

T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI



YÜKSEK LİSANS TEZİ

**MİLLİ SİNEMA'DA AŞK TEMASININ YÜCEL ÇAKMAKLI
FİMLERİ BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ: BİRLEŞEN
YOLLAR, OĞLUM OSMAN VE MEMLEKETİM FİLMİ
ÖRNEKLERİ**

EMRAH GÖKDUMAN

Danışman : Doç. Dr. Ersoy SOYDAN

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Erdem GÜVEN

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Abdülhakim Bahadır DARI

KASTAMONU-2024

TAAHHÜTNAME

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını, bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini bildirir ve taahhüt ederim.

Emrah GÖKDUMAN

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MİLLİ SINEMA'DA AŞK TEMASININ YÜCEL ÇAKMAKLI FİMLERİ BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ: BİRLEŞEN YOLLAR, OĞLUM OSMAN VE MEMLEKETİM FİLMİ ÖRNEKLERİ

EMRAH GÖKDUMAN

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SINEMA ANA BİLİM DALI
DANIŞMAN: DOÇ. DR. ERSOY SOYDAN

Bu araştırmanın amacı Milli Sinema'da aşk temasını Yücel Çakmaklı filmleri bağlamında değerlendirmektir. Bu doğrultuda Yücel Çakmaklı filmografisinde yer alan Birleşen Yollar, Oğlum Osman ve Memleketim filmleri örnekleminde bir çalışma yürütülmüştür. Milli Sinema yaklaşımının kurucusu ve en önemli temsilcilerinden biri olan Yücel Çakmaklı, sinemaya İslami çizgide milli bir görev ve vizyon kazandırmasıyla öne çıkmaktadır. 1960'larda ortaya çıkan Milli Sinema anlayışı, sinematik anlatılara manevi ve kültürel geleneklerle desteklenen belirgin bir ulusal perspektifin kazandırılması gerekliliği düşüncesine dayanmaktadır. Yücel Çakmaklı filmlerinde Türk ve Batı medeniyetlerinin özniteliklerinin karşılaştırmalı bir şekilde incelendiği açıktır. İnsanların milli ve dini öz değerlerine geri dönmesi gerektiği düşüncesinin baskın olduğu filmlerde batılılaşma eleştirilerinin de yapıldığı gözlemlenmektedir. Bu çalışmada ise Çakmaklı'nın ilk dönem filmlerinden olan Birleşen Yollar, Oğlum Osman ve Memleketim filmleri aşk teması çerçevesinde analiz edilmiştir. Beşeri ve ilahi aşkın diyalektiğinde, beşeri aşkın bir yönü olarak kabul edilen cinselliğin de evlilik dışı yaşanmasının eleştirisi görülmektedir. Beşeri aşk kavramı anlatı odağını bu filmlerde genel olarak aile yapısı içinde ya da romantik ilişki biçiminde bulmaktadır. Söz konusu filmlerde ilahi aşk ise, karakterlerin kendi dini ve milli kimliklerini bulmada etkin olan bir dinamik olarak öne çıkmaktadır. Filmlerde ilahi aşkın sadece camii, ezan, seccade gibi dini semboller üzerinden değil, bayrak ve tarihi yapılar gibi milli sembollerle de ifade edildiği açıkça görülmektedir. Bu doğrultuda ilahi aşk kavramı, karakterlerin hem dini hem de milli bilinç yönünde bir değişim yaşamalarını sağlaması bakımından önemlidir. İçerik analizinin yapıldığı üç filmde de karakterlerin dönüşümünde, ilahi aşk olgusunun beşeri aşk kavramının önünde olduğu gözlemlenmiştir. Bundan dolayı aşk kavramının Yücel Çakmaklı filmografisinde tematik analizinin gerekliliği oluşmuştur.

ANAHTAR KELİMELER: Milli Sinema, Yücel Çakmaklı, Beşeri Aşk, İlahi Aşk, Birleşen Yollar, Oğlum Osman, Memleketim

Mayıs 2024, 130 Sayfa

ABSTRACT

MSC THESIS

THE EVALUATION OF THE THEME OF LOVE IN NATIONAL CINEMA WITHIN THE CONTEXT OF YÜCEL ÇAKMAKLI MOVIES: CONNECTING ROADS, MY SON OSMAN AND MY COUNTRY FILM EXAMPLES

EMRAH GÖKDUMAN

**KASTAMONU UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE
DEPARTMENT OF RADIO, TELEVISION AND CINEMA
SUPERVISOR: ASSOC. PROF. DR. ERSOY SOYDAN**

The aim of this research is to evaluate the theme of love in National Cinema within the context of Yücel Çakmaklı's films. Accordingly, a study has been conducted focusing on the films "Birleşen Yollar", "Oğlum Osman", and "Memleketim" from Çakmaklı's filmography. Yücel Çakmaklı, one of the founders and most significant proponents of the National Cinema paradigm, is distinguished for imbuing cinema with a nationalistic duty and vision, particularly within an Islamic framework. Emerging in the 1960s, the National Cinema movement underscores the necessity of infusing cinematic narratives with a distinct national perspective bolstered by spiritual and cultural traditions. Within Çakmaklı's films, there is a discernible examination of the characteristics of both Turkish and Western civilizations. These films underscore the prevailing notion of individuals needing to return to their national and religious values, alongside criticisms of Westernization. This study specifically analyzes the films "Birleşen Yollar," "Oğlum Osman," and "Memleketim" within the framework of the theme of love. Within the dialectic of human and divine love, there is criticism of extramarital sexuality as a facet of human love. Human love, in these films, is predominantly depicted within familial structures or romantic relationships. Conversely, divine love emerges as a dynamic influencing characters in their pursuit of religious and national identity. The portrayal of divine love extends beyond religious symbols to encompass national symbols such as flags and historical landmarks, serving as a catalyst for characters' evolution towards a nuanced blend of religious and national consciousness. Through meticulous content analysis of these films, it becomes evident that divine love supersedes human love in characters' transformations. Consequently, there arises a compelling need for thematic analysis of the concept of love within Yücel Çakmaklı's filmography.

KEYWORDS: National Cinema, Yücel Çakmaklı, Human Love, Divine Love, Connecting Roads, My Son Osman, My Homeland

May 2024, 130 Page

TEŞEKKÜR

Milli Sinema akımındaki aşk temasını Yücel Çakmaklı filmleri örneğinde incelemeyi amaçlayan bu araştırmada Birleşen Yollar, Oğlum Osman ve Memleketim adlı filmler analiz edilmiştir. Çalışmamın bu aşamaya gelmesinde değerli katkılarını esirgemeyen başta yüksek lisans tez danışmanım ve kıymetli hocam Doç. Dr. Ersoy SOYDAN'a, bana bu yolun açılmasına öncü olan İstanbul Üniversitesi'nden kıymetli hocam Prof. Dr. Battal ODABAŞ'a, akademik sürecimin en başından beri fedakârlıkları ve özverileriyle yanımda olan annem, babam ve tüm aileme ömrüm boyunca teşekkürü bir borç bilirim.

Emrah GÖKDUMAN

Kastamonu, 2024

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI	ii
TAAHHÜTNAME	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ.....	ix
1. GİRİŞ.....	1
2. AŞK TEMASININ İNCELENMESİ	5
2.1 Aşk Kavramı.....	5
2.2 Aşka Dair Farklı Yaklaşımlar.....	7
2.2.1 Felsefe ve Aşk.....	7
2.2.2 Platonik Aşk.....	10
2.2.3 Aşk ve Estetik	11
2.2.4 Dini - İlahi Aşk	13
2.2.5 Beşerî Aşk.....	14
2.3 Aşkın Teolojisi	17
2.4 Türk Sinemasında Aşk	18
3. YÜCEL ÇAKMAKLI VE MİLLÎ SİNEMA	21
3.1 Yücel Çakmaklı'nın Hayatı.....	21
3.2 Yücel Çakmaklı'nın Sinema Düşüncesi.....	22
3.3 Yücel Çakmaklı'nın Filmografisi.....	24
3.3.1 Yücel Çakmaklı'nın Yönetmenliğini Yaptığı Filmler	26
3.3.2 Yücel Çakmaklı'nın Senaristliğini Yaptığı Filmler.....	27
3.3.3 Yücel Çakmaklı'nın Yapımcılığını Üstlendiği Filmler	28
3.4 Yücel Çakmaklı'nın Üslubu.....	28
3.5 Yücel Çakmaklı Sinemasında Necip Fazıl, Tarık Buğra ve Şule Yüksel Şenler Etkisinin Değerlendirilmesi.....	30
3.6 1960 Sonrasında Kültür ve Sanat	32
3.7 Milli Sinema Düşüncesinin Ortaya Çıkışı.....	34
3.8 Milli Sinemanın Temsilcileri ve Öne Çıkan Filmler.....	36
3.9 Milli Sinema ve İslam	38
4. YÖNTEM.....	43
4.1 Araştırmanın Yöntemi	43
4.2 Evren ve Örneklem.....	44
4.3 Verilerin Analizi.....	45
5. BULGULAR	46
5.1 Birleşen Yollar Filminin İncelenmesi	46
5.1.1 Filmin Tanıtımı	46
5.1.2 Filmin Kısa Özeti.....	47
5.1.3 Birleşen Yollar Filminin İlahi ve Beşerî Aşk Bağlamında İncelenmesi	51
5.2 Oğlum Osman Filminin İncelenmesi	73
5.2.1 Filmin Tanıtımı	73

5.2.2	Filmin Kısa Özeti	74
5.2.3	Oğlum Osman Filminin İlahi ve Beşerî Aşk Bağlamında İncelenmesi	76
5.3	Memleketim Filminin İncelenmesi	95
5.3.1	Filmin Tanıtımı	95
5.3.2	Filmin Kısa Özeti	96
5.3.3	Memleketim Filminin İlahi ve Beşerî Aşk Bağlamında İncelenmesi	100
6.	SONUÇ VE ÖNERİLER	117
	KAYNAKLAR	122



ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 5.1 Birleşen Yollar Film Afişleri.....	47
Görsel 5.2 Bilal ve Leyla Arasındaki Sahne	53
Görsel 5.3 Başörtüsü Hediyesi Sahnesi	58
Görsel 5.4 Feyza'nın Yakarış Sahnesi	61
Görsel 5.5 Feyza'nın Değişimi	68
Görsel 5.6 Feyza'nın Değişen Yüzü	71
Görsel 5.7 Oğlum Osman Film Afişleri.....	73
Görsel 5.8 Osman'ın Fatma'ya Bakmadığı Sahne.....	81
Görsel 5.9 Osman ve Sekreter Kız Sahnesi	83
Görsel 5.10 Osman'ın Değişen Yaşam Tarzına Dair Sahneler.....	84
Görsel 5.11 Osman ve Helga	86
Görsel 5.12 Osman ve Fatma	87
Görsel 5.13 Osman ve Babası İhsan Bey	89
Görsel 5.14 Osman ve İlahi Aşk	93
Görsel 5.15 Memleketim Film Afişleri.....	96
Görsel 5.16 Hippilerin Bohem Yaşam Biçimi	101
Görsel 5.17 Leyla ve Mehmet.....	103
Görsel 5.18 Leyla ve Mehmet'in Ayrılığı.....	104
Görsel 5.19 Leyla ve Helmut	107
Görsel 5.20 Leyla'nın Camiye Gelmesi.....	108
Görsel 5.21 Leyla Piyano Başında	110
Görsel 5.22 Mehmet ve Hanımı	112
Görsel 5.23 Mehmet Leyla'yı Uğurlarken	114
Görsel 5.24 Öğretmen Leyla	116

1. GİRİŞ

Sinema, güzel sanatlar literatüründe edebi, görsel, işitsel birçok sanatın içkin bir biçimde yer aldığı yedinci sanat olarak ifade edilmektedir. Fotoğraf sanatının gelişmesi sonucunda ortaya çıkan sinema, diğer sanat dalları arasında topluma hitap etme açısından öne çıkmaktadır. Bu bağlamda beyaz perdede canlı karakterlere yer verilmesinden ötürü, sinemada insanların duygularına etki edilmesi diğer sanat dallarına göre çok daha kolay olmaktadır. Mevzubahis sanat olduğunda sanat bir yönüyle sanat için, bir yönüyle de toplum içindir. Bu doğrultuda sanat felsefesinin temel tartışmalarından biri olan sanatın sanatsal dinamiklere ya da toplumsal dinamiklere yönelik mi olması gerektiği konusu, sinema sanatı ile ilgili olarak bu tartışmanın her iki açıdan da değerlendirilmesini sağlamıştır. Bu doğrultuda sinema filmlerinde bir yandan sanatsal ve estetik faaliyetler, diğer yandan da toplumsal dinamikler öne çıkmaktadır (Serdaroğlu, 2016).

Sinema teknik bakımdan fotoğraf sanatından beslenmiş nitelikte bir sanat olmakla birlikte, içerik bakımından tiyatro sanatının uzanımlarını ve teatral dinamikleri içeren bir sanat dalıdır. Nitekim tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi sinemada da metin, oyunculuk, sahne gibi birçok ortak iç dinamik yer almaktadır. Bununla birlikte, haiz olduğu sinematografik niteliklere istinaden ve görselliğe eşlik eden müzik, efekt gibi işitsel unsurlarıyla sinema, insanların çok daha kolay etkilenmesini sağlayan bir sanat dalı olarak önem kazanmaktadır. Bu doğrultuda, izleyicilerin duygularına seslenilebilmesinde güzel sanatların birçok dinamiklerine haiz olan sinemaya, birçok farklı düşünce, inanç ve ideolojinin de beyaz perdeye yansıtılmasında önemli bir görev yüklenmiş olmaktadır.

Rudolf Arnheim'in kaleme aldığı "*Sanat Olarak Sinema*" eserinden hareketle sinemanın hem toplumların yaşam ve deneyimlerini, hem de bireysel varoluşları anlatan bir etkinlik olması, toplumla her zaman iç içe olmasını sağladığı anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda sinemanın toplumsal alanla olan ilişkisinin bu sanat dalının dini, sosyolojik ve felsefi açılardan da değerlendirilmesine zemin hazırladığı,

diğer yandan filmlerin incelenmesinin dönemsel değişimlerin analizlerini de mümkün kıldığı anlaşılmaktadır (Arnheim, 2010).

Sinema filmlerinde işlenen birbirinden farklı konuların neredeyse hepsinde insana dair meselelerin ele alındığı ve yönetmenlerin de konuları işleme ve yansıma biçimlerinin farklılık gösterdiği görülür. Bu farklılıkların oluşmasında yönetmenlerin hayatı algılama biçimleri etkili olduğu gibi, ideolojileri ve sanatsal düşünceleri de etkili olabilmektedir. Ayrıca, yönetmenler insana dair olanı kendi perspektiflerinden tasvir ederek bir yandan da topluma ve insanlara yön verme görevi üstlenmektedir. Bu bağlamda, sinema filmlerinde topluma mesaj verme görevinin öne çıkabildiğinden hareketle, filmlerin ideolojileri çerçevesinde bir anlatım sunulabileceği de görülmektedir. Kellner'ın düşüncelerinden anlaşıldığı üzere sinemanın görsel ve işitsel yetenekleriyle bir ifade aracı olması seyircide gerçeğin yeniden üretimine zemin hazırlamakta, sinema içerdiği anlatım araçlarıyla gerçek dünyayı kendi sunduğu çerçeve ile kayıtlamaktadır (Kellner, 2013: 19). Bu araştırmaya konu edilen Milli Sinema düşüncesi de sinemaya konu bakımından yeni bir bakış açısı getiren yaklaşımlarından birisidir.

Sinema, sosyal bir faaliyet alanı olarak ülkelerin içinde bulunduğu siyasi, sosyal ve kültürel ortamdan da etkilenmektedir. Söz konusu Türk sineması olduğunda ise 1960'lı yıllarla birlikte Türkiye'de dini ve milli eğilimlerin arttığı gözlemlenmektedir. Milli sinema düşüncesi de böyle bir ortamda ortaya çıkmıştır. Bu düşüncenin temel amacı sinemada yerli ve milli konuların işlenmesidir. Bununla birlikte hem manevi hem de milli değerlerin vurgulandığı bu sinema akımında, batı kökenli fikirlerin eleştirilmesinin de milli sinemaya yön veren ilkelerden biri olduğu açıktır (Yorgancılar, 2019).

Yücel Çakmaklı Milli Sinema düşüncesinde filmler yapan yönetmenler arasında en başta gelen yönetmendir. 1970 yılından ilk filmlerini çekmeye başlayan yönetmen, sinemada yerli düşünceler kadar, yerli konuların ve sorunların işlenmesi gerekliliğini vurgulamaktadır. Sinemaya her zaman milli ve manevi bir açıdan bakan Çakmaklı; Türk toplumunun sorunlarını işlemiştir (Evren, 2014a: 35).

Yücel Çakmaklı filmlerinde bir yandan milli değerler, diğer yandan tarihsel gelenek düşüncesi öne çıkmaktadır. Filmlerdeki sahnelerde, sinematografik anlatımın film müzikleriyle desteklenmiş olması, filmin anlatısını kuvvetlendirdiğinden, Milli Sinema gibi yaklaşımların sinema izleyicisine yönelik manevi ve milli değerlerin yeniden hatırlatılmasını sağlamıştır. Milli Sinema düşüncesinin temel gayelerinden birinin de, toplumun sinema yoluyla milli ve manevi değerlere yaklaştırılması olduğu açıktır. Nitekim yönetmen Yücel Çakmaklı kendisiyle yapılan bir röportajda sinemanın önemli bir telkin sanatı olduğunu vurgulamaktadır (URL-1, 2023).

Kültür sanat alanında 1960'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan özgürleşme hareketleri sosyalist eğilimlerin yaygınlaşmasına ve kültürel ve sanatsal bakımdan çeşitliliğe zemin hazırlamıştır. Çakmaklı ise bu çeşitliliğin muhafazakâr temsiliinde yer almaktadır. Onun kozmopolit batı sinemasına karşı olmasında ise manevi değerlerin ikincil planda yer alması etkili olmuştur. Bundan hareketle yönetmenin Milli Sinema anlayışının ayrıca eleştirel temelden de beslendiği açık bir biçimde görülmektedir. Sinema filmlerinde farklı konuları işleyen Çakmaklı'nın tarihi filmler yaptığı gibi, doğrudan insan ilişkilerini inceleyen filmler de çekmiştir. Yönetmen bu filmlerinde gelenekçilik, batıcılık, ahlak ve maneviyat gibi konuları işlemiştir.

Yücel Çakmaklı'nın Milli Sinema düşüncesi, hem batı tarzındaki hem de sosyalist eğilimli sinemaya antitez olarak yeni bir yaklaşım önermesi bakımından özgünlük göstermektedir. Filmlerinde hem diğer sinema türlerinin, hem de dönemin eleştirisi yer almaktadır. Çakmaklı filmlerinin incelenmesi dönemin anlaşılmasını sağlamakla birlikte Milli Sinema akımında insan ilişkilerinin nasıl ele alındığını göstermesi bakımından da önemlidir. Araştırma bu önem bağlamında Milli Sinemada aşk temasını Yücel Çakmaklı filmleri örnekleminde analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Giriş bölümü dışında dört ana bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde aşk teması incelenmektedir. Bu bölümde, aşk kavramı teolojik ve dini kökenleri çerçevesinde irdelenmektedir. Çalışmada Milli Sinema izleği takip edileceğinden aşk teması da bu bağlamda değerlendirilecektir. Diğer bölümde ise Yücel Çakmaklı ve Milli Sinema tanıtılmaktadır. Bu bölümde yönetmenin kısa hayat öyküsü, sanat anlayışı, filmografisi ve filmlerindeki anlatı yapıları aktarılmaktadır. Bununla birlikte

Çakmaklı'nın sinema düşüncesine ve filmlerinin senaryolarına etki etmesi yönüyle Necip Fazıl, Tarık Buğra ve Şule Yüksel Şenler gibi yazarlar da incelenmektedir. Dördüncü bölümde ise araştırmanın yöntemi ve elde edilen verilerin analizine yer verilmektedir.

Araştırmanın son bölümünde ise, yönetmenin örneklem içerisindeki bahsi geçen filmlerinin aşk teması ekseninde içerik analizleri yapılacaktır. Filmler hem beşerî hem de ilahi aşk ekseninde değerlendirilmektedir. Bu bağlamda teorik çerçevede tespit edilen aşk düşüncesinin filmlerdeki izleri sürülmeye ve Yücel Çakmaklı'nın incelenen söz konusu filmlerindeki retorik, beşerî ve ilahi aşka dair kodların gerek teolojik gerek felsefi alandaki karışıkları yorumlanmaya çalışılacaktır.

2. AŞK TEMASININ İNCELENMESİ

2.1 Aşk Kavramı

Aşk kavramı insan hayatının merkezinde çok katmanlı bir nosyon olarak yer almaktadır. Bu çerçevede kavramın önemli katmanlardan birini de insanın toplumsal bir varlık olduğu gerçeği oluşturmaktadır. Her insan öncelikle kendisinden önce miras aldığı bir toplumsal gerçekliğin içerisine doğmaktadır. Bireyin var olduğu toplumun kültürel birçok değişkeni olmakla birlikte, duygusal öğeler de bu unsurların en önemlilerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu doğrultuda söz konusu unsurlar ilişki ve bir iletişim biçimi olarak insanların birbirlerini de kendilerini de tanıması sağlayan araçlara dönüşmektedir. Aşk da bireysel ve toplumsal ölçekte bu duygusal öğelerden biridir. Sevginin daha şiddetli bir hali olarak tanımlanan aşk Türkçe Sözlükte; “*Bir insan veya eşyaya yönelik hissedilen çok güçlü alaka ve sadakat*” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2023).

Aşk duygusu genel anlamda iki insan arasındaki romantik ilişki bağlarının tesis edilmesini sağlayan duygu olarak tanımlanmaktadır. Toplumsal alanda iki insan arasındaki çekim gücünün bir parçası olarak öne çıkan ve güçlü bir duygu olması yönüyle aşk, insanların akılcı davranışlardan uzaklaşmasına da neden olabilmektedir. Bu gerçekliğe istinaden, aşk duygusal olarak insanların beklentilerin dışında hareket etmelerinin de nedeni olmaktadır (Kernberg, 2011).

Literatür incelendiğinde aşk kavramının farklı değişkenler açısından ele alındığı ve buna bağlı olarak aşkın kavramsal ekosistemi içerisinde birçok alt türlerinin de meydana geldiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda akla gelen ilk aşk tanımını aşkın iki kişi arasındaki duygusal çekim gücü olduğuna yönelik betimlemeler oluşturmaktadır. Toplumsal bir varlık olan insana bahsedilen bir duygu olarak aşk; her ne kadar erkek ve kadın arasındaki duygusal ve romantik çekim olarak ifade edilse de insanın kendi türünün dışındaki varlıklara karşı da bu türden güçlü duyguları hissetmesi söz konusudur. Bu doğrultuda aşk duygusu doğaya karşı duyulabildiği gibi ilahi boyutta Allah’a karşı da hissedilmektedir. Allah’ın varlığının ve birliğinin araştırılması ve hakikatin öğrenilmesine yönelik tüm çabaların bütünü olarak felsefede de varlığının

hakikatini araştırmaya yönelik bir damar bulunmaktadır. Dolayısıyla aşk bu tür duygular için de kullanılmaktadır. İnsan, yanında kendi türünden bir başka varlık olmadan da kendisinden olmayan şeylere yönelik aşk duygusunu besleyebilmektedir (Küçük, 2007).

İnsanın temel duygularından biri olarak aşk sadece akılla anlaşılabilir ve bilişsel bir nitelikle sınırlı olmadığından, tüm yönleriyle bilimsel yöntemlerle açıklanamayan bir kavram olarak karşımızda durmaktadır. Bununla birlikte aşk duygusunun; insana içinde yer aldığı toplumun geleneklerine ve göreneklerine karşı bir şeyler yaptıracak gücü de içinde taşıdığı yargısına ulaşılmaktadır (Özcan, 2008). Bu açıdan sadece aklın değil aynı zamanda gönlün ve kalbin işi olarak değerlendirilen aşk duygusu, insanı derinden etkileyen bir duygu olmasıyla sinema sanatında da önemli bir tema olarak öne çıkmaktadır.

Aşk, insanın kendi içinde duran potansiyel ruhsal güç olarak ifade edildiği gibi; karşılık bulamadığında insanı ruhsal yönden eriten ve üzülmesine neden olan duygu olarak tanımlanmaktadır. Diğer yandan aşk; çağdaş dünyada sadece insanlar arası ilişkileri -ya da insanın sadece doğa ve Allah ile kurmuş olduğu ilişkiyi- açıklamamakta, insanların markalarla ve ürünlerle kurduğu ilişkileri açıklamada da kullanılabilmektedir. Bu doğrultuda pazarlama ve reklam girişimleri çerçevesinde başka alanlara çekilmekle birlikte aşka dair birçok farklı kavramsal yaklaşımın olduğu da yazınsal kaynaklarda belirgin bir şekilde görülmektedir (Tiryaki, 2004).

Ölçülmesi ve tanımlanması zor bir duygu olarak aşk; insanların birbirlerine yaklaşmasını sağlayabildiği gibi insanı akılcı düşünmekten uzaklaştırıp suç işlemesine dahi neden olabilmektedir. Bu minvalde aşka yönelik farklı anlamlar öne çıkmaktadır. Aşk, herhangi bir nicel tanımlamanın ya da ölçülebilir sınırın içine alınamayacak kadar derin bir duygudur. Nitekim Abdürrahim Karakoç'un Mihriban şiirindeki dizelerinde “*Her nesnenin bir bitimi var ama aşka hudut çizilmiyor...*” (URL-2, 2023) diyerek seslenişi aşkın sonsuzluğuna dair yapılmış enfes bir vurgudur. Tıpkı bir kimyasal madde gibi mahiyeti veya formülü bilinebilen bir şey olsaydı aşk üzerine söylenecek olan şeyler de nihayete ermiş olacaktı. Oysa aşk, tanımlı itibarıyla her zaman anlamı açıklığa kavuşturulması gereken bir duygudur. Diğer yandan aşk,

Ülkelerin sahip olduğu toplumsal kültüre ve inançlara göre de değişkenlik gösterebildiğinden aynı zamanda tarihsel bir olgu olarak da değerlendirilmektedir. Aşk insanların var olduğu günden bu yana her daim hissedilen kuvvetli bir duygu olarak tarihi değişkenlerden de etkilenerek bugüne gelmiştir (Altan, 2006).

İnsanın iç dünyasında farklı derinliklerde duyumsayabildiği aşk edebi alanda da üzerine birçok yazı ve şiir kaleme alınmış bir duygudur. Her şairin kendi dili ve duygusuyla farklı şekillerde betimlediği aşka dair farklı yaklaşımların da analiz edilmesi gerekmektedir.

2.2 Aşka Dair Farklı Yaklaşımlar

Aşk, güçlü bir duygu durumu olarak sadece insanlar arasındaki ilişkilerin belirleyicisi değil, aynı zamanda insanların varlıkla ve doğayla kurmuş oldukları ilişkilerin de temelinde yer alan güçlü bir fenomendir. Bir insanın herhangi bir şeye aşkla bağlanması o işi tutkuyla yapması anlamlarını taşıdığı gibi yaptığı işe ya da eyleme anlam kattığını ifade eden bir kavram da olarak nitelenmektedir. Bu bölümde ise aşk; felsefe, estetik, dini ve beşerî boyutlarıyla incelenecektir.

2.2.1 Felsefe ve Aşk

Varlığın hakikatini ve ilk nedenlerini inceleme alanı olarak, insana dair bir düşünme faaliyeti olan felsefe; insanı, toplumu, doğayı ve insanın anlam yüklemiş olduğu kültür dünyasını eleştirel bir şekilde araştırmaktadır (Tanilli, 1998).

Felsefe, düşünsel bir faaliyet alanı olarak Antik Yunan döneminden bu yana birçok farklı disiplinin de temeli olmuş durumdadır. Bununla birlikte günümüzde bağımsız bir bilim olarak ele alınan matematik, fizik ve kimya gibi bilimler felsefenin ilk dönemlerinde felsefenin içinde değerlendirilen alanlar olmuştur. Çağdaş felsefede ise bu alanlar ayrılarak felsefe çok daha kuramsal bir faaliyete dnşmştir (Derse, 2006).

Felsefe ve aşk ilişkisi, felsefe kavramının kendi içinde başlamaktadır. Antik Yunan kavramı olarak Felsefe, sevgiyi ifade eden “phílos”, bilgeliği ve erdemliliği ifade eden “sophía” sözcüklerinden türemiştir. Kavramın Türkçeye Arapçadan geçmiş olduğu

anlaşılmaktadır (URL-3, 2024). Felsefe kavramı kendi etimolojisi bağlamında incelendiğinde kavramın sevgi ve aşk gibi eylemlerle yakından ilişkili olarak değerlendirildiği görülür. Bu bağlamda felsefe; Türk İslam dünyasında müstakil olarak hikmet kavramıyla da karşılanmaktadır (Demir, 1998).

Bilgi ve bilgelik sevgisi olarak felsefe; Sokrates'ten bugüne yan yana kullanılmaktadır. Modern dönem felsefî gelişmelere kadar olan süreçte insanın beden ve ruh olarak keskin çizgilerle ayrıldığı da görülmektedir. Bu ayırımı aşka dair, insanın ruhsal ve manevi yönüne odaklanılmaktadır. Sokrates insanın ruhsal yapısına dikkat çekerek kişinin ruh dünyasına özen göstermesi gerektiğini ifade etmektedir. İnsan, kendi ruhunu ise ancak hakikatin bilgisiyle, bilgelik ve faziletle, erdemle besleyebilir. Bu nedenden dolayı insanlar etik olarak iyi bir insan olabilmeleri için bilgi ve bilgeliği sevmelidirler.

Bilgelik sevgisi yönünden felsefe; insanların varlığı inceledikleri, dünyadaki yerlerinin nedenlerini inceledikleri bir alan olarak aynı zamanda varlığın anlamını sorgulamaya yönelik bir faaliyettir. Ne için dünyaya geldiğini sorgulamaya başlayan insan aynı zamanda teolojik ve dini bir sorgulamaya da yönelmektedir. Soyut birtakım yüceliklere yönelen insan kendisinden daha güçlü varlıklara araştırarak onlara aşk gibi duygularla bağlanmaya başlamaktadır. Felsefe bu bağlanmanın düşünsel bir parçası olarak da değerlendirilmektedir (Çınar, 2021).

Diğer yandan aşk kavramı felsefede ontolojik ¹ düzlemde aksiyolojik ² olarak değerlendirilebilen bir kavramdır. Aşkın tarihinin insanlarla birlikte ortaya çıktığını savunan ve bu duyguyu insandan insana olabilecek şekilde tanımlayan düşünürler olduğu gibi, insanlardan önce bu duygunun evrene şekil verdiğini savunan düşünürler de bulunmaktadır (Aydın, 2013).

Aşkı ontolojik bağlamda ele alan Empedokles'in düşüncesinde kâinatın hareketinin, aşk ve nefretin tearuzundan meydana geldiği görülür. Ateş, hava, su ve toprağın aşk

¹ Ontoloji: “*Varlık Felsefesi*” anlamına gelmektedir. Sorgulama alanı varlığın felsefi boyutunu kapsar.

² Aksiyoloji: “*Değer Bilimi*” anlamına gelmektedir. Nosyon, ahlakiliğin sorgulandığı “*etik*” ve güzelliğin sorgulandığı “*estetik*” kavramlarını ifade eder.

gibi varlığa dair duygularla yan yana geldiği ya da uzaklaştığını ifade eden Empedokles için varlık aşkla hareket etmektedir (Kranz, 1984: 98).

Empedokles'in evrendeki tearuz (karşıtlık) olgusuna dair düşünce ekseninde şekillenen perspektif Hegel diyalektiğinde rasyonel aklın götürdüğü bir senteze ulaşarak sonuçlanır. Senail Özkan "Aşk ve Akıl" isimli eserinde, Hegel'in diyalektik referanslarla madde ötesi hakikatlere dair anlama çabasında aşkın dinamiklerini betimlerken, aşkı; yaratıcı ve insan ilişkisinin zorunlu bir dinamiği olarak ele aldığını ifade etmiştir. Özkan, Hegel'in insanın varoluşsal anlamdaki tefekküründe hem kendine hem de yaratıcıya dair kavrayışa en mükemmel biçimde felsefe ile ulaşabileceğini öne sürdüğünü, varoluşsal duyuların insanın iç dünyasında felsefe ile devamlılık göstereceğini, bu devamlılığı filozof açısından mütemadiyen yaratıcıyı düşünmek şeklinde vurguladığını söyler (Özkan, 2014).

Hegel'in rasyonelliğine karşın Søren Kierkegaard ise bu süreci sorgulamaların götürdüğü ve inancı kuvvetlendiren paradoksal bir süreç olarak ele almaktadır (Kierkegaard, 2013). Aklın sınırlarından çıkılamayacağı için de açığa çıkan paradoksla rasyonel sorgulamalar da bitmek bilmeyecek bir süreç olacaktır (Uslu, 2004: 48).

Elbette ki rasyonel sorgulamaları güvensizlik olarak addeden, entelektüel ve rasyonel argüman arayışlarının din ve inanç konularında olmaması gerektiğini ve nesnel formlar içerisindeki rasyonel kabullerin inancı inanç olmaktan çıkaracağını, bu konudaki rasyonel her arayışın, kişinin inanma duygusunun öne geçeceğinden yaratıcıya iman etmeye dair alınan kararı ertelemekle anlamına gelmek olduğunu ileri süren Kierkegaard'ın (Peterson vd., 2019) görüşlerinden hareketle onun inanç konusunda rasyonel sorgulamalara olan karşıtlığı açık bir biçimde anlaşılmaktadır.

Bu bağlamda Kierkegaard'ın insanın aşka dair ontolojik meseleleri anlama çabasına ilişkin eserlerinde ele aldığı konuların da inancın felsefi boyutuna dair nazara verilen önemli ayrıntılar içerdiği görülür. Bununla birlikte onun aşkın ilahi boyutuna ve inanca dair incelemelerindeki fikirlerinden hareketle, ilahi aşkı insanın iç âlemini dönüştüren ve yücelten bir güç olarak tasavvur ettiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda örnekleme aldığımız Yücel Çakmaklı filmografisinde yer alan tüm filmleri kapsayacak şekilde beşeri ve ilahi aşk temalarında görülen insanın varoluşsal derinliklerine ulaşma ve

kişisel dönüşüm arayışına yönelik söylemlerin Kierkegaard'ın fikirleriyle ortak kümelerde bulunduğu da görülmektedir.

Modern döneme gelindiğinde filozofların aşka dair tanımlama girişimlerinin devam ettiği görülmektedir. Bu dönemde Descartes için aşk her zaman yüce olan şeylerle yan yana getirilerek açıklanmıştır. Ona göre aşk, insanın eksik olan taraflarının tamamlandığı bir bütünleşmedir. Spinoza düşüncesinde ise aşk insanın mutlu olmasının en önemli yolu olarak gösterilmektedir (Yılmaz, 2000).

Aşkı yüceliğiyle değerlendiren düşünürlerin yanı sıra aşka dair olumsuz yaklaşım sergileyen düşünürler de bulunmaktadır. Schopenhauer'a göre aşk, insanın duygularını tersine çeviren karamsar bir duygu olarak da ifade edilmektedir. Bununla birlikte insanlar aşkla kendi eksiklerini de tamamlama girişimi içine girerler. Benzer bir şekilde Sartre'a göre aşk; insanın özgürlüklerinin engellendiği ve yalnız kaldığı bir alandır (Çelebi, 2014).

2.2.2 Platonik Aşk

Platonik aşk kavramı, Platon felsefesinden hareketle ele alınan ve en bilinen anlamıyla tek taraflı ve karşılıksız bir şekilde ortaya çıkan aşk olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda platonik aşk, öncelikle kadın ve erkek arasında geçen duygusal ve romantik çekimi ifade etse de aşkın maşuka olan sevgisinde hiçbir karşılık beklememe anlamına da geldiğinden, insanların varlığa karşı duyduğu ilgiyi de içermektedir. Sorgulanmadan ve karşılık beklenmeden yaşanan platonik aşk bu bakımdan felsefi bir kavram olarak tasavvuf ve ilahi aşkta da kendisine yer bulmaktadır. Müşahhasan mücerret olana, yani somuttan soyuta ulaşma çabası olarak platonik aşk; insanların ulvi olarak hissettikleri yönelimleri de kapsamaktadır. Çünkü ilahi aşkta insanların doğrudan beşerî aşktaki gibi karşılık beklemeleri söz konusu değildir (Tuzcu, 2010).

Platonik aşk yaklaşımının Platon felsefesi üzerinden açıklanmasındaki temel argüman, Platon'un varlık dünyasını görünüşler ve idealar evreni olarak ayırmasına dayanmaktadır. Platon felsefesinde görünüşler dünyası değişimlerin olduğu dünya olarak ikinci plandayken, idealar dünyası hakikatin dünyası olarak birincil plandadır. Görünüşler dünyası ideaların bir parçası ve görünümüdür ve her şeyin aslı idealar

dünyasındadır. Dolayısıyla her şeyin ideasına görünüşler dünyası üzerinden ulaşma teşebbüsü de bir noktada eksik kalmaktadır. Bu durum da Platon felsefesinden hareketle platonik aşk olarak nitelendirilmektedir. Devlet ideasını bu şekilde tesis eden Platon'un Devlet'i, tıpkı platonik bir aşk gibi ulaşılması zor bir konumdur (İlboğa, 2011).

Aşk'ın Platon felsefesinde, hem ontolojik hem de estetik bağlamda güzellikten tevarüs eden bir cazibe unsuru olarak ifade edildiğinden hareketle, ancak tefekkür ile özümşenip idrak edildiğinde güzelliğin hakiki yüzünün görülebileceği anlaşılmaktadır. Bu görüşe göre dâridünyadaki güzelliklerin tümü, asıl olan hakiki güzelliğin birer yansıması ve gölgeleridir. Bu doğrultuda aşkta salt ve mutlak bir cazibe gören Platon'un görüşünden de bu cazibenin sahibi olan mutlak kudrete varabilmek için de bilgelik yolculuğunun aşk duygusuyla olacağı yargısına ulaşılabilir.

Aşka dair Platon'un “*Şölen*” adlı diyalogunda zihin güzelliğinin, suretin albenisinden çok daha önem taşıdığı ifade edilir. Daha açık bir ifadeyle; Kişi dış güzelliği ve albenisi az olan ama asil bir ruha sahip kimse ile karşılaştığında onu tercih edecek ve genç nesli yetiştirebilecek düşünceleri üretecektir. Cemiyetteki güzellikleri meydana getirmeye başladığında ve sonradan ailevi güzellikleri idrak ettiğinde, şahsi güzellik algısının anlamsızlığı da fark edilecektir (Platon, 2022).

Platonik aşkta duygulara yanıt alınmadığında acı çekme gibi muhtemel bir sonuçtan ötürü aşkın hem mutlulukla hem de mutsuzlukla ilişkili olduğu söylenebilir. Platonik aşkta kişilerin birbirlerinden haberi olmadığından aşkın duygusal yükünü kişi tek başına çekebilmektedir. Bu aşk insanı olgunlaştırdığı gibi acı çekmesine de neden olabilir (Göka, 1998).

2.2.3 Aşk ve Estetik

Aşk kavramıyla ilişkili bir diğer kavramsal çerçeveyi ise estetik oluşturmaktadır. Burada estetik kavramıyla sanata dair estetiğin ve güzelliğin kastedildiği görülmektedir. Sanat felsefesinin en temel kavramı olan güzellik; aynı zamanda aşkın da nesnesidir. Aşk duygusu genel olarak güzel olana karşı hissedilmektedir. Güzel olan bir nesne olabildiği gibi, insan bedeninin kendisi de olabilir. Bütün bunlara ek olarak

güzellik kavramına sanat estetiği dışında ahlakın güzelliği de d hildir. Diğer yandan estetik kavramına ahlaki açıdan yaklaşılmasında Türk-İşlam dünyasının bakış açısının etkili olduğu da anlaşılmaktadır.

Sanat eserlerinin ortaya çıkmasında birçok farklı dinamik bulunmaktadır. Bunların başında sanatçının üretmesine neden olan toplumsal olaylar, daha önce yapılan eserlere verilen reaksiyonlar söz konusu motivasyon unsurları arasında  ne çıkmaktadır. Aşk da sanatçıların güzel ve estetik olanı üretme konusundaki motivasyonlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Aşk temelinde birçok sanat eserinin ortaya çıktığı söylense de, aşk temasının en çok edebi eserlerde işlendiği açıktır. Bu doğrultuda değerlendirildiğinde aşk temasının şiirlerde belirgin bir şekilde tasvir edildiği görülmektedir. şairlerin dizelerinde geniş bir şekilde yer alan aşk temasının bu denli fazla işlenmesinin nedeni aşk duygusunun kavramsal olarak açıklanmasındaki zorlukta yatmaktadır (Arda, 2015).

Aşk; tanımlanması, açıklanması, anlamlandırılması zor bir duygu olmakla birlikte aynı zamanda bireysel tec beleri de içinde barındırdığından göreceli olarak da değerlendirilmektedir. Ancak insanın mutluluğuna ya da mutsuzluğuna sebep olabilecek kadar güçlü bir insani duygu olduğundan sanat eserlerinin birçoğunda konu edinilmektedir. Sinema da önemli bir sanat dalı olarak aşkın estetik formlarla anlatıldığı sanat dallarından biridir. Aşkın her insana hitap eden bir duygu olması onun sinemada da tercih edilmesine neden olmuştur. Yaşamsal bir duygu olarak aşkın sinemada işlenmesi izleyicinin filmlerin içerisine çekilmesi adına önemlidir. Bu bağlamda aşkın sanatsal ve estetik eserler üzerinden temsil edilmesi aşkın anlamının açılması adına ayrıca önem taşımaktadır.

Bu durumdan hareketle aşk, insanın kendini sanat ve estetik nesneler üzerinden görmesi kendisini tanıması açısından da önemlidir. Özellikle tiyatro ve sinemada temsil edilen karakterler üzerinden verilen insani duygular, seyircinin karakterlerle özdeşim kurmasını ve kendini beyazperdedeki hik yelerin içerisinde bulmasını sağlamaktadır. Perdedeki karakterlerle kendisini özdeşleştiren birey, kendi hayatını sorgulayarak bir tür katharsis (arınma) yaşamaktadır.

Sanat eseri ile insanlara yönelik bu tür etkilerin meydana gelmesinde aşkın bir konu olarak işlenmesi etkili olduğu gibi eserlerin aşkla yapılması da etkilidir. Aşk teması eserlerde sadece aşkın anlatılmasına yönelik değil, bireylerin yaşantılarına ve davranışlarına yönelik alt metinler de içerir. İnsanın kendisini aşk üzerinden tanıması tasavvuf düşüncesinde de estetik planda öne çıkar. Bununla birlikte öz ve biçim açısından aşk, sanat eserindeki estetiğin kurulmasını sağlarken sanat eseri de aşkı betimler.

2.2.4 Dini - İlahi Aşk

Dini - ilahi aşk; semavi dinlerin dünyadaki yaşamı anlamlandırmalarına yönelik bir kavram olarak da öne çıkmaktadır. İslam'da sıklıkla Allah'a duyulan sevgi anlamında kullanılan ilahi aşk; hakiki aşk olarak da tanımlanmaktadır. Soysaldı beşerî aşk kavramının, aynı zamanda mecazi aşk kavramı olarak da kullanıldığını söylemiş, ayrıca ulvi bir duygu olarak aşkın hissedileceği yegâne varlığın da insanların yaratıcısı olarak Allah olması ve insanın kalbi Allah'tan gayri her şeyden (masiva) arındırmak suretiyle O'na (C.C) en ulvi duygularla yönelmesi gerektiğini ifade etmiştir (Soysaldı, 1998: 192-193).

İlahi aşkın dini açıdan bir diğer tezahürü ise insanların ruhsal anlamda olgunlaşmasına aracılık etmesidir. Tasavvuf terbiyesinde insanların seciye ve maneviyat cihetinde aşama kaydetmesi gerekmektedir. İnsan manevi dünyasına yatırım yaparak Allah'a yaklaşmaktadır. Tasavvuf düşüncesine göre insanın temel amacı nefsini aradan kaldırarak Allah'a daha çok yaklaşmaktır. İnsanın manevi olarak aşama kaydetmesinde ise en önemli unsur aşktır. Diğer yandan dünya hayatı insanı her an cezbetmekte ve çağırmakta olduğundan, insan Allah'a, onun emir ve yasaklarına ancak aşkla yönelerek maddenin yanıltıcı cazibesinden sıyrılabilir.

Allah'a duyulan aşk insana iki şey kazandırmaktadır. Birincisi, insan dünyaya dair maddi şeyleri kolaylıkla terk edebilmekte ve manevi olan şeylere severek yönelebilmektedir. İkincisi ise, aşk insanın maddi tarafını eriterek bir ruh bütünü olarak en saf haliyle Allah'a ulaşmasını sağlar. İlahi aşka yönelen bir insan Allah'ın emir ve yasaklarını yüksünmeden büyük bir lezzet alarak yapmaya başlar. Diğer

insanlar nasıl maddi şeylerden haz ve zevk alıyorsa ilahi aşka yönelen kimseler de ibadetlerden ve iyiliklerden zevk almaktadır. Çünkü dünyanın keşmekeşinden sıyrılıp Allah'a yakınlaşmaya başlayan insan, aslında ilahi aşktan ruhani bir lezzet duymaktadır.

Beşerî aşk insanlar arasındaki romantik ve tensel çekimin bir parçası olarak her zaman var olagelmiş, tasavvufta da ilahi aşka geçişte de yaratılışın ayrı bir hikmeti olarak kabul edilmektedir. İnsan öncelikle beşerî aşk ile âşık olma duygusunu tadar daha sonra bu ulvi duyguyu yaratana yönlendirerek kendisi de tekâmül etmeye başlar (Karadayı, 2012: 272-275).

Allah, varlığı zorunlu ve en güzel, sevmeye en layık olandır. Bundan dolayı insanın en ulvi duygusu olan aşkla sevilmelidir. Tasavvuf düşüncesinde de, yaratılıştaki aşk ve sevgi yer alır. Allah Teâlâ gizli bir hazine iken tanınmayı murat ettiği için kâinatı yaratmıştır. Kâinatın yaratılışının, mevcudiyetinin gayesi, bilgi ve sevgidir. Bundan dolayı kâinat, güzelliğin asıl ve yegâne sahibi olan Allah'ın güzelliklerinin aksettiği bir mirattır. Bu sebeple aslında güzele tutulan insan, hakikatte ilahi güzelliğe aşk duymaktadır. Tasavvuf düşüncesinde ilahi aşka ulaşmak için insanın bazen acılardan geçmesi ve dünya hayatında sınanması gerekmektedir. Allah'a muhabbet olarak ifade edilen ilahi aşk; Allah'ın sıfatları hususiyetiyle beşerî aşktan farklılaşmaktadır. Fani olan sevgiler insanın kalbinde ebedi bir aşka nazaran zerre misali olduğu ve sonsuz sevme kabiliyeti verilmiş olan insanın ancak Baki³ olan Cenab-ı Allah'ı sevmesi gerektiğinin tasavvuf öğretilerinde ifade edildiği açıktır.

2.2.5 Beşerî Aşk

Aşk kavramı literal anlamda teolojik metinlerde genel olarak beşerî ve ilahi olmak üzere iki farklı şekilde kullanılmaktadır. Özellikle İslamiyet, aşkı bu iki başlık altında toplamıştır. Beşerî aşk ayrıca mecazi aşk olarak da geçmektedir. Beşerî aşkı birçok disiplin kendine göre yorumlamış ve açıklamalar getirmiştir. Aşkın beşerî yönünün insana verilmiş hikmetinin, ilahi aşka vasıl olmak için bir basamak oluşturduğu hakikati vurgulanmaktadır. Ayrıca, beşerî aşkın tensel hislerden şekillendiğine dair

³ Baki: Varlığı sonsuz ve ebedi olan demek olup, Cenab-ı Allah'ın zatına mahsus isimlerindendir.

tanımlamalar da bulunmaktadır. Bazı kaynaklara göre beşerî aşkın, ilahi aşkın bulunmasında önemli bir yol gösterici olan bir aşk denemesi olduğu açıktır. Beşerî aşk aynı zamanda romantizm ve cinsellik barındıran bir deneyim olduğundan, diğer yandan da ilahi aşk gibi normal karşılanmış ve kişilerin karşı cinse yönelik bu türden duygular yaşamaları Allah'ın emir ve yasakları çerçevesinde makul kabul edilmiştir (Yılmaz, 2002: 32).

Beşerî aşk ile ilgili ilahi dinlerde tanımlamalar ve kültürel çerçevede toplum normları içerisinde toplumsal çeşitli değer yargıları bulunmaktadır. Bunların beşerî aşk ile ilgili temel ortak noktaları ise temiz duygularla karşı cinsten bir başkasına zarar vermeden duyulan aşkın yüceliğine dair olmuştur. Beşerî aşk hemen hemen her kültür ve inanışta hoş karşılanmıştır. Beşerî aşk kişiye belli haz ve doyum sağlar. Eğer yönelişi varsa ilahi aşka erişmesine önemli bir basamak olur. Beşerî aşkın genel olarak cinsellik ve romantizm ile açıklanması ise hemen hemen her kültürde ortaktır. Çalkantılı ve sancılı bir süreç olarak da ele alınan beşerî aşkın kişiye verdiği mutluluğun ve bununla birlikte vazgeçememe isteğinin bu aşkı zor ve arzulanır kılmakta olduğu görülmektedir.

Beşerî aşk kavramı münferit olarak veya ilahi aşk ile birlikte birçok edebi ve tasavvufi eserde kullanılmıştır. Bu eserlerin yansırı, resimlerde, filmlerde ve çeşitli sanat kollarındaki dini anlatımlarda beşerî aşk açıklanmaya ve anlaşılmaya çalışılmıştır. Nitekim Allah'a ulaştırmayan aşkın geçici ve bitmeye mahkûm olduğu hakikatinden hareketle beşerî beşere duyduğu aşk sevgiliye kavuşmayla birlikte biter. Bu bağlamda ilahi aşk ile karşılaştırıldığında özellikle edebi metinlerde beşerî aşk için fani, ilahi aşk için “Ebedi” ve “Sonsuz” kavramları kullanılmıştır. Âşık ve maşuk olarak beşerî aşk yaşayan kişilerin Leyla ve Mecnun fenomenleriyle özdeşleştiği de görülür.

Yunus Emre dörtlüğünde de Mecnun'un ilahi aşka yönelişini şöyle vurgulamıştır:

“Mecnuna sordular, Leyla nice oldu,

Leyla gitti adı dillerde kaldı.

Benim gönlüm şimdi, bir Leyla buldu

Yürü Leyla ki ben Mevla'yı buldum.” (Tatçı, 2005: 84)

Beşerî aşkın insana sağladığı yararlar ve diğer yandan geçiciliğiyle ilgili tanımlamalar da toplumların kültürel müktesebatında yer alan ortak aşk açıklamalarındandır. Beşerî aşk bir nosyon olarak göz ile görüne, güzele ve bilinene duyulan aşkı isteği ve arzuyu tasvir etmek için kullanılır. Aşkın beşerî ya da ilahi olmasının bir farkı olmaksızın, kişiye iyi geldiği, öğretici ve kutsal olduğu bilinir. Aşkın başlı başına güzel bir duygu olmasından hareketle, aşkı yaratan Allah'ın asıl cemel sahibi olduğuna ve ilahi güzelliğine çıkarım yapılır. Aşkın nitel anlamda yüceliğine ve kutsallığına dair tanımlamalar yapılırken, aşkı bulan kişinin saadetli olduğu söylenir. Bu minvalde beşerî aşkın kişiye kattığı güzellikler ve kişiyi yüceltmesi gibi özellikleri, onun öneminin ve kişilerin yaşamlarındaki yerlerinin bilinmesinde önemli bir yere sahip olduğunun kanıtıdır. Yaşanan her olay insanları geliştirir ve beşerî aşk da kişileri olgunlaştıran önemli bir duygusal yoğunluktur.

Sevmenin ve âşık olmanın insana doğuştan verilen, fitratında olan bir özelliği olduğu da bilinmektedir. Her insan âşık olma kabiliyetine haiz olarak doğar. Beşerî aşk içerisinde cinselliği de barındırmakla beraber her ne kadar günümüzde sadece cinsel öğelerle ön plana çıkarılıyor olsa da, sadece cinsel arzulara yönelik tanımlandığında eksik kaldığı açıktır. Beşerî aşka dair tanımlamaları oluşturan bir başka temel unsur da içinde yaşanılan toplumun ahlaki değer yargılarıdır. Bu değer yargıları, beşerî aşkın toplum içindeki yerini ve rollerini belirlemektedir. Dolayısıyla beşerî aşk, içerisinde bulunduğu toplumdan etkilenen kişilerin görüne duyduğu romantizm tandanslı bir aşka karşılık gelmektedir.

Beşerî ve hakiki aşk bağlamında Erzurumlu İbrahim Hakkı Hazretleri (ö. 1194/1780) sevgi ve aşk duyulan maşukun surette ve dış güzelliklerde değil, ruhun ve mananın güzelliğinde aranmasını ifade etmiştir. Bununla birlikte salt surete âşık olmanın bir aldanış ve bedbahtlık, mananın güzelliğine âşık olmanın bahtiyarlık alameti olduğuna, manaya âşık olanın aşkının hakiki bir aşk olacağına vurgu yapmıştır (Erzurumlu İbrahim Hakkı Hazretleri, 2011: 127).

2.3 Aşkın Teolojisi

Teoloji en basit tanımla, varlıkların nasıl yaratıldığına varlık âleminin nasıl işlediğine dair Yaratan'ın varlığının araştırıldığı bir alandır. Bu anlamıyla teoloji, felsefede ve tasavvufta incelenen bir çalışma alanı olarak öne çıkmaktadır. Teolojik olarak da aşk varlığın merkezinde yer alınmaktadır. Nitekim Allah dünyayı aşkla var etmiştir. İslam düşüncesinde önemli bir yeri olan Allah'ın tanınmak ve bilinmek istemesi nedeniyle dünyayı var etmesi konusunda da aşk duygusu öne çıkmaktadır. Yaratılanlar Allah'tan geldiğini bildiğinden her varlık kendi lisanıyla Allah'a yönelmektedir. Bu durum yaratılanların bu âleme gelmiş olmalarından duydukları minnetlerinin de bir göstergesidir (Uzun, 1991).

Teolojik alanda insanın evrendeki yerinin de aşk üzerinden sorgulanması söz konusudur. İnsanın amacı Allah'a aşkla yakınlaşmak olduğundan önce kendini bilip tanınmalıdır. Bunun için de kendini tanıması gereken insan öncelikle onu yoktan var eden Allah'ın bildirdiği şekilde öğrenmeli ve inanmalıdır. Dolayısıyla insan kendini ve içinde yaşadığı evreni yaratanı öğrenmeye başladığında, yaradılışın da öncelikle aşk ve sevgiyle başladığını fark etmeli, kâinatı bu gözle okumalıdır.

Nitekim diğer yandan Yunus Emre'nin veciz ifadesindeki “...*Yaratılmışı hoş gördük Yaratan'dan ötürü*” (Özçelik, 2010: 39) özlü sözü de aşkın teolojisi ilgili değerlendirilebilir. Bu bakımdan insan, evreni ve tüm yaratılanları önce Yaratan'ın razı olduğu perspektiften yani Allah'a olan imanın kazandırdığı bakışla değerlendirebilmeli, Yaratan'a duyulan aşk ve muhabbetle diğer yaratılanlar sevilmelidir. Kâinatın mayasındaki aşkı idrak eden insan yaratılanı sevmeye başlayacaktır. Çünkü aşk duygusu mutlak manada ancak Allah için yaşanması gerektiğinden yaratılanların da Allah namına sevilmesini gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda, Yunus Emre'nin veciz ifadesini değerlendiren Kaplan (2018) Sevgi ve aşk duyduğu her şeyde ilahi mührü gören insanın, sevdikçe Mevla'ya daha çok yaklaşacağını ifade etmiştir (Kaplan, 2018: 157-158).

Her şeyin kaynağı Allah olduğundan insandaki en güzel ve en ulvi olan aşk duygusunu insana bahşeden de yüce Allah'tır. Aşk duygusu manevi âlemden maddi âleme

gönderilen insanlar için perdelenmiş ve ilişkilere bürünmüş mahiyettedir. İnsana düşen görevlerden biri de madde dünyasının perdelerini kaldırıp aşkın hakiki yönünü görebilmektir. Dünyadaki nimetler Allah'ın varlığını ve birliğini gölgelememeli, yaratılış gayeleri gereği Allah'a yakınlaşmaya vesile olmalıdır. İnsanın kendisine sunulan dünyevi nimetleri böyle değerlendirebilmesi için büyük bir manevi nimetle mümkün olmaktadır. Bu esas nimet de Allah'a ve onun yaratmış olduğu şeylere karşı aşk duymaktır.

İnsan sevgi ve aşk yolculuğunda Mevla'ya yöneldiğinde içten içe yaşadığı sıkıntılardan, buhranlardan ve kaygı halinden de uzaklaşır. Yaratıcıyı yaratmış olduğu eserlerinin içinde sıfatlarıyla tanıyan insan, kendine verilen hayat nimetini de aşkla değerlendirmeye başlar. İnsana verilen aşk, nimetin asıl sahibi olan Allah'a hissedildikçe hayat da anlam kazanmış olmaktadır.

2.4 Türk Sinemasında Aşk

Aşk kavramı Türk sinemasında önemli bir yerdedir. Aşkın hikâyelerde sıklıkla işlendiği Türk sinema örnekleri bulunmaktadır. Yerli yapımlarda aşk konusu farklı yönleriyle işlenerek, seyirciye sunulmuştur. Edebiyatta sıklıkla kullanılan aşk kavramı sinemaya uyarlanan edebi eserler ile Türk sinemasına da taşınmıştır. Bu doğrultuda birçok sinema filmi bulunmaktadır. Örneğin “*Leyla ile Mecnun*” ve “*Tahir ile Zühre*” bunlardandır. Tematik anlamda imkânsız aşk olgusu önce edebi eserlerde işlenmiş, sonra Türk sinemasında konularıyla ilgili birçok film çekilmiştir. Özellikle Türk sinemasında somut ve soyut aşkın işlenmesinde Leyla ile Mecnun anlatısı kullanılmıştır (Özgüç, 2005: 213).

Tarihi süreç içerisinde Türk sinemasında birçok konu ve tema sinema filmlerinde işlenmeye başlamıştır. Aşk konusunu alan ilk film örneği ise “*Pençe*” filmidir. Osmanlı döneminde çekilen ve yönetmenliğini Sedat Simavi'nin yaptığı bu filmde evli bir erkeğin başka bir kadına duyduğu aşk ile yuvasını dağıtması anlatılmıştır. Bu film ve devamında çekilen filmlerde ise aşk farklı şekilleriyle tasvir edilmiştir. Sonraki filmlerde erkeğin kadına duyduğu aşk ile ondan intikam alması ve onu öldürmesi gibi olumsuz konular işlenmiştir.

Türk sinemasında aşkı konu alan önemli filmlerden biri de “*İstanbul Sokaklarında*” filmidir. Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen bu filmde iki kardeşin aynı kadına âşık olmaları konu alınmıştır. Aşk burada kardeşleri karşı karşıya getiren bir duygu olarak işlenmiştir. Yine Muhsin Ertuğrul’un aşk temalı filmlerinden “*Aysel: Bataklı Damın Kızı*” filminde ise hizmetçi bir kadın ile ona yardım eden bir adamın aşkı konu edilmiştir. Aşk Bu filmde de koruma, sevmeye gibi duygularla bağdaştırılarak, seyirciye sunulmuştur. Yönetmenin aşk temalı önemli filmlerinden biri de Ziya Şakir’in aynı isimli romanından uyarlanan “*Allah’ın Cenneti*” filmidir. Bu filmde de aşk, iyileştirici ve fedakârlığa dair yönleriyle vurgulanmıştır. Hasta kadına âşık olan erkeğin şarkılarla onu iyileştirmeye çalışması filmin ana konusunu oluşturmuştur (Derse, 2006: 59).

Aşk, Türk sinema tarihinin ilk zamanlarından bu günlerine kadar sıklıkla kullanılan bir tema olmakla beraber birçok farklı duygu, düşünce ve davranışlarla birlikte harmanlanarak zenginleştirilmiş ve filmlerde farklı biçimlerde gösterilmiştir. Ayrıca aşk ile insanlarda meydana gelen öfke nöbetleri, kıskançlıklar ve vazgeçmeler gibi davranış değişiklikleri filmlerde sıklıkla konu edinmiştir. Aşk tematik olarak tek boyutlu değil, her statüden insandaki yaşayış farkları ile ele alınarak izleyiciye sunulmuştur. Aşkın tüm yönleri Türk sinemasında konu edilmeye çalışılmış ve farklı hikâyelerle sinemadaki yerini korumuştur. Yine “*Şehvet Kurbanı*” adlı Muhsin Ertuğrul’un 1940 yılında ilk defa gösterime giren başka bir filminde de şehvet uğruna bankacının yaşadığı zarar çarpıcı bir şekilde anlatılmıştır.

Bu bağlamda “İmkânsız aşk” konusunun da Türk sinemasında ele alınan önemli temalardan biri olduğu açıktır. Statü farkıyla ya da kan davası gibi sebeplerle birleşemeyen âşıkların hikâyeleri Türk sinemasında sıklıkla işlenen aşk temalarından biri olmuştur. Yine Türk sinemasında aşkın bir başka gösterimi de erkeğin kadını kurtarması ve ona karşı gösterdiği fedakârlıklarla betimlenmiştir. Örneğin pavyona düşen kıza âşık olan erkeğin onu kurtarmak için çaba göstermesi ve kıza olan aşkı anlatılmıştır. Aşkın kişileri hasta ettiği ve bu aşk acısıyla hastalık yaşayan kadın ve erkeğin de konu edinildiği filmler bulunmaktadır. Bu bağlamda aşk; ölüm, mutluluk, fedakârlık, sevgi, kavgâ, intikâm, ayrılık, iyilik, kötülük, öfke, masumiyet, kardeşlik ve arkadaşlık gibi birçok kavramla birlikte ilişkilendirilmiş ve sinema filmlerinde anlatılmıştır (Tunalı, 2006: 87).

Türk sinemasının geçiş döneminde ve diğ er dönemlerde birbirinden farklı incelenen birçok yapımda dikkati ç eken durum, aş k temasının söz konusu filmlerde sıklıkla yer aldığıdır. Aş k, tematik olarak iş lenişı ve filmlere uyarlanmasıyla her dönemde kendine özgü bir yer edinmişı ve farklı destekleyici konularla sunulmuştur. Aş k üçgeni de denilen, iki sevgili ve bu sevgilileri ayırmak isteyen üçüncü kişınin konu edinildiğı filmler de 1948 yılı itibariyle Türk sinemasında yerini almıştır. Aş k, me  n olarak köy ve kent hayatında iş lenmiştir. Sinemada aş kın kişıye yaptırdıkları, hüzün ve mutlu sonlar birlikte kullanılmıştır.  rneğ n Vedat Ar tarafından çekilen bir baş ka aş k temalı filmde    nc  Selim'in G zdesi bir bestek r n padişahın g zdesine olan im  nsız aş kı ve çektiğı sıkıntılar anlatılmıştır.

Türk sinemasında aş kın konu edinildiğı filmlerle ilgili olarak çekildikleri dönemleri yansıttıkları ve özellikle o dönemlerin popüler şarkılarıyla bilindikleri görülmektedir. Yine bu filmlerde dönemin önde gelen oyuncularının yer aldığı da açık bir biçimde görülmektedir. Aş k genellikle sınıf çatışması, fakir ve gururlu genç gibi destekleyici temalarla beraber beyazperdede yer almıştır. Türk sinemasında aş kı anlayabilmek için melodram anlatıcılığ n da bilinmesi önemlidir. Genellikle bu filmlerde kullanılan melodram anlatılarında aş k, cinsellikle temellendirilmemişı, aş kın anlatımında da cinsellik ön planda tutulmamıştır. Aş k tensellikten öte sevgi ve merhametle beraber iş lenmiştir (Atıcı, 2016: 65).

Türk sinemasında aş k teması iş lenirken bir yandan toplumun erkek ve kadın olarak bu iki cinsiyete bi tiğı roller de sinema filmlerinde yer almıştır. Toplumdaki kültürel kodlar beyazperdede karşılığını bulmuşı, erkek egemen bir toplum ve erkeğini bekleyen kadın temalarıyla filmlerde daha çok ataerkil kodların olduğı retorikle iş lenmiştir. Türk sinemasındaki filmlerin bulundukları dönemlerin toplumsal özelliklerinin beyaz perdede karşılığını bulmasıyla birlikte, aş kın anlatım biçimleri de ge mişt n bugüne çeşitlilik göstermiş, özellikle Türk sinemasının ilk ve geçiş dönemlerinde aş kı anlatan filmlerde kullanılan melodram anlatılarıyla aş k cinsellikten ayrı tutulmuştur.

3. YÜCEL ÇAKMAKLI VE MİLLİ SİNEMA

3.1 Yücel Çakmaklı'nın Hayatı

Yücel Çakmaklı dindar bir ailede doğup büyümüş ve düşüncelerinin şekillenmesinde yetiştği ailenin derin etkileri bulunan bir yönetmendir. 1937 yılında doğan Çakmaklı'nın babası ve dedeleri dönemin önemli kişileri arasında gösterilmektedir. Afyon'da dünyaya gelen yönetmen, küçük yaşta babası İhsan beyin vefatıyla yetiştirme yurdunda büyümek zorunda kalmıştır. Bu dönemlerde kardeşleriyle birlikte yurttan kalan Yücel Çakmaklı 4 kardeşin en büyüğüdür. Cumhuriyet ilkokulu ve ardından Afyon Lisesi'nden mezun olmuştur (Yazgıç, 2023).

Hayatının ilerleyen yıllarında usta yönetmen sinemalarda yer gösterici olarak çalışmıştır. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Gazetecilik Yüksekokulundan mezun olana kadarki süreçte de sinemalarda çalışarak geçimini sağlayan Çakmaklı öğretmen olma ümidiyle İstanbul'a gelmiştir. 1960 yılında üniversiteden mezun olduktan sonra İstanbul Şan sinemasında çalışır. Vatani görevini Artvin'de tamamlayıp İstanbul'a dönen Yücel Çakmaklı oluşan “*Milli Sinema İhtiyacı*” fikri doğrultusunda 1963 yılında çeşitli gazetelerde sinema yazıları kaleme almaya başlar.

Sinema çalışma hayatı Osman Seden, Mehmet Dinler ve Orhan Aksoy gibi yönetmenlerle birlikte devam eden, kendisi de bu yönetmenlere yardımcılık yaparak birçok filmde yer alan Yücel Çakmaklı, fiili olarak da sinema yönetmenliğiyle ilgili birçok tecrübe kazanır. Arkadaşları ile kurdukları Elif Film bünyesinde 1970 yılında ilk defa kendi yönetmenliğinde “Birleşen Yollar” adlı filmi çekmiştir. Bu süreçte 1969 ve 1975 yılları arasında dokuz farklı filmin yönetmenliğini yapmış, 1975 - 1989 yılları arasında da TRT Genel Müdür Danışmanı olarak çalışmıştır (Doğan, 2010: 350-352).

Edebiyat uyarlamaları yapmış ve birçok dizinin yapımında bulunmuş olan Çakmaklı'nın, 1989'da tekrar sinema yönetmenliğine dönmüştür. 2005 yılına kadar çeşitli filmlerin yapımcılığını üstlenmiş bu tarihten itibaren ise yine TRT de yayınlanan “Cumbadan Rumbaya” adlı dizisinin çekiminde bulunmuştur. 2009 yılında İstanbul'da vefat eden Çakmaklı, hayatı boyunca sinemaya kattığı değerlerle adından

söz ettiren bir yönetmen, senarist ve yapımcı olmuş ve çığır açan bir usta olarak halen anılmaya devam etmektedir.

akmaklı'nın milli bir bakış kazanmaya başladığı zamanlar çocukluk yıllarına dayanmaktadır. Bu yıllarda dedesiyle köy köy dolaşan ve dedesinin vaazlarıyla, Mesnevi'den anlattığı dini kıssalarla ve anlattığı halk hikayeleriyle büyüyen ünlü yönetmen, duyduğu bu anekdot ve kıssalarla milli bir dünyayı keşfettiğini ve bunun da ileriki yıllarında kendisine destek olduğunu söylemiştir. Ayrıca dindar bir aile ortamında yetişmiş olmakla birlikte, kendisiyle gerçekleştirilen bir söyleşide sinema ile ilgili ifade ettiklerine istinaden entelektüel anlamda özellikle çocukluğundan gelen önemli bir sinema sevgisi bulunduğu anlaşılmaktadır (Evren, 2014: 172).

Merve Kesenci, akmaklı'nın çeşitli gazetelerde, “Tohum”, “Yeni İstanbul” ve “Düşünen Adam” dergilerinde Milli Sinema kültürüne yönelik yazılarının yayımlandığını belirtmiştir (Kesenci, 2018: 8). Sinemayı ve yönetmenliği milli manevi değerlere oturtmaya çalışan yönetmen bakış açısıyla Türkiye için yeni bir dönem başlatmıştır.

Yücel akmaklı'nın sinema hayatını üç dönemde incelemek yerinde olacaktır. Bu dönemlerin birincisi, yönetmenin 1970 - 1975 yılları arasını kapsayan ilk sinema filmlerini oluşturduğu dönemdir. Devamında 1975 - 1989 yıllarını kapsayan TRT için filmler yaptığı dönemidir. Son dönemi ise 1989 - 2005 yılları arasındadır ve özel sektörde yaptığı çalışmalarından oluşmaktadır. Yücel akmaklı hayat hikâyesi ve sinema eserleriyle Türk sinema tarihinin önemli simalarından biri olmuş, çizdiği sinema anlayışıyla da günümüzde de adından söz ettiren bir yönetmen olarak sinema tarihine katkıda bulunmuştur.

3.2 Yücel akmaklı'nın Sinema Düşüncesi

Yücel akmaklı'nın sinemaya bakışı ile ilgili olarak Tohum Dergisi'nde yayınlanan yazıları öncelikli olarak dikkat çekmektedir. Bu dergide kaleme aldığı yazılar onun sinema ve haddizatında sanat anlayışına ilişkin değerli bilgiler vermektedir. Bu dergideki yazılarıyla çeşitli yabancı ve yerli filmlere yönelik eleştirilerde bulunmuştur. Bu bağlamda Tohum dergisinde kaleme almış olduğu “1963 - 64 Film Mevsimi”

başlığıyla yayınlanan yazısında özellikle “Süper Prodüksiyon” adı altında lanse edilen büyük bütçeli yabancı filmlerin “*tehlikeli propaganda mesajları*” içermelerinden dolayı sakıncalı olduklarını ifade ederken dönemin meşhur Türk filmi Susuz Yaz’a yönelik de değerlendirmelerde bulunduğu görülmektedir. Yönetmenin söz konusu eleştiri yazıları onun sanata bakışına ilişkin önemli ipuçları sunmaktadır (URL-4, 2024).

İhsan Kabil, Çakmaklı’nın sinema yönetmeni olarak ortaya koyduğu bütün çalışmalarının ve filmlerde anlattıklarının yaşayışıyla uyum içerisinde olmasını, onun sinema dünyasındaki değerini, sanata bakışını ve katkılarını da belirterek “Türk sineması adına kıymet biçilemez bir değer” olduğunu ifade etmiştir (Kabil, 2014: 13).

Çakmaklı milli duygularını hep ön planda tutmuş ve bu yönde bir sanat anlayışı benimsemiştir. Yönetmenin yazıları, işleri ve söylemleriyle birlikte milli bir Türk Sineması anlayışı da doğmuştur. Bu bağlamda sanat anlayışını milli kültür üzerine bina eden yönetmen yeni bir akımın da öncülüğünü yapmış sayılmaktadır. Dolayısıyla Yücel Çakmaklı’nın sanat anlayışı ve Milli Sinema ekolü birbirlerini tamamlayan iki başlık olarak görülmektedir.

Diğer yandan Çakmaklı’nın, “dönemin küresel sinema olanakları içerisinde Türk Sinemasının konumunu belirlemek amacıyla gözlem yapıldığında yerli sinemamızın Milli Sinema kimliğinden uzak olduğu” (Evren, 2014: 16) ifadesinden hareketle, sanat anlayışında milli dinamikleri önceleyen bir kimlik üzerine bina ettiği ve bu doğrultudaki çözüm arayışı ile sinema eleştirilerini yaptığı görülmektedir.

Sanat anlayışında milli kültür bilincini sıklıkla ön planda tutan yönetmen, konu seçimlerinde ve film çekimlerinde batıdan alınan ilhamın doğudan alınması gerektiğini ve ancak bu şekilde milli bir sinema perspektifinin oluşabileceğini savunmuştur. Nitekim ilerleyen yıllarda yaptığı filmlerinde kendi sanat anlayışına yönelik yansıttığı düşünceleri ile Milli Sinema düşüncesini oluşturmuştur. Bu bağlamda sanat anlayışıyla ilgili önemli bilgiler içeren diğer kaynaklar kuşkusuz sinema eserleridir.

Bu doğrultuda Çakmaklı filmlerine göre bir ayırım yapıldığında iki ana dönem görülmektedir. İlk dönem filmleri milli kimliğin belirgin olduğu filmler iken, ikinci

dönem İslami bir bakış açısının ön planda olduğu ve bu minvalde edebi eserlerin beyazperdeye uyarlandığı bir dönem olarak görülmektedir (Lüleci, 2008: 77).

Çakmaklı'nın sanat anlayışıyla ilgili belli eleştiriler de olmuştur. Özellikle yaşamsal gerçekliği olduğu gibi anlatan Çakmaklı çektiği filmlerle bu bağlamda eleştirilmiş bir yönetmendir. Sahnelerde kullandığı açıklık sebebiyle Milli Sinema ekolünde bulunan diğer yönetmenler tarafından zaman zaman eleştiri almıştır. Kullandığı açıklıkla ilgili hayatın içinde var olan şeyleri gösterdiğini ve beyazperdeye yansıttığını savunmuştur.

Yücel Çakmaklı filmografisinde anlatılan konuların, verilmek istenen mesajların didaktik unsurlar içermesi filmleri topluma vermek istediği mesajı oluşturduğundan olağan bir durumdur. İkinci dönem filmlerinde özellikle dini unsurları ön planda tuttuğu ve bu dönem filmlerinde dini ve kültürel öğeleri bir arada işlediği görülmektedir. Çakmaklı için dini öğeler ve kültürel değerler milli kültürün önemli bir parçasını oluşturduğundan Milli Sinema'nın söz konusu değerlerden ayrı düşünülmesinin mümkün olamayacağı anlaşılmaktadır (Evren, 2014: 270).

Filmlerinde genel olarak geçen mekâna göre bir ortam oluşturması Türkiye ya da Türkiye dışında geçen hikâyeye göre değişmektedir. Her filminde ortak olan tema, İslami değerlere özlem, ibadetler, kültürel göstergeler ve kullanılan tasavvufi müziklerdir. Özellikle Türkiye içinde kültürel anlamda yozlaşan ve dinden uzaklaşan toplum manzaraları işlendiği görülmektedir. Filmlerinde genel olarak belirli kırılma noktaları oluşturan yönetmen bu kırılma noktalarını rüya sahneleri aracılığıyla yaparak, yozlaşan kişilerin kendi öz kültür ve dinlerine geri dönüşünü filmlerinde anlatmıştır. Bu konuda Çakmaklı'nın filmleri, yazıları ve açıkça deklare ettiği görüşleri sanat anlayışını oluşturan önemli unsurlardır ve bunların her biri onun sanat anlayışı içerisinde önemli yere sahiptir.

3.3 Yücel Çakmaklı'nın Filmografisi

Yücel Çakmaklı'nın filmografisine geçmeden önce yönetmenin kendi söylemiyle Milli Sinema bilincini oluşturduğu ilk yazılarını ve devamında da bu bağlamda çektiği filmleri incelemek gerekmektedir. Onun eleştiri yazılarının ardından çekmeye başladığı ilk filmler, kurmuş olduğu Elif Film aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Buna

yönelik olarak yönetmen Ali Emirosmanoğlu ve Ergun Bayık ile Elif Film şirketini kurmuş ve birçok film çekimini bu çatı altında gerçekleştirmiştir. 1969 yılında yönettiği ilk film sayılan “*Kâbe Yollarında*” belgesel ve dramatik unsurların birlikte harmanlandığı bir yapım olarak öne çıkmaktadır.

Bununla birlikte devam eden yıllarda; *Diriliş*, *Zehra*, *Oğlum Osman*, *Ben Doğarken Ölmüşüm*, *Birleşen Yollar*, *Kızım Ayşe*, *Çile* ve *Memleketim* filmlerinin yönetmenliğini yapmıştır (Yenen, 2012: 256). Ayrıca Yılmaz Güney’in yönetmenliğini beğenen ve kendisiyle film çekmek isteyen Çakmaklı, Güney’in cezaevine girmesiyle birlikte “*Memleketim*” adlı kendi filminin yönetmenliğini yapmıştır.

Yönetmenin 1975 - 1990 yılları arasında TRT döneminde de çekmiş olduğu birçok film ve dizi bulunmaktadır. Bunlar; *Çok Sesli Bir Ölüm*, kendi ifadesiyle yarı belgesel niteliğinde bir çağ filmi olan *Kuruluş* filmi, ayrıca *Küçük Ağa*, *Denizin Kanı*, *Bir Adam Yaratmak*, *Çözülme* ve ‘*Bağrı Yanık Ömer ile Güzel Zeynep*’tir. Bu filmlerin ardından *Hacı Arif Bey* ile *Aliş ile Zeynep* ve 4. *Murat*’ı da çekmiştir. Ayrıca 1989 yılı ile birlikte *Minyeli Abdullah*, *Mümin ile Kâfir* ve *Bişr-i Hafî* gibi sinema çekimleri de yapan yönetmen dönem içinde bazı dizi çekimlerinde de bulunmuştur. *Kanayan Yara* *Bosna* filmi de yönetmenliğini yaptığı önemli filmlerden biridir. Yücel Çakmaklı’nın filmografisiyle ilgili yapılan çeşitli kaynak taramalarında göre yapımcı yönetmen ve senarist olarak içinde bulunduğu birçok film olduğu belirgin olarak görülmektedir.

Bu bağlamda Yücel Çakmaklı’nın ilk olarak senaristliğini üstlendiği filmlere yıllarıyla birlikte bakmak gerekirse, bu filmler, 1974 - *Kızım Ayşe*, 1970 - *Birleşen Yollar*, 1992 - *Bir Zamanlar Sarhoştur* ve 1983 - *Küçük Ağa* filmleridir.

Yönetmenliğini yaptığı filmler ise (yıllarıyla birlikte) şu şekildedir: 1970 - *Birleşen Yollar*, 1972 - *Çile*, 1972 - *Zehra*, 1973 - *Oğlum Osman*, 1973 - *Ben Doğarken Ölmüşüm*, 1978 - *Bağrı Yanık İle Güzel Zeynep*, 1980 - *IV. Murad*, 1982- *Hacı Arif Bey*, 1983 - *Küçük Ağa* ve 1984 - *Aliş ile Zeynep*, 1987 - *Osmancık*, 1990 - *Minyeli Abdullah* 2 isimli filmleridir (Tuna, 2014).

Yine yönetmenliğini üstlendiği 1974 - Diriliş, 1974 - Kızım Ayşe, 1974 - Memleketim, 1977 - Bir Adam Yaratmak, 1977 - Çok Sesli Bir Ölüm, 1977 - Çözülme, 1977 - Oynaş, 1978 - Denizin Kanı, 1987 - Osmancık, 1989 - Minyeli Abdullah, 1989 - Sahibini Arayan Madalya, 1991 - Osmanlı Bedel İster, 1992 - Bir Zamanlar Sarhoştur (Bısr-i Hafi), 1993 - Kanayan Yara Bosna, 1992 - Mümin İle Kâfir, 1994 - Kanayan Yara Mavi Bosna, 1996 - Son Türbedar, 1997 - Emir Sultan ve 2005 yılında gösterime giren Cumbadan Rumbaya isimli filmleri de bulunmaktadır.

Bahsi geçen yapımlardan televizyon dizisi formatında olanlar ise; Bir Adam Yaratmak, Çok Sesli Ölüm, Aliş ile Zeynep, Hacı Arif Bey, Kanayan Yara Bosna, Osmanlı Bedel İster, Son Türbedar, Cumbadan Rumbaya, Osmancık, Emir Sultan, Bağrı Yanık Ömer ile Güzel Zeynep, IV. Murad ve Çözülme filmleridir.

Çakmaklı'nın aynı anda yönetmenliğini, senaristliğini ve yapımcılığını da üstlendiği sinema filmleri bulunmaktadır (Battal, 2023: 83-87). Kendi filmografisinde senaristlik ve yönetmen unvanı ile birlikte yapımcılığını da üstlendiği söz konusu filmleri kronolojik olarak; 1970 - Birleşen Yollar, 1974 - Diriliş, 1974 - Garip Kuş, 1974 - Kızım Ayşe, 1974 - Memleketim, 1975 - Gençlik Köprüsü, 1975 - Mümin ile Kâfir 1975 - Sınıfta Şenlik Var isimli filmleridir.

Yücel Çakmaklı'nın filmografisiyle ilgili yukarıda verilen bilgilerden hareketle, yönetmenin senaristlik ve yapımcılıkla birlikte birçok sinema eserine imza attığı, kendi sanat anlayışıyla döneminde ve sonrasında izlenen çok sayıda dizi ve film ortaya koyduğu görülmektedir.

Yücel Çakmaklı'nın yönetmenliğini, senaristliğini veya yapımcılığını üstlendiği film ve diziler şöyledir:

3.3.1 Yücel Çakmaklı'nın Yönetmenliğini Yaptığı Filmler

1. Birleşen Yollar - 1970
2. Zehra - 1972
3. Çile - 1972
4. Ben Doğarken Ölmüşüm - 1973

5. Oğlum Osman - 1973
6. Garip Kuş - 1974
7. Memleketim - 1974
8. Diriliş - 1974
9. Kızım Ayşe - 1974
10. Çok Sesli Bir Ölüm - 1977 (Televizyon Dizisi)
11. Oynaş - 1977 (Televizyon Dizisi)
12. Bir Adam Yaratmak – 1977 (Televizyon Dizisi)
13. Çözülme - 1977 (Televizyon Dizisi)
14. Denizin Kanı - 1978 (Televizyon Dizisi)
15. Bağrı yanık Ömer ile Güzel Zeynep - 1978 (Televizyon Dizisi)
16. IV. Murat - 1980 (Televizyon Dizisi)
17. Hacı Arif Bey - 1982 (Televizyon Dizisi)
18. Küçük Ağa - 1983 (Televizyon Dizisi)
19. Aliş ile Zeynep - 1984 (Televizyon Dizisi)
20. Kuruluş / Osmancık - 1987 (Televizyon Dizisi)
21. Sahibini Arayan Madalya - 1989
22. Minyeli Abdullah - 1989
23. Minyeli Abdullah 2 - 1990
24. Kurdoğlu / Osmanlı Bedel İster - 1991 (Televizyon Dizisi)
25. Bişr-i Hafi / Bir Zamanlar Sarhoştı - 1992
26. Mümin ile Kâfir - 1992
27. Kanayan Yara Bosna - 1993 (Televizyon Dizisi)
28. Kanayan Yara - Bosna Mavi Karanlık - 1994
29. Son Türbedar – 1996 (Televizyon Dizisi)
30. Emir Sultan - 1997 (Televizyon Dizisi)
31. Cumbadan Rumbaya - 2005 (Televizyon Dizisi)

3.3.2 Yücel Çakmaklı'nın Senaristliğini Yaptığı Filmler

1. Birleşen Yollar - 1970
2. Kızım Ayşe - 1974
3. Küçük Ağa - 1983

4. Bişr-i Hafî / Bir Zamanlar Sarhoştı – 1992

3.3.3 Yücel Çakmaklı'nın Yapımcılığını Üstlendiği Filmler

1. Birleşen Yollar - 1970
2. Garip Kuş - 1974
3. Diriliş - 1974
4. Memleketim - 1974
5. Kızım Ayşe - 1974
6. Sınıfta Şenlik Var - 1975
7. Gençlik Köprüsü - 1975
8. Mümin ile Kâfir - 1992

3.4 Yücel Çakmaklı'nın Üslubu

Yücel Çakmaklı'nın yaşam hikâyesi, onun sinema hayatının şekillenmesinde olduğu gibi sanatsal üslubunun ve gerek dramatik gerek sinematografik anlatı yapısının biçimlenmesinde de önemli bir yere sahiptir. Doğduğu ev ve büyüdüğü ortam da onun kişiliğinin şekillenmesinde önemli katkılar sunmuştur. Sinema, öykü anlatıcılığında aktif olarak kullanılan bir mecra olduğundan, film sektöründe üretim yapan sinema emekçileri yönetmenler de kendilerine özgü anlatı yapılarıyla hikâyeleri izleyiciye sunmaktadır.

Çakmaklı'nın dedesiyle geçirdiği zaman dilimi içerisinde dedesinin camilerde sohbet etmesi, onun da dedesine bu vaazlarda yardım etmesi ve en önemlisi de bir anlatıcı olan dedesini dinleyerek büyümesi, şuuraltı müktesebatının oluşmasında önemli katkıları olmuş, aynı zamanda bu anlatımı sinemaya taşımasına zemin hazırlamıştır. Yaşadıklarıyla kendine özgü bir anlatıya sahip olan Çakmaklı'nın kullandığı anlatı yapısı ve bakışı kendi hayatının içinde kazandığı doğallığın da yansımasıdır. Özellikle dedesinden dinlediği kıssadan hisseler ve menkıbeler, öğrendiği anekdotlar onun sinema dilinin şekillenmesine aracılık etmiş, Çakmaklı da filmlerinde ve çektiği dizilerde de bu kıssadan hisselerle anlatısını olgunlaştırmış ve zenginleştirmiştir.

Yücel Çakmaklı'nın aile yaşantısıyla birlikte anlatı yapısını şekillendiren bir diğer önemli etmen de şüphesiz onun bahsettiği gibi Yeşilçam'ın önemli yönetmenleriyle birlikte çalışması ve bir arada bulunması olmuştur. Söz konusu yönetmenlerle çalışan ve onlara asistanlık yapan Çakmaklı bu sayede Yeşilçam ile ilgili birçok bilgiye ulaşma ve Yeşilçam anlatı yapısına dair önemli kodları çözme fırsatı elde etmiştir. Bu iki önemli fırsatın yanı sıra sinema dilinde uyguladığı doğu - batı sentezi onun melodram anlatı yapısını oluşturmuştur. Diğer yandan Yücel Çakmaklı'nın doğu ve batı çatışmasını bu anlatı yapısıyla tasvir ettiği ve bu melodram anlatı yapısının onun sinemada vermek istediği mesaja rehberlik ettiği de söylenebilir (Uslu, 2014: 261).

Türk sinema tarihinde çığır açan yönetmen ilk filmi “Birleşen Yollar” ile birlikte popüler sinemanın karşısında durarak melodram temelli anlatıyı kendi filmlerinde başarıyla uygulamıştır. Yücel Çakmaklı Yeşilçam sineması ve kendi anlatımını bir araya getirerek, kendi sinema anlayışı çerçevesinde iletmek istediği mesajları seyirciye ulaştırmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda farklı konuları seyirciye yönelik yalın ve sade bir üslupla, özü biçime feda etmeden işleyen yönetmen, filmlerinde ve dizilerinde de başarılı olmuştur. Melodram anlatı yapısı klasik sinema anlayışı için ayrıca önemli bir yere sahip olduğundan melodramatik anlatının, Çakmaklı'nın filmleriyle birlikte değerlendirilmesi yerinde olacaktır.

Bu bağlamda klasik sinema anlayışıyla çekilmiş her filmin aynı zamanda melodramatik anlatı öğeleri de taşıdığı söylenebilir. Çünkü bu anlatı türünde iletilmek istenen duyguyu seyircinin yoğun bir şekilde hissetmesi amaçlanır ve seyircinin konuyla özdeşim kurması ve acıma duygusunu yaşaması sağlanır.

“Anlatının yapısal analizi” bağlamında değerlendirildiğinde filmlerde seyirciye sunulan olay örgüsünün verilmek istenen duyguyu destekleyerek izleyiciyi sinemaya çekebildiği, özellikle Yeşilçam'da kullanılan melodram anlatılarda izleyicide merak duygusunun uyanması da amaçlandığı söylenebilir. Nitekim Duyguların yaşanmasına ve uçlarda hissedilmesine olanak tanıyan bu anlatı yapısının izleyiciyi aynı zamanda manipülasyona açık hale getirebileceği açıktır (Todorov ve Weinstein 2022: 891-898).

Öte yandan Yücel Çakmaklı'nın melodram temelli çatışmaları karakterlerinde de kullandığı göze çarpmaktadır. Yönetmen doğu ve batı çatışmasını iki karakter üzerinden anlatmaktadır. Biri “mütedeyyin” olan karaktere karşı diğer karakter modernliği temsil etmekte, mütedeyyin karakterin modern karakteri dönüştürdüğü görülmektedir. Çakmaklı'nın kullandığı anlatı yapısı ayrıca çektiği dizilerde de görülür. Milli kültür bilinci taşıyan bir sinema oluşturma çabası ve bu doğrultta melodramı eserlerine yerleştirmesiyle Yeşilçam'dan kısmen ayrılan ve benzeyen üslubuyla kendi anlatı yapısını oluşturmuş, dizi ve filmlerinde kullanmıştır.

3.5 Yücel Çakmaklı Sinemasında Necip Fazıl, Tarık Buğra ve Şule Yüksel Şenler Etkisinin Değerlendirilmesi

Yücel Çakmaklı'nın sinemasında Tarık Buğra, Necip Fazıl ve Şule Yüksel Şenler isimlerinin izleri görülmektedir. Dolayısıyla anlatıma öncelikle Tarık Buğra'nın Yücel Çakmaklı sinemasına olan etkileriyle başlanması önem arz etmektedir. Öncelikle Yücel Çakmaklı'nın Milli Sinema kültürüyle ilgili oluşturmaya çalıştığı dinamiklerde birçok yerli edebi eserden de etkilendiği bilinmektedir. Bu edebi eserlerin ve yazarlarının başında ise Tarık Buğra gelmektedir. Tarık Buğra'nın kaleme aldığı eserlerle milli değerlere ve kültüre saygı duymasının ve bunları ön planda tutarak eserler kaleme almasının Yücel Çakmaklı'nın ondan etkilenmesinde önde gelen sebeplerden biri olduğu görülmektedir (Arslan, 2006: 69).

Yücel Çakmaklı'da olduğu gibi Tarık Buğra da milli değerlerle büyümüş ve düşünce dünyası bu şekilde oluşmuştur. Geçmiş ve geleceği birlikte sunan bu iki değerli sanatçı için geçmiş kıymetli, gelecek ise kaçınılmazdır. Dolayısıyla geçmişle ilgili her şeyin sadece gelenekselliğe dair değil, asıl olan özü oluşturduğu düşüncesiyle de hareket etmişlerdir. Bu iki sanatçının tanışması Çakmaklı'nın üniversite mezuniyetinin ardından Yeni İstanbul gazetesinde çalışmaya başlamasıyla birlikte gerçekleşmiştir. Tarık Buğra, devam eden süreçte birlikte ilk eserleri sayılabilecek yarı belgesel sayılan Kâbe Yollarında filmi için Yücel Çakmaklı'ya rehberlik etmiştir.

Tarık Buğra'nın “Küçük Ağa” romanından etkilenen Yücel Çakmaklı bu eseri filme uyarlamak için Tarık Buğra'yı ikna etmeye çalışsa da kitap film olarak değil sonraki

yıllarda dizi olarak çekilmeye başlanmıştır. Bu iki sanatçının ilişkisi, Yücel Çakmaklı'nın Tarık Buğra'nın eserlerinden etkilenecek şekilde çektiği filmlerle Tarık Buğra'nın 1994 yılında vefatına kadar devam etmiştir.

Yücel Çakmaklı için en önemli isim ise birinci sırada Necip Fazıl Kısakürek'tir. Nitekim Yücel Çakmaklı sinema bilincinde önemli bir yere sahip olan ilk isim olarak Necip Fazıl'ı anmaktadır. Necip Fazıl, Cumhuriyet döneminin önde gelen şair ve yazarlarından olmasının yanı sıra, İslami düşüncenin önde gelen şairleri arasındadır. Onun hayatıyla ilgili birçok dönemi olmuş, eserlerinde sadece milli değerlere ve muhafazakârlığa yer vermiştir. Bu bağlamda birçok eserinde sanat yolculuğundan ve bu yolculuğun da Allah'ı aramakla geçtiğinden bahsetmiştir (Buçukcu, 2015: 242).

Şair ve aynı zamanda yazar olan Necip Fazıl, sanat anlayışıyla dini görüşünü aynı eksende birleştirmiştir. Yücel Çakmaklı'nın ortaya koyduğu Milli Sinema kültürünün temellerinin büyük bir kısmı Necip Fazıl'ın kurduğu Büyük Doğu ideali çerçevesinde oluşmuştur. Birçok sinemacı Necip Fazıl'dan etkilenmiş olmakla birlikte Yücel Çakmaklı için Necip Fazıl'ın eserleri ayrı bir önem taşır. Necip Fazıl Kısakürek'in 1940'lı yıllarla birlikte kaleme aldığı yazılarda sinemaya önem vermesi ve bu konuyu desteklemesi de Yücel Çakmaklı için teşvik edici büyük bir öneme sahiptir. Bu bağlamda Necip Fazıl'ın sinemayı, *“Batının yozlaşmış ahlakının yayılmasına sebebiyet veren ve kontrol altına alınması gereken bir realite”* olarak açıklaması Çakmaklı'nın Batı medeniyeti eleştirisinde açık bir argüman niteliğindedir.

Birçok yönde aynı görüşleri bulunan Yücel Çakmaklı ve Necip Fazıl'ın eserlerinin varış noktaları da kesişmektedir. Yücel Çakmaklı ilk defa lise yıllarında Necip Fazıl'ın eserleriyle tanışmış ve yetiştiği aile ortamının katkısıyla da onda Necip Fazıl hayranlığı oluşmuştur. İlerleyen yıllarda Necip Fazıl'ın kullandığı edebiyat dili Yücel Çakmaklı ve onun gibi birçok sinemacıyı etkilemiş ve şekillendirmiştir. Çakmaklı'nın burada bahsedilecek olan etkilendiği bir diğer isim ise Şule Yüksel Şenlerdir. Yazarın “Huzur Sokağı” ismiyle yayınlanan kitabının Yücel Çakmaklı'nın “Birleşen Yollar” adıyla çektiği ilk filmi olduğu da literatürde yer almaktadır (Diriklik, 1995: 12).

Şule Yüksel Şenler İslami düşünce için önemli olan yazarlardan biridir. 1952 yılında “Yelpaze” isimli bir dergide hikâyeler kaleme alarak yayın hayatına başlayan yazar, Bugün Gazetesi’nde 1967 ve 1971 yılları arasında köşe yazıları yazmıştır. Kendisi aynı zamanda çeşitli şehirlerde konferanslar vermiş ve düşünceleriyle birçok kişiyi etkilemiş bir kadın yazardır. Ayrıca Şenler’in yaşamında görülen İslamiyet tezahürleri ve kendisiyle bütünleşen tesettür biçimi, halkın ve içinde bulunulan dönemin dindarlığa bakış açısının değişmesinde önemli bir yere sahip olmuştur. Bu bağlamda milli kültür ve değerlere önem veren Çakmaklı’nın, birçok kişiye rol model olan benzer dünya görüşlerine sahip oldukları Şule Yüksel Şenler’in fikirlerinden etkilenmesi olağan bir sonuç olmuştur.

3.6 1960 Sonrasında Kültür ve Sanat

1950 ve 1960 yılları arasında Türkiye’de iktidar olan Demokrat Parti ile birlikte liberal anlamda gerçekleştirilen birçok uygulama ekonomik, sosyal, siyasal, kültürel anlamda farklı alanları da etkilemiştir. Özellikle kültürel ölçekte herhangi bir politikanın oluşturulmaması ve maddi öğelerin manevi değerlerin önünde tutulması dönemin dikkat çeken nitelikleri arasında gösterilmektedir. Bu bağlamda manevi değerlerin topluma öğretilmesi ve bu değerlere sahip çıkılması yönünde öğretilerin yapıldığı görülür. Özellikle 1950 yılı itibariyle değişen toplumsal ve ekonomik yapı sanatçıların da eserlerini etkilemiş ve şekillendirmiştir. Bu dönemde özellikle köyden kente göç olgusu birçok edebi esere konu olmuştur (Günay ve Erkol, 2017: 923).

1960’lı yıllara gelindiğinde tüm dünya ve Türkiye için birçok değişimin yaşandığı gelişmeler cereyan etmiştir. Dünya’da yaşanan kurumsallaşmalar ve çeşitli gruplaşmalarla birlikte Türkiye’de meydana gelen askeri ihtilal ile birlikte ekonomi, sanat ve sosyal hayat yeniden şekillenmiştir. Özellikle bu süreçte oluşturulan yeni anayasa ve kişilere tanınan haklar dönemin konjonktürel formlarının değişiminde belirleyici olmuştur. Yeni anayasa ile birlikte ayrıca sanatçılar için devlet desteği sağlanması gibi sanat ortamına tanınan ayrıcalıklar darbenin olumlu çağrışım yapmasına neden olmuştur. Bu süreçte sanatçılara telif konusunda destek verilmesi üzerine, Türk sanatının evrensel olarak temsilinin sağlanması ve ülke içerisinde kültür sanat merkezlerinin çoğaltılması gibi çeşitli konular gündeme gelmiştir.

Türkiye’de ve Dünya’da o yıllarla birlikte değişen her konu kültürü, sanatı ve toplumu da etkilemiştir, geliştirmiştir. Bu yıllar Türkiye’de milliyetçi kökenli şair, yazar ve sanatçılar için ise daha çok önem taşımaktadır. Ülkede değişen konjonktür ile birlikte sanatçılar daha özgürlükçü günlerin geleceğine dair olumlu ve yapıcı çalışmalar yapmaya başlamışlardır. Bu bağlamda kurulan ulusal ve milli bütünlüğe dair önemli topluluklardan biri Milli Türk Talebe Birliği’dir. Özellikle o dönem bu toplulukla birlikte sanat, milli birlik ve beraberliğin resmedilmesinde ve temsilinde uygulanmaya başlanmıştır. Farklı ideolojiye sahip öğrencilerin dâhil olduğu Milli Türk Talebe Birliği, 1980 ihtilali sonrasında kapatılacaktır (Gürdaş, 2017: 1072).

Bu süreçten sonra Milli Sinema akımının ortaya çıkmasıyla birlikte, görsel sanatların ve sinemanın milli birlik amacıyla kullanılma temayülü yaygınlaşmıştır. Özellikle Tarık Buğra, Necip Fazıl ve Sezai Karakoç gibi düşünürler de kültürel anlamda milli bir sinema anlayışının yerleşmesine dair önemli başlangıçlar yapmışlar ve Milli Sinema ekolünün edebi temelini oluşturmuşlardır. Bu yıllarda milli kültürün ve muhafazakâr düşüncenin dışında kalan önemli bir sanat dalı da plastik sanatlar olmuştur. Sanatın politikayla birleşmesi de yine bu döneme denk gelmektedir. Özellikle burada sanatçılar arasında ayrım olmadan sol ve sağ görüşlü sanatçılar kendi fikirlerini eserleriyle aktarmaya çalışmışlardır. Dolayısıyla sanatta politik bir noktaya doğru yönelim başlamış, sanatçılardan bazıları kendi görüşlerine uygun siyasi partilerin çatısında bir araya gelmişlerdir.

Sağ ve sol görüşlü sanatçılar artık ayrılmış, farklı dergi, gazete ve topluluklarda bir araya gelmeye başlamışlardır. Sanatçıların kendi görüşlerine yönelik oluşturdukları sanatsal projeler halkla buluşturulmuş, ideolojik çerçevede taraftar toplanmaya ya da düşünceler yayılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda 1960’lı yıllarda göze çarpan en önemli dergiler, “Papurüs” ve “Varlık” dergileridir. Bu dergiler halkla buluşturulmuş ve sanatçılar kendi görüşlerini politik bir zeminde yaymaya başlamışlardır. Bu dönemde meydana gelen önemli toplumsal değişikliklerden biri de sinemayla ilgilidir. Sinemadaki bu reformla birlikte sansüre karşı sanatçılara Danıştay’a başvurma hakkı tanındığı görülmektedir (Dorsay, 1989).

Bu adım Türk Sinema Tarihi açısından filmlere yönelik uygulanan sansür hakkında atılmış önemli bir özgürlük adımıdır. 1961 yılıyla birlikte Türk sinemasında da toplumsal konular sıklıkla işlenmeye başlanmış, bu gelişmeler film yönetmenlerini toplumsal konulara yönelmeleri konusunda cesaretlendirmiştir. Bu dönemde toplumsal konuların işlendiği yapımlara sansür engeliyle ilgili “Yılanların Öcü” filmine sansür uygulanmış, daha sonra söz konusu sansür yasağının kalkmasıyla birlikte de film seyirciyle buluşabilmiştir. Tüm bu olaylar ve gelişmeler ışığında değerlendirme yapıldığında Türk sinema tarihinde milli benlik oluşmasında bu yılların kritik bir öneme haiz olduğu görülmektedir. Nitekim 1960’lı yıllarda politik tartışmalarda ilerlenen bu yol Türk sinemasının kendine ait bir sinema dilinin de oluşmasında önemli olmuştur.

3.7 Milli Sinema Düşüncesinin Ortaya Çıkışı

Türkiye’de 1950’li yıllarla birlikte sinema kültürü ve dili oluşmaya başlamış, bu durum bazı ideolojik çevrelerin dikkatini çekmiştir. Özellikle toplumsal anlamda yapılan sinema filmleri bu çerçevede ideolojik fikirlerin de bir savunmasını oluşturmuştur. Sinemaya olan bu yönelim zamanla dindar entelektüel kesim içerisinde de yaygınlaşmaya başlamış, bu kesiminin yazar, şair ve sanatçıları da sinemaya ilgi duymaya ve kendi ideolojilerine göre bir bakış geliştirmeye başlamışlardır. Özellikle 1950 - 1960 yılları arası olan süreç, sözü geçen entelektüellerin sinemaya ilgi duyduğu ve aynı zamanda da sinemayı eleştirdiği dönemi oluşturmaktadır (Lüleci, 2008: 66).

Milli Sinema düşüncesinin temellerini oluşturan Necip Fazıl Kısakürek, bu bağlamda Büyük Doğu dergisinde sinemanın öneminden bahseden bir yazı kaleme almıştır. Kavramın ortaya çıkışı da Necip Fazıl’ın söz konusu yazısına dayanmaktadır. 1943 yılında yayımlanan bu yazıyla birlikte Milli Sinema’nın temelleri atılmış ve artık muhafazakâr sanatçılar ve entelektüeller için de sinema önemli ve üzerinde çalışılıp mütalaa edilebilecek bir konuma gelmiştir. Bununla birlikte dönem sinemasına yapılan eleştiriler de artış göstermiş ve Milli Sinema bilinci oluşturulmaya başlanmıştır. Ahmet Güner ve Zafer Selük de bu bağlamda eleştirileri kaleme alan yazarlar arasındadır. Bu dönemde çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan yazılarla ulaşılmak istenen sinema bilinci de oluşturulmaya başlanmıştır.

1963 yılıyla birlikte Yeni İstanbul gazetesinde yazılar yazmaya başlayan Yücel Çakmaklı da bir süredir devam ettirdiği sinemada milli bilinç oluşmasına dair tartışmalarını daha da artırmış ve bu yönde somut ilk adımların atılması için öncülük etmiştir. Politik anlamda Milli Sinema tartışmaları başlaması Yücel Çakmaklı'nın 1964 yılında Yeni İstanbul gazetesinde yayımlanan "*Tarihe Sırtını Dönen Bir Sinema*" yazısıyla başlamıştır. Çakmaklı bu yazısında Türk milletinin destanlarının, hikâyelerinin kendine has milli dili oluşturularak beyazperdeye aktarılması gerektiğini savunmuş ve bu durumu desteklemiştir. Özet olarak bu yazıyla birlikte milli bir Türk sinemasına duyulan ihtiyaç açıkça dile getirilmiştir (Coşkun, 2009: 74).

Milli Sinema ile ilgili meydana gelen bu tartışmalar sinema perspektifinde bir kültürel teorinin tam olarak anlaşılama sorununu da gün yüzüne çıkarmıştır. Çünkü kavramsal çerçevede ulusallık ve millilik olguları sinema üzerinden bir nevi kimlik göstergesi niteliği taşımak durumundadır. Bu akımın temel ilkelerinde milli olmanın sadece etnik değil aynı zamanda İslamiyet'e dair kodların da sinema sanatında yer almasına yönelik bir arayışın olması gerektiğine işaret olduğu açıktır.

Buna yönelik Yücel Çakmaklı "Milli Sinema İhtiyacı" başlıklı yazısı ile öne çıkarak, günümüz sinema eleştirisini ve kendi sinema görüşünü karşılaştırmış ve birçok kişinin de karşılaştırmasına imkân tanımıştır. Özellikle, Amerikan sinemasından taklit edilen yapımların Türk milleti için müspet bir kazanım sağlamayacağına, bu sinema eserlerinin halka yabancı olduğuna dair izahlar ve yorumlar getiren Çakmaklı, kültürel değerleri ve milli kültürü içeren filmlerin yapılması gerektiğini sıklıkla vurgulamıştır. Zamanla ilerleyen tartışmalar ve Yücel Çakmaklı'nın kullandığı ifadelerle birlikte Milli Sinema tanımı da belirginleşmeye başlamıştır.

Milli sinema düşüncesinin ortaya çıkmasında etkin rol oynayan Yücel Çakmaklı ayrıca yazısında ilk defa "Müslüman Türk Halkı" ibaresini kullanarak, Müslümanlığın Türk kültürü içerisinde bulunan önemli bir yapıtaşı olduğunun altını çizmiştir. Nitekim Milli Sinema kavramının ortaya çıkmasında Yücel Çakmaklı başta olmak üzere, Necip Fazıl, Ahmet Güner ve Zafer Selük gibi isimlerin önemi büyüktür. Bu isimlerle birlikte bu kavramın oluşmasını sağlayan Yücel Çakmaklı ayrıca ortaya koyduğu eserleriyle de Milli Sinemanın pratik örneklerini sunmuştur. Ayrıca bu isimler dönemde çekilen

başka filmlerde de Müslümanlığın o günün şartlarında nasıl yaşanabileceğine dair algılayış biçimi sunmaya ve toplumdaki kültürel yozlaşma ile ilgili eleştiriler yapmaya devam etmişlerdir (Evren, 2003: 11).

Ayrıca Elif Film'in aracılık ettiği bir sinema öykü yarışması düzenlenmiştir. Bu yarışmada ayrıca "İslam Medeniyeti" dergisinin de ortaklığı bulunmaktadır. Dergide 15 Kasım 1968'de Elif Film'in ön yazısıyla sunulan projede, muhafazakârlığın sinemaya olan uzaklığından bahsedilmiş ve bu uzaklığın artık söz konusu olmadığına deklare edilmiş olması önemli bir adım olarak görülmüştür (Koloğlu: 1968: 43-44)

Milli Sinema ile ilgili ilk örnek kabul edilen "Kâbe Yollarında" isimli yarı belgesel nitelikteki filmin ilgi görmesiyle birlikte yeni filmler için de başlangıçlar yapılmıştır. Devam eden yıllarda Yücel Çakmaklı'nın "Birleşen Yollar" filmi ise manifesto niteliğinde öne çıkan bir Milli Sinema düşüncesi ürünüdür. Bu film hem kendi döneminde hem de sonraki dönemlerdeki İslami filmler içerisinde büyük bir ilgi ve beğeniyle izlenen önemli örneklerden biri olarak kabul görmektedir.

3.8 Milli Sinemanın Temsilcileri ve Öne Çıkan Filmler

Milli Sinema hakkında derin bir araştırma yapabilmek için öncelikle bu akımın temsilcilerine ve bu temsilciler tarafından çekilmiş filmlere bakmak yerinde olacaktır. Yücel Çakmaklı başta olmak üzere birçok yönetmen ve film Milli Sinema'nın önemli bir temsilcisi olmuştur. Ancak Yücel Çakmaklı dışındaki yönetmenler ilerleyen yıllarda kendilerini herhangi bir film akımının içinde belirtmemişlerdir. Bu sebeple araştırılan söz konusu dönem içerisinde MTTB olarak bilinen kuruluş ve temsilcilerine de bu başlık altında yer verilecektir. (Scognamillo, 1988) Yücel Çakmaklı başta olmak üzere, İsmail Güneş, Mesut Uçakan, Mehmet Tanrısever, Necmettin Özel, Salih Diriklik ve Metin Çamurcu'nun Milli Sinema temsilciliği yapan ve bu perspektifte filmler çeken yönetmenlerden olduğunu ifade etmiştir (Scognamillo, 1988: 206).

Mesut Uçakan'ın kaleme aldığı "Türk Sinemasında İdeoloji" isimli kitabında Milli Sinema ile ilgili birçok düşüncesine ulaşmak mümkündür. Yönetmen bu kitabında Milli Sinema pratiklerinin dayandığı dinamikleri incelemiş ve Türk kültürünü meydana getiren, İslami özelliklere de yer vermiştir. Uçakan, Milli Sinemanın özünü

oluşturan ideallerin aslında bu öğeler olduğunu dile getirmiştir. Çakmaklı'yı eleştiren yönetmen aynı zamanda filmlerini tebliğ aracı olarak kullandığını da ifade etmektedir (Uçakan, 2010). Yönetmen bu doğrultuda ürettiği filmlerinde görüldüğü üzere savunduğu düşüncelerini sanatından da üstte tutarak ilerlemiş ve bu amaçla 1978 - 2006 yılları arasında birçok film çekmiştir. Ayrıca 2020 yılında kendi filmografisine ve Milli Sinema literatürüne eklediği “Sûveydâ” isimli yeni bir filmi de bulunmaktadır.

Filmlerinde toplumsal yönde siyaset ve din ilişkisini işleyen yönetmenin ideolojisini yansıtmakla birlikte sanatsal yönden de adından bahsettiren iki önemli filmi bulunmaktadır. Bunlar 2005 yılında gösterime giren “Anne ya da Leyla” ve 2006 yılında gösterime giren “Anka Kuşu” filmleridir. Bunlarla birlikte Milli Sinema ekolünden gelen Mesut Uçakan'ın öne çıkan filmleri şunlardır; “1977 - Lanet, 1984 - Öç, 1986 - Yapayalnız, 1987 - Zeynep Ölmese, 1988 - Reis Bey, 1990 - Yalnız Değilsiniz, 1993 - İskilpli Atıf Hoca, 1995 - Ölümsüz Karanfiller ve 2005 - Otel İstanbul” filmleridir (URL-25, 2024).

Mehmet Tanrısever, Salih Diriklik, Necmettin Özel ve Metin Çamurcu gibi yönetmenlerin, rejisörlük dışında başka meslekleri de olduğundan, bu yönetmenlerin diğer Milli Sinema yönetmenleri kadar filmleri bulunmamaktadır. Ancak Milli Sinema ekolüne dâhil olacak filmlere imza attıklarından ötürü Milli Sinema akımının temsilcilerindendir. Özellikle Salih Diriklik'in Milli Türk Talebe Birliği başkanlığı görevinde bulunması onu Milli Sinema akımının önemli temsilcilerinden biri yapmaktadır. Ayrıca bu yönetmenler sadece çektikleri filmlerle değil aynı zamanda bu ekol içerisindeki farklı filmlere yaptıkları katkılarla isimlerinden söz ettirmektedirler.

Milli Sinema akımının temsilcilerinden olan bir diğer yönetmen Mehmet Tanrısever'dir. Sinema dışında girişimci kimliğiyle iş dünyasında aktif çalışmalar yapan yönetmen son yıllarda birçok film çekerek yukarıda bahsedilen konu ile ilgili istisnai bir durum sergilemiştir. Yücel Çakmaklı ile sinemaya dair benzer bakış açılarına sahip olsalar dahi, diğer yönetmenler de dâhil olmak üzere, gerek kullandıkları yöntemler, gerek üslup farklılıklarıyla birbirlerinden ayrılmakta oldukları görülmektedir. Bu durum aslında Milli Sinema ekolünün sadece edebi değil, aynı zamanda dramatik ve sinematografik zenginliğine dair altı çizilmesi gereken bir

başka önemli detaydır. Mehmet Tanrısever'in filmografisinden yapımcılığını üstlendiği filmler, 1989 yılında Minyeli Abdullah, 1990 yılında Minyeli Abdullah 2, 1994 yılında Garip Bir Koleksiyoncu filmleridir. Yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendiği filmlerden ise; 1992 yılında Sürgün, 2011 yılında gösterime giren Hür Adam filmi öne çıkmaktadır (URL-27, 2023).

Salih Diriklik 1970'li yıllarda sinemaya yönetmen asistanlığı ile başlayan sektörde birçok çalışmalar yapmış yönetmenlerdendir. Yönetmenliğinin dışında Milli Sinema ekolü ile ilgili yazdığı "Milli Sinema Açık Oturum" ve iki ciltten oluşan "Fleşbek" isimli eserleriyle sinema literatürüne önemli katkılar yapmış, batılılaşma ve İslamiyet kavramlarının sinema sanatı çerçevesinde yeniden düşünülmesine öncülük etmiştir. Yönetmenin Milli Sinema ekolünde yer alan çıkan filmlerinden öne çıkanlar ise; 1975 yılında yaptığı Gençlik Köprüsü ve 1993 yılında gösterime giren Danimarkalı Gelin filmleridir (İnci, 1996: 21).

Milli Sinema akımının temsilcilerinden yönetmen Metin Çamurcu'nun filmleri ise, 1993 yılında Hasret ve 1994 yılında gösterime giren Bize Nasıl Kıydınız filmleridir. Son olarak, Nurettin Özel'in yönettiği filmler ise, 1993 yılında Kapıcı Musa, 1994 yılında Garip Bir Koleksiyoncu, 1996 yılında Yürek Dede ve 1999 yılında seyirciyle buluşan Yaşama Hakkı isimli filmleridir.

Bunun dışında çekilmiş ve çok ciddi gişe başarılarına ulaşmış filmler de bulunmaktadır. Milli Sinema ya da Ulusal Sinema temsilcisi olan yönetmenler ve filmler hakkında sunulan bilgilerin ardından İslami Sinema kavramı da incelenmiştir. Çakmaklı ve dışındaki Milli Sinema akımını temsil eden yönetmenlerin birbirlerine yönelik de eleştirilerinin olduğu görüldüğünden sağlıklı bir değerlendirme amacıyla bu veriler de ortaya konulmuştur. Bu bağlamda eleştiriye konu olan filmlerin başında, The İmam, Minyeli Abdullah 1 ve 2, İskilipli Atıf Hoca (Kelebekler Sonsuza Uçar) isimli filmler gelmektedir (Evren, 2014a).

3.9 Milli Sinema ve İslam

Milli Sinema kavramının ortaya çıkmasından önce belirli mesajlar içeren ve milli değerlere saygı gösterilen sinema filmlerinin farklı isimlerle de anılmakta olduğu

bilinmektedir. Milli Sinema kavramı öncesi yönetmenler tarafından sinemada üretilen bu türde filmler “Beyaz Sinema” ya da “İslami Sinema” olarak isimlendirilmiştir. Bu bağlamda söz konusu sinema tanımlamaları, Milli Sinema öncesinde var olan ve Milli Sinema düşüncesini tümüyle kapsamasa da bu kavrama karşılık gelen tanımlardır. Sinemanın içerdiği belli kaygılar bulunmaktadır ve bu kaygılar çerçevesinde filmler çekilir. İslami kaygının olduğu sinema türleri de İslami yani “Beyaz Sinema” olarak adlandırılan türlerdir (Genç, 2019: 55).

“Milli Sinema” ve “İslami Sinema” ortak kümelerde kesişen iki farklı kavramdır. Bu minvalde Milli Sinema ve İslam gibi bir karşılaştırma da mümkündür. Milli Sinema içerisinde yer alan her film için İslami özellikleri taşıdığını söylemek de yerinde olacaktır. Diğer yandan Milli Sinema’nın en önde gelen amaçlarından birinin, İslamiyet’in anlatılması ve tebliğ edilmesinde öncelikle milli dinamikleri içeren bir sinema anlayışının araç olarak kullanılması olduğu gerçeğidir. Döneminde Beyaz Sinema ile ilgili yapılan tanımlamalar da Milli Sinema’nın kısmi tanımını oluşturmaktadır. Bundan hareketle Milli Sinema İslami unsurları içermekle birlikte milli değerlere göre çekilen ve ulusal ve milli kültüre hizmet eden filmleri kapsayan sinema akımı olduğunu söylemek mümkündür.

Bu bağlamda milli kültür öğelerinin sanatla birleştirilmesi ve tüm dünyaya aktarılması gerektiğini savunulmuş ve bunun da İslami bir sinema anlayışı ile mümkün olacağı ifade edilmiştir. Haddizatında Milli Sinema filmlerinin, milli unsurların yanı sıra İslam inancının anlatılmasında önemli yapı taşı görevi de gördüğü açıktır. Özellikle batılı filmlerin çekildiği dönemlerde tekrar öze dönüşü vurgulayan bu filmlerde İslami öğelere yer verilerek, ana karakterlerin değişimleri konu alınmış, İslam’ın yaşam dinamikleri ve günlük yaşantıda İslami ibadetler gibi konular Milli Sinema filmlerinin önemli çekim materyallerini oluşturmuştur (Yorgancılar, 2009: 6).

“Beyaz Sinema” başka bir tabirle “İslami Sinema” zamanla yerini ve konumunu daha farklı perspektifte sinema anlayışını getirecek Milli Sinema anlayışına bırakmıştır. Nitekim Milli Sinema’nın İslami anlamda daha genel ve kültürel bir çizgi oluşturması İslami Sinema’nın da Milli Sinema ile birlikte anılmasına katkı sağlamıştır. Özellikle ideolojik bir farklılık olarak ortaya çıkan “Milli Sinema” ve “Ulusal Sinema”

anlayışları zamanla dini sinemadan da ayrıldığı yönleriyle tamamen kendine has bir sinema olmuştur. Özellikle Milli Sinema'nın dini sinema ile benzeşmeye devam ettiği yönler ise dini inanç ve moral değerlerin milli kültür bağlamında sinemaya aktarılmasına yönelik kaygıların taşınması olmuştur.

Yücel Çakmaklı tarafından ortaya atılan Milli Sinema kavramıyla birlikte din ve milli kültür aynı kavram altında toplanmıştır. Milli sinema ve İslam kavramlarının oluşması, değişmesi ve sinemaya uyarlanması ise belirli bir süreci kapsamaktadır. Milli Sinema öncesi Türk Sineması'nda dini değerleri küçümseyen, muhafazakârlığa gericilik olarak bakan ve din adımlarını kötü davranışlarla özdeşleştiren üslupta birçok alt metin ve mizansenlerin göze çarptığı filmler çekildiği görülür. Bu filmlerde dinin aslıyla hiçbir ilgisi olmayan kurgusal gerçeklerin yansıtılması ise bazı çevrelerce eleştirilmiştir.

Nitekim Çakmaklı'nın *“toplumcu ve gerçekçi sinema”* telakkisini benimsemediğini belirten (Tunca, 2010), onun bu anlayışı halkı anlamaktan uzak ve gerçek olmayan yaşamları gerçek gibi lanse eden bir görüş olarak değerlendirdiğini söyler. Bu bağlamda Çakmaklı'nın önce öz kültürün ve değerlerin özümsemesi gerektiğini, emperyalist ve materyalist anlayışıyla bireyin ve toplumun değerlerini parçalamaya, insanların zihinlerini, zevk ve inançlarını tutsak etmeye ve değiştirmeye çalışan *“Batı ile hesaplaşmak lüzumunu”* çözüm önerisi olarak sunduğunu ifade eder (Tunca, 2010: 320-321).

Yücel Çakmaklı'nın, İslam'ın hakikatlerinin sinemaya aktarılması ve tebliğinin filmlerle yapılması yönünde fetva almasına dair anlattığı bir anekdot dikkati çekmektedir. Yönetmenliğe başlamadan önceki karar aşamasında görüştüğü bir İslam âliminin, o an meyve soyduğu bıçağı göstererek, kullanılacağı yere göre bir caninin ya da bir hekimin elinde nasıl bir alete dönüşeceği ve niyetlerin eşyanın mahiyetini değiştireceği konusunda verdiği örnekten sonra Çakmaklı yönetmen olmaya karar verdiğini anlatmıştır (Sönmezışık: 2009).

Diğer yandan o günkü gereksinimler sebebiyle İslam âlimlerinin sinemayla ilgili görüşleri sanatın İslam'ın tebliğine yönelik olarak kullanılması yönünde olmuştur.

Dolayısıyla İslami sinemacılık desteklenmiştir. Sinemanın İslamiyet’i anlatabilmek için kullanılması gereken önemli bir enstrüman olduğunun altının çizildiği ve bu minvalde birçok yazı ve fikirlerle birlikte Milli Sinema düşüncesinin bu doğrultuda tanımlandığı da görülmektedir. Sinemanın kullanım amacı doğrultusunda onun iyiliğe ya da kötülüğe hizmet edeceği savunulmuş ve İslam hakikatlerinin sinema aracılığıyla anlatılması desteklenmiştir. Diğer yandan Necip Fazıl’ın yazısıyla da birlikte Milli Türk Talebe Birliği’nin Milli Sinemaya yönelik adımları İslam çerçevesinde atılmaya başlamıştır.

Milli Sinema akımı, Türk Sinema tarihinde önemli bir ekol olduğundan aynı zamanda şüphesiz başlı başına önemli bir kavramdır. Türkiye’de ortaya çıktığı dönemden günümüze değin, sinemada milli ve aynı zamanda İslami hassasiyetlerin öncelendiği filmleri betimleyen bir sinema kavramı olması sebebiyle Milli Sinema, kendinden önceki edebi geçmişi kabullenerek (edebiyat uyarlama filmlerinde de görülebileceği üzere) dini eserlerin uyarlanmasını, sinematografik olarak yeniden yorumlanmasını da ifade eden bir nosyon olmuştur. Milli Sinema ekolü kendi terminolojisinde “Milliyet, Maneviyat, İslam, Tasavvuf ve İlahi Aşk” gibi kavramları da incelemektedir.

Yücel Çakmaklı’nın Milli Sinema kavramını asla gelişigüzel kullanmadığının net göstergelerinden biri de onun millilik ile ilgili içselleştirdiği anlamın alt metninde bulunmaktadır. Bu bağlamda İnci (2010), Yücel Çakmaklı’nın “Milli” kavramını seçmesindeki en temel unsurun etimolojik dinamiklere bağlı olduğunu ve kavramın Arapçadan dilimize geçmiş olmasını öne sürer. Bununla birlikte “Millet” kelimesinin etimolojisinin ve İslami yazınlardaki kullanımının da aynı zamanda din anlamını za ihtiva ettiğini belirtmiştir (İnci, 2010: 378-379).

Kavramın Çakmaklı’da içselleşen derinliğine yönelik olarak Türk toplumunun dini ve kültürü ile bütünleşmesinden ortaya çıkan ahlakiliğin ve erdemlilikle oluşan özün onun için yüksek öneme haiz olduğu anlaşılmaktadır.

Nitekim Çokyiğit (2010) Yücel Çakmaklı ile söyleşisi esnasında son devir Türk yapımlarının hangilerinin Milli Sinema anlayışına yakın olduğuna yönelik aldığı cevap dikkat çekicidir. Buna istinaden Çakmaklı’nın, Çağan Irmak’ın yaptığı “*Babam ve*

Oğlum” ve Yavuz Turgul’un yaptığı “*Gönül Yarası*” filmlerini örneklendirmiş olması onun Milli Sinema düşüncesinde, toplumun öz niteliklerine ve kültürel dinamiklerine dayalı olan düşünce ürünlerine verdiği değeri göstermektedir. Bununla birlikte özünü ve dayanağını kendi tarihsel mirasından alan ve taklide dayalı olmayan filmlerin de Milli Sinema filmlerinden sayılabileceğini ifade eder (Çokyiğit, 2010: 102-103).



4. YÖNTEM

4.1 Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada, Türk sinemasında Milli Sinema olarak adlandırılan ekolün önde gelen ismi olan Yücel Çakmaklı'nın filmleri aşk teması üzerinden incelenmektedir. Bu doğrultuda akademik çalışmamızda sosyal bilimlerdeki araştırma yöntemlerinden nitel araştırma yöntemi kullanılmaktadır. Nitel araştırma yaklaşımı diğer bir ifade ile niteliksel çözümleme, sayısal verilerin toplanmasını ve çözümlenmesini içermeyen bir fenomen araştırma yöntemidir. Bununla birlikte söz konusu araştırma yöntemi ile ilgili, “*verilerin açıklanmasına dayalı çeşitli metotlar*” (Chandler ve Munday, 2018: 300) tanımından hareketle, bu çalışmada izlenecek yolun nitel araştırma metotları olması gerektiğine karar verilmiştir. Nitel araştırmalarda kavramsal çerçeve ve sınırlılıklar örneklemin kapsamına yönelik belirlendiğinden, bu araştırma yöntemi araştırmanın konusunun üzerinde derin analizler yapılmasına imkân tanımaktadır.

Nitel araştırma yöntemlerinde amaç istatistiksel analizler çıkarmak olmadığı gibi, bu araştırma yönteminde genelleme kaygısı da güdülmemektedir. Dolayısıyla filmlerin belirli bir tema çerçevesinde analiz edilmesine yönelik pragmatik bir metot olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca doküman incelemesinin, analiz yapılması hedeflenen vakalara yönelik malumat elde edilebilecek yazılı ve görsel öğelerin niteliksel çözümlemesini kapsadığına dair (Yıldırım ve Şimşek, 2011) tanımından hareketle bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinin kapsadığı “Doküman İncelemesi” ve “İçerik Analizi” tekniklerinden birlikte yararlanılmasına karar verilmiştir.

Doküman incelemesinde metinlerin yanı sıra sinema ve fotoğrafçılık alanındaki görsel sanat eserlerinden de yararlanılmaktadır. Nitekim (Goodson ve Walker, 1988) nitel araştırma yöntemlerine ilişkin video, film gibi görsel içerik çözümlemelerinin araştırmaya yönelik ayrıntılı bulgular elde edilebilmesine zemin hazırladığını belirtmişlerdir.

Döküman analizi yöntemiyle Milli Sinemaya yönelik akademik kaynaklar taranmakla birlikte Yücel Çakmaklı üzerine yapılan müstakil birçok çalışma irdelenmiştir. İçerik

analizi yöntemiyle araştırmanın örnekleme alınan söz konusu filmlerin incelemesi yapılmaktadır. Filmler içerik analizi yöntemiyle konuların bağlamına yönelik beşerî ve ilahi aşk kavramları çerçevesinde çözümlenmiştir.

4.2 Evren ve Örneklem

Araştırmanın örnekleme Yücel Çakmaklı filmografisinden; “*Birleşen Yollar*”, “*Oğlum Osman*” ve “*Memleketim*” filmleri alınmıştır. Araştırma için bu örneklemin seçilmesinde aşk kavramına dair tematik inceleme yapılacak olması etkili olmuştur. Bu çalışma beşerî ve ilahi aşk kavramları çerçevesinde Milli Sinema ekolü perspektifini anlamaya yönelik bir inceleme sunmaktadır. Araştırmanın örnekleme alınan filmlerin belirlenmesinde de söz konusu temalara uygun sahne, sekans ve oyunculukların yer alması etkili olmuştur. Bu doğrultuda çalışmada ölçüt örnekleme metodundan yararlanılmıştır. Nitekim ölçüt örnekleme yönteminde araştırma için araştırmacı tarafından önceden belirlenen amaçlar etkili olmakta, araştırmacı da bu doğrultuda belirlediği amaç çerçevesinde örneklem seçerek inceleme ve analizlerini yapmaktadır (Baştürk ve Taştepe, 2013).

Tezin çalışma alanında, Türk Sineması’nın önemli bir sacayağı olan Milli Sinema akımının filmografisinde yer alan dünyadaki aşkın yaşanışı üzerine odaklanıldığından, haliyle tezin sınırlılığı da bu minvalde belirlenmiş olmaktadır. Milli Sinema filmografisinde yer alan hikâyelerinin odak noktasındaki İslami bir hayat yaşama hassasiyeti, hikâyede aşk kavramını da biçimlendirmektedir. Buna dayalı olarak filmlerin çözümlenmesinde belirlenen sınırlılıklar bizi Milli Sinema akımına dair kaynaklara, felsefi metinlerin yanı sıra, Milli Sinema perspektifindeki aşkın anlaşılması için teolojik metinlerde yer alan referanslara götürmektedir. Yücel Çakmaklı filmografisindeki örneklerin beşerî ve ilahi aşk teması çerçevesinde incelenmesi bu çalışmanın amacını oluşturduğundan, araştırmanın örneklemindeki ölçüt de tematik anlamda filmlerin içerisindeki kavramsal kodların okunmasına yönelik olmaktadır. Bununla birlikte çalışma tematik analiz içerdiğinden spesifik bir kuram üzerine değil, tematik bulguları destekleyen ve aynı zamanda beşerî ve ilahi aşk kavramlarına yönelik yardımcı teorilerden de yararlanılacaktır.

4.3 Verilerin Analizi

Çalışmada nitel araştırma yöntemi uyarınca istatistiksel analiz yapılmayacak, sadece içerik ve metne yönelik analizler yapılacaktır. Bu noktadan hareketle filmlerin çözümlenmesinde içerik analiz yöntemi kullanılacaktır. İçeriğe yönelik belge, metin ve görsellerin çözümlenmesi yapılacağı için içerik çözümlleme yaklaşımının kullanılmasının doğru olacağına karar verilmiştir. Beşerî ve ilahi aşk temalarının analizine yönelik hem kadın ve erkek ilişkileri çerçevesinde beşeri aşk, hem de insan ve Allah’a sevgi bağlamında ilahi aşk temalarına yönelik film incelemesi yapılmaktadır. Çalışmanın birinci, ikinci ve üçüncü bölümleriyle ilgili verilere ulaşmak için literatür taraması yapılmış, dördüncü bölümde Yücel Çakmaklı’nın ilahi ve beşerî aşk temasını ele aldığı -tez çalışmasında ölçüt örnekleme doğrultusunda incelenecek- söz konusu üç filmi analiz edilmiştir.

Araştırmada öncelikle hem filmlere hem de Yücel Çakmaklı ve Milli Sinema düşüncesine yönelik veriler toplanmış, konuya ilişkin materyaller taranmış, bu alanda yapılmış kitap, makale, gazete ve dergi yazıları, elektronik kaynaklar, yüksek lisans ve doktora tezlerine ulaşılmış, uygun olan veriler kayıt altına alınmış ve incelenmiştir. Daha sonraki aşamada ise filmler titizlikle izlenmiştir. Öncelikle baştan sona izlenen filmler derinlemesine analizler yapılabilmesi adına beşerî ve ilahi aşk temalarına göre incelenebilecek bölümlerde durdurulmuş, kod ve tema belirlemeleri yapılarak ilerlenmiştir.

Araştırmada veri analizine dayalı metotlardan biri olan “İçerik Analizi” yöntemi kullanılmıştır. Bu metodik sistem, tahlil edilecek yazılı kaynakların, vakaların ve toplumsal realitelerin içerisinde örtülü manaların tekrar görünür hale getirilmesini, düzenlenmesini ve açıklanmasını içeren, muhtevaya yönelik iletişim unsurlarını incelemeye haiz bir yöntemdir. Bundan hareketle filmlerdeki sahnelerin, repliklerin, dekor, giyim ya da karakterler arasındaki ilişkilerin de içerik analizinde kullanılan önemli materyaller olarak öne çıktığı açıktır (Aktaş, 2015: 131).

5. BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde elde edilen verilerin analiziyle birlikte örnekleme alınan üç filmin kısa tanıtımlarına yer verilmiş, filmler kronolojik olarak sıralanmış ve analizlerde de bu sıra gözetilmiştir.

Araştırma örnekleme dâhil edilen üç film de 1970 ve 1975 yılları arasında yer alan Çakmaklı'nın ilk dönem filmleri olarak ifade edilen yapımlar olarak öne çıkmaktadır. İlk dönem filmlerinde Milli Sinema unsurlarının baskın bir şekilde görüldüğü Çakmaklı filmografisinin ilk örneği Birleşen Yollar, 1980 yılında yapılmıştır. Yücel Çakmaklı bu filme kadar 5 yıl asistanlık yaparak kendisini hazırlamıştır. 1969 yılında Kâbe Yollarında isimli yarı kurmaca belgesel filmini çekmiştir. Yönetmenin 1970 yılında çektiği Birleşen Yollar filminden sonra 1975 yılına kadar toplam 9 tane film çektiği görülmektedir. 1975 yılına kadar çektiği filmleri Çakmaklı'nın "ilk dönem sinema filmleri" olarak geçmektedir (Battal, 2023: 83). Bu araştırmada incelemeye alınan yapımlar da yönetmenin bu kavramsal çerçevede ele alınan filmografisindedir.

5.1 Birleşen Yollar Filminin İncelenmesi

5.1.1 Filmin Tanıtımı

Çakmaklı'nın yarı belgesel niteliğindeki "*Kâbe Yollarında*" adlı yapımı istisna edilirse 1970 yılında çekilen "*Birleşen Yollar*" filminin yönetmenin ilk yapımı olarak öne çıktığı görülür. Film, Şule Yüksel Şenler'e ait "*Huzur Sokağı*" adlı romandan uyarlanmış olup dönemin önemli oyuncularının yer aldığı bir yapımdır. Filmin künyesinde yer alan diğer teknik detayları şöyle özetlenmektedir (URL-5, 2023):

Yapımcı ve Yönetmen: Yücel Çakmaklı (Elif Film)

Senaryo: Yücel Çakmaklı, Bülent Oran (Eser: Şule Yüksel Şenler)

Oyuncular: Türkan Şoray, İzzet Günay, Salih Güney, Semih Sergen, Nubar Terziyan, Funda Postacı, Serpil Gül, Aynur Aydan, Handan Adalı, Şaziye Moral, Mahmure Handan, Murat Tok, Memduh Ünsal.

Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur, Kurgu: Celal Köse.

Işık: Erol Batıbeki, Mehmet Alışkan, Müzik: Metin Bükey

Yıl: 1970, Tür: Duygusal-Dram. Süre: 1 Saat 40 Dakika (URL-6, 2023)



Görsel 5.1 Birleşen Yollar Film Afişleri (URL-7, 2023)

5.1.2 Filmin Kısa Özeti

Yücel Çakmaklı'nın yönetmenliğe başlangıç filmi olarak önem taşıyan Birleşen Yollar, 1970 yılında gösterime girmiştir. Bu dönemde Türk sinemasında sıklıkla öne çıkan yıldız aktör ve aktrislerin filmlerde sahne alma geleneği, Birleşen Yollar filminde de görülmektedir. Nitekim bu filmde o dönemin en önemli isimlerinden ikisi olan Türkan Şoray ve İzzet Günay rol almıştır. Mekân olarak İstanbul'da geçen film, bir yandan iki genç arasındaki aşkın anlatımına dayanmakla birlikte, diğer yandan farklı dünya görüşlerinin de karşılıklı olarak tasvir edildiği toplumsal bir dönem filmi olma özelliği taşır.

Yücel Çakmaklı filmlerinin ana temasını oluşturan Milli Sinema yaklaşımında toplumsal alandaki sosyolojik gerçekliğin, millilik ve maneviyat üzerinden tesis edildiği görülür. Bu bağlamda, gerek o yıllarda gerek daha önceden belirgin bir şekilde öne çıkan doğu-batı tartışması Birleşen Yollar filminde doğrudan görülür. Bir çatışma unsuru olarak modernlik, batılılaşma ve medeniyet olgularının tartışıldığı bu tür filmlerde batılılaşmanın yanlış ve doğru biçimleri karakterler arasındaki ilişkiler üzerinden sorgulanır (Esen, 2000: 54).

İstanbul'da geçen Birleşen Yollar filminde öncelikle tarihi mekânların görselleri dikkati çeker. Söz konusu mekânların filmlerinde yer alması, Çakmaklı'nın İstanbul'a verdiği önemi göstermesi bakımından önemlidir. Hikâyenin ana akışı Bilal ve Feyza karakterleri üzerinden ilerlemektedir. Bilal geleneksel ve manevi bir ortamda büyümüş bir üniversite öğrencisi iken, Feyza ise modernleşme temayülünde olan ve batı tarz yaşayan bir ailede büyümüş, dadısı olan frapan bir genç kızdır.

Okuldan çıkıp evine giden Bilal'in mahallede oturan Hayri Dede ile karşılaştıkları görülür. Hayri Dede gelenekçi bir karakterdir ve mahalleye yeni yapılan binadan duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Feyza ise daha Avrupalı ya da batılı bir evde yaşamaktadır. Feyza'nın arkadaşlarından biri Bilal'in üniversitede okumasına rağmen nasıl olup da sofı olduğunu sorgular. Zihninde sofulukla akademik eğitimi bağdaştıramadığından ötürü, Bilal gibi bir insanın hem mütedeyyin hem de entelektüel olabileceğine kanaat getiremez.

Bilal ile Feyza aslında -eski Türk filmlerindeki klişe ifadeyle- farklı dünyaların insanlarıdır. Yani dünyaya farklı açılardan ve farklı gözlerden bakan kimselerdir. Birbirlerinin kültürlerine de yabancı olan bu iki insandan Bilal, Feyza'nın eğlence anlayışını ve giyim kuşam kültürünü de eleştirmektedir. Bilal'in filmde zaman zaman toplumsal bozulmadan bahsetmesinin nedenleri filmde anlatılan bu kültürel yozlaşmada saklıdır. Annesi Bilal'e komşuları olan Şükran ile evlenmesini salık vermektedir. Şükran da Bilal ile aynı mahallede büyümüş mütedeyyin bir kızdır. Feyza da ailesiyle beraber mahalledeki yeni binaya taşınmıştır. Bilal, Feyza'yı evlerinin balkonunda görür ve etkilenir. Annesi de Bilal'e içkisi kumarı olan kızlara tutulmaktan beri durmasını öğütler.

Feyza ise bir yandan gece kulübü benzeri yerlerde eğlenirken bu tarz bir yaşamdan tat alamadığını ifade etmektedir. Hatta yine böyle bir eğlence esnasında erkek arkadaşı Selim ona aşkını ilan etse de Feyza olumlu cevap vermez. Huzur arayışında bir genç kız olan Feyza geceleri eve geç ve alkollü bir şekilde gelmekte, diğer yandan ailesi poker vb. kumar oyunları oynamaktadır. Buhranlar içerisinde olan ve ailesinden de gereken ilgiyi görmemekten yakınan Feyza ile annesinden daha çok dadısı ilgilenmektedir.

Arkadaşları ile kendi aralarında konuşurken, ortamdaki arkadaşlarının baskısıyla Feyza ve Leyla iddiaya tutuşarak kadınlara karşı ketum olan Bilal'e karşı oyun oynamaya karar verirler. Daha önce diğer kızlar Bilal'e arkadaşlık teklif etmişlerse de Bilal istememiştir. Feyza'nın evinde sigorta attığı ve bu yüzden karanlıkta kaldıkları bir gün dadısı Bilal'in annesine haber gönderir, Bilal'den komşu oldukları için yardım isterler. Bu sırada Feyza başörtüsü takar. Feyza'nın arkadaşları Bilal'in sofı olduğunu söylemiştir. Dolayısıyla bu hareketi oynamaya karar verdikleri oyunun gereğidir, Feyza da Bilal ile arkadaşlık etmek istediğinden oyununu bu amaca yönelik sürdürmektedir.

Feyza diğer günlerde de Bilal'e yönelik oyununu devam ettirir. Arabayla usta bir şekilde kaza yapmış süsü vererek onun kendisiyle ilgilenmesini sağlar. Amacı Bilal'e yakınlaşmaktır. Bilal, Feyza'nın kendisine oyun kurduğunu anlayıp da soru sormaya başlayınca, Feyza, Bilal'e onu sevdiğini söyler. Bilal ve Feyza ile arkadaşlık etmeye başladıklarında Bilal toplumda batı kültürüne dair meydana çıkan özentilikleri eleştirir. Arkadaşlıkları devam ederken Feyza'ya hediye olarak bir başörtü verir. Feyza en başında bu oyuna Bilal'i kendine âşık etmek için başlamış ve bu konuda ona ayırdığı tüm zamanında bu amaç doğrultusunda onunla ilgileniyor olsa da, geçen zaman içinde Bilal'e git gide âşık olmaya başlar. Ona oynadığı oyunlar için özür dilemek ister. Bilal doğum günü kutlamalarını sevmese de Feyza'nın doğum günü kutlamasına gelir. Feyza da Bilal'in söylediklerinden ve yaşam karakterinden etkilendiği için batı tarzı eğlenceleri eleştirmeye başlamıştır. Bilal de aslında Feyza'nın içerisinde olduğu bu bohem hayat tarzından çıkmasını istemektedir. Bununla birlikte Feyza da süregelen bu alışkanlıklarını değiştirmek istemektedir. Bilal, Feyza'ya evlenme teklifi eder ve Feyza'da kabul eder. Bu evlilik teklifi sırasında

Feyza'nın arkadaşı Leyla Bilal'e gelerek Feyza ile kurdukları oyunu ve girdikleri iddiayı ifşa eder. Feyza, Bilal'e açıklamalar yapmaya çalışsa da Bilal ona inanmaz ve gider. Artık tüm yaşamını değiştirecek kadar Bilal'e âşık olan Feyza bu hayat değişikliği için en büyük desteğinin Bilal olacağına inanmaktadır.

Bilal'in tüm bu yaşananlardan dolayı dünyası yıkıldığından Feyza ile arasına mesafe koyar. Bu konuyu daha fazla uzatmak istemez ve annesinin tavsiye ettiği Şükran ile evlenirler. Feyza ise erkek arkadaşı olan Selim'in evlenme teklifini kabul ederek onunla evlenir. Bilal'in evliliğinden bir erkek, Feyza'nın da bir kız çocuğu olur. Feyza'nın eşi Selim bir her seferinde kumar oynayan bir kumarbazdır. Bu arada Selim'in yakın arkadaşı Murat da Feyza'ya komplimanlar yapmaktadır. Yaşadıklarından dolayı iyice bunalan ve Bilal'i de unutamayan Feyza dadısından kendisi için dua etmesini ister.

Dadısının hatırlatmasıyla Bilal'in daha önce kendisine hediye etmiş olduğu dini kitapları okumaya yönelir. Bir zamanlar bu kitapları hor görse de aradığı birçok cevabı bulur. Feyza'nın anne ve babası ona dini bir eğitim vermemiştir. Okuduğu kitaplardan manevi bilgiler öğrenen Feyza namazlarını da kılmaya gayret ederek daha inançlı bir insan olmaya yönelmiştir. Allah ile arasında güçlü bir bağ kurmaya çabalayan Feyza dualar eder. Caminin halılarının yapılmasına da destek olur. Dadısı aracılığıyla Bilal'in mahalleden taşındığını öğrenir. Bu sırada Bilal'in eşi Şükran doğum yaparken vefat eder.

Feyza artık mütedeyyin ve sade bir yaşama geçtiğinden dolayı kocasının götürdüğü yerlere giderken yeni ve sade kıyafetler tercih eder. Eşi Selim kumar oynamaya, arkadaşı Murat da Feyza'ya komplimanlar yapmaya devam etmektedir. Feyza ve Selim herkesin içinde tartışır, Selim de Feyza'yı tokatlayarak dışarı atar. Daha sonra Selim esrar kaçakçılığından dolayı hüküm giyer.

Eşinden ayrılan Feyza kendine yeni bir düzen kurar. Bu süreçte anne ve babasından da destek almak istemez. Kızı Elif'i kendi arzu ettiği gibi yetiştirmek istemektedir. Apartmanından gelen kira ve yaptığı el örgüleriyle geçinmeye çabalarken anne ve babasının yardım taleplerini de geri çevirir. El örgülerini Hayri dede aracılığıyla

satmak için çarşıya giden Feyza burada Bilal ile karşılaşır. Bu sırada Bilal'in yanında oğlu da vardır. Bilal, Feyza'nın el örgülerini götürdüğü tüccardan onun adresini alarak peşinden gider, Feyza ise Bilal ile konuşmak istemez. Bu sırada Feyza Bilal'in hanımı Şükran'ın vefat ettiğini öğrenir. Aradan yıllar geçer. Dadı vefat etmiş Elif ise büyümüş ve genç kız olmuştur. Feyza el örgüleri yaparak geçimini sağlamaktadır.

Bu sırada hapisten çıkan Selim kızını görmek ister. Feyza Elif'e babasının öldüğünü söylemiştir ve babasıyla karşılaşmalarını istememektedir. Selim'e elindeki tüm parayı vererek başından savar. Zaten hâlihazırda sağlık sorunlarıyla mücadele eden Feyza daha fazla dayanamayıp bitap düşünce eve doktor getirilir. Doktorun yanında asistanı Kemal vardır. Kemal daha sonra Elif ile tanışır. Kemal, Bilal'in oğludur. Elif'ten hoşlandığını, hislerinin çok temiz ve ciddi olduğunu belirterek derdini babası Bilal'e açar. Babası Bilal ile birlikte Elif'i istemeye gelir. Bilal ve Feyza yıllar sonra karşılaşmıştır. Her ikisi de karışık duygular içindedir. Biraz sohbet ederler, Bilal yaşadıklarına dayanarak kızı istemekten vazgeçer ve Kemal ile birlikte giderler. Bilal oğluna o kadının kızıyla evlenmesine müsaade etmeyeceğini söyler. Daha sonra Kemal Feyza'nın yanına ziyarete gittiğinde babasının neden öyle davrandığını öğrenir. Tam o sırada Selim eve gelir. Selim de darmadağın bir haldedir. O sırada kavga çıkar ve Kemal Selim'i tokatlar. Selim elindeki bıçakla Kemal'e saldırır. O sırada bıçak araya giren Feyza'ya saplanır. Feyza hastaneye kaldırılır. Bütün bu olayları oğlundan işiten Bilal, Feyza'nın başında sabahlar. İki eski sevgili birbirini affeder. Bilal, Elif'i oğluna ister. Elif ile Kemal evlenirler. Feyza, kelime-i şehadet getirerek vefat eder.

5.1.3 Birleşen Yollar Filminin İlahi ve Beşerî Aşk Bağlamında İncelenmesi

Birleşen Yollar filmi beşerî ve ilahî aşk kavramları çerçevesinde bütünsel olarak değerlendirildiğinde filmin hikâyesinde gerek ilahî gerek beşerî aşka yönelik birçok karakterin ve karakterler arasındaki ilişkilerin önem taşıdığı gözlemlenmektedir. Filmin en temel karakterleri olan Feyza ve Bilal arasındaki olay örgüsünden beslenen filmin içerik analizinde beşerî ve ilahî aşk kavramları da genel olarak söz konusu bu iki karakter üzerinden değerlendirilecektir. Ancak filmin tematik anlamda bu iki kavram üzerinden incelenmesine geçmeden önce beşerî aşkın bir parçası olarak değerlendirilebilecek şehvani ya da cismani aşktan da bahsedildiği unutulmamalıdır.

Nitekim filmde özellikle batı tarzda eğlenen, giyinen veya yaşayan bireylerin duygularının da beşerî aşkın en alt seviyesindeki cismani ve şehvani duygular olarak betimlendiği açıktır.

Birleşen Yollar örnekleme aldığımız filmler içerisinde karakterlerin birbirleriyle en çok çarpıştırıldığı film olarak öne çıkar. Hikâyedeki karakterler yer yer birbirleriyle çarpıştırılsa da, bu karakterlerin keskin bir biçimde farklılaştığı görülür. Bu duruma istinaden beşerî ve ilahi aşk kavramları çerçevesinde yapılacak analizler de söz konusu karakterlerin kontrastlıkları üzerinden temellendirilecektir. Nitekim hikâyede bir yandan gelenekçi ve kendi öz değerlerine bağlı bir ailede yetişen bir karakter olarak Bilal; diğer yanda ise batılı tarzda yaşayan ailede yetişen Feyza yer alır.

İki farklı dünya görüşünün vurgulandığı filmde, sekansların mekânlar, giyim tarzı ve yaşam biçimleri üzerinden temsil edildiği görülür. Bilal annesiyle birlikte babadan kalma bir evde yaşarken, Feyza ve ailesi de Bilal'in bulunduğu mahallede yapılan yeni bir binaya taşınmışlardır. Bilal'in evindeki duvarlarda hat sanatından örnekler yer alırken, Feyza'nın evinde ise batıyı imgeleyen süs eşyaları öne çıkar. Bu kültürel zıtlığın giyim ve kıyafetlere de yansımaya, iki tarafın giyim ve kuşamları da benzer şekilde farklılaşmaktadır. Feyza'nın ailesi alkol ve kumar alışkanlığı olan bir ailedir. Bu hayat farklılığı üzerinden yapılacak değerlendirmede -indirgemeci bir yaklaşım olsa da- ilahi aşkın Bilal'in yaşantısında, beşerî aşkın ise Feyza'nın yaşantısında tezahür ettiği görülür.

Filmde karakterlerin ilk görüldüğü sahne kadın erkek ilişkileriyle alakalı olduğundan aynı zamanda aşk temasını da işlemektedir. Batılı tarzdaki bir kız olan Leyla, (Bilal'in okuldan arkadaşı) derse girmek istemediğini ve Bilal'in kendisini sinemaya götürmesini ister. Ancak Bilal bu teklifi reddederek oradan uzaklaşır. Bu konuşma sırasında Leyla, Bilal'e kendisini güzel bulup bulmadığını sorar. Güzelliğin biçimsel forumuna dâhil olan bir güzellik algısının alt metninin bulunduğu bu soru beşerî aşkın cismani boyutu üzerinden değerlendirilmesi gereken bir olgu taşır. Nitekim kadın ve erkek arasındaki bağın başında beşerî ve romantik ilişkiler gelmekle birlikte bu ilişkinin bir uzanımı olarak da tensel aşk teşkil etmektedir.



Görsel 5.2 Bilal ve Leyla Arasındaki Sahne (URL-8, 2023)

Bilal ise Leyla'ya karşılık “*arkadaşın güzeli çirkinini değil, iyisi kötüsü olur*” diyerek cevap vermektedir. Esasen bu cevap bir yönüyle felsefi alanda da değerlendirilebilir. Çünkü felsefede güzel ve çirkin kavramlarının dış görünüş ve estetik ile ilgili kullanılan kavramlar olarak kullanıldığı görülürken, iyi ve kötü kavramlarının ahlak felsefesinin kavramları olarak öne çıktığı görülür (Cevizci, 2022: 54). Bu doğrultuda filmin henüz başında Bilal karakteri üzerinden, insanların güzel çirkin olarak değil, iyi kötü olarak ayrılması gerektiği belirtilmektedir. Bir diğer ifadeyle de estetik ya da dış görünümün değil, ahlak ve özün asıl önemli olduğunun altı çizilmektedir. Önceki paragraflarda da dile getirilen geleneksel dünya ayrımı burada estetik, etik ve ahlak olarak gösterilmektedir. Bilal Leyla'nın teklifini kabul etmeyince Leyla arkasından ona “*aptal*” demektedir. Bu ifade Leyla'nın Bilal'e olan duygularının aşk olmadığını, sadece cismani boyutunun olduğunu da göstermektedir. Haddizatında Leyla'nın, seven bir karakter olarak acı çekmesi gerektiği açıktır. Bu duruma istinaden Leyla'nın Bilal'e olan yöneliminde sadece cismani hisler olduğu söylenebilir.

Feyza ve Bilal'in oturduğu evler karşı karşıya bulunmaktadır. Feyza yeni yapılan bir apartmanda, Bilal ise eski ahşap bir evde yaşamaktadır. Dolayısıyla bu mekânlar sinemada onların yaşam biçimlerindeki ve hayata bakışlarındaki farklılığın vurgulandığı mekânlara dönüşmektedir. Evleri karşılıklı olan bu iki karakterin birbirlerini de ilk defa evlerinin camından görmeleriyle, Bilal'in Feyza'dan ilk defa burada etkilendiği açık bir biçimde gösterilir. Bu sırada mahalledeki bir başka kız olan

Şükran da Bilal'in annesine yardım etmeye gelip gitmektedir. Şükran, geleneksel çizgilere göre yaşam sürdüren bir kızdır. Annesi, Bilal'i Şükran ile evlendirme niyetindedir. Bilal de mezun olunca ilk işinin evlilikle ilgili meseleyi halledeceği konusunda annesine söz verir.

Filmde, oğlunun hayatının ahlaki konularda sorunları olan bir kızla kesişmesinden kaygı duyan annesinin, Bilal'i içki içen, kumar oynayan kızlara karşı uyarmakta olduğu görülmektedir. Bunun temelinde annesinin Bilal'i yönlendirmek istediği kadın erkek ilişkisinde uyum ve ahlak bakımından doğru insanla eşleşmesine dair bir arzu yer alır. Kültürel müktesebatımızda yer alan “*sarığı sarığına, çarığı çarığına*” anlayışı perspektifinde, Şükran yaşam tarzı ve ahlakıyla çok daha uygun görüldüğünden, oğlu Bilal'e de Şükran ile evlenmesini salık vermektedir. Elbette bu tavsiyesinde Şükran'dan her ne kadar “*melek gibi kız*” diye bahsetse de onun daha çok ahlaki özelliklerini öne çıkarmak üzere bu ifadeyi kullanmakta olduğu açıktır. Bu yaklaşımı bir diğer ifadeyle ondaki dış güzelliği değil, huy ve karakter özelliklerini önemseydiğini göstermektedir. Ayrıca Şükran'ın, Bilal'in annesinin yanına gittiği rutin ziyaretlerinden birinde iken evden çıkışı esnasında Bilal ile karşılaştıkları anda Şükran'ın beliren yüz ifadesinden Bilal'e olan aşkı açıkça görülür. Karakterin başarılı bir şekilde yansıtıldığı bu sahnede Şükran'ın Bilal'i gördüğü andaki yüz ifadesi ve mimikleri -herhangi bir diyalog bulunmamasına rağmen- ondaki tertemiz aşka ve geleneksel ve İslami terbiye ile yetişen bir kızın karakter analizine dair derin bir alt metin sunar.

Feyza'nın Selim adlı bir adamla gece kulübünde dans ettiği sahnede, onda belirgin bir huzursuzluk hali görülür. Bu durum, filmin süregelen seyir akışından itibaren hikâyede yavaş yavaş filizlenen ve daha sonra da dal budak salacak manevi bir arayışın ön habercisi niteliğindeki bir araf halinin film diline yansıtılmasından ibarettir. Bu sahnede Selim'in Feyza'yı sevdiğini söylemesine karşılık Feyza'nın cevap vermediği görülür. Bununla ilgili Feyza'nın Selim'in ciddiyetine pek güvenmediğine dair kanaat oluşmaktadır. Selim'in Feyza'ya âşık olduğunu söylediği esnada Feyza'nın Selim için söylediği; “*hadi be sen de sulu herif*” sözü bu düşüncenin en açık kanıtıdır. Bununla birlikte Selim'in Feyza'ya duyduğu aşkın sadece cismani boyutta olduğu açıktır.

Ayrıca söz konusu bulgumuz ile ilgili olarak ilgili Selim'in Feyza'ya evlenme teklif ettiği sahnede söylediği; “*evlenirsek herkesin kıskanacağı bir çift olabiliriz*” ve evli iken rutin bir partiye gidecekleri bir akşam söylediği “*bilhassa bu gece çok şık ve çekici olmanı istiyorum*” cümleleri, Feyza'yı bir obje olarak nitelendirdiğine, Selim'in hislerinin cismani boyutta olduğuna dair net göstergelerdendir.

Filmde Feyza'nın dünyasında yaşıdığı iç buhranlardan ve tatminsizlikten kaçış için daha çok alkol aldığı görölmektedir. Bu durum gerek bağlama ilişkin söz konusu sahnelerin genel akışında, gerek Feyza'nın sözlerinde açıkça vurgulanır. Örnek olarak Selim'in Feyza'ya âşık olduğunu söylediği sahnede Feyza'nın ağzından çıkan; “*belki son kadehtedir beni neşelendirecek şey*” sözü bu dayanağımızı destekler. Karakterin sürekli alkol içip zihnini uyuşturarak yalancı bir cennet hâli yaşama uğraşına vurgu vardır.

Feyza'nın iç huzuru yakalama çabası onun yaratılışındaki iman hakikatlerine yönelme arzusunun habercisi olarak betimlendiğinden, kavramsal çerçevede ilahi aşk ile örtüşmektedir. Nitekim senaryodaki üç birlik kuramına istinaden, filmin çözüm kısmında Feyza'nın hayatı tamamen değişecek, artık yeni bir çatışma unsuru devreye girmediğinden manevi anlamda iç huzuru yakalamış bir karakter olarak karşımıza çıkacaktır. Bu bağlamda huzurun ancak İslam'ın hakikatlerinde bulunabileceği mesajının verildiği, ilahi aşkı arama yolculuğunda, ahlaki anlamda doğru bir beşerî ve cismani aşk yaşamanın önemli bir basamak olduğu vurgusu açıktır.

Feyza'nın manevi gelişiminde payı olan bir başka karakter de dadısıdır. Söz konusu karakter, Feyza'nın ailesinin aksine, geleneklerine çok daha bağlı ve İslami hassasiyetleri önceleyen bir karakter olarak karşımızda durmaktadır. Zaman zaman da olsa Feyza'ya dini ve ahlaki öğütler veren dadı karakteri aynı zamanda modern yaşam temsili olan Feyza'nın ailesinin içerisinde konumlandırılmış, Feyza'nın maneviyata açılan kapılarından bir dönüştürücü bir karakter olarak değerlendirilmelidir. Dede Efendi'den bir müziğin duyulduğu sahnede, Feyza'nın Bilal ile karşılıklı camlarda bir kez daha göz göze geldikleri görülür. Burada Feyza'nın camdaki tül perdeyi bir peçe gibi kullanması gelenekselliğe metaforik bir gönderme olarak dikkat çekicidir.

Leyla ve arkadaşları Feyza'nın evinde toplandıkları bir gün kendi evine doğru giden Bilal'i fark ederler. Aralarında konuşmaya başladıkları sırada Leyla Feyza'ya Bilal hakkında “*beyimiz pek sofudur*” diyerek hiçbir kıza bakmadığını söyler. Bunu duyan Feyza'nın “*hadi canım olur mu öyle şey*” diyerek karşılık vermesi önce bu duruma inanmadığının fakat ardından “*demek kimseye yüz vermiyor*” sözüyle yüzünde beliren ifade onun bir erkekte aradığı ciddiyete ve ahlakiliğe dair özelliklerin Bilal'de yansımaları gördüğünden ötürü hayranlığının göstergesi olarak kabul edilebilir.

Aynı sahnede Leyla ile iddiaya tutuşan Feyza'nın Bilal için “*gözü açılmamış sığırcık yavrusunu kuşa benzeteceğim*” sözü bize üç alt metin sunmaktadır. Birinci alt metin Bilal'in annesinin oğlunun sakınmasını istediği kız tipinin Feyza'nın cümlesiyle tezahürüdür. İkinci alt metin ani yükselişler gösterebilen ve dolduruşa gelebilen Feyza'nın, Bilal'e karşı olan beğenisiyle birlikte onu elde etmek için kuracağı planın dilinden dökülmesi ile yüksek temperamanlı kişiliğinin bir göstergesidir. Üçüncü alt metin ise modernizmin biçimlendirdiği Feyza'dan henüz kopamamış ve beşerî duygularını ilahi aşk kavramıyla harmanlayamamış olmasının getirdiği aşkı sadece cismani boyutta yaşama güdüsüyle, Bilal'den hoşlanmasına rağmen arkadaşlarına iddia malzemesi yapabilecek kadar olgunlaşmadığının belirtisidir.

Feyza'nın evinde dadısı yemek hazırlarken sigortalar atar. Aralarında çözüm için konuştukları esnada Feyza bu durumu hemen lehine çevirir. Dadısıyla konuşup Bilal'in annesi aracılığıyla Bilal'den yardım isterler. Bilal sigortayı tamir etmeye yönelirken Feyza'yı da odasında otururken tülbendi başına örtmüş halde görür. Nitekim Feyza da Bilal'in iç dünyasına girebilmek için onu etkilemenin bir yolu olarak da İslam şiarı olan tesettürü seçmiştir. Bilal'i bir anlamda manipüle etmek üzere yaptığı bu stratejik hamlenin başarıya ulaştığını gösteren en önemli detay Bilal'in sigortayı tamir ettikten sonra evden çıkacakken lambaların açık olmasına rağmen söylediği “*acaba yanmayan falan var mı bir kontrol etseydik*” sözü ile etrafa bakışındaki Feyza'yı tekrar görebilme arzusudur. Sonraki sahnede Bilal'in sahilde Feyza'yı tesettürüyle hayal etmesi de bu durumu destekleyen başka önemli bir bulgu olarak karşımızda durmaktadır.

Feyza'nın Bilal ile yakınlaşmak ve arkadaşlık etmek için kaza süsü verdiği olayda doktordan Feyza'nın herhangi bir şeyinin olmadığını öğrenen Bilal durumun asıl yüzünü kavramıştır. Bu konuyla ilgili sahilde konuştukları esnada Feyza'nın Bilal'e onu çok beğendiği için böyle bir oyuna kalkıştığını söylemesiyle aralarında romantik bir ilişki başlar. Bu aşamada Feyza'nın arkadaşlarıyla girdiği iddia dolayısıyla tasarladığı plandan henüz haberi olmayan Bilal Feyza'nın kendisine uygun ve dindar bir eş olacağına dair bir umut taşımaktadır. Bu duruma istinaden Feyza'ya karşı beşerî bir aşk beslediğinin göstergeleri ön planda olsa da, bu aşkın ilahi aşkla yoğrulması idealinin onda her zaman mevcut olduğu realitesi su götürmez bir gerçektir.

Bununla birlikte Feyza'yla arkadaşlık ederken Feyza'nın yaşam biçimini de eleştirmekte ve her fırsatta gözlemlerini ifade etmektedir. Manevi anlamda buhranları olan ve arayış yaşayan Feyza için Bilal'in öneri ve eleştirileri ise mantıklı gelmeye başlar. Bu ve benzeri sahnelerde aralarındaki etkileşimler kavramsal gösterge niteliği taşıması bakımından Feyza'nın ilahi aşkı aradığına dair önemli bulgulardandır.

Bilal sahilde vakit geçirirken Feyza'nın Bilal'in yanına gelerek onu orada bulabileceğini ifade etmesi Bilal'in içinde de Feyza'ya karşı aşkın yeşermeye başladığını açık bir biçimde göstermekte, sahil de aşklarının yeşerdiği mekâna dönüşmektedir. Daha sonra Bilal Feyza'nın iç dünyasına yönelik gözlemlerini anlatır. Bu gözlemler aynı zamanda Feyza'nın yaşadığı çatışmaların alt metinleri olarak görülmelidir. Bilal ayrıca gençlerin ecnebi dergilerindeki giyim kuşama ve hayat tarzına öykünmelerini de tasvip etmediğini belirtir.

Konuşmaları esnasında Bilal'in Feyza ile diyaloglarında geçen cümlelerinde şöhrete, paraya ve geçici arzulara göre hareket etmeyen insanları anlattığı bir dünya tasavvuru göze çarpmaktadır. Bu diyalogların aynı zamanda İslamiyet ile ilgili Feyza'nın zihninde filizlenmeye başlayan ilk düşünceler olması da mümkündür. Özellikle Bilal'in söylediği “*isterseniz onlardan biri olabilirsiniz*” cümlesi Feyza'nın arayışına yönelik gerçekleşecek durumların ön göstergesi niteliğindedir.

Feyza'nın kalbinin İslami hayata ısınması adına Bilal ona bir başörtüsü hediye eder. Bilal, Feyza'nın kendisi gibi bir hayat yaşamasını düşündüğünden onu bu yaşam

şekline alıştırmakta, başörtüsüyle ona daha manevi bir hayata geçmesini salık vermektedir. Bu doğrultuda başörtüsü hediyesinin İslam’a yönelik ve ilahi aşka uyanış ile özdeşleştirildiği, bu hediyein sadece bir kıyafet olması yönüyle değil, aynı zamanda İslam’a saygıyı çağrıştırması yönüyle imge özelliği taşıdığı açıktır.



Görsel 5.3 Başörtüsü Hediyesi Sahnesi (URL-8, 2023)

Bu sahne Feyza’nın başörtüsü taktığı ilk sahnedir. Başörtüsünü taktığı akşam dadısına Bilal’i sevdiğini söylemesi aslında aşkın hem bireydeki dönüştürücü niteliğine hem de Feyza’nın dönüşümü üzerinde Bilal’in katkısını göstermesi bakımından dair son derece önemli bir göstergedir. Diğer yandan Bilal’in annesine Feyza ile ilgili hislerini anlatmaya başladığı anda yüzünde beliren ifadeler ve tavrı, onun kalbindeki beşerî aşkın aslında ilahi aşka bir basamak olduğuna önemli ayrıntılar içermektedir. Özellikle söylediği, *“belki sen tasvip etmeyeceksin ama yaşadığı muhitten ve sürdüğü hayattan kurtulmak isteyen biri”* cümlesi Feyza’nın Bilal’in nazarında ilahi aşka yönelik saadete adım atmak isteyen ve halen beşerî aşk basamağında olan bir karakter olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte devamında söylediği, *“içindeki cevheri ortaya koyabilmesi için elinden tutulmaya ihtiyacı olan bir kız”* sözleri de Bilal’in ağzından beşerî aşkın ilahi aşka bir basamak olduğunun, kişideki dönüştürücü niteliğinin vurgulandığı ve Bilal’in Feyza’yı kazanma isteğini vurgulayan bir cümledir.

Bütün bunlara bir oyun olarak başlasa da Bilal’e âşık olan Feyza ayakları yere basmayan, gözü kör bir âşık olarak aşkı henüz sadece beşerî boyutta yaşayan ve âşık olduğu adamın yanında bir hayat düşleyen henüz dönüşmemiş bir karakter olarak

karşımıza çıkmaktadır. Feyza Bilal'i doğum gününe davet etse de Bilal gelemeyeceğini söyler. Feyza'da henüz Bilal'e itiraf edemediği gerçeğin ortaya çıkmasını istemediğinden onun gelemeyecek olmasından bir yandan da memnundur. Ancak senaryodaki üç birlik kuralı gereği serimden düğüme geçerken Feyza'nın doğum gününe gelen Bilal'in, ortak arkadaşları Leyla ile birlikte Feyza'nın kendisine oyun ettiğini anlamasıyla çatışmanın tırmanacaktır.

Nitekim Bilal'in olan biteni öğrenmesi sonucu dünyası yıkılmıştır. Bununla birlikte karakterlerin sadece etkileşimlerine dair değil aynı zamanda iç çatışmalarını tırmandıracak unsurlar da devreye girmeye başlamıştır. Feyza'nın itirafında geç kalması hem karakterler arası çatışmayı, hem de Feyza'nın iç dünyasındaki çatışma unsurlarından pişmanlık duygusunu ortaya çıkarmıştır. Bu andan itibaren düğüm bölümüne geçildiği açıkça görülür. Feyza'nın söylediği; *“Gitme Bilal! Bırakma beni! Beni yaşamaya can attığım yenedünyanın eşiğinde bırakma, eski Feyza'yı yeni bir insan yapan sensin. Şimdi o insanı enkaz yığını gibi bırakıp gidemezsin!”* cümleleri ile Feyza'nın bu yenedünyasının Bilal ile kurulduğu, bu dünya ile ilgili Feyza'nın aşka dair en kuvvetli referansın da Bilal olduğu net olarak görülür. Elbette gözden kaçırılmaması gereken olgu ise, çatışmayı tırmandıran en önemli unsurun Feyza'nın söz konusu bu yenedünyasında en kuvvetli referansı olan Bilal'in Feyza'dan gidişi olduğudur.

Bu gelişmeler üzerine, Bilal annesinin tavsiye etmiş olduğu Şükran ile evlenir. Şükran Bilal'in annesinin her yönden beğendiği bir kızıdır. Bu evlilik ilişkisinin temelinde beşerî ve ilahi aşkın birlikte öne çıktığı söylenebilir. Bilal ve Şükran birbirlerini kadın ve erkek olarak beğendikleri gibi birbirlerinin ahlak huy ve davranışlarından da memnundurlar. Dolayısıyla evliliklerinde bir uyum söz konusudur. Feyza da Bilal'in gidişine karşılık eski arkadaşlarından Selim ile evlenir. Bilal'in Şükran ile evlenmeye karar verirken aklı başında davrandığı çok açıktır. Karakter analizi çerçevesinde değerlendirildiğinde Bilal insani ahlak ve erdemlere öncelik veren, gece hayatı olmayan, üniversite tahsilini tamamlamış ve mesleğini eline almış ve en önemlisi Allah rızası için yaşayan düzgün bir karakterdir. Dolayısıyla dünya ve ahiret saadetini düşünen bir erkek olduğundan dört başı mamur bir evlilik yapmak üzere Şükran ile evlenmiştir. Bilal inançlı bir insan olduğundan hayatını da bu yönde düzenleyecektir.

Bilal'in Feyza ile evlenmek istemesinde elbette "Platonik İdealizm" bağlamında onun ilahi aşka dair Feyza'yı sonsuz hayatında kendisine eş olabilecek potansiyelde düşlemesi ve Feyza'nın dönüşümüne de katkı sunarak tanıklık etmesi söz konusudur. Bilal Feyza'yı kendisi için mutluluk sebebi olarak görmektedir.

Bilal'in kararlarına dair altı çizilmesi gereken diğer konu ise Platon'un 'Şölen'inde bahsedilen suretin güzelliğinden önce asil bir ruh seçimi yaparak genç neslin yetiştirebilmesine yönelik düşünceleri üretmek için Şükran ile evlenme kararı verdiği de anlaşılır bir durumdur. Diğer yandan Feyza'nın Selim ile yaptığı evliliğinin bir aşk evliliği olmadığı aşikâr olmakla birlikte, henüz karakter dönüşümünü tamamlamamış olan Feyza'nın aktif çatışma unsurları devam etmektedir. Bu durum ilahi aşka yönelik inanç kodlarının yerleşmesi için çetin imtihanlardan geçmesi gereken karaktere dair aktif bir çatışma unsuru olarak ön plana çıkmaktadır.

Filimde anlatılan dünyayı iki genel başlık olarak ele almak doğru olacaktır; bunlar "Muhafazakâr" ve "Seküler" dünyalardır. "Muhafazakâr" olan dünya mütedeyyin ve dindar insanların oluşturduğu ekolojileri tasvir ederken, "Seküler Dünya" ise sadece dünya keyfi ve eğlenceleri için yaşanan, maddi zevklerin düşünüldüğü ve güvenilmez insanların bir arada bulunduğu yaşam biçimlerini imgeler. Nitekim Leyla'nın, kurdukları oyunu Bilal'e açık edip Feyza'yı arkasından vurması bu ikinci dünyanın getirdiklerindendir.

Filmin anlatısında görüldüğü üzere, her iki karakter de kendi hür iradeleriyle seçimler yapmış olduklarından seçimlerinin gerektirdiği sonuçlara katlanacaklardır. Gerek Bilal gerek Feyza yaptığı seçimlerde kader planında karşılına çıkan imtihanlarla eksik oldukları yerden tamamlanacaklardır. Filmde karakterler, mekânlar ve nesneler arasında kurulan diyalektik bağlar son derece başarılı bir biçimde işlenir. Örneğin Feyza'nın Selim gibi ahlâken sorunlu bir adamla gayri ahlakiliğin temsil edildiği gece kulübü sıfatında bir yerde tanışıyor olması bu olguyu destekleyen önemli bir bulgudur. Dolayısıyla Selim'i tercih eden Feyza'nın da yaptığı seçimlerin bedelini ödemesi ve dönüşmesi gerekecektir.

Kur'an-ı Kerim'de Şûra Suresi 30. ayette mealen; İnsanın başına gelecek her musibetin -yaptığı tercihleri neticesinde- kendi elleriyle işlediklerinden dolayı olduğu hakikati geçer. Devamında; “*Yine de O (Allah) C.C. çoğunu affeder*” buyrulur (URL-24, 2024). Bu bağlamda ayetin ilk bölümünden hareketle, yaşanan sıkıntıların işlenen günahlar (ihmal ve hatalar) neticesinde meydana gelebileceği doğrultusunda değerlendirilebilecek -genelleme yapmadan istisnai bir yorumla- Feyza'nın Selim gibi bir adama katlanmak zorunda kalması elleriyle yapıp ettikleri yüzünden olmakta ve yaşayacağı imtihanları da bu tercihi istinaden yaşamaktadır. Bununla birlikte Feyza'nın bütün bu durumlara rağmen hidayete erdiğinin ve bu evlilikten doğan Elif gibi mütedeyyin bir kız yetiştirdiğinin anlatımı, ayetin devamındaki; “*Hatta Allah günahlarınızın çoğunu da affeder*” (URL-9, 2024) ifadesi bağlamında okunabilir.

Feyza'nın yaşadığı pişmanlıklarına istinaden yaptığı özeleştiri, dadısıyla olan diyaloglarda açık bir biçimde görülür. Ağzından dökülen “*Bebeğim. Yavrum. Bilemezsin çektiğim acıyı. Sen olmasaydın ölümü bile düşünürdüm. Dadıcığım ben annem gibi bir anneyi gördüm de, sonunda ola ola öyle bir anne oldum. Yavrum benim, sen de çekecek misin benim çektiklerimi? Allah'im ne olur koru onu.*” sözleri onun iç yakarışına dair önemli bulgulardandır. Bununla birlikte kızının da kendi gibi imtihanlara maruz kalmaması için dadısından Allah'a dua etmesini istemesi, evladına karşı sevgisini ve onun geleceğine dair taşıdığı endişeleri açıkça gösteren bulgulardandır.



Görsel 5.4 Feyza'nın Yakarış Sahnesi (URL-8, 2023)

Bundan hareketle Feyza'nın pişmanlıklarını katlayan çatışma unsurlarından birinin de yaptığı yanlış evlilik olduğu açık bir biçimde gösterilmektedir. Bu yakarıştan sonra Feyza'nın hayatı tam olarak değişir. Kılık kıyafetini değiştiren Feyza artık makyaj da yapmamaktadır.

Evliliğinin daha ilk zamanlarında kocasının kumar alışkanlığı ayyuka çıkan Feyza, Selim ile evlenmekle büyük bir hata yaptığını anlamıştır. Feyza'nın iç sıkıntısı ve süregelen buhranları artarak devam eder. Çocuğu da olduğundan bu girdaptan çıkmak daha da zorlaşmaktadır. Çıkışın tek yolu ise aşkla yöneleceği ilahi hakikatlerdir. Dadısına Bilal'i hala unutmadığını ve sözde ona nispet olsun diye evlendiğini itiraf eder. Nitekim dadısı onun tüm sorularının yanıtlarını Bilal'in ona hediye ettiği eserlerde bulabileceğini söyler. Feyza saatlerce büyük bir arzu ve azimle kitapları okumaya başlar. Bu kitaplar dinin temel esaslarına yönelik kitaplardır. Namaz kılmaya başlayan Feyza Bilal'in ona armağan ettiği kitapları okumaya devam eder. Feyza, kitapları okudukça dinginleşir ve kalbi sıkıntılardan arınmaya başlar. Onun ilahi aşkla kalbinin, duygu ve düşünce dünyasının da değişmeye başladığı görülmektedir.

Karakterindeki değişim, onun duasının gerçekleşmeye başladığına dair gösterge niteliğindedir. Feyza'nın rüya sahnesinde deniz, ilahi aşkın bir umman, bir derya olarak imgelendiği bir metafora dönüşür. Beyazlar içinde tasvir edilmesinin onun ilahi aşka yönelerek arınmaya başladığına dair göstergelerden biri olduğu açıktır. Dolayısıyla bu rüyayla birlikte Feyza'nın ilahi aşka uyanış yaşadığı söylenebilir.

Feyza'nın kitapları okumasıyla, dadısının Feyza'nın ne kadar akıllı olduğuna ve mektep bitirdiğine dair iltifatı aynı zamanda dadısının duyduğu memnuniyetin kanıtıdır. Buna karşılık Feyza'nın söylediği “*Akıl kaç para eder dadıcığım, insan sırf kuru akılla kaldı mı rezilleşiveriyor.*” cümlesi yapılan salt akıl eleştirisine dair önemli bir bulgudur. Aslında burada akla ait eleştiri noktasında Kur'an-ı Kerim ve Hz. Muhammed (S.A.V) sünnetini kapsayan vahyin nuruyla şekillenmemiş kuru akılla insanın rezil rüsva olacağı vurgusu görülür.

Aklın hakiki mahiyetine dair İmam Gazali Hazretleri, asıl olan aklın dünya ve ahiret adına bütün olayların önünü ve sonunu düşünerek ona göre hareket eden, insanın fani

lezzet ve zevkleri arzulayan nefsinin isteklerine gem vuran akıl olduğunu ifade etmiştir. Gazali bu düşüncesinde aklın ahlaki boyutunu nazara vermekte, bu aklın fitratta verilen aklın vahiyle terbiye edilerek kazanılmış (kesbi) boyutu olduğuna vurgu yapmaktadır (Gazali, 2002: 216).

Feyza'nın söz konusu cümlelerinin devamında söylediği özeleştirici niteliğindeki cümleler başka bir önemli bulgudur. Nitekim aldığı dersleri okuldan değil, hayattan ve bir dönemler önemsiz gördüğü kitaplardan öğrendiğini itiraf etmesiyle bir modernizm ve kültürel yabancılaşma eleştirisi görülür. Bununla birlikte söylediği “*Bir vakitler hor gördüğüm bu kitaplardan...*” cümlesiyle ideolojilerin birey ve toplumda meydana getirdiği önyargılara ve yanılsamalara dair kuvvetli anlatı görülür. Nitekim önceki sahnelerde Feyza'nın arkadaşının “*fakülteye giden kültürlü bir insanın sofı olabileceğine aklının ermediği*” ifadesi de aynı doğrultudaki ideolojik yanılsamaya farklı bir örnektir.

Bu bağlamda Karl Marx'ın fotoğrafçılıkta eski bir teknoloji olan “Camera Obscura” kavramını ideoloji kavramı ile örtüştürmesi dikkat çeker. Friedrich Engels ile birlikte yazdıkları “Alman İdeolojisi” kitabında Marx, fotoğraf çeken bir kişinin vizörden içeri baktığında önündeki görüntüyü baş aşağı gördüğü gibi, ideolojik şartlanmadan dolayı hakikatin de olduğu gibi kavranamayacağını ileri sürer (Marx ve Engels, 2013: 34).

Bununla birlikte filmde, İslam'ın hakikatlerinin asla ideoloji olmadığı vurgulanmakla beraber, insanın ilahi aşka olan yolculuğunda, öncelikli olanın aşkın beşerî boyutunu Allah'ın rızası istikametinde yaşaması ve bu sayede ilahi aşka yelken açması gerektiği anlatılır. Bu minvalde filmin tümünde bireyin modern yaşam ile kendi özüne yabancılaşmasının sebepleri ele alınırken, bunun çözümünün de ancak İslam'ın sarsılmaz hakikatlerini yaşamakla, Allah'ın emir ve yasaklarına uymakla mümkün olacağı ve kişinin ilahi aşkı yaşamasıyla özgürleşebileceği vurgulanır. İnsanın, kendisini yaratan Allah'a olan aşkını sağlamlaştırmak yerine modernizm ile sunulan sahte mutluluklarla yetinmeye çalışmasının, bireyi kendine yabancılaştırdığı vurgulanır.

Bu yabancılaşmadan ötürü fitrata ters bir yaşam sürdürme ısrarının aslında akıl tutulması olduğuna yönelik Cemil Meriç'in aynı zamanda hepsi birer ideoloji sayılan 'izm'leri "*ıdrakimize giydirilmiş deli gömlekleri*" olarak nitelemesi dikkate şayandır. Meriç, bu doktrinlerin toplumda karşılık bulmasını Avrupa kökenli olmalarıyla ilişkilendirirken, bunların "*canlılığını yitirmiş birer konserve düşünce*" olduklarını söyler (Meriç, 1995: 90). İdeolojilerin ancak, yeryüzündeki yaşantılarını sadece maddi kaygılara göre yapılandıran, Yaratıcı düşüncesinin üzerini örtmeye çalışan toplumların rehberi olabileceğini, yaşantılarını vahiyle şekillendiren bir dünyada ise asla karşılık bulamayacağını ifade eder (Meriç, 1978: 105).

Filmin içerik analizinde dikkatimizi çeken birçok bulguya rastlamak mümkündür. Ancak gerek diyaloglarda yer alan alt metinler, gerekse sahnelerde yer alan ve replik dışı kalan beşerî ve ilahi aşk temalarına ait bulgulardan belli başlı olanlarıyla yetinmek gerekmektedir. Çünkü Milli Sinema ekolünün altyapısını oluşturan tüm kodların hepsini değerlendirmeye almak bu bilimsel çalışmanın kavramsal çerçevesinin dışına çıkılmasıyla niceliğin niteliğin önüne geçmesine sebep olacaktır.

Filmde Feyza'nın Selim ile gittiği bir davetin sahneleri özellikle dikkat çekmektedir. Çünkü söz konusu sahnelerde Feyza'nın giyim ve makyaj konusunda sadeliği ön plandadır. Davete giderken makyaj yapmaması ve sade bir kıyafet tercih etmesi Selim'in dikkatini çeker. Feyza'ya söylediği "*Bilhassa bu gece çok şık ve çekici olmanı istiyorum.*" cümlesi toplumdaki kadının metalaşmasına yapılan açık bir göndermedir.

Diğer yandan sadece maddi ve haz odaklı yaşayan bir karakter olduğu gerçeği göz önüne alındığında Selim'in söylediği bu cümle, onun toplum içerisindeki statüsünü moda üzerinden koruma çabasına dair ipuçları verir. Nitekim bununla birlikte (Crain, 2003)'in görüşlerinden hareketle giyim ve modanın, baştan çıkaran etkisiyle toplumsal anlamda bir mevki ve statüye ulaşabilme aracı olduğu, mevcut olan bu statüyü belirtme göstergesi ve kişiler arası ilişkileri güçlendirme enstrümanı olarak kullanıldığı yargısına ulaşmak mümkündür (Crain, 2003: 92 - 93).

Selim'in söz konusu cümlesine karşılık Feyza'nın söylediği "*Vitrine mi koyacaksın! Teşhir edilmekten bıktım artık, dinle beni, bundan sonra hep böyle olacağım!*"

cümlesiyle Selim'in bakış açısı Feyza karakteri üzerinden tekrar edilmekle birlikte kadının metalaştırılması bağlamında bir obje gibi teşhir edilmesi de eleştirilmekte, modernizmin prangalarından kurtularak kadının özgürleşebileceğine de üstü kapalı bir gönderme yapılmaktadır. Sonrasında Selim'in "*Eski mahallenin besleme kızları gibi mi?*" sözüne karşılık olarak Feyza'nın "*Keşke olabilsem, çalışacağım ama.*" cümlesi, Hadis-i Şerif olarak nakledilen Hz. Muhammed (S.A.V)'in; "*Sade yaşamak imandandır.*" (URL-26, 2024) sözü bağlamında değerlendirildiğinde Feyza'daki ilahi aşka dair olan değişimi gösteren bulgulardan biri haline gelir.

Feyza güzelliğiyle etrafındaki erkeklerin dikkatlerini çeken bir kadındır. Selim ile birlikte gittikleri davette Selim'in arkadaşı Murat'ın başka bir kadınla dans ederken bakışlarını Feyza'dan ayıramadığı görülür. Arkadaşının karısına askıntı olmaktan çekinmeyecek kadar ahlaki problemleri ve zaafı olan Murat'ın, Feyza'nın yanına gelerek söylediği; "*Bu gece bana bir sözü hatırlattınız; Ünlü bir yazar diyor ki, bütün kadınların aşırı derecede süslendiği yerde en güzel kadın hiç süslenmeyendir.*" cümleleriyle, modern hayatta metalaşma ve tek tipleşmeye eleştiri vardır. Bu bağlamda modern toplumlarda akıllı kadının meta haline gelmemek için ona göre bir yaşam sürmesi gerektiğinin altı çizilmektedir. Feyza'nın Murat'a karşılık olarak söylediği, Allah'a kulluğun özgürlüğün zirvesi olduğuna dair ilahi aşka istinaden bir çıkarım yapabileceğimiz "*Yanıyorsunuz, öyle bir kastım yok Murat bey.*" cümlesiyle de, Feyza'nın içinde bulunduğu cemiyetin dayattığı bunalımlardan ve yaşadığı çevrenin ortak ideolojisinden kurtularak özgürleşmeye başladığı, ilahi aşkı öncelemesiyle zihin dünyasının da değiştiği söylenebilir. Murat ile arasında geçen şu konuşmada beşerî formlarda teşekkül eden sahte komplimanların karşılığının Feyza gibi halini ve yaşamını İslam'ın prensipleri çerçevesinde düzeltmeye çalışan bir kadında karşılık bulmaması gerektiğine dair özellikle Feyza'nın son cümlesinde onun ağzından tasdik edilmektedir:

"Murat: Budalanın biri, güle daha güzel olsun diye boya ve esans sürmüş. Siz kadınların en akıllısı ve en güzelsiniz.

Feyza: Lütfen beni yalnız bırakın.

Murat: Bunu siz de biliyorsunuz, bu sadelik ondan.

Feyza: Lütfen dedim! Kompliman ondan hoşlanana yapılır, benim sadece canımı sıkıyor!"

Söz konusu sahnede sadece diyaloglarla değil, aynı zamanda mizansenlerde de cemiyetin güvensizliğine ve ahlaki deformasyonuna dair bulgular elde etmek mümkündür. Örneğin Selim'in beraber kumar oynadığı adamların tekinsizliği, aynı kadınların Murat ve başka erkeklerle dans etmeleri bu duruma açık bir göstergedir. Bu sahnede de film içerisinde birçok sahnede karşılaşılabilecek öncesi ve sonrasıyla mizansenler arası örülmüş kuvvetli diyalektik bağlar dikkati çeker. Farklı kadınlarla dans edilen bu ortamda karakterlerde kıskançlık hissinin de pek olmadığı açıktır. Yine Feyza'nın Selim'e söylediği; *“Hayvanlar bile eşlerini kıskanırken, sen...”* ve *“Bir hayvan kadar bile olamadın sen!”* cümleleri bu sinematografik diyalektiğe örnek gösterilebilir. Ayrıca bu bağlamda Hoca Ahmed Yesevi'nin mısralarında geçen şu ifadeler de Selim karakterine yapılan eleştirinin gerekçesini açık bir şekilde vurgulamaktadır; *“Dertsiz insan, insan değil bunu anlayın. Aşksız insan hayvan cinsi, bunu dinleyin”* (Yesevi, 2016: 144, H. 54/5).

Filmde geçmişi ve geleceği düşünmeden sadece âna dayalı bir yaşam vurgusundan hareketle, bir modern toplum eleştirisi olarak Murat karakteri gibi sadece hazlarını düşünen ve kadınları sadece cinsel bir obje olarak gören karakterlerin bir fenomene dönüştüğü açıktır. Bununla birlikte bedensel hazların ön plana alındığı hislerle hareket edenlerin aşklarının bekaya (sonsuzluğa) yönelik olmayacağı bağlamında Birleşen yollardaki bu anlatı da aşkın hakiki mahiyetinde, yani Allah'ın rızası istikametinde yaşanmadığında hakikatte ruha elem ve hüznün verici bir mahiyete dönüştüğü vurgusudur. Bu doğrultuda ilahi aşka yönelen Feyza'nın, gözünde, aralarında nikâh akdi olmayan Murat gibi kendisine yabancı bir erkeğin ona yaptığı komplimanların zaten hiçbir değer ifade etmediği anlaşılır bir durumdur. Feyza da bu komplimandan hoşlanmadığını, *“Kompliman ondan hoşlanana yapılır.”* diyerek ifade etmiştir.

Kuran-ı Kerim'de Tin Suresi 4. Ayette mealen *“Gerçekten de biz, insanı, en güzel bir surete sahip olarak yarattık.”* buyrulur (URL-10, 2024). Bu doğrultuda akıl yürütme, idrak edebilme, düşünce ve anlayış kabiliyeti ile yaratılanlar arasında seçkin bir konumda olan insanın aklıyla ahlaki erdemlerini sürdürmesi gerektiği açık bir biçimde anlaşılmaktadır. Aynı surenin 5. Ayetinde ise mealen *“Sonra da onu döndürdük, aşağıların en aşağısına attık.”* buyrulur. İnsani erdemlerini ve dinin kendisine öğütlediği ahlaki vasıflarını geliştirememiş insanın *“aşağıların en aşağısına”* layık

hale gelebileceği tehlikesinin beyan edildiği anlaşılmaktadır. İlgili kaynaktaki Abdülbaki Gölpınarlı çevirisinden hareketle insanın düşeceği en aşağı seviyenin ahmaklık, akılsızlık, karakter zayıflığı gibi olumsuz kişilik özellikleri olarak yorumlandığı, bununla birlikte “*aşağuların en aşağısı*” hakikati ile cehennemin kastedildiği, bundan sonraki ayette ise inananların ve güzel işler yapanların bu hükmün dışında olacağının vurgulandığı anlaşılmaktadır (URL-11, 2024). Bu bağlamda Feyza’nın kocasına söylediği “*Hayvanlar bile eşlerini kıskanırken, sen...*” ve “*Bir hayvan kadar bile olamadın sen!*” yorumlandığında insanın hazları uğruna nefesine tabi olduğunda insanlık mertebesinde düşeceği hakikati vurgusu açığa çıkmaktadır.

Film, bütünlüğü içerisinde ele alındığında, Feyza’nın ilahi aşka dair hakikatleri okuduğu kitaplardan fark etmiş olarak cemiyetin sahte ilişkilerinden hiç de hazzetmediği açıktır. Bu doğrultuda hakiki lezzetin yalnız ilahi aşkla mümkün olacağının farkındadır. Feyza’nın -İmam-ı Gazali’nin ifadeleri bağlamında- hem dünyası hem de ahireti için her şeyin önü ve sonunu düşünerek hareket etmeye başlaması aklın hakiki niteliklerinin vahyin formasyonunda kazanıldığına dair anlatıdır. Diğer yandan aklın bu niteliği Bilal karakterinde zaten olan bir karakter özelliğidir. Nitekim akıllı bir insanın yapması gereken tercihler konusunda hem platonun Şölen’inde bahsettikleri hem de Gazali’nin aklın esas yönüne dair söyledikleri Bilal’in evlenmek için Şükran’ı tercih etmiş olmasını açıklar.

Feyza’nın Selim’den ayrıldıktan sonra da yaşantısını değiştirdiğinden dolayı, imkân olduğu halde anne ve babasının yanına dönmek istememesi de Gazali’nin aklın esas yönüne dair ifadelerini tekrar açıklamaktadır. Anne ve babasıyla konuştukları sahnede kızı Elif’i ısrarla kendi istediği şekil ve düşünce doğrultusunda uygun bir çevrede yetiştirme endişesi ön plana çıkmaktadır. Öyle ki, kendi iş yerleri olmasa da babasının bulabileceği başka iş alanlarında çalışma teklifini kabul etmediği görülür. Feyza’nın bu ısrarı, ondaki ilahi aşka yönelik değişimin hayatına yansımaları ve buna uygun kurmaya çalıştığı kültürel ekoloji arayışıdır. Sadece apartmandan gelecek kiralar ve kendi emeği ile kazanacağı para ile geçinmek istemesi de bir daha eski yaşantısına dönmeyi düşünmediğinin açık bulgularındandır.

Feyza geçen zaman içerisinde İslam'ı yaşama konusunda daha duyarlı bir insan olmuş ve hayatını ona göre düzenlemeye başlamıştır. Allah'a kendisini sapa ve kötü yollardan kurtardığı için şükreder. Dadısı aracılığıyla camiye ve mahalleye yardım etmeye başlaması onun bu şükrünün belirgin bir kanıtıdır. Kızı Elif de okul çağına gelen Feyza artık dindar bir kadın olarak helal kazanma endişesi ile hayatını sürdürmeye çalışmaktadır.



Görsel 5.5 Feyza'nın Değişimi (URL-8, 2023)

Anne ve babasının hayat anlayışını elinin tersiyle iten Feyza ilahi aşkla daha müteveyyin bir yaşama geçmiştir. Hatta Bilal'in Feyza'yı çarşıda görerek ona seslendiğinde Bilal'a doğru dönerek önce hafif bir tebessüm etse de –yanında oğlu olduğunu gördüğünden- “*Birine benzettiniz galiba.*” diyerek uzaklaşması her ne kadar eski aşkı olsa da Feyza karakterinin kendine mahrem olmayan bir insana karşı gösterdiği tavrı ifade eder. Nitekim olan biteni anlattığında dadısının ona böyle yapmakla iyi etmediğini ifade etmesine karşın söylediği; “*Bilal evli ve ailesi olan bir erkek artık. Huzurunun bozulmasını, mutluluklarına gölge düşmesini istemem. Sevdığım erkeğe kötülük edemem. Yuvasını bozamam.*” cümlesiyle daha önce bahsettiğimiz -İmam Gazali'nin aklın esas yönüne dair yaptığı çıkarımda olduğu gibi- Müslüman bir insanın sağduyulu bir akılla hareket etmesi gerektiğine işaret vardır.

Gazali'nin ifadeleri bağlamında Feyza'nın karşılaştığı gerçekler üzerinden, aklını dünya ve ahiret yönünden doğru, Allah rızası istikametinde kullanmaya çalıştığı ve nefsani hislerle hareket etmeme gayretinde olduğu, bununla birlikte ilahi aşkın insandaki sevginin hakiki yüzüne dair kazandırdığı fedakârlık duygusuna sahip olduğu görülür. Dolayısıyla kişisel ihtiraslarla hareket etmeyen Feyza'nın davranışlarının, aşkın beşerî boyutta yaşanırken bireyin nasıl hareket etmesi gerektiğine dair öğretici bir unsur taşıdığı açıktır.

Şükran'ın vefat ettiğine dair bilgiyi Feyza'nın henüz duymamış olmasıyla çatışma unsurları devam etmektedir. Bu duruma istinaden ilahi aşkı yaşayan Müslüman bir kadının ahlaken bu erdemini sürdürmesi gerektiği, Feyza ve dadısı arasındaki diyaloglarla nazara verilir. Söz konusu sahnede dadısının Bilal için söylediği *“Boşuna dert edinme, belki de gelmez buraya.”* cümlesi akabinde Feyza'nın *“Bilal'in de beni unutmadiğı, aklından silemediğı besbelli. Sesinden, bakışlarından anladım bunu. Aslında bundan memnun olmam, sevinmem gerekir fakat onu ve yuvasını düşünerek başka türlü hareket etmeliyim.”* sözleri, beşerî aşkı yaşayan bir insanın ilahi aşkın atmosferini soluklarken nasıl bir halet-i ruhiye içerisinde olduğuna dair anlatı sunar.

Bilal'in dadıya Şükran'ın vefat ettiğini söylemesiyle aktif çatışma unsurları Feyza'nın iç dünyasına ve Bilal ile arasındaki aksiyona yönelik devam eder. Bu doğrultuda beşerî aşkın zamanla geçen bir mefhum değil, ilahi aşka dönüştüğünde bireyde devam edebilen bir duygu olduğu da açıktır.

Filmde bir başka aşk teması da Feyza'nın kızı Elif ile Bilal'in oğlu Kemal üzerinden şekillenmektedir. Feyza hasta olduğunda Bilal'in oğlu Doktor Kemal tedaviye gelmiştir. Feyza'nın tedavi sürecini takip eden Doktor Kemal zamanla Elif'e âşık olur. Kemal ve Elif arasındaki duygusal çekimin kaynağını birbirlerine uyumlu olmaları ve benzer şekilde yetiştirilmeleri oluşturmakla birlikte, bu iki karakter arasında aşkın henüz beşerî boyutunda yaşandığı göze çarpmaktadır. Kemal'in, Elif'e karşı olan duygularını babası Bilal'e açarken söylediği; *“Düşünüyorum da yıllardan beri tanışıyor muyuz gibi.”* sözü Elif ve Kemal'in karakter, huy ve ahlak aynı şekilde yetiştirildiklerini ve aslında birbirlerine karşı çekimin de bu durumdan teşekkül ettiğini göstermektedir. Elif ve Kemal arasında ilahi aşka dair kodlar henüz açıkça görülmez.

Filmde, aşkın beşerî boyutundan ilahi boyutuna dönüşümün ekseriyetle Feyza karakteri üzerinden gerçekleştiği görülür. Onun hayat görüşünde ve sevgi anlayışındaki farklılaşmada ilahi aşk teması öne çıkar. Filmde beşerî aşk asla yadırganmaz veya değersizleştirilmez. Nitekim Bilal ve Şükran evliliği de beşerî aşkın bir parçası olarak değerlendirilir. Dolayısıyla beşerî aşkın, hayatın olağan akışı içinde bir deneyim olduğu vurgulanırken, aşkın beşerî boyutuna dair bir reddediş söz asla konusu değildir. Aşkın yaşanmasında eleştiriye konu olan taraf ise İslam'ın helal ve haram çizgisine dikkat edilmeden yaşanan gayri ahlaki ilişki biçimleridir.

Geleneksellik ve modern yaşam karşıtlıkları çerçevesinde ilerleyen filmde Feyza'nın ilahi aşkla birlikte yaşam şekli de değişir. Onun İslam'ın emir ve yasaklarına göre yaşamasıyla kılık, kıyafet ve hayat alışkanlıklarındaki farklılıklar bu konuda açık bulgulardandır. Bir diğer önemli gösterge ise ilahi aşka yönelişi ile hayattan aldığı lezzet ve içinde duyduğu ruhsal huzurdur. Feyza huzuru ilahi aşkla bulmuştur.

Platon'un "Devlet" adlı eserinde ele aldığı aşkın diyalektiğine destekleyici olarak "Şölen (Symposium)" ve "Phaedrus" eserlerinde ortaya koyduğu "Platonik aşk" kavramının bedensel arzuların ötesinde ideal bir aşkı tanımladığı açıktır (Kurşunoğlu, 2014: 23). Bu bağlamda Platon'un aşkı hakikate vardırان önemli bir unsur olarak tasavvur ettiğinden hareketle, platonik aşkın da -Milli Sinema'daki ilahi aşk teması ile örtüşen- kendisine tutkuyla bağlı olunabilecek metafizik bir ideali açıklayan "Platonik İdealizm" kavramını temsil ettiğini söylemek mümkündür. Feyza karakteri analizine dair bulgular olarak karşımıza çıkan dönüşüm pratiklerinde karakterin değişimini özetleyen bu kavram felsefî alanın sinemaya dair sunduğu önemli bir katkı olarak görülmelidir.

Feyza'nın ilahi aşka yönelişiyle ondaki değişim göstergeleri elbette giyim kuşam ile sınırlı kalmaz. Aynı zamanda onun davranışlarında karşı cinse yönelik bir mesafe de söz konusudur. İslam'ın emir ve yasaklarına riayet eden bir kadının davranışlarında ve hareketlerinde takva ile hareket etmesi gerektiği vurgusu karakterdeki değişim göstergelerinden biridir. Bununla birlikte altı çizilen kısım ilahi aşkı yaşama yolunda yaratanı sevdiğini söyleyen bir insanın ancak Allah'a bu sevgisini ispat etmesi gerektiği ve bu gaye için yaşamakla yükümlü olduğudur. Bundan hareketle Feyza artık

dinin emir ve yasaklarının bütününe kapsayan ilahi teklifi kabul etmiş, harama ve helale dikkat eden mükellef bir insandır. Bu doğrultuda çevresinin kınamasına da asla kulak asmamaktadır.

Filmde beşerî aşkın aynı zamanda ilahi aşka geçmede bir ara durak olarak kullanıldığı söylenebilir. Bir oyun olarak başladığı aşkında Bilal'e beşerî bir aşkla bağlanan Feyza, manevi dünyaya dair birçok şey öğrenerek ilahi aşkı yaşamaya başlamıştır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde beşerî aşkın ilahi aşka varmada bir uğrak noktası olarak ele alındığı tekrar açıklığa kavuşmaktadır. Filmin sonlarına doğru Feyza'nın son hali görselde verilmiştir:



Görsel 5.6 Feyza'nın Değişen Yüzü (URL-8, 2023)

Filmde dikkatimizi çeken bir başka sahne de Elif ile evlenmek isteyen Kemal'in Feyza'yı ziyaret ettiği sahnedir. Kemal babasının neden kalkıp gittiğini anlayamadığını söylediğinde Feyza da Kemal'e, babası Bilal ile arasında geçmişte aşka ve sevgiye dayalı birtakım yaşanmışlıklar olduğunu anlatır. Feyza hatalarının bedellerini ödediğini, Elif'i tertemiz ve imanlı olarak yetiştirdiğini söyler. Bu cümlelerle Feyza karakterinin kendi dilinden arındığı da onaylanmış olur. Son tahlilde sahne dramaturjisinde daha önce referans verdiğimiz Şûra Suresi 30. Ayet mealinin anlatısı görülür. Konuşmaların sonunda Kemal Feyza'nın elini öpüp ayrılacağı sırada eve Feyza'nın hapisten çıkan eski kocası Selim gelir. Gerilimin tırmandığı sahnede konuşmalar şu şekilde gelişmektedir;

“Feyza: Selim!

Selim: Ooo, misafîriniz mi vardı! Özür dilerim, rahatsız ettim galiba!

Feyza: Ne işin var burada? Sana bir daha gelme demiştim!

Selim: Ne o, dalganızı mı taşıladık yoksa! Bakıyorum evine genç erkekler almaya başlamışsın!

Kemal: Kendinize geliniz! Ne hakla buraya girip böyle konuşuyorsunuz!

Selim: Bu mahallenin muhtarı!

Feyza: Özür dilerim Kemal bey, bu adam benim eski kocamdır.

Kemal: Olabilir! Fakat bu ona hakaret etme hakkını vermez! Feyza hanımefendi tanıdığım kadınların en namuslusu, annelerin de en fedakârıdır.

Selim: Ha şimdi çıktım dalgayı. Elif’in askıntısıysın sen!”

Bu konuşmaların ardından çıkan kavgada Selim Kemal’e bıçak çekince bıçak araya giren Feyza’ya saplanır. *“Feyza hanımefendi tanıdığım kadınların en namuslusu, annelerin de en fedakârıdır.”* cümlesi her ne kadar Kemal’in dilinden Feyza’nın ahlaki yaşayışına dair bir tasdik olsa da, konuşmadan sonra Feyza’nın Kemal’in kurtulması için göstereceği fedakârlığa da erken anlatı niteliğindedir.

Feyza’nın hastanede olduğu -bir nevi helalleşme niteliğinde olan- sahnede, onun Bilal’e itiraf olarak söylediklerinden sonraki cümleleri dikkat çeker; *“Kaderde birleşmemiz yokmuş demek ki. Sana çok şey borçluyum Bilal, bana doğru yolu sen gösterdin. Kızımı tıpkı senin kızınmış gibi, sen nasıl yetiştirip büyüteceksen öyle büyüttüm, inan bana.”* cümlesinin alt metninden -Filmin genel dramatik yapısından hareketle- elde ettiğimiz bulgu, Bilal’in ve Feyza’nın hayal ettiği aşkın, onların evlatlarının hayatlarında yeşereceği bulgusudur. Bununla birlikte Feyza’nın *“Kızımı tıpkı senin kızınmış gibi, sen nasıl yetiştirip büyüteceksen öyle büyüttüm...”* cümlesi aşklarının evlatlarındaki tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Elif ve Kemal, Feyza’nın isteği üzerine yıldırım nikâhıyla evlenmişlerdir. Çocuklarıyla birbirlerine el salladıkları sahnede Feyza’nın Bilal’e kendilerine kısmet olmayan sevginin evlatlarına nasip olduğunu ve kendi sevgilerinin onlarda devam edeceğini söylemesi, Bilal ve Feyza’nın aşklarının evlatlarında devam edeceğinin filmde son kez vurgulanmasından ibarettir. Film Feyza’nın vefatı ile sona erer.

5.2 Oğlum Osman Filminin İncelenmesi

5.2.1 Filmin Tanıtımı

1973 yapımı bu film de Yücel Çakmaklı'nın yönetmenliğini üstlendiği Milli Sinema akımı filmlerinden biridir. Raif Cilasun'un aynı adlı eserinden sinemaya uyarlanmış bir edebiyat uyarlaması olan “Oğlum Osman” ilminde, değerlerine ve kendi özüne yabancılaşan Osman'ın tekrar öze dönüş yolculuğu anlatılmaktadır. Söz konusu filmin öne çıkan künye bilgileri şöyle sıralanmaktadır:

Yönetmen: Yücel Çakmaklı, Görüntü Yönetmeni: Mike Rafaelyan

Senaryo: Salih Diriklik (Gökmen), Bülent Oran, Eser: Raif Cilasun

Yapımcılar: Atilla Gökbörü, Ali Emirosmanoğlu (Elif Film)

Oyuncular: Aytaç Arman, Fatma Belgen, Nuri Altınok, Şükriye Atav, Leman Akçatepe, Muzaffer Yenen, Mahmure Handan, Bahri Ateş.

Yıl: 1973, Tür: Dini, Melodram, Süre: 1 Saat 27 Dakika (URL-12, 2023)



Görsel 5.7 Oğlum Osman Film Afişleri (URL-13, 2023: URL-14, 2023)

5.2.2 Filmin Kısa Özeti

Osman genç bir üniversite öğrencisidir. Üniversiteyi Almanya’da okumuş, ülkesine makine mühendisi olarak dönmek üzeredir. Ailesine, okulu bitirdiğine ve döneceğine dair bir telgraf gönderir. Ailesi Osman’ı dinine bağlı bir genç olarak yetiştirmiştir. Osman’ın geliş haberiyle evde bayram havası eser. Osman’ın annesi Semiha Hanım’ı Fatma’nın annesi ziyaret eder ve Osman’ın mezuniyetini tebrik eder. Fatma’yla Osman arasında eskiden beri süren bir aşk vardır. Çocuklukları birlikte geçen Fatma ve Osman birbirlerine o zamandan beri yakındır. Osman üniversite için Almanya’ya giderken Fatma’ya mektuplar yazacağını Fatma’da kendisini bekleyeceğini söyleyerek sözleşmişler, Osman’ın mektupları yıllar geçtikçe daha da seyrekleşince, Fatma da bu durumdan ötürü endişelenmiştir.

Osman Almanya’dan İstanbul’a döner. Osman’ın babası fabrika sahibi bir işletmecidir. Hayali, fabrikanın başına oğlunun geçmesi ve üretimi arttırmasıdır. Osman henüz gelmesiyle ailesine Avrupalı yaşam tarzının sözüm ona üstünlüğünü anlatmaya başlar. Osman evlendirilmesi mevzu bahis olduğunda, batı yaşam tarzında evlilik konusunda acele edilmesine gerek olmadığını söyler. Ancak babası onu uyarır. İlim ve teknikte Avrupalıları önemseyen baba yaşam tarzı bakımından da kendi özlerini terk etmemeleri gerektiğini ifade etmektedir. Sofraya oturduklarında ise yemeğe herkes Besmele ile başlarken Osman Besmele çekmez. Babası bu durumu yadırgar. Çünkü Osman eskiden bu konularda hassas olan bir kimsedir.

Fatma’nın ailesini görmeye giden Osman, Fatma’nın yüzüne bile bakmaz ve resmi davranır. Fatma bu duruma çok üzülür. Osman değişmiş ve Avrupa’nın yaşam tarzını benimsemeye başlamıştır. Eve geldiklerinde Osman annesine Fatma’yla evlenmek istemediğini, onlara saygı duyduğunu ama Fatma ile dünyalarının farklı olduğunu söyler. Bu konuda anne ve babasına önemli olan kalbin temiz olması gerektiğini söyleyerek İslam inanç esaslarını küçümsemeye başlar. Babasıyla birlikte fabrikaya çalışmaya gittiğinde sekreter kızla flört etmeye başlar. Alkol kullanıp dans partilerinden ve kumar masalarından da geri kalmayan ve eve sarhoş gelen Osman’ın hayatı tamamen değişmiştir. Komşuları Fatma da Osman’ın değişimini yakından görmektedir. Nitekim Fatma Osman’a Avrupa’nın onu çok değiştirdiğini söyler.

Osman ve Fatma arasında batı ve Türk medeniyeti üzerine bir tartışma başlar. Osman batı medeniyetinin özgürlük ve yenilik getirdiğini ileri sürerken, Fatma Türk medeniyetinin daha derinlikli olduğunu ifade eder. Bir gün Osman'ın evine bir telefon gelir. Telefonu babası İhsan Bey açar ve yanlış numara olduğunu, Kaya adında birisinin olmadığını söyler. Ancak oğlu Osman telefonun kendi için edilmiş olduğunu söyleyerek ahizeyi alır. Arayan Aylin adında bir kızdır. Osman, telefonu “*Merhaba ben Kaya*” diye açar. Osman o kadar değişmiştir ki ismini bile değiştirmiştir.

İsmi için barbar ve gerici ismi diye hakaret eden Osman, ismini kullanmak istemediğini söyleyince babası çok üzülür. İhsan bey oğluna bu ismi Osman Gazi'yi ve Hz. Osman'ı düşünerek vermiştir. Çocukluktan beri Osman'ı milli ve manevi değerlerine bağlı birey olarak yetiştiren babası onun küçük yaştan beri Kur'an okuyan ve namaz kılan bir genç olduğunu hatırlatır. Ona kişiliğinin erozyona uğradığını söyler. Osman dünyanın çok değiştiğini söyleyerek kendisini savunmaya çalışsa da babası okuması için gönderdiğini fakat onun değiştiğini ifade eder.

Osman da, babası da çağın teknik çağ olduğunu kabul etmektedir. İhsan Bey'in kabul etmediği şey ise yaşam tarzının ve ahlaki değerlerin de teknikle birlikte değişmesidir. İlericiliğin, Allah'ı ve manevi değerleri tanımamak anlamına gelmediğini anlatmaya çalışan babaya karşı Osman ahlaki yaşantısının değişmesi gerektiğini iddia etmektedir. Baba, oğlunu züppe olarak tanımlamaktadır. Babası ile Osman arasındaki tartışma, Osman'ın “*İsterseniz Almanya'ya gider, orada çalışırım.*” demesiyle daha da ilerler. Ona gidebileceğini söyleyen babası bu duruma çok üzülür ve gözyaşlarını tutamaz.

Osman, Almanya'ya yeniden gider. Burada Helga adında kız arkadaşı vardır. Helga'nın babasının fabrikasında çalışmaya başlar. Alkol kullanmaya da devam etmektedir. Anne ve babası ise Osman'ın ardından üzgündür. Osman, Helga'nın evine gider ve anne ve babasıyla tanışır. Bu tanışma sırasında televizyonda dini bir belgesel yayınlanır. Bu yapımda dünyanın oluşumu, Peygamberler tarihi ve Allah inancı çerçevesinde anlatılmaktadır. Hz. Nuh (A.S), gerçekleşen tufan ve insanların Allah'ı unutması da bu filmde bahsi geçenler arasında öne çıkmaktadır. İnsanın tarihin hiçbir döneminde Allah'tan uzak yaşamadığını, inancın hep var olduğu da filmde anlatılmaktadır. Filmde Hz. Musa (A.S) ve Hz. İsa (A.S) kıssaları da geçmektedir.

Gösterimin son bölümünde ise Hz. Muhammed (S.A.V)'in hayatı aktarılmaktadır. İzlenen yapım bir dinler tarihi belgeselidir. Helga'nın anne ve babası da izledikleri belgeselden hareketle İslam'ın son din olduğunu öğrenirler. Helga'nın babası İslam'ın ahlaki olarak getirdikleri konusunda Osman'dan kendilerini bilgilendirmesini ister. Fakat Osman tatmin edici yanıtlar veremez. Osman Helga'nın ailesinin yanından ayrıldıktan sonra, Helga'ya yarın ne yapacağını sorar ve Helga'nın ailesi ile kiliseye gideceği yanıtını alır. Bu cevap üzerine kendini sorgulamaya ve yaptıklarının doğru olup olmadığını düşünmeye başlar.

Bu sırada Fatma'ya evlenmek isteyen başkaları da talip olur. Ancak Fatma yaşadıklarından dolayı bir daha evlenmek istemediğini söyler. Osman'ın anne ve babası ise evlatlarını özlemektedir. Osman rüyasında kendisini düşen kayalardan kaçarken görür ancak kayanın biri üzerine düşer. O sırada yanına Hz. Osman ve Osman Gazi gelir. Osman'ı kayanın altından çekip kurtarırlar. Osman kan ter içinde uyanır, ardından Türkiye'ye döner. Eve uğramadan Edirne'de Selimiye Cami'ne gider ve namaz kılar. Daha sonra Bursa'da Çelebi Sultan Mehmet Han'ın defin bulunduğu Yeşil Türbe'yi, Osman Gazi ve Orhan Gazi'nin türbelerini ve Söğüt'te Ertuğrul Gazi gibi Türk büyüklerinin makamlarını ziyaret eder. İstanbul'da Eyüp Camii'ne geldiğinde Osman'ı gören Fatma ve annesi onu gördüklerini Semiha hanıma söylerler. Osman daha sonra Hac için Mekke'ye gider. Burada tövbe edip günahlarından arınmak istemektedir. Kâbe'de Allah'tan af dileyen Osman Allah'a dua eder ve şükreder. Eve geri dönüşü tam da anne babasının istediği bir şekilde olan Osman babasından da af diler. Fatma'ya onu sevdiğini söyler ve gönlünü alır. Osman ve Fatma evlenirler.

5.2.3 Oğlum Osman Filminin İlahi ve Beşerî Aşk Bağlamında İncelenmesi

Oğlum Osman filmi de Birleşen Yollar gibi Yücel Çakmaklı'nın ilk dönem yapımlarından biri olarak öne çıkmakta, iki film de birçok ortak özellik sergilemektedir. Bu özelliklerin başında doğu ve batı medeniyetleri üzerine yapılan tartışmalar, yozlaşan kültür yapısı ve öze dönme gerekliliği öne çıkar. Çakmaklı'nın birçok filminde kültürel yozlaşmanın işlendiği söylenebilir. Oğlum Osman filmi beşerî ve ilahi aşk bağlamında değerlendirildiğinde de aşk kavramının yine batı ve Türk dünyasında zuhur eden medeniyet ayrımları çerçevesinde ele alındığı görülür.

Film Osman karakterinin yaşadığı değişim üzerinden ilerler. Birleşen Yollar filminin aksine bu filmde beşerî ve ilahi aşk temalarının Osman karakterinin dinden uzaklaşması ve yaşadığı pişmanlıkla Allah’tan af dileyip tövbe etmesi üzerinden verildiği görülür. Bahsi geçen temalar çerçevesinde değerlendirilecek ilk ilişki Fatma ile Osman’ın çocukluk ve gençlik dönemlerindeki ilişki ve buna dayalı belirgin ilk tema da beşerî aşktır. Birleşen Yollar filminde görüldüğü üzere bu filmde de beşerî aşkın uzantısı olarak, daha çok batı medeniyetiyle temellendirilen cinsellik gösterilir.

Osman Almanya’da üniversiteden mezun olduktan sonra memleketine geldiğinde kendi öz değerlerine yabancılaşmış, kendi değerlerini yadırgayan ve hor gören bir insan olmuştur. Beşerî ve ilahi aşk kavramları Oğlum Osman filminde de Birleşen Yollar filminde olduğu gibi Batı ve Türk medeniyeti çerçevesinde sorgulanırken, beşerî aşka dair yaşamsal kodlar batının, ilahi aşka yönelik olan yaşam biçimleri de doğu kültürü ya da Türk medeniyetinin bir parçası olarak ele alınmaktadır.

Filmde aşkın beşerî boyutuna dair dikkat çeken bir başka tematik gösterge de, tıpkı Birleşen Yollar filminde olduğu Yücel Çakmaklı’nın bu filmde de eksen kadın karakter üzerinden aynı klasik eserle seslendiğidir. Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi’nin bestelediği, güftesi Enderûni Vâsıf Bey imzası taşıyan *Ey But-i Nev Eda* isimli hicaz makamındaki klasik eser Birleşen Yollar filminde yönetmenin Feyza karakteri üzerinden izleyiciye seslendiği konumda iken, Oğlum Osman filminde de Fatma’nın mutluluğuyla beşerî aşkın terennüm edildiği bir esere dönüşür. Müziğin kendisi yönetmenin anlatısını imgelemekle birlikte eserin sözleri de tıpkı bestesi ve güftesi gibi yönetmenin hikâyedeki üslubuna dair önemli bir imza niteliği taşır:

*“Ey büt-i nev edâ olmuşum müptelâ
Âşıkım ben sana, iltifât et bana
İltifât et bana, âşıkım ben sana*

*Gördüğümden beri olmuşum serseri
Bendenem⁴ ey peri, iltifât et bana
İltifât et bana, âşıkım ben sana*

*Hâsılı bunca dem, ben senin bendenem
Gel, gel ey gonca fem, iltifât et bana
İltifât et bana, âşıkım ben sana” (URL-15, 2024).*

⁴ Bende: Köle anlamına gelmektedir.

Babası İhsan Bey Osman'ın yurda dönüşünü çok hayırlı haber olarak değerlendirir. Osman'ın eve geldiği gün babasının çok çalışmanın kutsallığına dair söylediği; *“Dinimizde en büyük ibadet, çalışmaktır. Şimdi dinlenme sırası bende, on yaşımdan beri çalışıyorum... Oğlum Osman da kurduğum bu eseri daha geliştirecek inşallah. Kısa sürede imalatı arttıracak, hatta ihracata bile geçebileceğiz. Avrupa'nın ilim ve tekniğinden faydalı neticeler çıkaracaktır.”* cümleleri öncelikle insanın yaşayışında dünya ahiret dengesine dikkat etmesi ve bu sayede diğer insanlara da yararlı olması gerektiğine alt metnin sinema diliyle anlatısıdır. Bununla birlikte Osman karakteri üzerinden ahlak ve erdemlerle ilgili, batının yozlaşmış kültürünü ve ahlakını değil, ilim ve teknikteki yönlerini almış birey olunması gerekliliğine vurgu babası İhsan Bey'in sözlerinde açık bir biçimde görülür. Aynı sahnedeki konuşmanın devamında geçen diyaloglar bu alt metni doğrulayan önemli bir bulgu olarak görülmelidir;

“Semiha Hanım: Oğlumu hemen işe sokma bey, hele bir mürüvvetini görelim.

İhsan Bey: O da olacak.

Osman: Avrupai yaşayışta evlilik için acele etmeye lüzum yok anne.

İhsan Bey: Avrupai yaşayış ne demek oğlum? İlimde, teknikte Avrupailik iyi ama onlar gibi yaşamak zorunluluğu niye? Kendi örf ve adetlerimizi unutmamalıyız.”

Filmdeki tüm diyaloglardan hareketle İhsan Bey'in cümlesi söz konusu iki medeniyet yaklaşımının eleştirel bir şekilde karşılaştırılmasında batı medeniyetinin teknik olarak ilerde olduğu ancak bu durum batı yaşam tarzının veya ahlaki özelliklerinin de örnek alınmasının anlamına gelmeyeceği realitesine bir vurgudur. Çakmaklı'nın kendi düşünce dünyasında olduğu gibi bu film özelinde de Batı ve Türk medeniyeti arasında sorgulama ve karşılaştırmaların yapıldığı açıktır. Örneğin hep birlikte sofraya oturduklarında herkesin yemeğe Allah'ın adıyla başlamasına karşılık Osman'ın yemeğe Besmele ile başlamaması anne ve babasının dikkatini çeker. İhsan Bey'in üzgün haliyle iç sesinden duyduğumuz *“Hayırdır inşallah, yemeğe Besmelesiz başlıyor.”* cümlesi bu sorgulamaya gösterge niteliği taşır.

Fatma'nın babasının Osman'a Almanya izlenimlerini sorarken Türk halk şairlerimizden Karacaoğlan'ın şiiri ile örnek vermesi, Batı kültürünün Anadolu medeniyetlerinden farklılığına dair izleyiciye şairane bir metafordur. Batının her hususta Türk medeniyetinden ileri olduğunu ileri sürmesi de Osman'ın Medeniyet ile

Avrupa'yı örtüştürdüğüne bir kez daha vurgusudur. Babası İhsan Bey ise medeniyetin sadece teknikte ilerlemek olmadığını hatırlatır. Aslında bu medeniyet tartışmasında da beşerî ve ilahi aşkın izleri sürülebilir. Nitekim Osman medeniyetle özdeşleştirdiği Batı'ya öykündüğünden bohem bir yaşam tarzını benimsemeye, birçok farklı kadınla da serbest ilişkiler yaşamaya başlamıştır. Bu doğrultuda Osman'ın aşkı algılayış biçimi, kadın erkek ilişkilerine dair yaklaşımını da değiştirmiştir. Şu halde medeniyet ve ahlak algısının değişmesi demek aşka dair yönelimlerin de farklılaşması ve daha çok tenselliğe bürünmesiyle birlikte Yaratan'ın koyduğu sınırlarının dışına çıkılması demektir.

Filmde söz konusu bu iki medeniyetin özelliklerinin kendine has olduğu vurgusu vardır. Film beşerî ve ilahi aşk çerçevesinden incelendiğinde de Batı dünyasında da bu aşk biçimlerinin anlamlarının değişen morfolojisine dair çıkarım da yapılabilir. Aşkın tematik boyutu ile ilgili olarak “Birleşen Yollar” filmine nazaran bu filmde vatan ve yurt sevgisinin daha baskın olarak ifade edildiğini görmek mümkündür. Aşk kavramının bu filmde kişiler arası beşerî boyutta ve kişinin kendi özünde tasavvufi bağlamda Allah'a olan muhabbet, “Muhabbetullah” çerçevesinde işlendiği gibi, imanın önemli bir özelliği olduğuna yönelik vatan sevgisinin de işlendiği de görülür. Bu bağlamda babası İhsan Bey'in Osman'a insanın kendi yurdunu vatan yapan öznitelikleri yitirmemek gerektiğine dair söylemleri bu anlatıya örnektir.

Osman'ın karakter derinliğine yönelik onun ilahi aşka yakın biri olduğu, hem annesi hem de dadısı tarafından filmin serim bölümünde ifade edilmektedir. Nitekim Almanya'dan geleceğine dair haber verildiğinde odası hazırlanırken Kur'an-ı Kerim, tespih ve seccade konulmaktadır. Bununla birlikte Osman'ın ibadetine düşkün bir genç olduğu mizansenlerde olduğu kadar diyaloglarda da açıkça vurgulanır.

Her ne kadar senaryosu Aristotelyan klasik bir yapı üzerine kurulmuş olsa da, bu filmde çatışma unsurlarının Birleşen Yollar filminden farklı olarak işlendiği görülmektedir. Osman karakterinin değişimi ve arınması Birleşen Yollar filmindeki Feyza karakteri kadar zor sınavlardan geçmeden, daha kolay bir biçimde gerçekleşmektedir. Babanın ıstırabının anlatıda müstakil bir yer alması ve filmin de

eserin orijinal adı olan “Oğlum Osman” ismi ile yayınlanmış olması hikâyeye bir babanın gözünden bakıldığına dair pek dikkat çekmeyebilecek önemli bir ayrıntıdır.

Osman’ın özüne yabancılaşması Almanya’ya gitmesiyle başlar. İlahi aşk teması karakterlerden daha çok manevi ve dinsel öğeler üzerinden temsil edilir. Örneğin cami ve ibadet gibi dini öğeler ile ilahi aşk sembolize edilmektedir. Fatma ve Osman arasındaki gençlik aşkı beşerî bir aşkla birlikte aynı zamanda manevi dinamiklere de uygun olduğundan, filmde onaylanan bir aşk bir olarak gösterilmektedir. Fatma’ya yazdığı mektupların belli bir süre sonra azalıp bitmesinde Osman’ın batı medeniyetine uyum sağlaması kadar, orada başka kadınlara gönül vermesi de etkili olmuştur. Osman’ın ikinci kez Almanya’ya gittiğinde Helga adlı bir kadınla kurduğu ilişki de onaylanmayan bir beşerî aşk izlerinin uzantısı olan tenselliğin bir yansımasıdır.

İhsan bey batıdaki teknolojik reformlara dayalı gelişmelerin takip edilmesi gerekliliğini savunur. Ancak batının ahlaki anlamda yozlaşmış yaşam biçimin alınmaması gerektiğini de ayrıca vurgulamaktadır. Filmdeki bu anlatı Yücel Çakmaklı’nın görüşlerinde ve Milli Sinema pratiklerinde önemli bir veri olarak öne çıkar. Buna dayalı olarak Batı’nın teknik gelişimi ile ahlaki yaşamının keskin bir biçimde ayrıldığı bu filmde de görülür. Teknik gelişmelerin örnek alınması gerektiği ifade edilirken, kültürel etkileşimin kurulduğu sırada ahlaki olan sorunlu yaşam biçimlerinin alınmaması gerektiğine dair bunun nasıl mümkün olacağı konusu etraflıca işlenmemektedir. Filmde beşeri ve ilahi aşk kavramlarının yer yer iç içe geçtiği söylenebilir. Aile kurumu, kadın ve erkeğin kendi öz değerlerine bağlı olduğu mutlu ve uyumlu bir evlilik de aynı zamanda ilahi ve beşerî aşkın bir parçası sayılmaktadır.

Osman’ın annesi Semiha Hanım’ın Fatma ve annesini evlerinde ziyaret ettiğinde Fatma’nın odasında ağlaması onun Osman’a duyduğu aşka dair önemli bir göstergedir. Birleşen Yollar filminde olduğu gibi bu filmde de beşerî aşk dışlanan ya da aşağılanan bir aşk olarak değil hayatın olağan akışı için normal ve insani olarak görülen bir duygu olarak değerlendirilmektedir. Annesinin “*Fatma kızım ne oldu, neyin var?*” sorusuna Fatma; “*Yüzüme bile bakmadı anneciğim.*” diyerek cevap verir. Bu konuşmaları duyan Semiha Hanım’ın oğlu Osman ile diyalogları, Batı ahlaki değerlerinde asimile olmaya başlayan Osman’ın öz değerlerini hafife aldığıının göstergesidir.

Bu diyaloglar aynı zamanda bir insanın içerisinde bulunduğu ideolojik yanılgıların da Osman karakteri üzerinden anlatısı olarak görülmelidir. Fatma'nın kahve getirirken Osman'ın onun yüzüne bile bakmaması Osman'ın kadınlara olan bakış açısındaki değişimin anlatısıdır. Osman yetiştiği çevrenin anlayışından farklı giyinen ve farklı düşünen kadınlardan hoşlanmaya başlamıştır. Bu durum onun aşk düşüncesindeki değişimlere de işaret etmesi açısından önemlidir. Filmlerinde görüldüğü üzere Çakmaklı'nın yerdiği aşk tasavvurunun medeniyet algısının farklılaşmasından kaynaklanan gayri ahlaki cismani ve şehvani hisler olduğu açıktır.



Görsel 5.8 Osman'ın Fatma'ya Bakmadığı Sahne (URL-16, 2023)

Filmde Osman'ın karakter analizine yönelik elde edilen bulgularda, bireyin kendi arzu ve heveslerini hakikat sanabileceği, o sebeple aşkın hakiki yüzüne yabancılaşacağı gerçeğinin vurgularına rastlanır. Bulguların elde edildiği, annesi Semiha Hanım ile söz konusu konuşmaları şu şekildedir;

“Semiha Hanım: Kızcağızı üzmüşsün, yüzüne bile bakmamışsın!

Osman: Açık konuşayım anne, ben Fatma ile evlenmeyi düşünmüyorum.

Semiha Hanım: Ama evladım nasıl olur? Senelerdir sözlü sayılırsınız.

Osman: Çocukça bir söz yüzünden anlamsız bir evliliğin kurbanı olmak istemem anne!

Semiha Hanım: Osman! Nasıl söz bu evladım, en iyisi duymamış olayım!

Osman: Daha iyisi açık konuşalım anne. Sizlere saygım büyük, ama dünyalarımız ayrı artık. Fatma bir çocukluk oyunuydu, evlilik ise ciddi bir konu. Evleneceğim kızı özgür bir ortamda tanımalıyım.

Semiha Hanım: Yani seninle serbestçe gezip tozacak, şu yarı çıplak kızlardan birini mi gelin diye getireceksin eve? Aaaa! Bu seccadeyi hiç kullanmıyor musun?

Osman: İnanç insanın içinde olmalı anne. Mühim olan kalp temizliği şekli mühim değil.

Semiha Hanım: O da iyi. Herkesin mazereti budur zaten.”

Anne ile oğul arasındaki bu diyalog Osman’ın hayata dair bakış açısıyla birlikte aşka ve kadın erkek ilişkilerine olan bakış açısının da değişimini göstermesi açısından önemlidir. Bu konuşmalarda, bireyde ve toplumda meydana gelen ideolojik yanılsamalara ilişkin önemli bulgular olduğu açıktır. Örneğin bu sahnede Osman’ın “*Evleneceğim kızı özgür bir ortamda tanımalıyım.*” cümlesi başta olmak üzere, modernizmin bireysel ve kolektif zihinde hakikati tersyüz etmesiyle ontolojik hakikatlere nasıl yabancılaşabileceğinin gösterildiği söz konusu diyalogların derinliğinde, tasavvufi metinlerde ve teolojik alanda da karşılığını bulabileceğimiz birçok önemli referanslara ulaşmak mümkündür. Bu doğrultuda söz konusu diyaloglarda ilahi aşka yönelmesi gereken kişinin nefsinin arzularına özgürlük zannıyla kapılıp gittiği, bu sebeple arzularının tutsağı olduğu yargısına açık bir biçimde ulaşılmaktadır.

Bireyin önce kendi öz benliğinin bağlarından kurtulmasına yönelik “Pîr-i Türkistân” Hoca Ahmed Yesevî’nin mısralarında aşkı yüce bir mefkûre olarak gördüğü açıktır. Tıpkı Hz. İsmail (A.S)’in canını hiç tereddüt etmeden kurban edebileceği örneğinde olduğu gibi kişinin bu yolda, nefsinin arzu ve heveslerini feda edebilecek olgunluğa ermesi gerektiğine vurgu vardır;

“Cemâl için can kurban eylemedikçe

İsmail gibi cemâl arzu eylemeyin dostlar

Candan geçip tarikata⁵ girmedikçe

Âşığım deyip yalan dava eylemeyin dostlar

Âşıklık ulu dava, eylesen bunu

Mihnet ile sınar imiş Mevla’m seni” (H. 81/133).

⁵ Tarik(at): Etimolojide Arapça kökenli olup yol anlamı taşımaktadır. Sonundaki at eki ile kelimenin çoğulluk ifade ettiği görülür. Bu bağlamda, metinde Allah’a götüren hak yol olarak geçmektedir.

Bununla birlikte İslam'ın tüm ideolojilerden ayrı olduğundan hareketle, Milli Sinema ekolünün genel yaklaşımına yönelik Çakmaklı'nın filmlerinde de bu ve benzeri eleştirileri görmek mümkündür. Ulaşılabilecek başka bir bulgu da Osman'ın “*İnanç insanın içinde olmalı anne. Mühim olan kalp temizliği, şekli mühim değil.*” cümlesinde olduğu gibi onun yaşadığı çevrenin etkisiyle nefsanî arzularla dinin esaslarına yönelik itikadî bir yanlış içerisinde olduğunun nazara verildiğidir. Kur'an-ı Kerim'de A'lâ suresi 14 ve 15. ayetlerin mealinde; Nefsini (kendini) arındıran ve Rabbini zikredip, ibadet eden kimselerin felaha ereceği (URL-17, 2024) ifadesi bahsi geçen yanlışlığı apaçık ortaya koymaktadır.

İnterdisipliner araştırma yürüttüğümüz bu çalışmada teolojik referansları dikkatle taramış olsak da, ayetlerin doğru manalarının anlaşılması için ilgili ayetlerin tefsirine başvurulması gerekmektedir. Bu doğrultuda Kur'an tefsirine müracaat edildiğinde, Allah'ın emir ve yasaklarına uymadan, kalpteki yanlış itikat ve bozuk inanışları düzeltmeden mazeret olarak sunulan kalp temizliği vehminin sadece aldanış ve yalan bir teselli olduğu anlaşılmaktadır (URL-17, 2024). Mevzubahis alt metne tamamlayıcı unsur olarak Yücel Çakmaklı'nın Semiha Hanım karakteri aracılığıyla “*Herkesin mazereti budur zaten*” cümlesiyle eleştirel anlamda seslenişine açıklığa kavuşmaktadır.

Bir süre dinlendikten sonra fabrikalarına çalışmaya giden Osman'ın sekreter kıza göz kırptığı görülmektedir. Bu hareket Osman'ın aşk ve ilişkilere dair değişen bakış açısının en açık göstergelerinden biridir.



Görsel 5.9 Osman ve Sekreter Kız Sahnesi (URL-16, 2023)

Filmde eğlence ve kumar sahnelerindeki ilişki biçimleri onaylanmamakla birlikte, bu ilişkiler aşkın beşerî boyutundaki hislerin bir parçası olarak değerlendirildiği de açıkça görülür. Kadınlarla fevri ve flörtöz ilişkiler kurmaya başlayan Osman aynı zamanda kumar ve batı tarzı eğlenceye de bulaşmış durumdadır. Osman'ın yaşama ve aşka dair değişen fikirlerinin yansımalarını burada da görmek mümkündür. Değişen halet-i ruhiyesi, yaşam tarzında ve fikirlerinde batıya öykünmesi, diğer yandan da kadınların giyim kuşam göstergeleri üzerinden imgelendiği görülür. Sözü geçen sahnelerde yanındaki kadın ile ilişkisinin tensel boyutta olması, onun ve kadının tüm hareketlerine yansımaktadır.



Görsel 5.10 Osman'ın Değişen Yaşam Tarzına Dair Sahneler (URL-16, 2023)

Filmden alınan bu kareler incelendiğinde, özellikle ilk görselde Osman'ın onaylanmayan ilişki biçimlerini yaşadığı görülmektedir. Bu tip eğlence ortamlarında kızlarla dans edip aynı zamanda onlarla geçici ve cinsel arzu odaklı ilişkiler kurmasına rağmen evlilik konusu açılmaz. Bu göstergelerle Osman'ın yeni yaşantısında ve aşk anlayışında evlilik ikinci planda kaldığı açıkça görülür. Haddizatında cinselliğin de beşerî aşkın bir parçası olarak değerlendirildiği filmde söz konusu aşk temaları çerçevesinde aşkın İslam'ın çizgisi dışında tensel bir çekime dayalı yaşandığı gösterilir ve tasvip edilmez. Bu ilişkilerin kabul görmemesinde Türk ve İslam medeniyet yapısına uyumlu olmaması etkili olduğu gibi, İslam çerçevesinde helal bir ilişki biçimi olmaması öne çıkmaktadır. Şu halde filmin ana fikrinde verildiği gibi, beşerî aşk dinin ve ahlakın çizdiği sınırlar çerçevesinde gelişmeli, kadın ve erkek ilişkisinde bir gönül eğlendirme aracı değil, aile kurmak üzere, kalıcı dinamiklerle ve evliliğe yönelik yaşanmalıdır.

Bu doğrultuda Görsel 5.9 tekrar incelendiğinde, Görsel 5.10'da Osman'ın yanındaki kadına rahat davranması aşka dair zihni dönüşümünü göstermesi bakımından ayrıca önemli bir bulgudur. Söz konusu sahnede kızı öpmekte ancak kıza romantik hiçbir söz söylememektedir. Dolayısıyla aralarında romantik bir çekimin olup olmadığı da bilinmemekte, ilişki sadece tensel boyutta yaşanmaktadır. Cinsel temas -daha önce ifade edildiği gibi- aşkın bir parçası olarak değerlendirilse de arada duygu ve romantik geçişin olması da gerekliliği açıktır. Ahlaki ve dini sınırların muhafaza edilerek beşerî aşkın da bu duygu geçişine eşlik etmesi sağlanmalıdır. Diğer türlü dinin kurallarına uyması gereken insanın dünyaya geliş amacına uymayan bohem bir hayat yaşaması ve sınır tanımaması sebebiyle, (hayvanlarda dahi cinselliğe dair sınırlar olduğu realitesine istinaden) hayvan ile arasındaki ince sınır da kalkmış olacağından, ruh olarak hayvan mertebesine hatta hayvandan da aşağı düşme tehlikesi olduğuna vurgu yapılmaktadır.

Aynı örneğin Birleşen Yollar filminde Feyza'nın kocası Selim'e olan serzenişinde de görüldüğü unutulmamalıdır. İnsan olmanın ayrıcalığına dair kadın ve erkeğin yaşayacağı ilişkilerde aşkın ahlakla ele alınması gerekliliği belirtilmektedir. Birleşen Yollar filminde Feyza, eşinin süslenip dışarı öyle çıkarmasından hoşlanmadığını ve hayvanların dahi eşlerini kışkandığını söyleyerek kadın erkek ve aşk ilişkisinde dikkatleri bu yöne çekmektedir. Oğlum Osman filminde de kadın ve erkeğin

birbirlerini sadece cinsel bir meta olarak görmesiyle bireyin hayvani hislerin esiri olduğunun anlatısı görülmektedir. Nitekim Osman'ın aşk ilişkilerinde de ahlakiliğin yok sayılarak farklı kızların ve cinselliğin öne çıktığının altı çizilir. Onun hayatında birden çok kadının olması cinsel hazlara odaklı tensel ve geçici romantik ilişkiler göstergesi olarak kullanılmıştır. Bu konuda bir diğer gösterge de Osman'ın ilişki kurduğu kadınların serbest ve rahat yaşayan karakterler olduğudur. Bu bağlamda Almanya'daki kız arkadaşı Helga ve ailesi ile birlikte vakit geçirdikleri sahneden alınan görsel söz konusu bulguyu desteklemektedir.



Görsel 5.11 Osman ve Helga (URL-16, 2023)

Fatma'nın Osman'a duyduğu derin aşkın göstergelerinden biri de onun balkonda çiçekleri sularken Osman'ı gördüğü anda suyu aşağı döktüğünü fark edemeyecek kadar Osman'a aşkla baktığı andır. Aşığın maşuku seyrederken kendinden geçişine dair tasavvufi metinlerde de örneklere rastlanır. Bu bağlamda en ilgi çekici referans Hz. Yusuf (A.S) ve Züleyha ile ilgili Kur'an-ı Kerim'de Yusuf Suresi 31. Ayette geçen kıssadır. Bu kıssada anlatılan vakayı özetlersek;

Züleyha Hz. Yusuf'un iffetinden dolayı ondan bir türlü muradını alamaz ve hastalanır. Yanına gelen kadınlar da hastalığın sebebini bir türlü bulamazlar. Çıkan dedikoduları işiten Züleyha kadınlara haklılık ispatlamak için evinde bir davet verir. Davete çağırdığı kadınların her birine portakal ve bıçak getirtir. Hz. Yusuf (A.S)'a en kıymetli

elbiseleriyle kadınların bulunduğu yere geçmesini söyler. Portakal soydukları esnada Kur'an-ı Kerim'de güzelliği ile övülen peygamber Hz. Yusuf (A.S)'ı gören kadınlar kendi ellerini nasıl kestiklerini dahi farkına varamazlar. (Ginzberg, 2001: 36-40).

Fatma'nın derin aşkının göstergesi niteliğinde bir başka bulgu da Osman'ın evin önüne araba park ettiği sekans bütünlüğünde görülür. Balkonda dikiş diken Fatma'nın -onu ağlatmasına rağmen- Fark eder etmez sevinçle hemen Osman'ın yanına varması süregelen derin aşkının göstergesidir. Osman yanına vakur bir biçimde gelen Fatma'ya görüşmeyeli çok değiştiğini söyler. Fatma da onun yanıldığını, değişen hiçbir şey olmadığını, asıl değişenin kendisi olduğunu ifade eder.

İkilinin sahilde semaver çayı içtikleri sahnedeki diyaloglar filmde görülen Batı eleştirinin ana fikrini taşır. Nitekim Fatma'nın -haddini aşan her duygunun aksi ile karşılık bulacağına dair- sonsuz özgürlüklerin insanı yalnızlığa mahkûm edeceğini ve Osman'ın gözlerini kamaştıran Batı medeniyetinin teknik kuvvetten ibaret olduğunu, kendi yurdunda insan ilişkilerinin daha sıcak ve dayanışmanın esas olduğunu söylemesi söz konusu eleştirinin açık göstergelerindendir. Osman'ın kendi değerlerine yabancılaşmasının Çakmaklı'nın seslenişiyle sinematografik karşılık bulduğu mizansenlerde Fatma'nın kıyafetinin -Osman'ın günlük hayatındaki diğer kızların aksine- İslam'a uygun giysiler olduğu, onun Osman'a mesafeli olduğu da görülür.



Görsel 5.12 Osman ve Fatma (URL-16, 2023)

Görsel 5.12'nin alındığı sahnede Avrupa ve Türk medeniyeti arasındaki farklılıklar tartışılmaktadır. Bu sahnede de ikili arasında devam eden beşerî aşkın izlerine rastlanır. Fatma'nın Osman'dan halen hoşlandığı, onun değiştiğini bildiğinden duygularını da kısmen sakladığı görülür.

Söz konusu sahnenin akabinde Osman'ın değerlerine yabancılaşması çarpıcı bir biçimde seyirciye iletilmektedir. Eve gelen telefon onun özüne yabancılaştığına dair önemli bulgulardan biridir. Telefonu ilk olarak babası İhsan Bey açar ve adresin doğru olduğunu ancak Kaya diye birinin olmadığını söyler. O sırada Osman ahizeyi eline alarak “*Alo ben Kaya*” diye konuşmaya başlar. Babasının değişen yüz ifadeleri Osman'ın bahsi geçen yabancılaşmasına dair olan anlatının sinematografideki teatral uzanımıdır. Bununla birlikte çatışma ve gerilimin tırmandığı sahnede, Osman ile babası İhsan Bey'in konuşmalarında bu kültürel yabancılaşma açıkça görülür;

“İhsan Bey: Osman! Demek adın Kaya ha, bir taş parçası!”

Osman: Önemli değil baba, arkadaşlar öyle diyorlar.

İhsan Bey: Nasıl derler sen kabul etmezsen!

Osman: Rica ederim baba, uzatma!

İhsan Bey: Nasıl uzatmam! Ben senin adını Osman koydum. Osman Gazi gibi yiğit, Hz. Osman gibi dindar olasan istedim. Sen böyle bir adı beğenmeyip değiştiriyorsun!

Osman: Evet değiştiriyorum. Çünkü barbarlarla gericilerin adını kullanmaktan bıktım artık!

İhsan Bey: Osman! Nasıl söylersin bunları? Benim etimden, kanımdan olan sen nasıl kendini inkâr edersin? Nasıl atalarının adından utanırsın!”

Osman'ın yabancılaşmasına dair diyaloglarda yer alan eleştirel bulguların işaret ettiği Osman'ın yaşaması gereken değerler Milli Sinema ekolünün benimsediği değerlerle birebir örtüşür. İhsan Bey'in Osman'a ismini verirken Osman Gazi ve Hz. Osman (R.A)'a öykünerek vermiş olması hem milli hem de dini değerlerin bir arada önemsendiğine dair filmdeki önemli bulgulardan sayılmalıdır. Milli Sinema ekolündeki değerler noktasında dindarlığa ve milliyetçiliğe ait kodların anlamlı bir dinamik haline dönüştüğü sahneler salt İslami Sinema anlayışıyla Milli Sinema ekolünün farklılığına dair önemli bulgulardandır. Diğer yandan “...barbarlarla gericilerin adını kullanmaktan bıktım artık.” cümlesi de kendi değerlerini “barbar” ve

“gerici” sayan Osman’ın, Batı medeniyeti değerlerinde asimile olmaya başlayan bir bireye dönüştüğünün açık bir anlatısıdır.

Diyaloglarda dikkati çeken bir başka durum da şüphesiz yine Osman’ın ileri sürdüğü “gerici” tanımlamasına yönelik konuşmalardır. “*Dünya nerede biz neredeyiz, boş konuşuyorsun baba!*” sözüyle Batı’nın ileride olduğunu ima eden Osman’a karşılık İhsan Bey’in söylediği “*Hangimiz boş konuşuyoruz! Dünyanın nerede olduğunu takdir etmeseydim bunca yıl seni Avrupalarda okutur muydum?*” cümlesi Avrupa’nın sadece ilim ve tekniğe dair gelişimini ilericilik olduğunu düşünmenin eksik bir anlayış olacağının tasviridir. Nitekim devamında Osman’a söylediği; “*Seni oraya ilim ve teknik öğren diye gönderdim, sen ise ruhunu değiştirerek kutsal şeyleri küçümseyen biri olarak çıkıyorsun.*” cümlesi de amacın ve gayenin özünü unutmadan ilerleme gerekliliğine dair bir vurgu olarak görülmelidir.



Görsel 5.13 Osman ve Babası İhsan Bey (URL-16, 2023)

René Descartes’ın felsefi metinlerde rastlanan doğa tasarımının filmdeki Batı Medeniyeti eleştirisinin haklılığıyla örtüştüğü görülür. Capra (1983) Doğa anlayışı mekanik bir işleyiş algısına dayanan Descartes düşüncesinde evrenin iyi tasarlanmış mekanik yapıda olduğunu, bundan hareketle onun dünyada yer alan her şeyin bu doğrultuda açıklanması gerektiğini ileri sürdüğünü ifade etmiştir (Capra, 1983: 60).

Evrenin sadece maddi kanunlardan ibaret olduğu yanılığı yaşıyan Descartes bu düşünceinde evrene müdahale etmeyen bir yaratan tasavvur eder. Cevizci (2013)’nin Descartes’ın yaratan tasavvurunun, ortaçağın yeryüzüne hâkim teistik yaratan anlayışından farklı olarak, evreni ve sistemsel işleyişı yarattıktan sonra kenara çekilen ve kâinata karışmayan yeniçağın deistik yaratan algısına dayandığını söylemesi (Cevizci, 2013: 506), filmde batının şekillendiğı kültürel normların ardında bozulan inanç sistemi olduğu vurgusunun anlaşılması bakımından önem taşır.

Sahnenin tamamlayıcı vurgusu olarak son tahlilde babası İhsan Bey’in konuşmalarında gayenin makinaya esir olmak değıl, onu esir almak olması gerektiğini, bunun da ancak manevi bir temele dayanmakla mümkün olduğunu, ayrıca ilericiiliğın Allah’ı tanımamak değıl, kutsal duygularla medeniyet icaplarını bağdaştırabilmek olduğunu ifade etmesi önemli bir bulgu olarak karşımızda durmaktadır. Bu diyaloglar, aydınlanma ve sanayi devrimi sonrası sadece teknik ilerlemeyi temel alan Batı medeniyetinin ahlaki anlamda sınıfta kaldığına dair bir anlatıdır. Buna çözüm önerisi olarak da Anadolu insanının kendi değerlerini koruyabilmesi için “kutsal duygular” olarak ifade edilen manevi dinamikleri görmezden gelmemesi gerektiğı vurgulanır.

Dorsay (1998) Yücel Çakmaklı’nın söz konusu filminin, sanayi ve teknolojik gelişmelerin meydana getirdiğı toplumsal deformasyonların içerisinde, manevi değerleri önceleyerek ve İslâm’ın hakikatlerine yönelerek çıkılabileceğini ifade eden bir bakışın sinemadaki tezahürü olduğunu söyler. Filmin ana fikrine dair, Batı medeniyetindeki teknolojik gelişmelerin takip edilip, yaşıyışta Türk toplumunun İslami ve kadim ahlaki yapısının, kültürel müktesebatın muhafaza edilmesi idealinin öne çıktığını ifade eder (Dorsay, 1998: 217).

Babası ile gerilimi devam eden Osman babasına “*Eğer sizi utandırırıyorsam Almanya’daki işim hazır baba, hemen giderim. Zaten sizin için dönmüşüm.*” diyerek evden ayrılır ve tekrar Almanya’ya gider. Bu cümlede Osman’ın kendi değerlerine yönelik bakışının bulanık olduğuna dair çıkarım yapmak mümkündür. Babası İhsan Bey’in manevi endişeler gereğı Osman için kaygılanmakta olduğu açıktır. Bundan ötürü Osman’ın, babasının kendisinden utandığı için böyle konuştuğunu düşündüğü yargısına ulaşılabilir.

Osman Almanya'ya tekrar gittiğinde kız arkadaşı Helga Osman'ın döndüğüne çok memnun olduğunu ve babasının da sevineceğini, fabrikada onu aradığını söyler. Osman'a; *“Artık hiç dönmeyeceksin di mi Türkiye'ye?”* diye soran Helga, Osman'ın dönmeyeceğini duyduğunda mutlu olur. Bu ilişki de filmin anlatısında eleştirilen ilişki biçimlerindendir. Diğer yandan evlenmemelerine rağmen birlikte aynı evde yaşamalarıyla aralarındaki ilişkinin de tensel bir ilişki olduğu görülmektedir.

Babası İhsan Bey Osman'ın bu durumuna çok üzülmemesi gerektiğini söyleyen Semiha Hanım'ın *“Hiç Merak etme, Osman'ımız mutlaka dönecektir. Kalbinin derinliğinde bizim verdiğimiz terbiye varken büsbütün kopamaz bizden.”* sözleri Birleşen Yollar'da Feyza karakterinde benzerine rastladığımız bir örnek olarak karşımızda durmaktadır. Bu cümleden de bireyin karakterinin şekillenmesindeki en önemli görevin anne ve babada olduğu yargısına ulaşılır.

Oğlum Osman filminde çatışma unsuru Osman'ın yaşadığı yabancılaşmadır. *“Birleşen Yollar”* filminde Feyza'nın yaşadığı değişimin aksine, Osman çocukluğunda anne ve babasından aldığı inanç tohumlarını tekrar yeşertecektir. Onun özüne yabancılaşmasında Almanya da kültürel bir yabancılaşma unsuruna dönüşür. Bu bağlamda Fatma'nın *“Bence bizim medeniyetimiz batınınkinden daha da insani bir öz taşır.”* cümlesinde belirttiği öz Osman'ın yabancılaştığı özden başkası değildir. Diğer yandan diyalogun devamındaki *“Sonsuz özgürlükler insanı yalnızlığa mahkûm eder.”* cümlesinden hareketle varılabilecek temel yargı da özgür hayat süren Osman'ın, Helga ile son konuşmasında yaşadığı yabancılaşma ve yalnızlaşmanın farkına vardığıdır.

Helga'nın, Osman'ı babası ile tanıştırmaya götürdüğü sahnede televizyonda dinler tarihine dair bir belgesel yayınlanır. İzledikleri belgeselde dinler ile birlikte Peygamberler de anlatılmaktadır. Belgesel Hz. Muhammed (S.A.V)'in ve İslam'ın anlatıldığı bölüm ile sona erer. Helga'nın babası Osman'a İslam dininin son din olarak diğer dinlerden farklı ne gibi yeni mutluluk kaideleri getirdiğini sorar ve buna yönelik olarak da bir Müslüman olduğundan dolayı Osman'ın fikirlerinden yararlanabileceğini ifade eder. Örneğin insanların Kâbe'de dolaşmalarının sebebini sorduğunda Osman bu sorulara yeterli ve tatmin edici cevaplar veremez. Onun bu sorulara cevap verememesi geldiği yaşa kadar tahkik etmeden İslam'a çevresinden gördüğü gibi inandığı

konusunda açık bir göstergedir. Sorulara cevap veremeyip evden ayrılmak üzere Helga'nın babasından müsaade isteyen Osman Helga'ya ertesi gün için ne yapacaklarını sorar. Helga ise her pazar kiliseye gittiklerini hatırlatarak ailesiyle beraber olacağını ifade eder. Osman'ın henüz kendinin dahi farkında olmadığı ilahi aşka dair kıvılcımlar yanmaya başlamıştır. Batı'nın yaşam farklılığına vurgu yapılan sahnede Helga'nın yanından ayrılır ayrılmaz duyduğu cümleler Osman'ın zihninde yankılanmaya başlar. Bir yandan çocukluk zamanları, bir yandan da babasının konuşmaları gözünün önüne gelen Osman yaşadığı hayatı gözden geçirmektedir.

Osman'ın ilahi aşk deneyimi gördüğü rüya ile başlar. Rüyasında Hz. Osman ve Osman Bey onu özüne dönmesi hususunda uyarır. Altında ezileceği sırada kurtarıldığı kaya ile manevi yıkımına sebep olacak iken etkisinden kurtulduğu hazları önceleyen modern Kaya'nın metaforize edildiği, kurtulmasına vesile olan Osman bey ve Hz Osman (R.A) temsilleri ile özündeki Osman'a dönüşünün imgelendiği açıktır. Rüyanın tesiri ile içindeki ilahi aşk ateşi tamamen alevlenen Osman ülkesine dönerek camileri ve Türk dünyasının önde gelen liderlerinin mezarlarını ziyaret eder. Böylece ilahi aşkı deneyimleyerek çok daha huzurlu bir yaşama başlayan Osman'ın elinde değil alkol, artık sigara bile görünmezken, çehresi daha mütebessim bir hale kavuşmuştur.

Beşerî aşktan ilahi aşka yolculuk yapan Osman'ın bu deneyiminde İslam'ın birçok manevi ve dini sembolleri gösterilir. Bunların başında Kâbe ve camiiler gelmektedir. Öze dönüşünde içinde alevlenen ilahi aşkın etkili olduğu Osman'ın gezdiği mekânlar birer ilahi aşk sembolleri olarak gösterilir. İlahi aşk teması aynı zamanda insanların arınmasını simgeler. Gördüğü rüya ile ilahi aşka uyanan Osman öncelikle Kâbe'de günahlarından tövbe ederek kalbini günah kirlerinden temizlemek istemektedir.

Bu bağlamda aşk kavramının ilahi ve beşerî yönünü birbirinden ayırmadan ele alan Ahmed Gazzâlî Hazretleri (ö. 520/1126) vücudun hâkimiyetine yönelik otorite, idare ve komuta merkezinin kalp olduğunu, insanın itikadını korunması için sorumluluğun da kalpte olduğunu ifade etmiştir (Ahmed Gazzâlî, 1384: 9). Bu doğrultuda sadece aşk için var edildiğinden, yaratılış amacına yönelik ilahi aşkı tadamayan kalbin muallakta olduğu yine onun ifadelerinden açıkça anlaşılmaktadır (Ahmed Gazzâlî, 1388: 153).

Osman’ın Allah’a yönelişi ve bu doğrultuda karakter dönüşümü ile birlikte yanındaki kişilerin de değiştiği görülür. Nitekim karakterindeki bu dönüşüm radikal bir biçimde gösterilmektedir. Plajda ve alkollü kumar partilerinde ömür geçiren Osman artık İslamiyet’in ilk yayıldığı kutsal topraklarda tamamen özüne dönmüştür. Birçok farklı hocadan dinini ve kültürünü geniş perspektifte öğrenirken, daha önce bildiklerini de hatırlama imkânı bulur. Film Osman’ın özüne dönüş sürecinde neredeyse kısa bir İslam belgeseline dönmektedir. İslam dininin gelişimini, amaç ve hedeflerini öğrenirken görsellerde de bu akışa yönelik sahneler yer almaktadır.



Görsel 5.14 Osman ve İlahi Aşk (URL-16, 2023)

Görsel 5.14’de Osman’ın dönüşümü ile değişen çevresi de görülmektedir. Bu minvalde Allah’tan af dileyen Osman’ın yakarışı, dua etmesi ve namaz kılması gibi hasletlerin de ilahi aşkın bir parçası olarak değerlendirilmesi gerekir.

Tasavvufi metinlerde ilahi aşka vardırان bir yol olarak mecazî aşk kavramı da geçmektedir. İlahi aşkın “asıl” olduğundan hareketle mecazi olan da onun beşeri formlardaki gölgesidir.

Tüm güzelliklerin membaı Allah’tır. Bu anlamda hoşlanılan, sevgi duyulan her varlığın arkasında hakiki güzellik kaynağı olan Yaratan vardır. Kâinattaki tüm güzelliklerde Allah’ın esmaları tecelli eder. Beşerî aşk da bu yönüyle ilahi aşka varılan bir merdivendir (Nicholson, 1969: 92).

Bununla birlikte, beşerî aşk Allah'ın Cemâline ayna olmakla beraber, zaman mefhumu ile kayıtlı olduğundan fani ve sonu olan bir aşktır. Sonu olan ve bir gün bitecek güzellikler hakiki aşka ve ilahi muhabbete vardığında kıymet kazanır. Güzelliklerin hakiki veçhesi sadece suretlerden kurtulup öze inildiğinde, bir diğer ifade ile fani olan aşktan sonsuz ilahi aşka varıldığında bilinebilmektedir. Bu sebeple güzelliklerin sadece asli suretlerine değil, gölgelerine de âşık olma söz konusu olmaktadır. Bundan hareketle İlâhi muhabbete varabilmenin de ancak aşkın beşerî boyutundan ilahi aşka vardırarak geçidini aşabilmekle mümkün olacağı, aksi takdirde mecazi aşkın insanın hakiki aşk ile arasında bir engele dönüşeceği açıktır (Kemikli, 2011: 43).

Filmin genel anlatısı ve hikâyenin dramaturjisi göz önüne alındığında Oğlum Osman filmi ile Birleşen Yollar filmindeki çatışma unsurlarının farklılık gösterdiği dikkat çeker. Bununla birlikte Oğlum Osman filminde yer alan beşerî ve ilahi aşka dair kodların Birleşen Yollar'a nazaran daha statik bir biçimde yansıtıldığı görülmektedir. Daha açık bir ifadeyle olay örgüsü bakımından filmdeki çatışma unsurları daha az olmakla birlikte Birleşen Yollar filminde olduğu gibi çatışmayı tırmandıran farklı karakterler devreye girmemiş, karakterin dönüşümü noktasındaki dinamik çatışma unsurları daha çok Osman karakterinin kendi içerisinde cereyan etmiştir. Sonuç olarak anlatının dramatik yapısından hareketle aşk temasının işlendiği karakteristik dönüşüm yolculuğunda Feyza karakterindeki gibi değişime neden olan karakterlerin, bu filmdeki eksen karakter üzerinde etkili olmadığı çıkarımı yapılabilir.

Filmin sonunda tövbe edip halini düzelten Osman evine döner. Onun eve gelmesinden mutluluk duyan anne ve babasından da af diler. Ailesiyle yaşadığı evin onun özünün temsil edildiği bir mekân olduğu varsayımından hareketle eve tekrar dönüşü de onun öze dönüşünü temsil eder. Filmin final sahnesinde ilahi aşkla yaşanan dönüşümün beşerî bir aşkı biçimlendirerek yeniden anlam kazandığı görülmektedir. Osman ve Fatma aşkı, Semiha Hanım ve İhsan Bey'in Fatma'yı Osman'a istemeleriyle mutlu bir neticeye ulaşır. Nitekim Fatma'nın Osman Avrupa'dayken gelen taliplerini reddetmesi Osman'ı güçlü ve derin bir aşkla sevdiğini de göstermektedir. Film Osman ve Fatma'nın kavuşmasıyla sona erer.

5.3 Memleketim Filminin İncelenmesi

5.3.1 Filmin Tanıtımı

1974 yılında yapılan Memleketim filmi de Yücel Çakmaklı'nın ilk dönem filmlerinden biridir. Birleşen Yollar filminde olduğu gibi bu filmde de güçlü isimlerin rol aldığı görülmektedir. Türk sinemasının yıldız (Star) dönemi olarak bilinen bu dönemde filmin başrollerinde Filiz Akın ve Tarık Akan öne çıkmaktadır. Filmin diğer önemli bilgileri şöyledir.

Rejisör: Yücel Çakmaklı, Senarist: Atilla Gökbörü

Yapımcılar: Yücel Çakmaklı, Ali Osman Emirosmanoğlu

Oyuncular: Tarık Akan (Tahsin Tarık Üregül), Filiz Akın (Suna Akın),

Kenan Pars (Kirkor Cezveciyan), Cemil Şahbaz, Diclehan Baban

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca,

Kurgu: Özdemir Arıtan, Nevzat Dışiaçık

Işık: Uğur Dede Şimşek,

Müzik: Ayten Alpman

Yıl: 1974, Tür: Dram, Duygusal

Süre: 1 Saat 30 Dakika (URL-18, 2023).



Görsel 5.15 Memleketim Film Afişleri (URL-19, 2023; URL-20, 2023)

5.3.2 Filmin Kısa Özeti

Memleketim filminde batı ve Türk medeniyetleri çatışması çerçevesinde Mehmet ve Leyla'nın aşkı anlatılmaktadır. Film, yabancı ve hippie kültüründeki gençlerin eğlencesiyle başlar. Bu eğlenceye Türk olan Mehmet ve Leyla da katılmıştır. Her ikisi de yabancı dil bildiğinden arkadaşlarıyla anlaşabilmektedirler. Şehrin eğlence

merkezlerinde zaman geçiren gençlerdeki kadın erkek ilişkileri rahattır. Leyla buradaki yabancı arkadaşlarına kendisini Afganistanlı olarak tanıtmıştır. Başlangıçta bunu sadece eğlence amaçlı yaptığını söylemektedir.

Mehmet ile birlikte alkollü eğlence mekânlarında otururken Leyla insanın başka milletten olup olmamasının bir farkı olmadığını belirtir. Hep birlikte alkollü eğlence mekânlarında vakit geçirirler. Leyla, bir gün Mehmet'in günlüğünü bulur ve onu ikiyüzlülükle suçlar. Mehmet'in günlüğünde birlikte eğlendikleri arkadaşlarına dair bilgiler yer almaktadır. Mehmet "*Tezim için malzeme topluyorum.*" diyerek kendisini savunsa da Leyla bu insanların denek olmadığını söyler. Mehmet, Leyla'ya onlar gibi olmadığını belirterek onu hippy kültüründeki arkadaşlarından ayrı gördüğünü ifade eder.

Mehmet, Leyla'nın arkadaş grubunu topluma faydasız olmakla itham eder. Yan gelip yattıklarını ve uyuşturucu madde kullandıkları belirtir. Leyla'yı bu konuda uyarır. Leyla ve arkadaşlarının yanından ayrılarak, tez çalışması yaptığı hocalarının yanına gelir. Tezinin konusu uyuşturucu maddeler ve karakter analizleri üzerinedir. Oğlum Osman filminde olduğu gibi bu filmin bir kısmı da yurt dışında geçmektedir.

Tıp tahsili için geldiği Avusturya'nın Viyana şehrinde çalışmalarını yürüten Mehmet ile Viyana'ya müzik tahsili için gelen Leyla'nın yolları bir kez daha kesişir. Bu karşılaşmada birbirlerine karşı yakınlık hissetmeye başlarlar. Leyla'nın Ailesi de eğitilmiş, zengin ve batı yaşam tarzını benimseyen bir ailedir. Mehmet ve Leyla arasında bir aşk başlar. Hayata bakış açıları kısmen farklı olsa da yine de birlikte iyi zaman geçirirler. Mehmet Leyla ile birlikte iken bir seferinde yabancı arkadaşları da vardır. Mehmet onlarla da tanışır. Bu tanışma esnasında Mehmet ve yabancı gençler arasında batı ve Türk medeniyetinin farklılıkları ve teknik konudaki gelişmeler konusunda fikir alışverişi yapılmaktadır.

Mehmet, Leyla'ya eğitimi konusunda önce kendi müzik kültürünü öğrenmesi gerektiğine yönelik tavsiyelerde bulunur. Birlikte Dede Efendi'den plaklar dinlerler. Leyla yine de Batı müziğini önceler. Mehmet kendisini batı kültürünün değil bilimsel bilginin taşıyıcısı olarak görmektedir. Mehmet ile Leyla Viyana'yı baştanbaşa

gezerken Mozart'ın bu şehir için önemini de öğrenirler. Mehmet daha sonra Leyla'yı tuna nehrine, Bulgaristan'a, Belgrad ve Balkanlara da götürür. Ona Belgrad'daki Türk izlerini gösterir. Birlikte Türk medeniyetine ait camii ve tarihi yerleri gezerler.

Mehmet, Leyla'ya bu topraklarda Mozart'ın evinin dışında da gezilmesi gereken yerler olduğunu anlatır. Leyla geçmişle övünmenin faydasız olduğunu ileri sürer. Mehmet ise kültürel geçmişini öğrenmenin tarih şuuru açısından önemli olduğunu belirtir. Nitekim birlikte -Viyana kuşatmasına dair- müzeleri gezerler. Mehmet Leyla'ya bir ay sonra İstanbul'a dönebileceğini, Leyla onun başarılı bir doktor olduğunu ve Viyana'da da kalabileceğini söyler. Mehmet insanın yabancı bir ülkede her zaman kendisini yabancı hissedeceğini ve huzursuz olacağını ifade eder. Leyla bu fikre katılmaz. Mehmet insanın ülkesine ait olması gerektiğini söyler. Leyla Mehmet'e kalması için ısrar etse de Mehmet İstanbul'a döner. İkisi de birbirini sevmesine rağmen Mehmet'in memlekete dönüşünden ötürü ayrılırlar.

Leyla, dünya görüşlerinin ayrı olduğunu arkadaşıyla da paylaşır. Viyana'da moda haftalarına ve defilelere katılır, müzik çalışmalarını da sürdürür. Ancak bir yandan da kendisini huzursuz hissetmekte ve Mehmet'i özlemektedir. Mehmet ise memleketi Erzurum'a gider. Bu sırada Leyla'nın ev arkadaşı olan Helga da babasının istemediği bir adamla birlikte olduğundan babası tarafından dışlanmıştı. Artık iyice huzursuz olan Helga kendi canına kıyar.

Leyla, Helga'nın babasını arasa da Helga'nın babası kızıyla ilgilenmediğini sert bir dille söyler ve telefonu kapatır. Bunun üzerine Leyla Helga'nın abisini bulur ve bu sefer ondan yardım ister. Ancak abisi Helmut da hastane masraflarının ödenip doktorların gerekeni yapacağını söyleyerek duruma ilgisiz kalır. Leyla Helmut'un bu tutumuna karşılık, Helga'nın paraya ihtiyacı olmadığını söyleyerek para kabul etmez. Helga ailesinden kimsenin gelmemesine şaşırılmaz. Nitekim babasının kendisinin bir işçiyle evlenmesine müsaade etmediğini belirtir. Helga vefat eder. Leyla, Helga'nın vefatını abisine söyler ve onları Helga'nın ölümünden sorumlu tutar. Helmut bu süreçte fenalaşan Leyla ile ilgilenir.

Helmut kardeşinin yanına gitmemesine fabrikadaki iş yoğunluğunu gerekçe gösterir. Bu süreçte Helmut ile Leyla arasında romantik bir ilişki başlar ve evlenmek üzere kiliseye gelirler. Ancak Leyla, kendisini oraya ait hissetmez ve son anda evlilikten vazgeçer. Eşyalarını toplayıp evinden ayrılır. Balkanlara gelerek bir otele yerleşir. Bu otelde rüyasında yine kilisede evlendiğini görür. Kulaklarında kilise çanları çalmaktadır. Ancak vakit sabaha yakın olduğundan sabah ezanını duyar ve dinginleşir.

Sabah olur olmaz bir camiye gider. Burada karşılaştığı bir adam Leyla'ya Üsküp'ü ve Kosova'yı gezdirerek Türk medeniyetinin izlerini gösterir. Balkanları gezip Türklerin eserlerini gören Leyla Türkiye'ye döner. İstanbul'a büyük annesinin yanına gelen Leyla, büyük annesini Kur'an-ı Kerim okurken bulur. Büyük annesinin kucağında bir süre ağlar ve uyur. Sabah ise müzik aleti sesiyle uyanır. Evin salonunda İsmail hoca müzik yapmaktadır.

Anne ve babası da Leyla'nın babaannesinin yanına gelir ve Leyla'yı kendi evlerine götürmek isterler. Ancak Leyla gitmek istemez. Annesi kızı için parti vermek istediğini söylese de babaannesi Leyla'nın huzura ihtiyacı olduğunu söyler. Leyla yaşadığı huzursuzluktan dolayı anne ve babasını suçlar. Anne ve babasının evlilik yıl dönümleri olması sebebiyle onların yanına gider. Burada alkollü eğlence yapılmaktadır. Arkadaşları Leyla'daki değişimi yadırgarlar. Leyla'dan bu kutlamada bir şeyler çalmasını isterler. Leyla da kısa bir piyano dinletisi yapar. Alaturka bir eser icra eden Leyla eser beğenilmeyince oradakilere karşı Türk müziğinin bestekârlarını savunur ve insanların kültürel geçmişine sahip çıkması gerektiğini söyler. Ayrıca oradaki insanları da kendi kültürlerini bilmemekle eleştirir.

Mehmet'i unutamayan Leyla babaannesinin tavsiyesiyle Mehmet'i aramak için Erzurum'a hareket eder ve onun evini bulur. Mehmet o sırada evde yoktur. Kapıyı bir kadın açar. Mehmet evlenmiş iki de çocuğu olmuştur. Çocuklarından birinin adı Leyla'dır. Gördükleri üzerine Erzurum'dan ayrılmaya karar veren Leyla'yı Mehmet, Erzurum'dan ayrılmadan bulur. Leyla, Mehmet'e kendisinin özüne dönmesinde vesile olduğu için teşekkür eder. Leyla trene binerek oradan ayrılır. Daha sonra Almanya'ya giderek oradaki Türk çocuklarına öz benliklerini unutmamaları yolunda öğretmenlik yapmaya başlar.

5.3.3 Memleketim Filminin İlahi ve Beşerî Aşk Bağlamında İncelenmesi

Birleşen Yollar ve Oğlum Osman filmlerinde görülen doğu-batı medeniyet karşılaştırması bu filmde de görülür. Hikâyenin neredeyse tamamı Leyla ve Mehmet üzerinden ilerlese de daha çok Leyla karakteri ekseninde geliştiği görülür. Filmin çok geniş bir oyuncu kadrosu yoktur. Diğer yandan filmde iki yıldız oyuncunun (Filiz Akın ve Tarık Akan) yer alması, filmin kendi döneminde öne çıkmasını sağlamıştır.

Kültürel yozlaşmanın ve öz değerlere dönülmesi gerekliliğinin işlendiği Memleketim filminde, modernizmin temel iddialarından biri olan geçmişin unutulmasına yönelik eleştiri öne çıkar. Din ve geleneğin birbiriyle yakından ilintili olduğunu, modernizmin, geleneksel ve dini formları zayıflattığını düşünen Anthony Giddens'ın görüşlerinden hareketle modern yaklaşımların temel amacının geçmişin reddedilerek içerisinde yaşanılan çağa ayak uydurulmasını sağlamak olduğu açıktır (Giddens, 1994). Bu bağlamda geçmişten, geleneklerden ve değer yargılarından asla kopulmaması gerektiğini vurgulayan Yücel Çakmaklı'nın eleştirisi, modernizmin bu geleneksellik reddine kat'ı bir cevaptır. Nitekim Milli Sinema akımının asıl ortaya çıkış nedeninin, modernizmin Türk toplumunun geçmişini ve kültürel niteliklerini unutturmasına izin vermemek olduğu açıktır. Memleketim filminde de bu yaklaşım dramatik ve sinematografik şablonlarda yorumlanan bir diyalektik ile sunulur.

Mehmet gelenek ve göreneklerine bağlı, değer yargılarından ve aile yapısından ödün vermeyen eğitilmiş bir Türk gencidir. Eğitim için Avrupa'ya gitmesine rağmen köklerinden kopmamış, kendi tarihine dair bilgileri özümsemiş, tarih şuuruna sahip bilgili bir adamdır. Onaran (1994) Memleketim filmine dair şu ifadelerle yer verir:

“Bütün filmlerinde olduğu gibi, bu filmde de Çakmaklı, Milli Sinema akımının en yeterli temsilcisi olarak milli değerlere dönmesinin başarılı bir öyküsünü anlatır. Onun filmlerinde konuların idealize edilmesi, dolayısıyla tabii bir seyir izlemediği söylenebilirse de sinema diline hâkim, sinema beğenisi yerinde bir sanatçı.” (Onaran, 1994: 159).

Âlim Şerif Onaran'ın bu yaklaşımı, onun Yücel Çakmaklı'yı Milli Sinema ekolünün en önemli temsilcisi olarak gördüğünü göstermektedir. Film adından da anlaşılacağı üzere memleket sevgisinin, milli bilinç ve vatana millete faydalı olma duygularının baskın bir şekilde geliştiği yapımlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca bu film,

Çakmaklı filmografisinde milli ve ulusal dinamiklerin en yoğun vurgulandığı film olarak görülmektedir.

Film aşk teması çerçevesinde incelendiğinde aşkın her şeyden öte memlekete karşı duyulması gerektiğinin altının çizildiği görülür. Bu doğrultuda aşk memleket sevgisi olarak tezahür eder. Bu doğrultuda kültürüne yabancı olan Leyla'nın kendisine nereli olduğu her sorulduğunda farklı bir ülke ismi ve memleket adı söylemesi kendini bir yere, kültüre veya medeniyete ait hissetmemesinden kaynaklanmaktadır. Hippi yaşam tarzını benimsemiş arkadaş grubuyla etkileşimde olan Leyla'nın bu tavrı hikâyede aktif çatışma unsuru olarak karşımızda durmaktadır.

Çakmaklı'nın diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de aralarında tenselliğin baskın olduğu gençlerdeki serbest kadın-erkek ilişkilerinin onaylanmadığı açık bir biçimde görülür. Dinin belirlediği sınırlar dışındaki cinselliğin baskın olduğu ilişki biçimlerinin aynı zamanda insanın yaratılış amacına ve kendi kültürüne yabancılaşmasına neden olduğu yargısından hareketle bu gençlerin bohem yaşamını gözlemleyen Mehmet'in, Leyla'nın onlarla kurduğu arkadaşlık ilişkilerini onaylamaması Milli Sinema perspektifinde son derece anlaşılır bir durumdur. Kaldı ki bu gençler sadece kurdukları arkadaşlık ve aşk ilişkisi bakımından değil aynı zamanda uyuşturucu madde kullandıklarından dolayı da kötü birer örneklerdir.



Görsel 5.16 Hippilerin Bohem Yaşam Biçimi (URL-21, 2023)

Görsel 5.16’da görüldüğü üzere beşerî aşk teması filmde helal olmayan tensel arzuların baskın olduğu hisleri betimlemekte ve aşkın tasvip edilmeyen bir biçimi olarak sunulmaktadır. Hippi yaşam tarzına yönelik olarak filmde kumar, alkol ve uyuşturucu madde kullanımı yanı sıra görülen serbestlik bu bağlamda öne çıkan bir bulgudur. Leyla Mehmet’in tezi için gençlerin arasında olduğunu fark ettikten sonra Mehmet oradan ayrılır.

Mehmet daha sonra “*uyuşturucu madde kullanımı ve karakter formasyonu ilişkileri*” bağlamında yürüttüğü tez çalışmasıyla ilgili hocalarıyla görüşür. Psikiyatri ihtisası da yaptığından dolayı bu konuyu çalıştığını söylemesi filmdeki hippie kültürü eleştirisine dair önemli bir göstergedir. Leyla’nın arkadaşlarıyla tıp üzerine girdikleri tartışmada, tıp tarihindeki birçok önemli buluşun Türk ve Müslüman bilginler tarafından yapıldığını hatırlatan Mehmet temel bir yanılgıyı çürütür. Bu tartışma esnasında her ne kadar Leyla’nın bir arkadaşı öğrenim görmek için Mehmet’e öyleyse neden Viyana’ya kadar geldiğini sorsa da, Mehmet’in sözleri film üzerinden bu yanılgıya cevap olarak görülür. Nitekim Mehmet’in söylediği cümleler, “Oğlum Osman” filminde babası İhsan Bey’in Osman’a onu Avrupa’da eğitim aldırma gerekçesinde sunduğu Avrupa’nın bilim ve teknikte ileride oluşunun ifadesine benzerdir.

Filmde beşerî aşka dair öne çıkan ilişki Leyla ve Mehmet’in ilişkileridir. İki genç birbirlerinden etkilenerek arkadaşlık etmeye başlar ve birlikte birçok yer gezerler. Bu süreçte birbirlerini yakından tanıma fırsatı bulur ve âşık olurlar. Mehmet gelenekçi ve milli bilinci yüksek bir genç iken, Leyla kendi değerlerine Mehmet kadar yakın olmayan bir genç olarak betimlenir. Aralarında müzik üzerine geçen sohbetlerde Mehmet, yabancı müziklerin öğrenilmesini gereksiz görmemekle birlikte insanların önce kendi değerlerini özümsemesi gerektiğini vurgular. Filmin dramatik yapısından hareketle Leyla ve Mehmet karakteri üzerinden farklı hayat görüşlerindeki insanların da birbirlerine yakınlık duyabileceği anlatısı görülmektedir.



Görsel 5.17 Leyla ve Mehmet (URL-21, 2023)

Leyla ve Mehmet birbirlerini beşerî bir aşkla sevseler de, bu aşkın memleketlerine, vatanlarına ve milletlere duymuş olduğu aşk noktasında ayrılmakta olduğu açıktır. Özellikle Mehmet karakterinde baskın olan memleket sevdasının ilahi aşkın bir yansıması olarak değerlendirilmesi gerekir. Nitekim ilahi aşkıta olduğu gibi, onun memleket aşkında da beşerî bir çıkar söz konusu değildir. Aralarında şöyle bir konuşma geçer:

“Mehmet: Bugün profesörle konuştum. Bir ay sonra Türkiye’ye dönebileceğim.

Leyla: Burada kalmayı hiç düşündün mü?

Mehmet: Hayır. Niye düşüneyim.

Leyla: Senin gibi başarılı bir Doktor Viyana’da çok iyi şartlarda iş bulma şansına sahiptir. Bu şans niye kullanmıyorsun?

Mehmet: Leyla, nasıl söylersin böyle bir şeyi.

Leyla: Ne var bunda? Viyana çok güzel bir şehir, çok seviyorum. İstanbul yerine burada yaşamayı tercih ederim.

Mehmet: Ömrünün sonuna kadar mı?

Leyla: Hiç olmazsa beş on sene. Mesleğinde ilerlersin. Senin için burada ünlü bir doktor olma fırsatları daha çok. Belki de Avusturya’nın en ünlü doktoru olursun. Başka ülkelere bile çağırırlar seni. Mesela Londra’ya, New York’a. Ben de müzik çalışmalarında ilerlerim. Ünlü bir virtüöz olurum. Ne dersin?

Mehmet: Ama Leylacığım, burası yabancı bir ülke, bizim ülkemiz değil. İnsan iyi bir iş de bulsa para da kazansa başka bir toplum içinde daima yabancı olarak kalır. Rahat edemez, huzursuz olur.

Leyla: Canım olur mu öyle şey. Ben hiç rahatsız değilim. Son derece mutluyum Viyana’da yaşadığım için. İnsana huzur veren bir yapısı var, insanları son derece kibar. Sen iki senedir buradasın, huzursuz oldun mu?

Mehmet: Bu ayrı bir durum. Ben buraya ihtisas için geldim ve 2 sene sonra döneceğimi de biliyordum ama bir ülkeye sürekli yerleşmek, ayrı bir duygu meselesi. Bizi yetiştiren ülkemize karşı görevlerimiz var. Bizim büyütsünler, okutsunlar ve tam ülkemize faydalı olacak hale gelince, biz de daha çok para kazanmak daha iyi yaşamak için tutup başka bir ülkeye yerleşelim. Olmaz böyle şey! Ben kabul edemem.”

Nitekim Mehmet Leyla’ya meydandaki bir anıtı göstererek Türklüğün ayaklar altına alındığını ve onun da Avrupa’nın gözünde her zaman Türk olarak görüldüğünü söyler. İlahi aşkın milliyetçilik kodlarıyla birlikte Mehmet’in aşka dair hislerinde vatan sevgisi olarak tezahür ettiği açıktır. En büyük aşkı memleketi olan Mehmet Viyana’da kendi değerlerine ait izler bulamayacağını bildiğinden, kendini yabancı hissedeceğini düşünmektedir. Leyla’ya Bir ay sonra memlekete döneceğini söyler, onun da bu süreçte düşünmesini ister. İkisi de birbirlerini büyük bir aşkla sevdiklerinden birbirlerinden ayrılmak istememektedir. Leyla’ya Türkiye’ye gelirse evleneceklerini de söyleyen Mehmet, Viyana’dan ayrılırken de onu tanıdığı için ve sevdiği için mutlu olduğunu ifade eder. Görselde tren garının onlar ayrılık mekanına dönüştüğü görülmektedir.



Görsel 5.18 Leyla ve Mehmet’in Ayrılığı (URL-21, 2023)

Leyla ve Mehmet birbirlerini sevmiş olsalar da her ikisinin de ülke, şehir ve medeniyetlere dair duydukları aşklarından vazgeçemedikleri açıktır. Dolayısıyla Mehmet ve Leyla'nın beşerî aşklarının memleketlere duydukları aşkın önüne geçecek kadar güçlü olmadığı belirgindir. Nitekim ne Leyla Viyana'dan, ne de Mehmet Türkiye'den vazgeçmemiştir. Ülkelere duyulan sevginin karakterler arası en kuvvetli çatışma unsuru olduğu filmde Mehmet'in memleketinden vazgeçememesinde, onun memleketine faydalı olma düşüncesi baskın olduğu gibi, kendisini yabancı hissetmeden yaşama dürtüsünün de etkili olduğu görülmektedir.

Aşk teması çerçevesinde analiz edilebilecek bir başka aşk da Leyla'nın ev arkadaşı olan Helga'nın aşkıdır. Ailesi zengin bir aile olmasına rağmen Helga kendilerine kıyasla ekonomik anlamda alt seviyeden bir adamı sevmiştir. Babası ve abisi bu evliliğe müsaade etmedikleri gibi Helga'yı da dışlamışlardır. Sevdiği adamla evlenemediğinden ve diğer yandan da ailesi tarafından dışlandığından ötürü depresyonda olan Helga bileklerini keserek intihar eder. Leyla, Helga'nın ailesine durumu bildirirse de babası ilgilenmez. Bu durum Helga'nın tepkisini çeker. Diğer yandan Helga'nın intihar etmesi ve ailesinin bu duruma ilgisiz kalması Leyla'nın fikirlerinin değişmesinin ve memleket aşkının başlangıcını oluşturacaktır.

Memleketim filmi özelinde değerlendirmekle birlikte Yücel Çakmaklı filmlerinin hepsinde ortak olarak görebileceğimiz vurgu da, modernize edilmiş toplumsal hayatın insanların gerçek anlamda mutluluğuna zemin hazırlayamadığıdır. Sadece maddi endişelere yönelik, maddi hazların ve geçici zevklerin ön plana alındığı, yaşamın her noktasında Yaratan hakikati ile bütünleştirilememiş bir hayat tarzının mutsuzluğa ve manevi tatminsizliğe sebep olacağı göstergesi vardır. Helga karakteri örneğinden yola çıkarak salt maddi kaygıların insanın mutluluğuna asla yetmeyeceği vurgusu bağlamında Kur'an-ı Kerim'in 13. Suresi olan Ra'd Suresindeki 28. ayetin tefsirine başvurulduğunda; *“Kalplerin ancak şartlarına uyarak Allah'ı anmakla huzura ve itminana kavuşacağı”* (URL-22, 2024) hakikati, filmdeki bu anlatının manevi dinamiklerini açık bir biçimde refere etmektedir.

Filmin anlatısı içerisinde modernize edilmiş bir yaşam tarzının insanı hakikatine nasıl yabancılaştıracağına dair başka bulgular da görülür. Örneğin Leyla'nın, Helga'nın

intihar ettiğini abisi Helmut’a söylediği sahnede abisinin de doktorların gerekeni yapacağını söyleyerek donuk ve ilgisiz kalması bu savımızı destekleyen bir bulgudur. Diğer yandan Helga’nın komadan çıktığında Leyla’nın ona ailesinin de kendisini merak ettiğini söylediğinde inanmaması bunun açık bir göstergesidir. Nitekim bu sahnede Helga, ailesinin sadece fabrikalarını sevdiğini belirtir ve çok geçmeden fenalaşarak vefat etmiştir. Helga’nın vefatının ardından hastaneye gelen abisi Helmut da durumdan habersizdir. Leyla Helga’nın ölümünden onu ve babasını sorumlu tutmaktadır. Buna yönelik Helmut, Helga’yı ziyarete gelmeme sebeplerini fabrikadaki işleri üzerinden açıklamaktadır. Viyana’daki toplumsal normların sadece dünyaya dayalı bir çalışma sistemi üzerine kurulu olduğunun altının çizildiği cümlelerde Helmut kendi cemiyet düşüncesinin de bu dinamiklere bağlı olduğunu söyler. Bu süreçte beşerî formlarda yeni bir aşk Leyla ve Helmut arasında başlar.

Leyla Mehmet’e âşık iken onun gidişinden sonra içerisinde bulunduğu duygusal boşluktan dolayı Helmut ile yakınlaşır. Bu yakınlaşma Helga’nın vefatından sonra abisinin hastaneye geldiği zaman Leyla’nın fenalaşması ile başlar. Nitekim Fenalaştıktan sonra Helmut’un evinde gözünü açan Leyla yorgun ve duygusal olarak zayıf olduğu bir anda Helmut’un davranışlarından ve yakın ilgisinden etkilenmiştir.

Tasavvuf metinlerinde görülebileceği üzere, kalp “*Es Samed*”⁶ olan Cenab-ı Allah’ın muhabbetine bir ayna hükmündedir. Kalp, sonsuz bir hayata namzet olarak yaratılan insana Allah’ın vermiş olduğu en güzel hediye. Sonsuz sevmeye ve âşık olma kabiliyetlerine haiz olarak insana hediye edilen kalbin asıl gayesi, onu yaratan Allah’ı tanımak ve sevmektir. Fani olan dünya hayatında konaklayan insanın, asli vatani olan Cennet’e dönmek üzere dünya hayatında Allah’ın eserlerini tefekkür ederek ilahi sıfatlarından tanınması ve sevmesi için yaratılmış manevi bir cihaz olan kalpten kast edilenin sadece bir et parçası olmadığı açıktır. Asıl yönüyle kendisine emanet edilen şuur ve idrak ile manevi donanımı ve yazılımındaki haiz olduğu sonsuz kabiliyetlerin açığa çıkarılması için yaratılmış bir kanun, insana verilmiş ilahi bir ikramdır.

⁶ Es Samed: Muhtaçlıktan arı olan ve yaratılanların O’na (C.C) muhtaç olduğu Allah anlamına gelmektedir. (Topaloğlu, 2009: 68-69)

Nitekim bir Hadis-i Kutsi'de⁷ buyurulduğu üzere, yere ve göğe sığmayan Cenab-ı Allah'ın bir Mümin kulunun kalbine sığıldığı (el-Aclûnî, 1351: 195) hakikatinden hareketle, insanın kazanacağı iman şuuruyla yaratılanların en üstüne çıkabilecek nitelikte, kalbin de bu gayeye yönelik Allah'ın sevgisine mazhar olabilecek enginlikte rabbani bir hediye olduğu hakikati ilahi aşkın dönüştürücü niteliğine ışık tutmaktadır.

İnsana sevme arzusunun sonsuz olarak verildiği ve sürekli sevgiye ihtiyaç duyan kalbin aşka dair boşluk kabul etmediği açıktır. Leyla'nın da yaşadığı duygusal boşluğu Helmut ile tamamlamaya çalışması bağlamında daha önce de mealen ifade ettiğimiz, *“Kalplerin ancak Allah'ı anmakla huzura kavuşacağı”* (Ra'd/28) hakikati Leyla'nın iç dünyasının anlaşılması bakımından burada ayrıca önem taşımaktadır. İlahi aşka dair uyanışı henüz gerçekleşmeyen Leyla da yaşadığı duygusal boşluktan ötürü onunla mutlu olabileceği yanılgısına düşmüştür. Aralarındaki aşk ilerleyerek devam eder ve evlenmeye karar verirler. Sahnede Leyla'nın duygu durumunun açıkça yansır.



Görsel 5.19 Leyla ve Helmut (URL-21, 2023)

Çakmaklı'nın tematik içerik analizlerini yaptığımız üç filmde de karakterlerin ilahi aşka uyanışını temsil eden bir takım olayların olduğu açıkça görülür. Leyla'nın yabancı ve kendi dininden olmayan (Hristiyan) bir adamla evlilik kararı alması da onun değişiminin başlamasındaki dönüm noktalarından biri olarak öne çıkmaktadır.

⁷ Hadis-i Kutsi: Manası itibariyle Allah'a ait olan ve Hz. Muhammed (S.A.V)'in kendi ifadeleriyle söylediği hadislerdir.

Evlenecek kadar onu sevmiş olsa da, nikâhlarının kıyılması için geldikleri kilisedeki ayini ve sembolleri görünce Helmut ile evlenmekten vazgeçerek nikâhı terk eder. Geç de olsa oraya ait olmadığını ve içindeki memleket aşkını fark eden Leyla'nın uyanışı da, "Oğlum Osman" filminde Osman'ın Helga ve ailesinin kiliseye gideceklerini duyduğunda yabancılaşma unsurlarını fark ettiğindeki uyanışına benzerlik gösterir. Helmut ile yapmak istediği evlilik girişimi de bu minvalde Leyla'nın ilahi aşka dair uyanışında önemli tetikleyicilerden biridir.

Leyla bu gelişmelerle birlikte Viyana'dan ayrılır. Türkiye'ye dönmeden önce Balkanlara (Üsküp, Kosova) giderek oradaki Osmanlı eserlerini görür ve kendi kültürünü hatırlamaya başlar. Camiye başı kapalı ve kıyafeti de değişmiş bir şekilde girmesi onun ilahi aşka yönelik değişimlerinin göstergesidir. Nitekim filmde cami, ezan, kıyafet ve tarih yapılar ilahi aşka dair önemli semboller olarak öne çıkar.



Görsel 5.20 Leyla'nın Camiye Gelmesi (URL-21, 2023)

Film, genel olarak memleket sevgisi ve milli bilinç gibi değerlerin üzerine bina edilmiş olsa da batı ve Türk medeniyeti arasındaki temel farklılıklardan birinin de dini inanç olduğu vurgulanmaktadır. Bu durum filmde ilahi aşkın tematik analizinin hem din hem de memleket sevgisi üzerinden temellendirilmesi gerektiğini bize ayrıca gösterir.

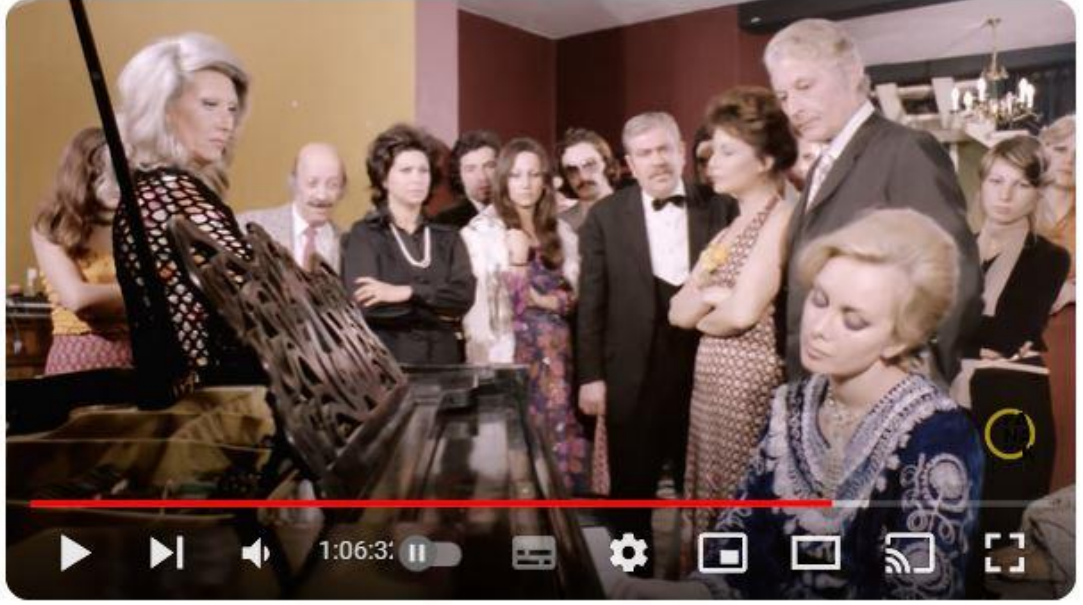
Örneğin Leyla'nın sabaha karşı kulağında çınlayan çan sesleri ile uyanıp duyduğu ezan sesi ile huzur bulması daha önce de bahsettiğimiz Ra'd Suresinin 28. ayeti bağlamında anlaşılmaktadır. Bununla birlikte ve kulağında dönüp duran çan seslerinin okunan ezan ile bir anda dağılması da, tıpkı gece boyu etrafta oluşan sislerin güneş ışıklarıyla dağılması gibi, bütün nurların kaynağı olan Cenab-ı Allah'ın kudretiyle, İslam'ın hakikatlerinin de gönüllerde oluşan sis perdesini yırtıp atacağı vurgusuna imge olarak kullanıldığı görülmektedir. Söz konusu metaforun içerdiği anlam bütünlüğü bağlamında tasavvufî metinlerde karşımıza çıkabilecek Muhyiddin İbnü'l-Arabî Hazretleri'nin şu ifadeleri, güneşin Allah'ın kudretine bir misal olduğuna dair dikkat çekicidir:

*“Allah en büyüktür, her varlık O’nunla gelişir büyür
O Seyyid’dir ve Samed’dir; en Yüce’dir, en Sevgili’dir
Güneş bize ulaşır; biz güneşi idrak ederiz
Evet O’ndan gelmektedir sevgi, bağış, iyilik ve feyz
Biz O’nu görüyoruz apaçık ortadadır O
Öyle bir tecelli ki hiç kimse erişemez
Nuru engelliyor bizi, O’na bir keyfiyet vermemizi
Keyfiyeti olmayanın birliği nasıldır ki?
Oysa O’nun ne bir cismi, ne bir hali, ne de sayısı vardır.” (İbn Arabi, 2005: 22)*

Balkanlar’da Türk ve Osmanlı medeniyetine dair izleri gördükten sonra Türkiye’ye gelen ve büyükannesinin yanına giden Leyla, onu Kur’an-ı Kerim okurken bulur. Tıpkı “Birleşen Yollar” filminde Feyza’nın dadısı ve Bilal’in annesi, “Oğlum Osman” filminde Osman’ın annesi Semiha Hanım gibi bu filmde de büyükannenin kendi değerlerine bağlı mütedeyyin bir kadın olduğu ve söz konusu karakterlerin ana kahramanların dönüşümlerine katkı sunan karakterler olarak tasvir edildiği görülür.

Hayata bakış açısı tamamen değişen Leyla, babaannesinin evinde enstrüman dinletisi yapan İsmail hocanın icra ettiği eserden de etkilenererek Türk müziğini öğrenmek ister. Babaannesi, anne ve babasından uzak durmak isteyen Leyla’ya yine de onların yanına gitmesi konusunda tavsiyede bulunur. Burada aile kurumunun Türk-İslam medeniyetindeki önemi, ana ve baba rızası vurgulanır.

Leyla, anne ve babasının evlilik yıl dönümü için gittiği partide babasının da ısrarı üzere piyano dinletisi yapar. Burada yerli bir eser icra etmesi onun müzikte değişen düşüncelerine dair önemli bir göstergedir. Eser beğenilmeyince misafirlere onların kendi kültürlerine yabancılaşmış olduklarını söyler ve mekândan ayrılır. Leyla'nın piyanoda icra ettiği parça 'Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin Rast makamında ve 3/4'lük vals formunda bestelediği, aynı zamanda Türk müziğindeki vals formundaki bestelerden ilk örnek kabul edilen “Yine Bir Gülnihal” isimli eseridir (URL-23, 2024).



Görsel 5.21 Leyla Piyano Başında (URL-21, 2023)

Çakmaklı'nın incelemeye tabi tuttuğumuz diğer iki filmlerinde olduğu gibi bu yapıtında da seyirciye seslenişinde Dede Efendi eserinin kültürel bir enstrümana dönüştüğü açıktır. Nitekim bestekârın “*Ey büti nev eda, olmuşum müptela*” sözleriyle başlayan eseri, aşığın maşuka müptela olmasına, bir diğer ifadeyle sevenin sevdiğine olan düşkünlüğüne dair Yücel Çakmaklı filmlerinde destekleyici unsur olarak kullanılmıştır. Eser Birleşen Yollar filminde Feyza'nın Bilal'e aşkını, Oğlum Osman filminde Fatma'nın Osman'a yıllardır hissettiği tertemiz aşk duygularını simgeler.

Memleketim filminde ise Leyla'nın piyanoda icra ettiği eser yine Dede Efendi'nin arşivinden seçilmiş olmakla birlikte –her ne kadar enstrümantal olarak icra edilmiş olsa da- “*Yine bir Gülnihal, aldı bu gönlümü*” sözleriyle başlar. Türk Müziğindeki bu eser Leyla'nın Mehmet'e gönlünü kaptırdığının anlatısında bir metafora dönüşür.

Nitekim aynı eser film müziği olarak, Mehmet'in fotoğrafına baktığı sahnede de yer alır. Leyla'nın Piyanoda alaturka eser icra etmiş olmasında, kendi kültür ve değerlerini tekrar özümsemesi ve hatırlamasıyla yeniden uyanan vatan sevgisinin katkısı görülür.

Diğer yandan Mehmet'in fotoğrafına bakarken geçmişinde hatırladığı *“Hayatımın diğer mevsimler gibi değil, yalnız ilkbahar gibi olmasını istiyorum. Güzel günlerimi kaçırmamak, yakalamak.”* cümlesi Mehmet'i aşkla sevdiği gençlik zamanlarının ilkbahar gibi imgelenerek, Leyla'nın ebedi gençlik arayışıyla kaçırmamak istediği gençlik lezzetlerinin ve güzelliklerin ancak Allah'ın emir ve yasaklarına uygun yaşamayla sonsuz hayatta elde edileceğine dair anlatıdır.

İlahi aşk kavramının Mehmet karakteri için olduğu gibi artık Leyla karakteri için de memleket ve vatan sevgisi olarak tezahür ettiğini görürüz. Şuursal kazanımlarıyla hayata bakışı değişen ve değerlerini tekrar hatırlayan Leyla, Mehmet'i yeniden düşünmeye başlar. Sürekli geçmişi hatırlamakta, içindeki aşk alevi gözyaşı dökmesine sebep olmaktadır. Elinde Mehmet'in fotoğrafına baktığı sahnede babaannesi ona bunun böyle devam edemeyeceğini, kendini harap ettiğini ve Mehmet'i araması gerektiğini öğütler. Bu sözlerinin devamında babaannesinin ona söylediği; *“Git, ara onu. Gururuna yenilip burada gözyaşı dökeceğine ara, bul onu.”* nasihatı gerçekten seven insanda gurur olamayacağına dair kuvvetli bir alt metin sunar.

Leyla aşkın fedakârlık gerektirdiği inancıyla, sevdiği adamın peşinden gittiğinde Erzurum'da mevsim kış, kar yağmış ve hava soğuktur. Kentte görülen kış hayatının *“diğer mevsimler gibi değil, yalnız ilkbahar gibi olmasını”* arzulayan Leyla için Mehmet'e olan aşkının gelen kışından da başkası değildir. Çakmaklı'nın, kenti Leyla'nın aşkına gelen kış mevsimine metafor olarak konuşturduğunu ifade edebiliriz.

Diğer yandan Viyana'da kalması için ısrar etmesine rağmen memleketin en ücra köşelerinden birinde doktorluk yapan Mehmet'i görmeye giden Leyla'nın bindiği aracın at arabası olması ve 'Doktor Mehmet Bey'i aradığını söylediğinde arabacının Mehmet hakkında ifade ettiği; *“Çok iyi doktordur hanım kızım. Aynı zamanda çok iyi kalpli bir adamdır. Fukara babasıdır. Bu yüzden hepimiz çok severiz onu.”* cümleleri Mehmet'in vatan sevgisine ve fedakârlığına dair bir başka önemli anlatıdır.

Leyla Mehmet'in evine vardığında duvardaki fotoğrafları fark eder. Biri Mehmet'in hanımını ile çekilmiş fotoğrafıdır. Bu fotoğrafı görür görmez evdeki kadının Mehmet'in hanımını olduğunu sezer. İkinci fotoğraf da Mehmet'in Viyana'da çekilmiş fotoğrafıdır. Leyla fotoğrafa aşkla bakar. Bu fotoğraf Leyla'nın aşkını, başka bir ifadeyle Leyla'daki Mehmet'i hatırlatır. Dünyası yıkılan Leyla, Mehmet'in çocuklarının olduğunu ve kızının isminin de Leyla olduğunu öğrenir. Onun kızına Leyla ismini vermiş olması Leyla'nın onda bıraktığı izi ifade eden bulgudur.



Görsel 5.22 Mehmet ve Hanımı (URL-21, 2023)

Bu sırada Leyla'nın evlerine geldiğini öğrenen Mehmet, Leyla'yı görmek için istasyona gelir. Burada ikisinin de birbirlerini ne kadar çok sevdiği bir kere daha görülmektedir. Konuşmaları esnasında Mehmet'in ona üşüyüp üşümediğini sorduğunda Mehmet'e olan aşkında artık kış mevsimini yaşayan Leyla'nın; *"Hayır, üşümüyorum. Üşümem artık."* cevabı aşkını kalbine gömmek zorunda olduğunu anlayan bir kadının iç dünyasına dair gösterge niteliği taşır.

Mehmet için zaten var olan memleket sevgisi ve milli bilinç artık Leyla için de başlamıştır. Tren istasyonunda Mehmet'e söylediği; *"Beni hem kendime, hem memleketime kazandıran sensin. Bana gerçeği gösterdin. Bana anlattıklarında ne kadar samimi olduğunu şimdi bir daha anlıyorum. Düşüncelerinle hareketlerin birbirine uyduğu bilgini, mesleğini memleketin en muhtaç bölgesinde uyguladığın için seni takdir ediyorum."* cümleleriyle çeşitli bulgulara ulaşılmaktadır.

Bu bağlamda ilk bulgu, Çakmaklı'nın içerik analizinde ele aldığımız “Birleşen Yollar” filmindeki Feyza karakteri örneğinde olduğu gibi, bu filmde de aşkın beşerî boyutunda yaşarken ilahi aşka yönelen ve unuttuğu değerleri hatırlayan Leyla'nın da dönüşümünde ana rolün sevdiği erkekte olduğudur. İkinci bulgu ise gerek Çakmaklı'nın bakışında, gerek Milli Sinema ekolünde ortak kabul edilebilecek dönüşümü başlatan erkek karakterlerin bir tebliğ aracına dönüştüğü olgusudur.

Nitekim Memleketim filminde Mehmet'in savunduğu değerlerin temsiline yönelik onun özü ile sözünün bir olduğu ve karakterine yansıyan dik duruşu, Leyla'nın söylediği; “*Düşüncelerinle hareketlerin birbirine uyduğu, bilgini, mesleğini memleketin en muhtaç bölgesinde uyguladığın için seni takdir ediyorum.*” cümlesi ile betimlenmektedir. Bu minvalde Hz. Mevlana'nın Devlet yönetenlere ve tebaaya verdiği yedi öğüdü kapsayan ifadelerinin son satırındaki “*Ya olduğun gibi görün, ya görüldüğün gibi ol.*” (Gölpınarlı, 1984) veciz ifadesi Leyla'nın söz konusu sözlerinin açıklanması bakımından önem taşımaktadır.

Filmde aşka dair tematik bağlamda değerlendirilecek bir diğer ilişki de Mehmet ve evliliğidir. Artık bir aile babası olan Mehmet'in iki çocuklu ve mutlu bir evliliği olduğu görülmektedir. Bu evliliğin Mehmet için hem beşerî hem de ilahi bir aşktan beslendiği söylenebilir. Çünkü Mehmet'in vatanı için Viyana'yı terk etmesi, onun memleket sevgisinden ve haddizatında onda vatan sevgisi olarak tezahür eden ilahi aşk duygusundan beslenmektedir. Viyana'da Leyla ile tanıştıkları zaman diliminde dahi Mehmet'in savunduğu değerler, vatan ve memlekete yararlı olmak adına karakterinde kazanmış olduğu ahlaki ve kültürel değerlerden başkası değildir. Mehmet kendisinin içinde yetiştigi topluma ve insanlara karşı görevleri olduğuna inandığından ötürü, memleketine yararlı bir insan olma doğrultusunda evlilik yapmıştır.

Leyla Erzurum'dan İstanbul'a dönerken Mehmet'in Viyana'dan ayrılma sahnesine benzer bir tren sahnesi de burada yaşanmaktadır. Leyla İstanbul'a dönmek üzere trene biner. Mehmet'in trenle Viyana'yı terk etmekte, Leyla'nın da istasyonda onu uğurlamakta olduğu sahnenin görseli (Görsel 5.18) tekrar değerlendirildiğinde Leyla'nın henüz özüne dönmediği dönemde Mehmet müdafaa ettiği değerleri için ayrıldığı Viyana aynı zamanda Leyla'nın özüne yabancılaşmasının temsilidir.

Viyana'daki tren garı Mehmet'in Leyla'dan kopuşunu simgelerken, Erzurum'daki tren istasyonu da Leyla ve Mehmet aşkının tamamen bittiği bir ayrılık mekânına dönüşür.



Görsel 5.23 Mehmet Leyla'yı Uğurlarken (URL-21, 2023)

Görsel 5.18 ve 5.23 birlikte ele alındığında birbirini seven iki insanın doğru zamanda ve doğru yerde kararlar veremediğinde kavuşma ihtimalinin de zora girdiği gözlemlenir. Bahsi geçen görsellerden hareketle, filmin bütünü değerlendirildiğinde ikili arasındaki aşk ne kadar güçlü olursa olsun zamanında verilemeyen kararlar sebebiyle aşkın yaşanmasının mümkün olamayacağı sonucu çıkmaktadır. Leyla'nın, yine de kendisini bilinçlendirdiği için Mehmet'e teşekkür ederek ayrılması, onun kendi değerlerini hatırlamasında ve ilahi aşka uyanışında Mehmet'in etkenliğine dair başlı başına bir göstergedir. Haliyle bu teşekkür aynı zamanda Leyla için ilahi aşka açılan pencerenin de Mehmet ile aralandığını belirten önemli bir bulgu niteliği taşır.

Leyla karakterinin ilahi aşka yönelik dönüşümü onun bilinçlenmesiyle başlamıştır. Kendi müziğini öğrenen ve kültürel değerlerini tekrar hatırlayan Leyla'nın bu anlamdaki son gelişimini ise milli bir görev saydığı öğretmenlik temsil eder. Leyla, Almanya'ya giderek orada Türk çocuklarına milli bilinçlerini koruyabilmeleri doğrultusunda bir eğitim vermek istemektedir. Bu isteği doğrultusunda babaannesi ile aralarında geçen şu diyalog, Leyla'nın kendi yaşadıklarını iki medeniyet arasında

kalan çocukların yaşamaması için kazandığı değerlerle yeni bir nesil yetiştirme çabasını ortaya koymaktadır:

“Leyla: Almanya’da ilkokul çocuklarına öğretmenlik yapacağım büyükanne.

Babanne: Öğretmenlik burada da yapabilirsin kızım.

Leyla: Evet ama onlar büyük bir tehlike içindeler. Kendi yurtlarına, yurttaşlarına, öz benliklerine yabancı yetiştirme tehlikesi içindeler. İki toplum arasında kalarak benim çektiğim acıları çekmelerini istemiyorum. Gücüm yettiği kadar onlara faydalı olmak istiyorum.”

Diyaloglarda açıkça vurgulandığı üzere, Leyla’nın çocukların kültürel anlamda asimilasyonla kaybolup gitmelerine gönlü razı olmadığı için onları yetiştirmeyi arzu ettiği görülmektedir. Bu cümleler aynı zamanda Batı normları içerisinde o topraklarda yaşayan bireylerin öz benliklerine ve kültürlerine dair yaşayabilecekleri yabancılaşmaya yönelik gösterge niteliği taşır. Bununla birlikte asıl vurgulanmak istenen bu kültürel yabancılaşmaya sebep olan dini ve ahlaki değerlerin farklılığıdır. Nitekim Leyla’nın uyanışından evvel savunduğu değerler tamamen batı menşelidir. Leyla ilahi aşka uyanarak dönüşüm gösterdiğinden bu yana vatanına ve memleketine, haddizatında ahlaki, dini ve kültürel değerlerine yönelik sorumluluk ve aidiyet duygusu taşımaktadır.

Leyla’nın dönüşümüne katkı sunan Mehmet şüphesiz bu değişimde önemli bir karakterdir. Leyla’nın Erzurum dönüşündeki tren yolculuğu esnasında Mehmet’in ona söylediği cümleleri tekrar düşünmesi de bu katkının tekrar hatırlatılmasıdır. Onun milli ve ahlaki değerlere sahip çıkma endişesi taşımasında Mehmet’in rolü sadece ona söyledikleriyle değil, ondan öte söylediklerini yaşamasındaki kararlılığı ile görülür.

Bu düşüncelerle Almanya’ya giden ve öğretmenlik yapan Leyla, dersin sosyal bilgiler olduğunu söyleyerek Türkiye haritası ile derse başlar. Filmin başında batı kültürünün hayranı olmasına rağmen, unuttuğu ahlaki ve kültürel değerlerini yeniden hatırlamak suretiyle değişim göstermiş, bu değişimiyle birlikte hatırladığı öz değerleri ve edindiği milli bilinç ile kendini, vatanını ve milletini yüceltmeye adanmıştır. Görsel 5.24’de Leyla’nın kendi sınıfında derse başladığı görülmektedir.



Görsel 5.24 Öğretmen Leyla (URL-21, 2023)

Nihai amacı Hakk’a ulaşmak olan aşkın sadece dünya hayatı ile sınırlı olmayan ve her an devam eden, ebedi bir yolculuk olduğu açıktır. Bu ve örneklemimizdeki diğer filmlerde ilahi aşk yolculuğunda Allah aşkını arayan kişinin iç dünyasına yönelip, ilahi aşkın hakikatini gönlünde bulduğunun anlatısı görülür. Bu bağlamda Mevlânâ Celaleddin-i Rûmî Hazretleri kişinin aşkı kendi özünde araması gerektiğine dair gerçeği şu rubaisinde ifade eder; “*Cânında bir can var, o cânı ara, Beden dağında bir mücevher var, o mücevheri ara. Ey yürüyüp giden sufi, gücün yeterse ara Ama dışarıda değil, aradığını kendinde ara.*” (Hz. Mevlana, 2000: IV/11).

Bu minvalde filmde bireysel ve toplumsal olarak milli bilincin kazandırılmasına ilişkin sadece ilahi bir yönelimle değil aynı zamanda İslam’ın getirdiği ahlaki değerlerle harmanlanması gereken kültürel birikimlerin öğretiminde müziğin, tekniğin ve milli eğitim tedrisatının da birleştirilmesinin, medeniyetin tanımlanması adına önem taşıdığı vurgulanır. Bundan hareketle Milli Sinema ekolünde Yücel Çakmaklı’nın İslami ve milli duyguları harmanlayarak ürettiği ve bu doğrultuda dini ve milli dinamikleri bir dengede tutma endişesi taşıdığı en önemli filminin Memleketim filmi olduğu açıkça görülmektedir. Film Türk ordusu eşliğindeki görüntülerde vatan ve memleket sevgisinin vurgulanması ile sona erer.

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Yücel Çakmaklı filmografisinde beşerî ve ilahi aşk temalarının incelenmesini amaçlayan bu çalışmada Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı yönetmenliğinde çekilen Birleşen Yollar, Oğlum Osman ve Memleketim filmleri incelenmiştir. Literatür taramalarında kurucusu olmakla birlikte Milli sinema akımının en önde gelen mümessili olan Çakmaklı'nın filmlerinde ortak birtakım temaların öne çıktığı görülmüştür. Bu ortak temaların temelinde Milli Sinema ekolünde yer alan milli bilinç, dini temalar, Batı ve Türk medeniyetinin karşılaştırılması gibi konular yer almaktadır.

Bu araştırmanın örnekleme alınan üç filmde de, Milli Sinema ekolünün milli ve İslami bakışının söz konusu temalarla belirgin bir şekilde işlendiği bulgusuna varılmıştır. Yücel Çakmaklı düşüncesinde öne çıkan temel varsayımlardan birincisini Batı ve Türk medeniyeti arasındaki kültürel ve dini farklılıklar oluşturmaktadır. Medeniyetler arası söz konusu farklılıkların altının çizilmesinde Batı medeniyeti teknik ilerlemenin yüksek ve insan ilişkilerinin zayıf olduğu bir resim üzerinden tasvir edilirken, süregelen kültürel yapının manevi dinamiklere bağlı olmadığı vurgulanır.

Diğer taraftan Türk medeniyetinde insani ve ahlaki ilişkilerin Batı medeniyetine nazaran daha güçlü ve derli toplu olduğu ifade edilir. Her üç filmde de Batı medeniyeti menşei aile tipleri bohem bir şekilde anlatılarak alkol ve kumar partileri üzerinden betimlenmiştir. Bu yaklaşımla birlikte özellikle “Oğlum Osman” filminde batı medeniyetini oluşturan temel kodlar teknik ilerlemelere indirgendiği görülür. Bu niteliğin Türk medeniyeti tarafından da manevi dinamiklerle birlikte örnek alınması gerekliliği belirtilir. Teknik gelişmelerin örnek alınması düşüncesi her üç filmde de didaktik bir dille işlenmiştir.

İçerik analizi yapılan filmlerde Aşk'ın milli sinema ekolünün kavramsal çerçevesinde gelişimi gözlemlenmiştir. Aşk teması beşerî ve ilahi olarak değerlendirildiğinde beşerî aşkın nispeten ilahi aşkın gölgesinde kaldığı görülmüştür. Bununla birlikte beşerî aşk kadın ve erkek ilişkileri bağlamında daha çok cismani formlarla gelişirken, ilahi aşk ise milli ve dini bilincin kazandırdığı perspektifte gelişmiştir. Bu durum her üç filmde de beşerî aşkın ikinci planda kalmasına neden olsa da asla reddedildiği anlamına

gelmemelidir. Bu doğrultuda beşerî aşkın ilahi emirler ve yasaklar çerçevesinde yaşandığında, insan hayatının ve toplumsal yaşamın önemli bir parçası ve aile kurumunun temelini oluşturan ilahi bir lütuf olarak değerlendirildiği görülmektedir.

Her üç filmde beşerî aşkın bir parçası olarak gösterilen ancak onaylanmadığı gibi Türk medeniyeti açısından da eleştirel bir şekilde değerlendirilen aşk tipi ise dinin emir ve yasakları doğrultusunda yaşanmayan cismani aşktır. Söz konusu filmlerdeki aşk ilişkileri incelendiğinde bu aşk tipinin daha çok Batı medeniyetinde ya da Batı özentisiyle gelişen yozlaşmış aile yapılarında yaşandığına dair anlatı görülür. Bu bağlamda beşerî aşkın bir uzantısı olan tenselliğin temsillerinin, serbestliğin geniş olduğu alkollü kumar partilerinde gösterilmesi de, bu ilişki biçimin milli ve manevi dinamikler dışında yaşanmaya dair eleştiri olarak önemli bir bulgu niteliği taşır.

Her üç filmde de klasik Türk aile yapısında da yer alan beşerî aşkın reddedilmediği ve bu aşka olumsuz bir kanaat yüklenmediği açıktır. Yücel Çakmaklı filmlerinde eleştirilen aşk biçiminin kadın ve erkeğin sadece gönül eğlendirme amaçlı tensel ve cinsel hazlara dayalı bir ilişki olduğu görülmektedir. Karakterler arasındaki romantik beşerî aşkın ise manevi dinamiklerle hayatın olağan akışı içinde yaşanması tasvip edilmektedir. Beşerî ve ilahi aşk doğrultusunda incelediğimiz üç filmde de ilahi aşkın temel sembollerinin camî, ezan gibi İslami, tarihi yapı ve bayrak gibi milli semboller olduğu belirlenmiştir. Bununla birlikte ilahi aşk üç filmde de karakterlerdeki büyük değişimi başlatan bir dinamik olarak görülmektedir.

Filmlerde karakterler arası etkileşimlerde beşerî aşk güçlü bir fenomen olarak öne çıksa da, karakterlerin cemiyetin yaşam biçimlerine etki edemediği görülmektedir. Ancak bu durum hiçbir etkinin olmadığı anlamına da gelmemelidir. Nitekim Birleşen Yollar ve Memleketim filmlerinde erkek karakterlerin, kadın karakterlerin bilinçlenmesinde ve değişiminde etkin rol oynadığı görülür. Oğlum Osman filminde istisnai olarak kadın karakter, erkek karakterin dönüşümüne etki etmiştir.

İlahi aşkı deneyimleyen karakterlerin analizlerinde, kazandıkları manevi ve milli değerlerin öne çıktığı görülmektedir. Bilinç kazanma süreci karakterlerin ya Oğlum Osman filmindeki gibi yetiştikleri özlerine yönelmelerini sağlamış veya kendi

kültürlerini öğrenmeleriyle sonuçlanmıştır. İlahi aşk her ne kadar dini birtakım sembolleri akla getirse de (üç filmde de ilahi aşkın dini sembollerle ifade edilmesiyle) milli bilincin tesis edilmesinin de aynı aşk bağlamında irdelendiği açık bir biçimde görülür.

Birleşen Yollar filmindeki karakterin değişiminde dini motivasyonların önemi vurgulanmaktadır. Nitekim Oğlum Osman filminde Osman karakterinin dönüşümünde de manevi dinamikler birincil etmen olmuştur. Memleketim filminde ise dönüşümün yaşanmasında manevi dinamiklerle birlikte milli bilincin de baskın bir şekilde öne çıktığı görülmektedir. Ancak her üç filmde de Batı medeniyeti ve Türk medeniyeti arasındaki ayrım da Batı medeniyetinin teknik gelişmeler bakımından ileride olduğu kabul edilirken teknik ilerlemeye öykünülmesi, medeniyetin tümüyle örnek alınmaması gerektiği ifade edilmektedir. Buna yönelik olarak filmlerde karakterlerin Batı'nın yaşam biçimini referans alması eleştirilmekte, özlerine dönmesi gerekliliği örnek karakterler üzerinden vurgulanmaktadır.

Beşerî ve ilahi aşk temaları da bu medeniyet farkı çerçevesinden görülmektedir. İlahi aşk karakterlerin bilinç ve hayata bakış noktasından radikal değişimler yaşamalarını sağlayan bir duygu olarak da gösterilmiştir. Bireylerin özlerine dönmesinin bir aracı olarak değerlendirilen ilahi aşk sadece dini sembollerle değil, milli sembollerle de ifade edilmektedir. Bununla birlikte “*güneş doğudan doğar*” gerçeğince doğunun kadim medeniyeti temsil ettiği ve –Milli Sinema perspektifinden hareketle- yaşamdaki ideolojilerin sebep olduğu sisleri de (bakış bulanıklığını) dağıtabilecek doğunun kadim öğretileri olduğu yargısı açığa çıkmaktadır.

Kavramsal çerçevede sunduğumuz Hegel'in rasyonelliğine antitez olarak değerlendirilebilecek Kierkegaard'ın düşünce perspektifindeki irrasyonellik, örneklemimizdeki filmlerde iç dünyalarına dair morfolojik değişim yaşayan karakterlerin bu dönüşümlerine felsefi bağlamda rehberlik edebilecek önermeler sunmaktadır. Kierkegaard'ın önerisinden hareketle, gerçek bir dindarın güven ve huzur sağlayan evrensel ve rasyonel arayışlarla, öznel birtakım karar verme gerekliliklerinden kaçınmadan, risk alıp imanı için kendisini olgunlaştırabilecek acılara katlanmasıyla güvenli limanların ötesinde kendine özgü derin bir deneyim

yaşama gerekliliği vurgulanmaktadır (Anderson, 2014: 41-44). Nitekim bahsi geçen üç filmde de dönüşen karakterlerin inandıkları dini ve kültürel değerler uğruna değişimin zorluklarına göğüs germelerinin ve özlerine ulaşmalarının anlatımı Kierkegaard'ın önerisiyle açık bir biçimde anlaşılmaktadır. Bununla birlikte onun düşünce yapısını toptan kabul etmenin doğru olmayacağı, bu görüşlerle beraber karakterlerin dönüşümlerini başlatan çatışmalara dair sorgulamaların Hegel rasyonalitesi bağlamında da değerlendirilmesinin hermeneutik perspektifi daha dengeli hale getireceği ve rasyonel bir sorgulama sağlayabileceği unutulmamalıdır.

Bahsi geçen filmlerde öne çıkan bir diğer detayı ise her üç filmde de didaktik bir anlatımın yer alması oluşturmaktadır. Yücel Çakmaklı'nın bu filmlerde kendi medeniyet tasavvurunu yansıttığı görülmektedir. Karakterler arasındaki tartışmalar ve diyaloglar üzerinden Türk medeniyetinin özellikleri izleyiciye didaktik bir şekilde aktarılmaktadır.

Yücel Çakmaklı'nın anlatısında didaktik olarak değerlendirilebilecek unsurlar ile ilgili konuya ilişkin, filmlerini toplumu eğitmek için salt didaktik bir anlayışla yapmadığı açıktır. Nitekim Atilla Dorsay'ın gerçekleştirdiği röportajda sinemayı toplumsal bir eğitim enstrümanı olarak değerlendiren Çakmaklı sinemayı, toplumu “*eğlendirirken eğiten bir araç*” olarak nitelemiştir. Bununla birlikte Milli Eğitim'in uygulayamadığını öne sürdüğü müfredat programını kendi filmlerinde iletmeye gayret ettiğini ve “*Türk insanının dramının*” da bu durumdan ortaya çıktığını söylemiştir (Dorsay: 2014, 195).

Yücel Çakmaklı düşüncesinde ve haddizatında Milli Sinema ekolünde modern yaşam tümüyle eleştirilmez. Eleştiriye konu olan kısım kişinin kendi iç dünyasındaki bir takım ahlaki güzellikleri ve erdemleri fark edemeyecek kadar kültürel yozlaşma yaşamasıdır. Ayrıca vurgulanan en mühim olgu ise kişinin kendi öz niteliklerine, kültürel ve ahlaki değerlerine bigâne kalmaması gerektiğidir. Bu da kişinin modernleşme olgusunu doğru okumasından geçmektedir. Bu paradoksun içerisinden çıkmanın yolu da kişinin ilahi aşka yönelerek kendini bulması olarak ifade edilir.

Yücel Çakmaklı'nın zihin perspektifinin ve Milli Sinema ekolünün sinema pratiklerinin oluşumuna etki eden Necip Fazıl, Tarık Buğra gibi birçok fikir adamı

olmakla birlikte, İslami açıdan da teolojik alanda karşılıklarını bulabileceğimiz birçok İslam âlimi ve düşünür yer almaktadır. Çakmaklı'nın eserlerinin teolojik altyapısının, Ahmet Yesevî, Erzurumlu İbrahim Hakkı, İmam-ı Gazali, Mevlana Celaleddin-i Rûmî, Muhyiddin İbnü'l-Arabî Hazretleri gibi İslâm âlimlerinin eserlerinde karşılık bulduğu açık bir biçimde görülmektedir. Bu durum, çalışmanın teolojik alandaki bağlamlarında, söz konusu metinlerin birincil referans kaynaklar olarak kullanılmasını zaruri kılmaktadır.

Çakmaklı diğer tüm Milli Sinema yönetmenlerinden farklı olarak milli, ulusal ve İslami dinamiklerle oluşturduğu sinema anlatısında bu dinamikleri birlikte yorumlayabilmenin endişesini taşıyan yönetmen olarak öne çıkmaktadır. Onun filmlerinde gerek karakterler üzerinden, gerek filmin genel anlatısı üzerinden hiçbir zaman radikal söylemler görülmez. Filmlerinde rasyonel, hayatla ve yaşanan çağ ile bağdaşık bir anlatı benimsediği görülür. İslami paradigmaya dayalı milli ve ulusal değerlerin çevrelediği bir anlatım metodu benimseyen Çakmaklı'nın üslubun önemine son derece dikkat ettiğini görmek mümkündür.

Milli Sinema ekosisteminde ve Yücel Çakmaklı filmografisinde milli ve İslami dinamiklerin yansıtılış biçimleri, bunlarla birlikte senaryolardaki karakterlerin yapıları aşkın tematik olarak ele alınış biçimini de belirlediğinden, söz konusu filmlerin içerik analizlerinde elde edilen bulgular bizi beşerî ve ilahi aşkın teolojik alanda karşılığını bulmaya götürmektedir. İncelenen filmlerde aşkın günlük hayatta yaşanışı manevi dinamiklerle ele alınmış olduğundan söz konusu filmler için teolojik metinlerin dışına çıkılarak bir tematik aşk analizi söz konusu olduğunda aşk kavramının Milli Sinema ekolündeki tematik bağlamından kopuk olacağı anlaşılmaktadır.

Çalışmamızın analitik referansı Yücel Çakmaklı filmlerinde ilahi aşk olgusu ve buna bağlı olarak beşerî aşkta cinselliği dahi biçimlendiren tinselliğin haiz olduğu dönüşüm pratikleriyle, aşkın bireyde ve bireyin kültürel yaşam formlarındaki dönüştürücü niteliği elde edilen bulgular üzerinden felsefi ve teolojik metinlerdeki bağlamlarıyla ortaya konulmuştur. Aşk'ın Milli Sinema ekosistemindeki filmlere dair tematik analizi halen “niş” bir alan olduğundan bundan sonraki çalışmalar için çok yararlı olacağını ummaktayız. Bu çalışmanın devamındaki araştırmalara katkı sunması dileği ile...

KAYNAKLAR

- Ahmed Gazzâlî (1384), *et-Tecrîd fî kelimetî 't-tevhîd*, tahk. Ahmed Mücâhid, Tahran: İntişârât-ı Dânişgâh-ı Tahran.
- Ahmed Gazzâlî (1388), *Sevânih (Mecmua'-i Âsâr-ı Fârsî içinde)*, haz. Ahmed Mücâhid, Tahran: İntişârât-ı Dânişgâh-ı Tahran.
- Ahmed Yesevî (2016). *Dîvân-ı Hikmet*. Haz. Hayati Bice. Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi, Ankara.
- Aktaş, M. C. (2015). *Nitel veri toplama araçları (içinde) kuramdan uygulamaya eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri*. Mustafa Metin. (Ed.). (2. Baskı). (337-375). Pegem Akademi Yayıncılık.
- Altan, H. Z. (2006). *Aşkın iki yüzü*. Kastaş Yayınevi. İstanbul.
- Anderson, S. L. (2014), *Kierkegaard Üzerine*. Gökhan Gürdal (Çev.), Sentez Yayıncılık. Ankara.
- Arda, Z. (2015). Aşk estetiği ve resim. *İdil*, 4, 16, 81-106.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat olarak sinema* R.Ü. Tamdoğan (Çev.), Hil Yayınları.
- Arslan, S. (2006) Milli sinema, milli televizyon: Yücel Çakmaklı. A. Yaraman (Ed.), *Biyografya 6: Türk sinemasında yönetmenler*. içinde (ss. 53-72), Bağlam Yayınları.
- Aslan, E. (2018). *İbn-i Sînâ'da aşk ve Schopenhauer'da irade: Ontolojik bir araştırma*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi.
- Atıcı, F. (2016). *Ömer Lütfî Akad sinemasında aşk*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Aydın, H. (2013). *Mitos'tan Logos'a eski Yunan felsefesinde aşk*. Bilim Gelecek Yayınevi.
- Baltacı, H. (2013). “Saf Aşkın Üstadı”: Ahmed Gazzâlî ve Tasavvuf Anlayışı”. *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* 32,1-41.
- Baştürk, S. ve Taştepe, M. (2013). Evren ve örneklem. S. Baştürk (Ed.), *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. içinde (ss.129- 159). Vize Yayıncılık.

Battal, V. (2023). *Yücel Çakmaklı sineması*. [Doktora Tezi]. Atatürk Üniversitesi.

Buçukcu, Ö. (2015). Bir ütopya sineması yahut Necip Fazıl'ın beyaz perdedeki aksi. A. Öz, İ. Kara (Ed), *Necip Fazıl kitabı "kalır dudaklarda şarkımız bizim"*. içinde (ss. 231-254). Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Capra, F. (1983), *The Turning Point: Science, Society and The Rising Culture*, Bantam Edition, New York.

Cevizci, A. (2013). *Felsefe tarihi, Thales'ten Baudrillard'a*. Say Yayınları.

Cevizci, A. (2022). *Felsefeye giriş*. Say Yayıncılık.

Chandler, D. ve Munday, R. (2018). *Medya ve iletişim sözlüğü*. B. Taşdemir, (Çev.), İletişim Yayınları.

Coşkun, E. (2009). *Türk sinemasında akım araştırması*. Phoenix yayınevi.

Crain, D. (2003). *Moda ve gündemleri*. Ö. Çelik (Çev.), Ayrıntı.

Çakmaklı, Y. (1963). Film Mevsimi, *Tohum Dergisi: Küçüğe Büyüğün Gizlenişi* 1(2), 31. <https://onder.org.tr/yayinlarimiz/tohum/tohum-2sayi>

Çelebi, V. (2014). Jean Paul Sartre'in varoluşçuluk düşüncesi. *Beytulhikme An International Journal Of Philosophy*, 4(2), 63-76.

Çınar, A. (2021). Sokrates'in teolojik felsefesinde Tanrı ve insan ruhu ilişkisi. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*. 11(3), 1079-1095.

Çınar, M. (2019). Antik Yunan felsefesinde Empodekles, Platon ve Plotinius'da aşk tanımları ve aşkın tensel olandan tinsel olana seyri. *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21 (1), 120-140.

Çokyiğit, C. (2010). Milli sinema mı, milli estetik mi?. *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. içinde (ss. 97-103). A. Şen (Ed.), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Demir, N. (1998). Felsefe'nin menşei üzerine bazı düşünceler. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 2, 383-407.

Derse, S. (2006). *Türk sinemasında aşk*. Şubat Yayınevi.

Diriklik, S. (1995). *Fleşbek-Türk sinema-tv'sinde islâmi endişeler ve çizgi dışı oluşumlar, Cilt 1*. Söğüt Ofset.

- Doğan, M. (2010). Kendi Dilinden Yücel Çakmaklı ve Sineması. *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. içinde (ss. 350-352). A. Şen T.C, Kültür ve Turizm bakanlığı Yayınları
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın umut yılları: 1970-80 arası Türk sinemasına bakışlar*. İnkılâp Kitabevi.
- Dorsay, A. (1998). *Sinema ve çağımız*. Remzi Kitabevi.
- Dorsay, A. (2014). Yücel Çakmaklı ile konuşma. B. Evren (Der.), *Yücel Çakmaklı milli sinemanın kurucusu*, Küre Yayınları. İstanbul.
- el-Aclûnî, İsmail b. Muhammed. (1351). *Keşfu'l-Hafâ ve Müzîlû'l-İlbâs ammeştehara mine'l-Ehâdîs alâ Elsineti'n-Nâs-II*. Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî.
- Erzurumlu İbrahim Hakkı Hazretleri. (2011). *Marifetname* (I-III). (Sad. Cafer Durmuş-Kerim Kara). Erkam Yayınları.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde sinema*. Beta Basım Yayım.
- Evren, B. (2003). Yeşilçam ve İnanç Sineması. *Antrakt Dergisi*, (72), 10-13.
- Evren, B. (2014). *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*. Küre Yayınları.
- Evren, B. (2014a). *Milli Türk Talebe Birliği, "Milli Sinema Açık Oturumu", Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Küre yayınları.
- Genç, H. (2019). *Yücel Çakmaklı sineması örneğinde dînî ve mânevî temalar*. [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları*. Ersin Kuşdil (Çev.), Ayrıntı.
- Ginzberg, L. (2001). Les légendes des Juifs (trc. G. Sed-Rajna), III, 7-135, 281, Paris.
- Goodson, I.; Walker, R. (1988) "Putting life into educational research" In Sherman, R. R.; Webb, R.B. (Eds), *Qualitative Research in Education: Focus and Methods*, Routledge, London, 108-122.
- Göka, E. (1998). Bir hastalık olarak aşk: Karşılıksız aşk sendromu. *Kriz Dergisi* 6 (2), 33-41.
- Gölpınarlı, A. (1984). *Mecâlis-i Seb'a (Yedi Meclis); Mevlana Celaleddin-i Rumi, 1207-1273, Mecalis-i Seb'a*. Abdülbaki Gölpınarlı (Çev.), Kent Basımevi.

- Günay-Erkol, Ç. (2017). Altmışlı yıllarda edebiyat: Kaliban'ın öfkesi. M. K. Kaynar (Ed.), *Türkiye'nin 1960'lı yılları*. içinde, (ss. 909-933). İletişim Yayınları.
- Gürdaş, B. (2017). Altmışlı yıllarda sanat ortamı. M. K. Kaynar (Ed.), *Türkiye'nin 1960'lı Yılları*. içinde (ss. 1055-1090). İletişim Yayınları..
- İbn Arabi (2005), *İlahi aşk*. (10. Baskı). M. Kanık (Çev.), İnsan Yayınları, İstanbul
- İlboğa, M. (2011). Platonik Aşk'ın Diyalektiği. *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1 (26), 33-47.
- İmam Gazali, (2002). *İhyâü Ulûmi'd – Din*. (Trc. Ahmet Serdaroğlu I-IV). Bedir Yayınevi.
- İnci, F. (1996). *Milli Sinema ve Din*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- İnci, Ş. F. (2010). Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı, *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. içinde (ss. 378-379). A. Şen (Ed.), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Kabil, İ. (2014). Yücel Çakmaklı Sineması. B. Evren. (Der.), *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Küre Yayınları.
- Kaplan, K. (2018). Yunus Emre'nin şiirlerinde insan ve doğa. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi XI-I* (1), 55-166
- Karadayı, O. N. (2012). Âşıklık Geleneğinde Ta'lim Edilen Bir Değer Olarak Aşk - Erzurumlu Emrah-Tokatlı Nuri Örneği. *Uluslararası Sempozyum İnsani Değerlerin Yeniden İnşası*. 269-283.
- Kellner, D. (2013). *Sinema savaşları, Bush-Cheney döneminde Hollywood sineması ve Siyaset*. G. Koca (Çev.), Metis Yayınları.
- Kemikli, B. (2011), *Sûfî Şâirin İzinde Şiir ve İrfan*, Kitabevi Yay., İstanbul.
- Kernberg, F. O. (2011). *Aşk ilişkileri/normallik ve patoloji*. A. Yılmaz (Çev.), Ayrıntı Yayınları.
- Kesenci, M. (2018). *Milli sinemada din dili: Yücel Çakmaklı filmografisi örnekliği*. [Yüksek Lisans Tezi]. Akdeniz Üniversitesi.
- Kierkegaard, S., (2013), *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, M. Mukadder Yakupoğlu (Çev.), Doğu Batı Yay. Ankara.

- Klosterman, C. (2015). "True Story". <http://attemptedlove.com/2015/12/14/chuck-klosterman-says-art-and-love-are-the-same-thing/> Erişim 19.10.2023.
- Koloğlu, İ. (1968). Sinema ve cemiyet. *İslam Medeniyeti Dergisi* 2(16),43-44.
- Kranz, W. (1984). Antik felsefe metinler ve açıklamalar S. Y. Baydur (Çev.), Sosyal Yayınları.
- Kurşunoğlu, M. S. (2014). *Aşk'ın Ne'liği ve Kavramsal Doğası*. Etüt Yayınları.
- Küçük, R. (2007). *Sevgi medeniyeti / Allah'ta kul kulda Allah sevgisi*. Rağbet Yayınları.
- Lülecı, Y. (2008). *Türk sineması ve din*. Es Yayınları.
- Marx, K. ve Engels, F. (2013) *Alman İdeolojisi*. T. Ok, O. Geridönmez (Çev.), Evrensel Basım Yayın.
- Meriç, C. (1978). *Mağaradakiler*. Ötüken Neşriyat.
- Meriç, C. (1995). *Bu ÷lke*. İletişim Yayınları.
- Mevlânâ, Celâleddin Rûmî (2000). Rubâiler. Haz. şefik Can. Ötüken Yayıncılık.
- Nicholson, Reynold A. (1969), *fi't-Tasavvufi'l-İslâmî ve Târîhuhu*, Arapça'ya çev. Ebu'l-Alâ Afîfı, (Lecnetü't-Te'lîf ve't-Tercüme ve'n-Neşr), Kahire.
- Onaran, A. ř. (1994). *Türk Sineması. Cilt 1*. Kitle Yayıncılık.
- Özcan, R. (2008). *Türk Romanında Aşk*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Kırıkkale Üniversitesi.
- Özçelik, M. (2010). *Bizim Yunus*, Murat Küçük (Ed.), Eskişehir Valiliği. Ankara.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması*, Dünya Yayıncılık.
- Özkan, S. (2014), *Aşk ve Akıl*, Ötüken Yay.
- Michael Peterson M. vd., (2019), *Akıl ve İnanç: Din Felsefesine Giriş*, Rahim Acar (Çev.), Küre Yay. İstanbul.
- Platon (2022). *şölen*. E. Çoraklı (Çev.), Alfa Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2022). *Aşka ve Kadınlara Dair (Aşkın Metafiziziği) - Toplu Eserleri 1*. A. Aydoğan (Çev.), Say Yayınları.

- Scognamillo, G. (1988) *Türk Sinema Tarihi 1960-1986*, C.2, Metis Yayınları.
- Serdaroğlu, F. (2016). Sinema Neden Sanattır? Sinemayı Sanat Olarak Ele Alan Bir Araştırma Ne Tür Bir Yaklaşım Benimsemelidir?. *Kurgu*, 24 (2), 113-125.
- Soysaldı, İ. (1998). “Tasavvufta Aşk ve Marifet”. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 3
- Sönmezışık, B. (2009) Sinemacı Olmak İçin Fetva Aldım (Yücel Çakmaklı ile Söyleşi), *Yeni Şafak Gazetesi*, <https://www.yenisafak.com/hayat/sinemaci-olmak-icin-fetva-aldim-163469> Erişim tarihi: 22.03.2024
- Tanilli, S. (1998). *Yaratıcı aklın sentezi*, Adam Yayınları.
- Tatçı, M. (1991). *Yunus Emre divanı*. Akçağ Yayınları.
- TDK (2023). Türk Dil Kurumu sözlükleri. www.sozluk.gov.tr. Erişim tarihi: 1.9.2023.
- Tiryaki, C. (2004). *Aşkın kökenleri*, Berfin Yayınları.
- Todorov, T., ve Weinstein, A. (2022). Anlatının yapısal analizi. A. Güler (Çev.) *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 28 (111), 891-898.
- Topaloğlu, B (2009). “Allah’ın isimlerinden (esmâ-i hüsnâ) biri” Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, TDV Yayınları. C. 36, 68-69.
- Tuna, F. (2014). “Yücel Çakmaklı: Türk Sinemasının Milli Yüzü” <http://www.tyb.org.tr/yucel-cakmakli-turksinemasinin-milli-yuzu-16397yy.htm> Erişim tarihi: 05. 09. 2023.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram*. Aşina Kitaplar Yayıncılık.
- Tunca, Ç. (2010). Yücel Çakmaklı için..., *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. içinde (ss. 320-321). A. Şen (Ed.), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
- Tuzcu, K. (2010). Hudbe b. el-Haşrem el-‘Uzrî. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 50 (1), 133-144.
- Uçakan, M. (2010). *Türk Sinemasında İdeoloji*. Sepya Yayıncılık.
- URL-1 www.youtube.com/watch?v=oux9uymbXeQ. Erişim Tarihi: 11.05.2023
- URL-2 www.antoloji.com. Erişim Tarihi: 04.02.2023

URL-3 <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/felsefe> Erişim tarihi: 1.2.2024.

URL-4 www.onder.org.tr. Erişim Tarihi: 14.02.2024

URL-5 <https://www.sinemalar.com/film/2770/birlesen-yollar> Erişim tarihi: 10.10.2023.

URL-6 <https://www.sinematurk.com/film/1218-birlesen-yollar> Erişim tarihi: 10.10.2023

URL-7 Birleşen Yollar film afişleri. <https://www.beyazperde.com/filmler/film277216/fotolar/detay/?cmediafile=21662049> Erişim Tarihi: 01.11.2023.

URL-8 Birleşen Yollar | Türkan Şoray Eski Türk Filmi Tek Parça. <https://www.youtube.com/watch?v=TujnpXxU4JY> Erişim tarihi: 1.10.2023.

URL-9 <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Şûrâ-suresi/4302/30-ayet-tefsiri> Erişim tarihi: 01.01.2024

URL-10 Türkçe Kur'an Mealleri, Tin Suresi 4. Ayet-i Kerime Meâli. <https://www.kuranmeali.com/mobil/m-AyetKarsilastirma.php?sure=95&ayet=4> Erişim Tarihi: 28.04.2024

URL-11 Tin Suresi 5. Ayet-i Kerime Meâli. <https://www.kuranmeali.com/mobil/m-AyetKarsilastirma.php?sure=95&ayet=5> Erişim Tarihi: 28.04.2024

URL-12 <https://www.sinematurk.com/film/5221-oglum-osman> Erişim tarihi: 03.11.2023

URL-13 https://www.imdb.com/title/tt0308669/?ref_=tt_mv_close Erişim tarihi: 01.11.2023.

URL-14 <https://www.sinemalar.com/film/18923/oglum-osman> Erişim tarihi: 03.11.2023.

URL-15 <https://tsm.fisek.com.tr/tsm.php?makam=hicaz&n=20> Erişim tarihi: 08.01.2024

URL-16 Oğlum Osman | Eski Türk Filmi Tek Parça. <https://www.youtube.com/watch?v=nD6LfY5q7m4> Erişim tarihi: 01.10.2023.

URL-17 A'lâ Sûresi 14-17. Ayetlerin Tefsiri <https://www.kuranvemeali.com/ala-suresi/14-ayeti-tefsiri> Erişim tarihi: 09.01.2024

URL-18 <https://www.sinemalar.com/oyuncular/6636/memleketim> Erişim tarihi: 03.10.2023.

URL-19 https://www.imdb.com/title/tt0279954/?ref_=tt_mv_close Erişim tarihi: 01.11.2023.

URL-20 <https://www.uzelli.com/film/memleketim--4> Erişim tarihi: 01.10.2023.

URL-21 Memleketim - Eski Türk Filmi Tek Parça <https://www.youtube.com/watch?v=iQbx6qLh2O0> Erişim tarihi: 02.11.2023.

URL-22 Ra'd Sûresi 28. Ayetin Tefsiri. <https://www.kuranvemeali.com/rad-suresi/28-ayeti-tefsiri> Erişim: tarihi: 16.01.2024

URL-23 <https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=2849> Erişim tarihi: 16.01.2024

URL-24 <https://www.kuranmeali.com/mobil/m-AyetKarsilastirma.php?sure=95&ayet=5> Erişim Tarihi: 28.04.2024

URL-25 Mesut Uçakan Filmografisi ve Yazılı Eserleri, <http://www.mesutucakan.com/pages/filmografi.html> Erişim tarihi: 28.03.2024

URL-26 www.hadiskitaplari.com. Erişim tarihi: 02.01.2024

URL-27 Mehmet Tanrıseven Biyografi ve Filmografisi. <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/mehmettanrisever.html> Erişim tarihi: 23.12.2023

Uslu, E. (2014). Yolun başladığı film: Birleşen yollar. B. Evren (Ed.) *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*. içinde (ss. 259-267). Küre Yayınları.

Uslu, F. (2004). *Felsefi Açından İmanı Temellendirme*. Ankara Okulu Yayınları. Ankara

Uzun, M. (1991). "Aşk". DİA. IV. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Yazgıç, S.K. (2023) Sinemadaki Derviş: Yücel Çakmaklı, <https://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/sinemadakidervis.html> Erişim tarihi: 7.9.2023

Yenen, İ. (2012). Türk Sinemasında İslamcılık Pratiği; Milli Sinema Örneği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 1/III.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (8. Baskı), Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, H. K. (2002). *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*. Ensar Neşriyat.

Yılmaz, O. (2000). *Aşkın evrimi*. Ceylan Yayınları.

Yorgancılar, D. (2019). Sinema ve Kimlik İnşası: Milli Sinema Örneği. *Turkish Studies - Social Sciences*, 14(6), 3591 - 3604

Yorgancılar, S. (2009). Sinemada Bir Arayışın Adı Yücel Çakmaklı. *Yenidünya Dergisi*, 192.

Yorgancılar, S. (2019). Sinema ve kimlik inşası. *Turkish Studies Social Sciences*, 14(7), 1 - 11.