



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Merve KESENCİ

MİLLİ SİNEMADA DİN DİLİ: YÜCEL ÇAKMAKLI FİLMOGRAFİSİ ÖRNEKLİĞİ

Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2018



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Merve KESENCİ

MİLLİ SİNEMADA DİN DİLİ: YÜCEL ÇAKMAKLI FİLMOGRAFİSİ ÖRNEKLİĞİ

Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Doç. Dr. Rıfat ATAY

Antalya, 2018

T.C.
Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Merve Kesenci'nin bu çalışması, jürimiz tarafından Felsefe ve Din Dilimleri Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr Ayşe Sıdika OKTAY (İmza)

Üye (Danışmanı) : Doç. Dr. Rifat ATAY (İmza)

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Bahset KARSLI (İmza)

Tez Başlığı: Milli Sinemada Din Dili: Yücel Çakmaklı Filmografisi Örnekliği

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 29/06/2018

Mezuniyet Tarihi : 26/07/2018

(İmza)
Prof. Dr. İhsan BULUT
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Milli Sinemada Din Dili: Yücel Çakmaklı Filmografisi Örneği” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

(İmza)

Merve KESENCİ





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE
ÖĞRENCİ BİLGİLERİ

Adı-Soyadı	Merve KESENCİ
Öğrenci Numarası	20165263014
Enstitü Ana Bilim Dalı	Felsefe ve Din Bilimleri
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Programın Türü	(X) Tezli Yüksek Lisans () Doktora () Tezsiz Yüksek Lisans
Danışmanının Unvanı, Adı-Soyadı	Doç. Dr. Rifat ATAY
Tez Başlığı	Milli Sinemada Din Dili: Yücel Çakmaklı Filmografisi Örnekligi
Turnitin Ödev Numarası	934437720

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarında oluşan toplam 132 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 17/07/2018 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programında Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlene filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 5

alıntılar dahil % 8'dir.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(x) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımcı yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

17/07/2018
(imza)
Doç. Dr. Rifat ATAY

İÇİNDEKİLER

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	ii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	iii
ÖZET	iv
SUMMARY	v
ÖNSÖZ	vi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

YÜCEL ÇAKMAKLI’NIN HAYATI, ESERLERİ VE SANAT ANLAYIŞI

1.1. Yücel Çakmaklı’nın Hayatı	7
1.2. Yücel Çakmaklı Filmografisi.....	10
1.3. Yücel Çakmaklı’nın Sanat Anlayışı.....	12
1.4. Yücel Çakmaklı’nın Yönetmenliğini Yaptığı Sinema Filmleri	14

İKİNCİ BÖLÜM

MİLLİ SİNEMA TARTIŞMASI

2.1. Türkiye’de Dini Sinema	31
2.2. Milli Sinema Tanımları	34
2.2.1. Beyaz ve İslami Sinema	34
2.2.2. Milli Sinema ve Ulusal Sinema.....	37
2.3. Milli Sinema Tarihi	42
2.4. Milli Sinema Temsilcileri ve Filmleri	44

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÜCEL ÇAKMAKLI FİMLERİNDE DİN DİLİ

3.1. Din-Sanat-Estetik İlişkisi	52
3.2. Din Algısı: Kültürel Dinden İdeolojik Din Algısına.....	69
3.3. Tanrı Algısı	80
3.4. Kötülük Algısı	89
3.5. Ahlak Algısı	97
3.6. Tarih Algısı	107
SONUÇ	113
KAYNAKÇA.....	119
ÖZGEÇMİŞ	124

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 3.1 Bişr-i Hafî Filminden Bir Sahne	55
Fotoğraf 3.2 Oğlum Osman Filminden Bir Sahne	62
Fotoğraf 3.3 Zehra Filminden Bir Sahne	63
Fotoğraf 3.4 <i>Çile</i> Filminden Bir Sahne.....	64
Fotoğraf 3.5 <i>Çile</i> Filminde Rüya Sahnesi.....	87



KISALTMALAR LİSTESİ

bk.	Bakınız
c.	Cilt
çev.	Çeviren
D.İ.A.	Diyanet İslam Ansiklopedisi
H.z.	Hazreti
MTTB.	Milli Türk Talebe Birliği
s.	Sayfa
ss.	Sayfa sayısı
TV.	Televizyon
Yay.	Yayınları, yayınevi

ÖZET

Bu çalışma, “Milli Sinema’da Din Dili: Yücel Çakmaklı Filmografisi Örnekliliği” adını taşımaktadır. Türkiye’de ilk örnekleri 1970 yılında ortaya çıkan Milli Sinema akımı, milli ve manevi değerleri sinemada yansıtmak amacını taşır. Yücel Çakmaklı ise Milli Sinema akımının ilk örneklerini vermiş öncülerindendir. Gençlik yıllarından itibaren yazıları ve asistanlığıyla sinema üzerinde çalışan Çakmaklı, *Birleşen Yollar* filmi ile yönetmenliğe geçmiştir.

Çakmaklı, hayatı boyunca birçok filme ve TV dizisine imza atmıştır. Çakmaklı, eserlerinde düşünce yapısını ortaya koymaya çalışmış ve sinemayı bir araç olarak ele almayı amaçlamıştır. Filmlerinin tamamı Milli Sinema adı altında ele alınan Çakmaklı’nın sinema filmleri araştırma alanımızın kapsamını teşkil etmektedir.

Çalışmamız, giriş, üç bölüm ve sonuçtan oluşmaktadır. Giriş bölümünde çalışmamızın amacı, kapsamı, kaynakları ve yöntemi açıklanmıştır. Aynı zamanda sinemanın önemi ve günümüz Türkiye’indeki gelişimine de yer verilmiştir. İlk bölümde, Yücel Çakmaklı’nın hayatı, düşünce yapısı ve eserlerine geniş yer verilmiş; ikinci bölümde, Türkiye’deki sinema serüveni üzerinden Milli Sinema tartışmaları ele alınarak, diğer Milli Sinema temsilcilerinin eserlerine değinilmiştir. Üçüncü ve son bölümde ise Çakmaklı’nın sinema filmleri üzerinden din dili çerçevesinde bir okuma yapılmıştır. Bu okuma çalışmamızda din felsefesi konularından olan, din-sanat-estetik ilişkisi, din, Tanrı, kötülük, ahlak ve tarih algısı başlıkları altında filmlerin incelenmesi olarak yer almıştır. Sonuçta ise Çakmaklı’nın filmlerinin genelde din felsefesi ana konuları özelde ise din dili açısından incelenmesinin bulguları olan Türkiye’de milli ve manevi değerleri işlemek suretiyle sinemayı araç olarak kullanmanın sinemanın sanatının neresinde durduğu ve günümüzde dini değerleri işleyen sinema filmlerinin neden devam etmediği sorununa değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yücel Çakmaklı, Milli Sinema, Din Dili, Tanrı

SUMMARY

RELIGIOUS LANGUAGE IN NATIONAL CINEMA: THE CASE OF YÜCEL CAKMAKLI FILMOGRAPHY

This study is named “Religious Language in National Cinema: The Case of Yücel Cakmakli Filmography”. The first example of national cinema in Turkey emerged in 1970 in order to reflect national and moral values in cinema. Yücel Cakmakli is the pioneer of the first example of the National Cinema movement. Cakmakli, who has been working on cinema since his youth as a writer and assistant, has moved to direct films by his film “Birleşen Yollar / The Roads that Unite”.

Cakmakli has produced many films and TV series throughout his life. Cakmakli tried to reveal the structure of thought in his works and aimed to treat the cinema as a medium. Cakmakli’s cinema films, all of which are under the name of National Cinema, are in our research area.

Our work consists of three chapters and an introduction and conclusion. In Introduction, the importance of cinema and contemporary developments in Turkey have been presented. In the first chapter, Cakmakli’s life, thought structure and works are given broadly. In the second chapter, National Cinema debates and other works of National Cinema representatives are mentioned. In the third and final chapter, a reading was attempted within the framework of religious language through Cakmakli’s motion picture films. In conclusion, the data and findings are summarized.

Keywords: Yücel Cakmakli, National Cinema, Religious Language, God

ÖNSÖZ

“Fotoğraf gerçektir. Sinema ise saniyede yirmi dört kere gerçektir.”

Jean-Luc Godard

Ahmet Uluçay ilkokula giderken sınıfa bir projeksiyon aleti getirilir ve Uluçay o alete bakakalır, öğretmeni ise yanlış yere baktığını, perdeye bakması gerektiğini söyleyerek yüzünü çevirir. Sinema tam da böyle bir şeydir, o esrarengiz aletler bize bir yığın görüntü sunar ama biz gerçeğin makinede mi yoksa perde de mi olduğunu bir türlü anlayamayız. Belki gerçek ikisinde de değildir. Bu nedenle yönetmenler bazen gerçekleri bazen hayalleri bazen ise ideallerini yansıtmak isterler. Her bir yansıtmanın içinde kendi varlıklarından birçok iz bulmak mümkündür.

Yücel Çakmaklı, gerçekleri ve hayalleri ideal düşünceleri çevresinde vermeye çalışan yönetmenlerden birisidir. Onun hayatı, düşünce yapısı ve eserleri birbirinden ayrılmaz parçalar haline gelmiştir. Öyle ki sinema Çakmaklı için İslam dinini anlatmak için bir araç olarak kullanılmıştır.

Çalışmamızda Yücel Çakmaklı’dan yola çıkarak onun hayatını verdiği Milli Sinema Düşüncesi, Çakmaklı’nın hayatı ve filmlerinin geniş özetini vererek, Milli Sinema bağlamında diğer temsilcisi olan yönetmenlere de değinecek, son olarak özelde Çakmaklı’nın filmlerinde “dini dil” kullanımı üzerinden bir okuma yapılmaya çalışılacaktır.

Çalışma giriş, üç bölüm ve sonuçtan oluşmaktadır. Girişte çalışmamızın amacı, kapsamı, kaynakları ve yöntemine yer verilecektir. Birinci bölümde, film okuması ve anlaşılmasında yönetmenin hayatı ve düşünce yapısının oldukça önemli olması açısından Çakmaklı’nın hayatı, düşünce yapısı ve sanatını ele alacağız. Daha sonra Milli Sinema adı altında toplanan bütün eserlerini ve emeği geçen diğer eserleri de kısaca vereceğiz. Asıl inceleme alanımız olan sinema filmlerinin geniş özetlerine yer vererek tanıtacak daha sonraki bölümlerde derinlemesine okumasını yapacağız.

İkinci bölümde, Türkiye’de dini sinema algısını ve bu konudaki girişimleri inceleyecek, onlara kıyasla daha başarılı olduğu ileri sürülen Milli Sinema’yı ve bu bağlamda Türkiye’de yapılan Marksist bir dünya görüşüne sahip olan yönetmenler tarafından çekilen filmler olarak isimlendirilen Ulusal Sinema kavramlarını inceleyeceğiz. Daha sonra Milli Sinema üzerinde uzlaşan Yücel Çakmaklı haricindeki, Salih Diriklik, Mesut Uçakan, İsmail Güneş ve diğer yönetmenlerin de düşüncelerine ve eserlerine değineceğiz.

Üçüncü bölümde, Çakmaklı’nın filmlerinin geniş bir okumasını yapacak ve filmlerdeki algıları din dili açısından konu edineceğiz. Bunları sırasıyla, din, sanat ve estetik algısı, din

algısı, Tanrı algısı, kötülük algısı, ahlak ve tarih algısı olarak ele alacak ve her filmin içerisindeki öğeleri bu başlıklar altında değerlendirmeye çalışacağız. Din felsefesinin ana konuları arasında yer alan bu algılar bir filmi din dili açısından okumak için bizlere yol çizmekte ve sınırlarımızı oluşturmakta aynı zamanda filmin anlaşılması açısından oldukça önem arz etmektedir.

Sonuçta ise filmlerin içerikleri, konuşma metinleri, giyim-kuşam ve hareketleri, mimari, müzik, resim ve roman kullanımı çerçevesinde incelemelerinin sonuçlarına değinilmiştir. Milli Sinema'nın amaçları filmler üzerinden anlaşılmaya çalışılmış ve günümüz Türkiye sinemasında milli ve manevi değerleri esas alarak yapılan çalışmaların sayıca oldukça az oluşunun sebepleri tartışılmıştır.

Çalışmamız Akdeniz Üniversitesi BAP koordinasyon birimi tarafından SYL-2017-3243 numaralı proje ile desteklenmiştir. Desteklerinden dolayı, birim çalışanları şahsında üniversitemiz yetkilileri ve diğer ilgililere teşekkür ederiz.

Bu çalışmayı yaparken ilmi birikimi, kitapları ve ufuk açıcı yönlendirmeleriyle beni hep destekleyen danışman hocam Doç. Dr. Rıfat Atay'a, benden maddi ve manevi katkılarını esirgemeyerek bütün serzenişlerime sabırla katlanan eşim Cem Kesenci'ye sonsuz teşekkürü bir borç bilirim.

Merve KESENCİ

Antalya, 2018

GİRİŞ

Çalışmanın Önemi ve Amacı

Sanat, en eski ve kabul gören tarifiyle “mimesis” yani taklit olarak bilinmektedir.¹ Gerçeğin taklidi yaratılmışı yeniden yaratmaktır. Dolayısıyla ilk sanatlardan günümüze kadar olan resim, müzik, mimari gibi sanat dalları gerçeğe yakınlığı ile ön plana çıkmış ve bu bağlamda değer biçilmiştir. 20. Yüzyıla gelindiğinde ise, sanat dallarına gerçeğe yakınlığı daha fazla olan fotoğraf ve hareketli fotoğraf denilen sinema eklenmiştir. Gerçeğe benzerliği de giderek artmıştır, önce sesli sinema daha sonra renkli sinema siyah-beyaz ve sessiz sinemaya göre gerçeğe daha yakın kabul edilmiştir.²

Her ne kadar gerçeğe yakın olsa da, ilerleyen dönemlerde gelişen ve modernleşen sinema algısına karşı, ilk dönem filmlerin etkileyici özelliğinin daha fazla olduğuna dikkat çekilmiştir. Monaco’nun, “İnsanlar konuşmaya başlamadan önce görüntüleri anlamaya başlıyorlar”³ ifadesiyle söylersek, sinemanın yalnızca görüntü olarak dahi bize bir şeyler anlattığını ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Hatta belki de yalnızca görüntü haliyle bile daha çok şey anlatmaktadır. Nitekim Tarkovski de sözlerin bir filmi daha az anlamlı kıldığını söylerken,⁴ Paul Rotha, sessiz sinemanın sesli sinemaya göre daha kalıcı ve etkili olduğunu dile getirmektedir.⁵

Sinema, içerisinde diğer sanat dallarını da barındıran tek sanat olma özelliğine sahiptir. Roman, resim, müzik ve tiyatro eserlerine benzerlikleri ya da bu sanatları kullanması ile de ön plana çıkmış ve filmler güçlendirmeye çalışılmıştır. Neredeyse bütün filmlerde karşımıza çıkan bu durum, çalışma alanımız olan Yücel Çakmaklı sinemasında da kullanılmıştır. Biz de bu bağlamda, Çakmaklı sinemasının bu sanat dallarını kullanma şekline değineceğiz.

Sinema görsel bir anlatı olmasının yanında bir anlatım dilidir. Sesli veya sessiz olsun diğer sanat eserleri gibi bize bir şeyler anlatmaktadır. Bu nedenle biz bir filmi izlemenin yanında bir okuma yaptığımızı da gözden kaçırmamalıyız. Yalnızca eğlenceli bir aktivite olarak görüldüğünde izleme yeterli olacaktır. Ancak filmde gördüğümüzün ardını yorumlamak için bilinçli bir okumaya ihtiyaç vardır. Bu nedenle çalışmamızda filmleri ele alırken okuma yöntemini kullanmayı uygun gördük. Bu okuma filmlerdeki insanların karakterlerini, giyim

¹ Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi yay. İstanbul, 2011, s.11.

² James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur*, çev. Ayzer Ovatman, Oğlak yay., İstanbul, 2001, s. 31.

³ J. Monaco, s.13.

⁴ Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, çev., Füsun Ant, Agora yay., İstanbul, 2008, s. 61.

⁵ Paul Rotha ve Richard Griffith, *Sinema Yazıları*, çev. Ayzer Ovatman, İzdüşüm yay, İstanbul, 2001, s. 69.

kuşamlarını ve inançlarını yansıtan söylem ve hareketlerini içermektedir. Bunun yanında filmin çekildiği iç ve dış mekân özellikleri, kullanılan tablo ya da müzikler, esinlenilen romanlar ve şiirler de yer almaktadır. Biz, filmlerde gözlemlediğimiz bu ayrıntıları, din dili çerçevesinde algılara ayırarak okumamızı başlıklar halinde verdik.

Sinema, gelişimini Hollywood olarak gerçekleştirse ve ekonomik olarak diğer sinema çalışmalarından daha önde olsa da sanat değeri taşıyan filmler genellikle Hollywood diline karşı yapılan filmler olarak ele alınmaktadır. Hollywood sineması, izleyiciyi ekrana sabitler ve anlatacağı şeyi anlatır. İzleyiciyi ikna eder ve biter. Oysa karşısında duran sinema dili bunun aksini yaparak izleyiciye aktif rol vermeye çalışmaktadır. Amaçları, izleyicinin de filme katılması ve kendisinden bir şeyler bulması veya kendisine bir şeyler katmasıdır. Bunun altında yatan en önemli sebepler arasında din başta gelmektedir. Hollywood, hümanist bir sinemadır ve insan elinin her şeye gücü yettiğini sinema aracılığı ile göstermektedir.⁶Hollywood kimi seçerse o kahramandır ve genellikle dünyayı kurtarır. Karşısında duran sinema dilinde ise, kaybeden ve belli değerleri olan, dünyayı kurtarmak yerine minimalist yaşamlarını sorgulayan ve değerleri ölçüsünde o yaşamı düzene koymaya çalışan insanların hikâyeleri anlatılmaktadır.

Hollywood sineması başta olmak üzere modern dünyanın manevi değerlere karşı olan duyarsızlığı diğer ülkelerde yapılan sinemalara da yansımıştır. Ülkemizde yapılan sinema çalışmaları, Batı merkezli olan değerleri ele almakta ve aynı zamanda dini değerleri hiçe saymak ya da karalamak uğruna din adamlarını dolandırıcı, kötü ahlaklı, gözü dışarıda bir karakter olarak kullanmıştır.⁷Bunun yanında yapılan diğer İslami filmler ise tarihsel yanlışlar ve hatalarla dolu, insanların dini duygularını sömürmek amacıyla çekilmiş filmlerden ibaret kalmıştır.

1970'lerin başlarında Türkiye'de artan bu tür dini filmler, bunun yanında değerlere bir saldırı niteliğinde olan erotik filmler bazı yönetmenleri harekete geçirmiş ve Türk insanın dini ve manevi değerlerini korumaya ve hatırlatmaya yönelik filmler yapılmaya başlanmıştır. Milli Sinema söylemi de bu dönemde doğmuş ve Çakmaklı liderliğinde ilk örneğini vererek devam etmiştir. 1990'lı yıllara kadar süren bu filmlerin, sonrasındaki dönemde hatta günümüzde de belli bir örnekliği verilmemektedir. Gerek ekonomik sebepler gerek "o ruhun ölmesi"⁸ olarak adlandırılсын, biz asıl sebebinin, sinema dilinin ve toplumun ihtiyaçlarının değişmesi olarak yorumlamaktayız.

⁶ Enver Gülşen, *Sinemanın Kökleri*, İnsanart yay., İstanbul, 2016, s.9.

⁷ Mesut Uçakan, "Özel Söyleşi", (tarih: 03.03.2018).

⁸ Mesut Uçakan, "Özel Söyleşi", (tarih: 03.03.2018).

Günümüz Türkiye sinemasına geldiğimizde birçok film yapıldığını görmekteyiz. Bunların arasında sanat eseri olarak ele alabileceğimiz, yeni bir dil ile geleneğimizin sanatını ve manevi değerlerini işleyen belli başlı yönetmenlerin çalışmaları da yer almaktadır. Bunlar arasında Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan gibi isimler sayılmaktadır. Bu yönetmenlerin filmleri çalışmamızın dışında yer almakla birlikte isimlerini, günümüz sinema anlayışını ileriye taşımaları açısından zikretmeyi uygun bulduk.

Çalışmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Çalışmamız, din-sinema ilişkisini yansıtmaları açısından Milli Sinema akımı ve öncüsü olan Yücel Çakmaklı'nın sinema filmleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Çakmaklı, sinema filmlerinin yanı sıra televizyon filmleri ve dizilerine de yönetmen olarak imzasını atmıştır. Ancak biz çalışmamızın kapsamını yalnızca sinema filmleri olarak ele almayı tercih ettik. Belli bir ideolojik düşüncenin sinema filminde daha iyi yansıtıldığını düşündüğümüzden, Çakmaklı'nın sinema filmlerini okumanın, çalışmamız açısından daha verimli olacağına inanmaktayız.

Çalışmanın Kaynakları

Çakmaklı filmlerinin çoğuna internet üzerinden erişim söz konusu olsa da ulaşamadığımız filmleri Bilim Sanat Vakfı, Türk Sineması Araştırma Merkezi üzerinden izledik. Bunun yanı sıra sinema üzerine yazılan temel kaynakları ve din dili çerçevesinde ele aldığımız konuları inceleyen kaynakları tarayarak çalışmamızı desteklemeye çalıştık. Bu alanda yapılan en kapsamlı çalışma iletişim bölümünde "Milli Sinema ve Din" başlıklı yüksek lisans tezidir. Bunun dışınca sinema ve din ile ilgili kitaplarda Milli Sinema'ya kısaca değinilmiş ancak ayrıntılı olarak ele alınmamıştır. Yücel Çakmaklı'nın filmlerinin tamamının incelendiği bir kaynak mevcut olmadığından, çalışmamızın bu anlamda bir ilk olacağını düşünmekteyiz.

Çalışmamız için aydınlatıcı olacağını düşündüğümüz Milli Sinema akımı temsilcilerinden olan Mesut Uçakan ile İstanbul'da bir söyleşi gerçekleştirerek, özellikle Milli Sinema tanımını üzerinde tezimizi daha açıklayıcı kılmaya çalıştık.

Çalışmanın Yöntemi

Eleştiri düzeyinde inceleme olmasının bizim alanımızın dışında olmasına rağmen okuma, anlama ve anladığını aktarma çabası olan her seyrin eleştiri yerine geçmesini düşündüğümüzden eleştiri kısmına değinmeyi gerekli görmekteyiz.

Türkiye'de sinema eleştirisinin gelişmesi 1950-1960 yılları arasında başlamıştır ve ele aldığımız Ulusal Sinema-Milli Sinema konuları bu yıllarda Türk sinema eleştirisi tartışma

konuları arasına girmiştir.⁹ İlk dönemlerde gazete ve dergilerde yer alan film eleştiri yazıları daha çok filmleri tanıtmak ve seyirciyi filmlere yönlendirmek amacıyla yapılan, filmler için ticari bir getiriye de sebep olan yazılar olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁰ Daha sonraki dönemlerde şekillenmeye başlayan film eleştirisi günümüzde başlıklarının ele alınışlarının ve içeriklerinin belirlendiği bir alan haline gelmiştir. Film eleştirileri daha çok sanat değerinin yüksek olarak görüldüğü ve anlamı açık seçik olmayan filmlerinin anlamlarını ortaya çıkarmak için yapılan bir uğraş olarak devamlılığını sürdürse de bütün filmler için eleştirinin gerekli olduğu düşünülmektedir. Nitekim film eleştirisi, yönetmenleri ilgilendirdiği ölçüde seyirciye de katı sağlamaktadır. Bu konuda Zafer Özden düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir:

Film eleştirisinin yerine getirdiği temel işlevlerden birisi, sinema hakkında birikime sahip, filmleri edilgin bir biçimde seyretmekten çok belirli bir eleştirel tavır içerisinde seyreden, sinema sanatının ürünlerini anlama ve değerlendirme niteliklerine sahip bir sinema seyircisi kitlesi yaratmaya katkıda bulunmaktır.¹¹

Günümüz film eleştirisi, bir filmi birçok alanda ele almayı uygun görmüş ve bu alanlar kendi içinde genişleme ve gelişmeye devam etmiştir. Bir filmi doğru bir şekilde incelemek eleştiri alanlarının tamamını ele almayı gerektirse de, film kendi başına bunun için yetersiz kalabilir. Ancak tek bir eleştiri başlığı altında incelemenin de o filmi sığ bırakacağı düşünülmektedir. Nitekim bir filmin dramatik yapısının güçlü olması onun eleştirilmesinin de zorluğuna işaret edeceğinden birden fazla eleştiri başlığıyla anlamaya çalışmak daha sağlıklı olacaktır.¹²

Eleştiri başlıklarını ve bunlarla ne anlatılmak istendiğine bizim bu başlıklar içerisinde nasıl bir yol izleyeceğimize kısaca yer vermek yerinde olacaktır. Film eleştirisi dokuz ana başlıkta incelenmek üzere ayrılmıştır. Bunlar; tarihsel eleştiri, gazete eleştirisi, auteur eleştiri, sosyolojik eleştiri, psikanalitik eleştiri, türsel eleştiri, ideolojik eleştiri, feminist eleştiri ve göstergebilimsel eleştiri olarak sınıflandırılmıştır.¹³

Tarihsel eleştiri, filmlerin üretildikleri tarihsel dönem içinde yer aldıkları bağlamda incelemek anlamına gelmektedir.¹⁴ Çakmaklı filmlerini ele alırken tarihsel dönemin etkisinden bağımsız incelemenin eksik kalacağını düşünmekteyiz. Milli Sinema başlı başına bir dönem düşüncesi demektir ki Çakmaklı da bu dönemin en önemli temsilcileri arasındadır. O dönemde

⁹ Zafer Özden, *Film Eleştirisi*, İmge yay., Ankara, 2014, s. 52.

¹⁰ Z. Özden, s. 58.

¹¹ Z. Özden, s. 69.

¹² P. Rotha ve R. Griffith, yay. s. 2.

¹³ Z. Özden, s. 106.

¹⁴ Z. Özden, s. 120.

Türkiye’de dini film adına bir eser verilmiyor, verilse de ticari kaygı ile olduğundan içerisinde bir sürü çelişki taşıyor. Bu dönemde dini hassasiyetteki insanların sinemaya yaklaşımlarını sağlayan ilk yapı Çakmaklı’nın *Birleşen Yollar* adlı sinema filmi oluyor ve aynı zamanda Milli Sinema film akımı için de ilk örnek teşkil ediyor.

Auteur eleştirisi; bir filmi oluşturan ve ondan sorumlu olan yönetmeni inceler ve inceleme şekli o yönetmenin bütün filmlerini ele almaktır.¹⁵ Bizim de bu çalışmada izlediğimiz yöntem tam da böyledir. Çakmaklı’nın bütün sinema filmlerini ele alarak düşüncelerini filmlere ne ölçüde yansıttığını ve yansıttıklarından ne türlü düşüncelere sahip olduğunu filmler içerisindeki tekrarlardan ve zıtlıklardan ne gibi zihni meşguliyetleri olduğunu ve sanatçı kişiliğini anlama çabasıdır. Eğer bir yönetmenin filmleri yaratma gücüyle iletişim kurabilirsek yaptığı işi en üst düzeyde anlayabiliriz.¹⁶

Göstergebilimsel eleştiri; filmin biçimsel yapısını çözmek için yapılan eleştiridir.¹⁷ Sinemanın olanaklarını ve bir filmin nasıl görünmesi gerektiğini aynı zamanda yönetmenin hangi kodlarını kullandığını ya da özgün bir kod oluşturup oluşturmadığını anlamak için yapılmaktadır.¹⁸ Göstergebilimsel eleştiri, filmin bir metin olarak nasıl görüldüğüne bakmayı gerektirir. Çakmaklı’nın filmlerinde bu bağlamda okumasını yaptığımız sahnelerin yorumlamasını din-sanat-estetik başlığı altında ele almaya çalışacağız.

Sosyolojik eleştiri; filmin çekildiği dönemin sosyal koşullarının incelenmesiyle oluşturulan eleştiridir. Genellikle filmlerde ırk, sınıf, ulus, cinsiyet gibi kavramların nasıl ele alındığını inceler.¹⁹

İdeolojik eleştiri; sinemayı, var olan ideolojiyi savunan ve sürdürülmesinde işlev gösteren bir anlatım biçimi olarak ele alır.²⁰ Örneğin Hollywood sineması Amerikan hegemonyasının yegâne aracı olarak ele alınmış ve Amerikan ideolojisini temsil etmeyi ve yaygınlaştırmayı amaç edinmiştir.²¹ Bir diğer tarafı ile de var olan ideolojiye alternatif oluşturma aracı olarak da kullanılmaktadır,²² ki Çakmaklı’nın çoğu filmi, özellikle de ikinci dönem filmleri, bu açıdan değerlendirilecektir.

¹⁵ Z. Özden, s. 126.

¹⁶ P. Rotha ve R. Griffith, 2001, s.8.

¹⁷ Z. Özden, s. 141.

¹⁸ Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Zafer Alacagök-Bülent Doğan, Metis yay., İstanbul, 2014, s.150.

¹⁹ Z. Özden, s. 154.

²⁰ Z. Özden, s. 165.

²¹ Enver Gülşen, *Sinemanın Hakikati*, Külliyyat yay., İstanbul, 2014, s.18.

²² Bahset Karşlı, “Türk Sineması ve Din: P. Bourdieu’nun Alan ve Habitus Kavramları Bağlamında Sinemanın Araçsallaştırılması”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, c. 9, sayı: 46, 2016, s. 950.

Psikanalitik eleştiri; bilinçaltının dışavurumunun izlerini bulmaya girişmekte ve filmleri tıpkı bir düş süreci gibi ele alarak görünenden görünmeyeni ortaya çıkarma çabasıdır. Yönetmenin kişiliğinden ve biyografisinden yola çıkılarak yapılan eleştiri ve bunun aksine metni bir dil olarak ele alıp simgesel bağlamda inceleme olarak iki şekilde farklılık göstermektedir. İkincisi daha çok kabul görmüş bir yöntemdir.²³ Çakmaklı filmleri için bir düş diyebilir miyiz? Film çekmek başlı başına bir hayalden yola çıkılarak yapılan bir uğraştır. Çakmaklı'nın da hayalleri olduğunu ve filmlerine bunu yansıttığını düşünebiliriz ancak hayalperest olarak değil de bilinçaltının bilinçli bir yansıması olarak kabul etmenin daha uygun olacağını düşünmekteyiz.

Feminist eleştiri; toplumdaki eşitsizliklerin, kadına yönelik ayrımların kaynağı olarak görülen ataerkil yapıların deşifre edilmesini sağlamaya çalışan eleştiri biçimidir.²⁴ Eleştirmenler sinema perdesine yansıyan kadınların gerçek görüşlerinin aksine, yönetmenin bilinçaltının yansıması olarak veya seyirciye göre şekillendirilen kadın görünümü olduğunu iddia eder ve buna karşı çıkarlar. Kadının ikinci planda kalması, çoğunlukla cinsel bir nesne gibi kullanılması ciddi sorun teşkil etmektedir.

Bir filmi okumak için eleştirel okuma metotlarının birisi tek başına yeterli görülmemektedir. Nitekim sinema sanatı birçok sanatı içerisinde barındırmakta ve bir düşünceyi ele almanın birçok yolu bulunmaktadır. Bu nedenle filmleri okurken bütün eleştirel okuma metotlarından yararlandığımız gibi sosyal bilimlerde yoğun olarak kullanılan yorumlamaya dayalı olan fenomenolojik yöntemi kullandık.

²³ Z. Özden, s. 182.

²⁴ Z. Özden, s. 193.

BİRİNCİ BÖLÜM

YÜCEL ÇAKMAKLI’NIN HAYATI, ESERLERİ VE SANAT ANLAYIŞI

Bu bölümde, Milli Sinema’nın önemli temsilcisi hatta kurucusu olarak bilinen Yücel Çakmaklı’yı ele alacağız. Milli Sinema düşüncesini daha iyi anlamak için Çakmaklı’nın düşünce yapısının ve filmlerinin incelenmesinin önemli olacağını düşünmekteyiz. Dolayısıyla bu bölüm Çakmaklı’nın önce hayatı, düşünce yapısı ve katkısı bulunan bütün filmleri içerecektir. Filmlerini incelerken de sinema filmlerini ele almakla yetineceğiz.

1.1. Çakmaklı’nın Hayatı

Yücel Çakmaklı’nın düşüncelerinin şekillenmesinde, aile yapısının etkileri görülmektedir. Çakmaklı, muhafazakâr bir ailede dünyaya gelmiştir. İki dedesi de medrese mezunudur. Dini bir ortamda sinema sevgisiyle kesişen ilginç bir çocukluğu vardır.

“Çakmaklı, mahkeme başkatibi İhsan Beyin dört çocuğunun ilki olarak 1937 yılında Afyon’da doğmuştur. Daha yedi yaşındayken, kardeşleri Aysel, Yüksel ve Ünsal’la birlikte yetim kalmış; Cumhuriyet İlkokulu ve Afyon Lisesi orta kısmını Yetiştirme Yurdu’nda okumuştur. Sinemalarda yer göstericilikten kazandığı üç beş kuruşla liseyi tamamlamıştır.”²⁵ 1955 yılında “öğretmen” olmak umuduyla İstanbul’a gelen Çakmaklı, İstanbul Ü. İktisat Fakültesi Gazetecilik Yüksek Okulu’nu 1960’da tamamlarken, Şan Sineması’nda yer göstericilikten kazandığı parayla hayatını idame ettirmeye çalışmıştır. Daha sonra askerlik için Artvin’e gitmiş, 1963 yılında İstanbul’a döndüğünde ise gazete ve dergilerde sinema yazıları yazmaya başlamıştır. Bu arada Osman F. Seden, Orhan Aksoy ve Mehmet Dinler gibi yönetmenlerin yardımcısı olarak, elliye yakın filmde çalışmıştır.

1969 yılında birkaç arkadaşıyla Elif Film şirketini kurmuş ve 1970 yılında ilk olarak yönetmen koltuğuna oturduğu dönemde Şule Yüksel Şenler’in *Huzur Sokağı* romanından uyarladığı *Birleşen Yollar* adlı filmini çekmiştir. 1975 yılına kadar 9 film daha çekmiştir. Çakmaklı, 1975 ve 1989 yılına kadar TRT genel müdür danışmanlığı görevinde bulunmuş, bu sırada da oldukça ilgi gören birçok diziye imza atmıştır.²⁶ 1989 yılında çok büyük ilgi gören

²⁵ “Yücel Çakmaklı, Türk Sinemasının Milli Yüzü” <http://www.yenisakarya.com/3900-yucel-cakmakli-turk-sinemasinin-milli-yuzu-arkadasina-yolla.html> (erişim tarihi: 27.05.2018).

²⁶ Fuat İnci, *Milli Sinema ve Din*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1996, s.28

Minyeli Abdullah filmi ile yeniden sinemaya dönmüştür.²⁷ 2005 yılına kadar devam eden gerek sinema gerek televizyon filmlerinden sonra bu yılda yeniden TRT'ye dönerek, Peyami Safa'nın eserinden uyarlanan *Cumbadan Rumbaya* adlı bir dizi daha çekmiştir. 2009 yılında İstanbul'da vefatının ardından büyük bir veda ile uğurlanan²⁸ Yücel Çakmaklı, otuz civarındaki film çalışmasının yanı sıra sinemaya fikir ve yazı olarak katkılarıyla da göz ardı edilemez öneme sahip bir şahsiyet olarak akıllarda kalmıştır.²⁹

Çakmaklı'nın sinema tutkusu çok öncelere dayanmaktaydı. Çocukluğunda köylerde imamlık yapan dedesine yardım ederken, onun vaazlarından ve anlattığı kıssalardan “milli bir dünyayı” keşfettiğini söyler.³⁰

Afyon'da yazlık sinemalarda çalışarak hem harçlığını çıkaran Çakmaklı, hem de sinemaya olan ilgisini arttırmaktaydı. 1955 Yılında İstanbul'a gelen Çakmaklı aynı işleri burada da yapar ve sinemaya dair yazıları takip etmeye devam eder. İstanbul'da sinema kültürünü hem işi hem de takip ettiği sinema kulüpleri ile daha da ilerleten Çakmaklı, Tuncay Okan gibi eleştirmenlerin yazılarını kaçırmadan okumaya çalıştığını da ifade etmiştir.³¹ Çakmaklı'nın çok istediği sinemaya ilk adımını atması, askerden döndükten sonra Yeni İstanbul Gazetesi'nde sinema yazarı olarak çalışmaya başlamasıyla olmuştur. Gazetede Tarık Buğra, Hamit Tezkan ve Gökhan Evliyaoğlu gibi isimlerle çalışma fırsatı bulan Çakmaklı kısa bir süre sonra iki sezon süren Dr. Arşevir Alyanak'ın film setine asistan olarak girmiştir. Bu sırada “Yeni İstiklal”, “Yeni İstanbul”, “Düşünen Adam” ve “Tohum” dergilerinde yazıları yayınlanmaya devam etmektedir. Bunlar genel itibarıyla “Milli Sinema” kültürünü oluşturmaya yönelik yazılardır.

Çakmaklı, asistanlığı sırasında birçok yönetmenin tarzlarını öğrenmiş ve Türk Sineması konusunda oldukça deneyim kazanmıştır. Bu süreçten sonra ise birkaç arkadaşıyla birleşip “Elif Film” şirketini kurmuş ve yönetmen olarak sinemaya girmiştir. Askerlik süresince Türk kültürüne ait temel eserleri inceleme fırsatı bulan Çakmaklı, o zamanlardan Milli Sinema düşüncesini oluşturmaya başlamış ve yönetmenliği, hatta ilk filmi olan *Birleşen Yollar* ile bu düşüncesinin somut bir örneğini vermiştir.³²

Çakmaklı, Millî Sinema temsilcilerinden olsa dahi tipik Yeşilçam özelliklerini taşıyan bir yönetmen olarak da anılmaktadır. Çünkü yetişme tarzı ve filmografisi Yeşilçam'ı

²⁷ Yalçın Lülecî, *Türk Sineması ve Din*, Es yay., İstanbul, 2008, s.98.

²⁸ Beşir Ayvazoğlu, “Yücel Çakmaklı Sineması”, der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Küre yay. İstanbul, 2014, s.280.

²⁹ İhsan Kabil, “Yücel Çakmaklı Sineması”, der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Küre yay. İstanbul, 2014, s.13.

³⁰ Fahri Tuna, “Yücel Çakmaklı: Türk Sinemasının Milli Yüzü” <http://www.tyb.org.tr/yucel-cakmakli-turk-sinemasinin-milli-yuzu-16397yy.htm> (erişim tarihi: 31.07.2017).

³¹ F. İnci, s. 28.

³² F. İnci, s. 29.

yansıtmaktadır. Dolayısıyla Çakmaklı'nın filmleri aracılığıyla yansıttığı İslamcılığı, muhalif söylemi dışlayan bir özelliğe sahiptir. Nitekim Çakmaklı'nın filmlerinde hali hazırda olan siyasal ve toplumsal düzenlemelere karşı herhangi bir itiraza rastlanmamaktadır. Örneğin, *Memleketim* (1974) filmini Cumhuriyet Bayramı geçit töreni ve Atatürk posterini eşliğinde sonlandırır. (Bu durum dönemin Milli Sinema taraftarları tarafından tepkiyle karşılanmıştır) Yine Müslüman bir karakterin yaşadığı sıkıntıları anlattığı *Minyeli Abdullah* (1989) filmlerinde söz konusu ülke Mısır olarak belirtilir. Fakat filmin mekânı Mısır olmasına rağmen kahramanın İhvan-ı Müslimin (Mısır'da faaliyet göstermiş bir İslami grup) üyesi olmayan bir Osmanlı hayranı olduğu vurgulanmaktadır. Bunlara ilaveten Çakmaklı 1975–1989 yılları arasında TRT bünyesinde *Kuruluş* ve *Küçük Ağa* gibi milli(yetçi) söylem içeren eserleri yönetmen olarak filmleştirmiştir. Bu durum Çakmaklı'nın filmlerinde “kültürel milliyetçilik” bakış açısını göstermektedir. Aynı zamanda Çakmaklı 1964 yılında *Tohum* dergisinin ilk sayısında kaleme aldığı Milli Sinema İhtiyacı başlığıyla yayımlanan yazısında, Milli Sinema kavramını Türk Sinema Tarihi literatüründe ilk kullanan yazardır. “Türk halkının inançları, milli karakterleri gelenekleriyle yoğrulmuş, Anadolu gerçeğini yansıtan filmler vererek; “Milli Sinema” hüviyetine kavuşacağı aşikârdır”³³ sözleriyle Milli Sinema kavramını ilk olarak bu anlamında kullanmıştır.

Sinema anlayışını daha çok milli-manevi değerlere ağırlık veren, filmlerini İslam medeniyeti kökünden gelen bir anlayış temeline oturtmayı amaçlayan Çakmaklı, sinemacı olmak için bir din âlimine gittiğini ve kendisinden dua aldıktan sonra yönetmenlik yapmaya başladığını şöyle ifade etmektedir: "Oturuyordu elinde bir bıçak vardı ve meyve soyup arada bana da ikram ediyordu. Ben yaptığım çalışmaları ve yapmak istediklerimi anlattım. O da elindeki bıçağı göstererek; ‘Şimdi elimdeki bu bıçak biri tarafından hasmına sapsansa ve adam vefat etse adamı öldüren bıçak mıdır? Hayır. Onu kullanan kişinin niyetiyle cinayet işlenmiştir. Diğer taraftan aynı bıçak bir doktor tarafından kullanılsa ve bir hayat kurtarsa o maharet bıçakta mıdır? Hayır. Yine o bıçağı kullanan kişide ve niyetindedir. Demek ki sinemada böyle bir araçtır. Kullananın niyetine göre elinde şekillenir” demiş ve Çakmaklı bunun üzerine yönetmenliğe karar vermiştir.

Âlim Şerif Onaran, Çakmaklı ve filmleri için şu ifadeleri kullanmıştır;

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

³³ Yücel Çakmaklı, “Milli Sinema İhtiyacı”, der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Küre yay. İstanbul, 2014, s.16.

söylenbilirse de, sinema diline hâkim, sinema gustosu yerinde bir sanatçı olan Çakmaklı, bu filmlerle, geniş kitlelerin beğenisini kazanarak Yeşilçam'daki serüvenini tamamlamış ve yine çoğunlukla aynı temaları işlediği televizyon filmleri çevirmiştir.³⁴

Çakmaklı, 1970 yılında başlayan ve 1996 yılında sona eren sinema geçmişini üç döneme ayırmaktadır:

1. Dönem: 1970–75 İlk dönem sinema filmleri,
2. Dönem: 1975–89 TRT'deki televizyon filmleri çalışmaları,
3. Dönem: 1989-2005 özel sektörde yaptığı çalışmalar.³⁵

1.2. Çakmaklı Filmografisi

Yücel Çakmaklı 1963 yılında eleştiri yazılarıyla başlattığını ifade ettiği “Milli Sinema” akımının ilk ürününü, iki arkadaşı Ergun Bayık ve Ali Emirosmanoğlu ile kurduğu “Elif Film”de verdi: Yarı belgesel *Kâbe Yollarında* filmini (1969) yönetti. Ardından 9 sinema filmine imza attı; *Birleşen Yollar* (1970), *Çile* (1971), *Zehra* (1972), *Diriliş* (1972), *Oğlum Osman* (1973), *Garip Kuş* (1973), *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1974), *Kızım Ayşe* (1974), *Memleketim* (1974).

1973'te *Arkadaş* filmindeki yönetmenliğini çok beğendiği Yılmaz Güney'i tebrike gitti, onun yöneteceği Güney'in başrol oynayacağı *Memleketim* filmi üzerinde anlaştılar; Güney'in hapse girmesi üzerine onun yerine Tarık Akan'ı tercih etmiştir. *Çözülme* (1978) filmini hapishanede seyreden Yılmaz, başrol oyuncusu Selçuk Özer'den ona haber göndermiş; “*Bu filmin altına yönetmen olarak imzamı atıyorum!*” demiştir.

Çakmaklı 1975 yılında genel müdür Nevzat Yalçıntaş'ın danışmanı ve yönetmen kadrosuyla TRT'ye girmiştir. 1990'da istifasıyla sonuçlanacak olan on beş yıllık TRT günlerinde; Tarık Buğra'dan *Küçük Ağa* (1983-84) ve (1987-88)'u, Necip Fazıl'dan *Bir Adam Yaratmak* (1978), Rasim Özdenören'den *Çok Sesli Bir ölüm* (1977) ve *Çözülme* (1978), Tarık Dursun K.'dan *Denizin Kanı* (1979) ve *Bağrı Yanık Ömer* (1978)'i, Turan Oflazoğlu'ndan *4.Murat* (1980); ayrıca *Hacı Arif Bey* ve *Aliş ile Zeynep*'i çekmiştir.³⁶

1989 yılında yeniden sinemaya dönen Çakmaklı, *Minyeli Abdullah (1-2)*, *Sahibini Arayan Madalya*, *Bişr-i Hafî*, *Mümin ile Kâfir* ve *Kanayan Yara Bosna* filmlerinin ve o dönemde çektiği bazı dizilerinin yönetmenliğini yapmıştır.

³⁴ Âlim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, Kitle yay., Ankara, 1994, c. I, s.159.

³⁵ İbrahim Yenen, “Türk Sinemasında İslamcılık Pratiği; Milli Sinema Örneği” *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 2012, Cilt 1/III. s. 257

³⁶ Fahri Tuna, “Yücel Çakmaklı: Türk Sinemasının Milli Yüzü” <http://www.tyb.org.tr/yucel-cakmakli-turk-sinemasinin-milli-yuzu-16397yy.htm> (erişim tarihi: 31.07.2017)

Aşağıda imza attığı bütün eserleri vereceğimiz için filmleriyle ilgili bu kadar şimdilik bilgiyi yeterli görerek filmlerin ve dizilerin kronolojik listesini vermekle yetineceğiz.

Yönetmen Filmografisi

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 Hafî / 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)

Senarist Filmografisi

1. Birleşen Yollar - 1970
2. Kızım Ayşe - 1974
3. Küçük Ağa - 1983
4. Bısr-i Hafı / Bir Zamanlar Sarhoştı – 1992

Yapımcı Filmografisi

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 - 1992³⁷

1.3. Çakmaklı'nın Sanat Anlayışı

Yücel Çakmaklı'nın sanat anlayışını daha çok *Tohum* dergisindeki yazılarından anlamamız mümkün olmaktadır. Daha ilk sayılarından itibaren filmlere karşı bakışını sergileyen Çakmaklı, derginin ikinci sayısında “1963-64 Film Mevsimi” yazısında yabancı filmlerde yer alan komünizm ve Yahudi propagandalarını eleştirirken, ülkemizde çok bilinen susuz yaz filmine de değinmiştir. Eleştirilerini “şehvet istismarı ve nihilizmi”³⁸ işleyen filmlere de yönelten Çakmaklı o dönemden nasıl bir çizgide olduğunu az çok göstermiştir. İlerleyen yazılarda milli duyguları daha açık olarak ifade edecek olsa da, ilk yazılarındaki ifadelerinden de bu düşüncelerini anlamak mümkündür. Nitekim bu söylemlerin devamı, bir Milli Sinema'nın doğmasına vesile olacaktır.

Çakmaklı'nın sanat anlayışından bahsetmek bir nevi Milli Sinema'dan bahsetmek olacaktır. Bu nedenle biz bu ikisini iç içe vermeyi uygun bulmaktayız. Çakmaklı döneminin sinemasından rahatsız olduğunu, manevi ve milli değerleri içinde barındıran filmlere duyulan ihtiyacı, yine *Tohum* dergisinde şu sözleri ile ifade etmiştir:

³⁷“Yücel Çakmaklı”, <http://www.biyografi.net/kisiayrinti.asp?kisiid=370> (erişim tarihi: 07.08.2017)

³⁸ Yücel Çakmaklı, “1963-64 Film Mevsimi”, <http://www.onder.org.tr/yayin/tohum-2.-sayi.html> (erişim tarihi: 08.08.2017)

Filmciliğimize, sinemanın imkânları ve dünya filmciliği içinde Türk Sinemasının yerini tayin etmek gayesiyle, dikkatle bakarsak görürüz ki sinemamız “Milli Sinema” hüviyetinden çok uzaktadır: Filmlerimizin büyük kısmı sinemayı sadece ticari bir kazanç vasıtası telakki eden, tüccar, prodüktör ve rejisörlerin yaptıkları, uydurma Amerikan filmlerinin taklidi veya piyasa romanlarından aktarılmış bayağı komediler, ağdalı melodramlardır. Bunların yanında bir de sinemadan propaganda aracı olarak faydalanan ve köşe başlarını tutan hilekâr, politikacı prodüktör ve rejisörlerin “toplumcu sinema, “olumlu sanat” getirdikleri filmler vardır... Bu eserler her türlü ahlaki kayıtları ve manevi bağları lüzumsuz addeden materyalist felsefeden ve Marksist edebiyatın prensiplerinden mülhem, “sosyal realizm” cereyanının Türk sinemasındaki örnekleri olma çabasından öteye geçememişlerdir.³⁹

Çakmaklı bu yazısında ilk olarak “Milli Sinema” kavramını kullanmış ve yine aynı yazıda, kendilerini “toplumcu sinema” diye isimlendirenlerin, Türk manevi değerlerini hiçe sayan, Marksist bir zihniyet ile film yaptıklarını ifade ederken artık yüzümüzü Batı’dan Doğu’ya çevirmemiz ve kendi kültürümüze ait eserler vermek için çalışmamız gerektiğini vurgular. Bu da gösteriyor ki, Çakmaklı döneminin sinemasından oldukça mustarip ve yetiştiği toplumun kültürel ve manevi değerlerini yansıtacak filmler yapmak için çalışmaya zihnen başlamış bir insandır. İleride de bu zihni faaliyetinin sayıca zengin somut örneklerini de verecektir.

Sinema filmleri olarak bakacak olursak, Çakmaklı’nın filmlerini iki döneme ayırabiliriz. Televizyona geçmeden önce Elif film ile gerçekleştirdiği ve Milli Sinema eseri olan filmler ve yeniden 1989 da “Minyeli Abdullah” ile yeniden sinemaya döndükten sonra çektiği filmler. Bu filmlerle ilgili ayrıntılı bilgiyi ileride verecek olsak da hem konu hem işleniş, hem de görsel açıdan ikinci dönem filmlerin daha ideolojik bir din anlayışına sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Yücel Çakmaklı, Milli Sinema’yı bir akım olarak daha sonra ayrıntılı ele alacağımız Milli Sinema açık oturumunda benimsenmeden önce ilk film çalışmalarını yapmış, ancak sonradan hepsi bu başlık altında isimlendirilmiştir. Nitekim ilk eseri olan *Birleşen Yollar* 1970 yılında çekilmiş, açık oturum ise 1973 yılında meydana gelmiştir.⁴⁰

Çakmaklı, filmlerinde gerçeği olduğu gibi yansıtmayı ancak bunun içinde kültürel değerleri içselleştirmeyi hedeflemiştir. Bu sebeple eleştirilere de maruz kaldığı bir gerçektir. Örneğin, Batılı bir hayat tarzını benimsemiş ve onlara özenen gençleri ele alırken net bir şekilde vermeyi tercih etmiştir. Bu filmlerdeki oyuncuların giyim kuşamları, alkol kullanımlarının gösterilmesi, sahilde yer alan mayolu görüntüler ve daha birçoğu diğer Milli Sinema temsilcilerini rahatsız etmiş ve ağır eleştirilerde bulunmalarına yol açmıştır. Yücel Çakmaklı,

³⁹ Yücel Çakmaklı, “Milli Sinema İhtiyacı”, der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Küre yay., İstanbul, 2014, s.16.

⁴⁰ Yalçın Lülecî, *Türk Sineması ve Din*, Es yay., İstanbul, 2008, s.89.

diğer Milli Sinema yönetmenlerine nazaran bu tür sahnelerin sergilenmesinde daha rahat bir tavır sergilemiştir. Kendisine sorulduğu zaman ise, yaşamın içinde var olanları yansıttığını, müstehcen ve erotikten uzak durduğunu ama plajda veya açık giyinen bir kadının zaten hayatımızın içinde olan şeyler olduğunu, bunu da konunun elverdiği ölçüde kullandığını dile getirmiştir.⁴¹ Bu açıklaması, Çakmaklı'nın önce sinemayı daha sonra mesajı sıraladığını gösteriyor olsa da filmleri incelerken, milli mesajın sanatın önüne geçtiğini görmekteyiz. İkinci dönem dediğimiz *Minyeli Abdullah* ile başlayan dönemde ise ele aldığı konular bakımından da olsa tam anlamıyla bir İslami görünüm söz konusu olmaktadır.

Dini içerikli olan filmlerin neden Milli Sinema diye isimlendirildiğini anlamlandırmak başta zor olsa da, Yücel Çakmaklı filmleri incelendiğinde ismin daha uygun olduğu kanısına varılabilmektedir. Çünkü Çakmaklı bu ikisini ayırmıyor. Ona göre milli değerler içinde bulunan din ve kültür bir bütün halindedir. Film, Türkiye dışında geçiyor ve Avrupa özentiliği işliyor ise, Türkiye özlemi, camileri, aile bağları, tesettürlü giyinmiş aile büyükleri, dualı konuşmaları ve tasavvufi müzik ön plana çıkıyor. Eğer Türkiye'de bir şehirde geçiyor ise, köy ve çiftlik gibi yerlerin huzurunu, şehir buhranını, kültüre -aynı zamanda dine- yabancılaşmayı işliyor. Filmlerin kopuş noktası ise, genellikle bir rüya sonucunda Avrupa kültürünü veya şehir hayatını yaşam tarzı haline getirmiş kişinin tekrar köklerine dönmeye karar vermesi sonucu oluyor.

Çakmaklı, sineması kadar yazıları ve kendi ince ruhlu yapısı ile Türk sinemasına kişiliği ile de oldukça katkıda bulunan bir yönetmendir.⁴² Ancak düşüncelerinin yansımaları en çok gösterdiği alan elbette filmleridir. Çakmaklı'nın sinema filmlerini ayrıntılı inceleyerek bu durumun daha iyi anlaşılacağını düşünmekteyiz.

1.4. Çakmaklı'nın Yönetmenliğini Yaptığı Sinema Filmleri

Çalışmamızın özelinde, Çakmaklı'nın milli ve manevi değerleri ele almayı amaçladığı sinema filmlerini ayrıntılı olarak inceleyeceğimizi belirtmiştik. Oldukça fazla çalışmasının arasında özellikle sinema filmlerini tercih etmemizin amacı, kendisini ve düşüncesini daha özgür yansıttığını düşündüğümüzdenidir. Filmleri kronolojik olarak ele alacak, ayrıntılı özet yapacak ve ilerideki bölümlerde bu filmlere atıflar yaparak ayrıntılı okuma yapmaya çalışacağız.

⁴¹ Y. Lülecî, s.112.

⁴² İhsan Kabil, "Yücel Çakmaklı Sineması", der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Küre yay. İstanbul, 2014, s.13.

Birleşen Yollar (1971)

Bu film ilk olması hasebiyle Milli Sinema için büyük önem taşımaktadır. Çünkü “Milli Sinema nedir” denildiğinde belli bir tanımlama getirilemediği için, *Birleşen Yollar* gibi filmler örnek olarak gösterilmektedir. Şule Yüksel Şenler’in *Huzur Sokağı* kitabından uyarlanan bu film Milli Sinemanın örnek filmi olarak kabul edilmektedir.

Birleşen Yollar filmi, Bilal ve Feyza isminde iki kahramanın birbirlerinden tamamen farklı hayat tarzları ve bunun yanında birbirlerine olan sevgisi etrafında gelişen bir hikâyeden oluşur. Bilal Doğuyu, kültürel değerleri ve dini temsil ederken, Feyza Batı kültürünü ve bu minvalde Batı’yı örnek alan gençleri temsil eder.

Bilal, İslami terbiye üzerine yetiştirilmiş üniversite öğrencisi bir gençtir. Çevresindeki arkadaşlarının batı hayranı ve taklitçi olmalarına anlam verememekte ve sürekli onlarla ters düşmektedir. Üniversiteden arkadaşı olan Leyla onunla iletişim kurmak istemekte, o ise buna yanaşmamaktadır. Bilal geleneksel hayat tarzının sürüp gittiği, komşuluk ilişkilerinin hala eski canlılığıyla sürdürüldüğü eski bir İstanbul semtinde oturmaktadır. Ancak, eski evlerin yerini yavaş yavaş apartmanlar almaya başlar ve Bilal’in oturduğu evin hemen yanı başına da bir apartman yapılır.

Feyza ve dadısı bu apartmana taşınırlar. Feyza, sosyeteye mensup bir ailenin çocuğu olarak tamamen batı kültürü ile yetiştirilmiş bir genç kızdır. Bilal’i ilk gördüğü andan itibaren beğenir ve Bilal de ona kayıtsız kalamaz. Bilal’in üniversiteden arkadaşı olan Leyla, Feyza’nın da arkadaşısıdır. Feyza’nın evine geldiği bir gün yoldan geçmekte olan Bilal’i görür. Feyza’ya Bilal’in çok zeki birisi olduğunu ama kadınlarla hiç ilgilenmeyen bir sofı olduğunu anlatır. Bunun üzerine Feyza ile Leyla iddiaya girerler. İddiaya göre Feyza, Bilal’i kendisine âşık edecek ve doğum günü partisine çağırıp onunla dans edecektir. Feyza türlü numaralar deneyerek Bilal’e yaklaşır. Ancak Bilal’i ikna edemez ve üstüne, dünya görüşünden ciddi biçimde etkilenir. Feyza ve Bilal birbirlerine âşık olurlar. Bilal Feyza’ya evlenme teklif ettiği gün Leyla’dan kendisi hakkında girilen iddiayı öğrenir ve Feyza’nın bir sahtekâr olduğunu düşünerek onu terk eder.

Bilal, annesinin istediği Şükran adındaki kızla evlenir. Feyza’da ona nispet olsun diye Selim adındaki, sürekli peşinden koşan bir adamla evlenir. Bilal’in mutlu bir evliliği ve Kemal adında bir oğlu olur. Ancak Şükran, ikinci çocuğunu doğururken hayatını kaybeder. Feyza’nın da Elif adında bir kızı olur ancak, o ise hiç de mutlu değildir. Selim sürekli içmekte ve kumar oynamaktadır. Feyza ise bu hayatından fazlasıyla yorulmuştur. Selim kumar borçları yüzünden kaçakçılık işine de bulaşır ve günün birinde tutuklanır. Feyza Selim’den boşanarak eski mahallesine taşınır. Dadısıyla birlikte bir yandan kızı Elif’i büyütürken, bir yandan da, İslam dinini öğrenmeye ve yaşamaya başlar.

Uzun zaman sonra Elif büyümüş ve annesinin en büyük yardımcısı olmuştur. Feyza, onu İslami terbiye üzerine yetiştirmiştir. Bir gün Feyza hastalanır. Elif eve doktor çağırır ve doktor yanında asistanı Kemal'le birlikte gelir ve Feyza'nın tedavisine başlar. Tedaviyi takip etme görevini Kemal'e verir. Böylece Kemal sık sık Feyza'nın evine gelerek tedaviyi sürdürmektedir. Kemal bu süreçte Elif'i de görmekte ve onu içten içe sevmektedir. Onu istemeye gelmek üzere Feyza'dan izin ister. Babası ile birlikte Elif'i istemeye geldiklerinde Feyza, Kemal'in yıllar önce sevdiği adam olan Bilal'in oğlu olduğunu öğrenir. Bilal ve Feyza şaşkınlık içindedirler. Bilal, Elif'i istemeden evden ayrılır. Kemal bu işe bir anlam veremez ve Feyza'ya özür dilemeye ve bu işin sebebinin ne olduğunu sormaya gider. Bu arada Selim hapisten çıkmış ve Feyza'ya musallat olmuştur. Selim, Kemal evdeyken çıkagelir. Kemal'le aralarında tartışma çıkar. Kemal'e bıçak çeken Selim araya giren Feyza'yı bıçakla yaralar. Feyza hastanede gözlerini açtığında yanı başında Bilal'i görür. Bilal'den Elif'le Kemal'in evlenmelerine izin vermesini ister ve ikisine nasip olmayan mutluluğun onlara nasip olmasını dilediğini belirtir. Elif ve Kemal yıldırım nikâhıyla evlenirler. Feyza ve Bilal hastane penceresinden onların eve gidişini izlerken Feyza son nefesini verir.⁴³

Birleşen Yollar filmi için, dönemin dini öğeleri yoğun olarak kullanıldığı bir film olduğu söylendiğinde, Çakmaklı bu görüşü destekleyerek; "aslında bu filmle başlamak istemezdim, zira sinema halkın gözünde önce bir eğlencedir, sonra sanattır, daha sonra da eğitici bir vasıta" demiştir. Uçakan ise bu düşüncesini eleştirerek, böyle bir yol izlemenin İslami düşüncenin beşerî aşklar arasında kaybolmasına yol açtığını ifade etmiştir.⁴⁴

Zehra (1972)

Bu filmde Çakmaklı, köy ve şehir hayatını yine şahıslar üzerinden temsil ettirmiştir. Zehra, şehirde yaşayan ve oranın kültürü ile büyüyen bir kızı, Murat ise köy hayatına ve geleneklerine bağlı bir adamı temsil etmektedir. Bu çatışmanın sonucu da yine bir öze dönüş hikâyesi ile bitmektedir.

Zehra, zengin bir ailenin kızıdır. Babası geleneklerine bağlı sürekli memleketini özleyen ve şehir hayatının yavan ve samimiyetsiz oluşundan sıkılan bir karakterdir. Tatil için ailesini köye götürmeye karar verir ve Zehra için bu bir dönüm noktası olur. İnsan ilişkileri, çiftlik hayatı, doğal hayat ve doğayla iç içe zaman geçiren Zehra, etrafını garip karşılarsa da bir süre sonra alışmaya başlar. Köyde karşısına Murat adında biri çıkar. Köy işleriyle ilgilenen ve doğayla bütünleşmiş bir karakterdir Murat. Birbirlerini sever ve bir süre köyde vakit geçirirler.

⁴³ Yücel Çakmaklı, "Birleşen Yollar", 1970, <https://www.youtube.com/watch?v=TujnpXxU4JY> (19.08.2017).

⁴⁴ Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, Düşünce yay. İstanbul, 1997, s. 164.

Murat, Zehra'ya milli kültürü ve doğal yaşamının inceliklerini anlatır. Zehra'ya bir köyde yapılacak neredeyse her şeyi öğretir. Ancak Zehra'nın içinde bir ikilem vardır. Sonunda eski hayatına, yani şehirdeki evine dönecektir.

Nihayet tatil son bulur ve evlerine dönerler. Bu kez daha büyük bir ikilem arasında kalan Zehra, tercihini kendisini bulduğu ve sevdiği adamın da olduğu köye dönmek olarak verir. Tekrar Murat'ın yanına dönen Zehra bu sefer geleneksel kıyafetlerle karşımıza çıkar. Tam bir köy kızı olmuştur artık. Bu kez Murat, kör kalma tehlikesiyle baş başadır ve bir şekilde Zehra'yı kendisinden uzaklaştırmaya çalışır. En sonunda Zehra, yanında kalmak için, dilsiz olan ninesi yerine geçer ve Murat'a destek olur. Murat'ın Zehra'yı fark etmesi ile kabullenmesi bir olur ve birlikte yaşamaya devam ederler. Dolayısıyla da Zehra asıl yerine yani köklerine dönmüştür.⁴⁵

Çile (1972)

Çile filminde Elif, küçük bir hastanede iyi ahlakla yetişmiş olarak temsil edilen bir karakterdir. Hastası Kenan ise varlıklı bir aileden gelmektedir. Bu filmde, hayat ve ölüm arasındaki kendini buluş söz konusudur.

Elif hemşire bir gün yolda Kenan'ı baygın olarak bulur ve hemen çalıştığı hastaneye götürüp onun tedavisiyle yakından ilgilenir. Bir süre sonra kendine gelen Kenan ile tanışır ve birbirlerinden etkilenirler.

Elif hemşire, bütün ailesini depremde kaybetmiş ve kendisi o depremden sağ kurtulduğu için, Allaha şükür borcunu hemşirelik yaparak ödemek istediğini ve bu nedenle bu mesleği seçtiğini söyler. Elif'in tavırlarından oldukça etkilenen Kenan, Elif'le evlenmek ister ve nişanlanırlar.

Kenan kan kanseridir ancak bunu bilmemektedir. Elif ise bile bile onu sevdiği için evlenmeyi kabul eder. Ancak Kenan'ın kız kardeşi ile Kenan'ın sevgilisi olan Reyhan, durumu öğrendiklerinde Elif'in Kenan ile mirasına konmak için evlendiğini düşünürler ve Elif'e para teklif ederler. Elif reddeder ancak bu sırada Kenan öleceğini öğrenmiştir. Elif'e bu acıyı yaşatmamak için Elif'i bırakır ve bir dağ evinde adeta inzivaya çekilir.

Elif günlerce Kenan'ı arar ve bir türlü bulamaz. Bu sırada da peş peşe aynı rüyayı görmektedir. Rüyasında yöresel bir kıyafetle zorlu yollardan geçerek bir camiye gider. O yolda aksakallı bir adam görür ve ona; "tuttuğun yola devam et, aradığın karlı bir dağın arkasıdır, Allah arayanların yardımcısıdır" der. Bunun üzerine Elif hemen yola koyulur ve Kenan'ı bulur. Doğayla iç içe yaşayan Kenan, Allah'a yönelmiş her şeyden elini çekmiş, ölümünü

⁴⁵ Yücel Çakmaklı, "Zehra", 1972, <https://www.youtube.com/watch?v=aZbuSQq4wG8> (erişim tarihi: 19.08.2017)

beklemektedir. Elif de onunla ölmek için dua eder. Tam Kenan'ın öleceği sırada büyük bir deprem olur ve evin altında kalarak aynı anda can verirler.⁴⁶

Oğlum Osman (1973)

Oğlum Osman filminde de karşımıza Doğu-Batı çatışması çıkmaktadır. Film, bu kültürel çatışma arasında kalan Osman karakterinin kendi değerlerine dönmeye karar vermesi ile son bulmaktadır. Çakmaklı'da birbirini takip eden bir anlatım tarzı söz konusudur.

Osman, ailesinin dini ve kültürel değerlere uygun olarak yetiştirdiği saygılı bir çocuktur. Ancak, Almanya'ya okumaya gitmesi ile her şey altüst olur. Döndüğünde artık eski Osman değildir. Batılı yaşam tarzını benimsemiş ve kendi geleneksel kültürüyle zıtlık yaşayan bir insan haline gelmiştir. Ailesinin bu durumu fark etmesi ise yemeğe besmelesiz başlaması ile olmuştur.

Komşularının kızı olan Fatma, Osman'a âşıktır ve evlenmek için dönmesini beklemektedir. Döndüğünde Osman'ın kadın düşkünü, içki içen, adını değiştirmek isteyen, inançları yok sayan ve teknik bilimi kutsayan bir insan olarak gördüğünde çok üzülür ve ondan bir süre uzak durur.

Osman'ın bu değişimleri ailesini üzdüğü kadar Osman'ı da ailesinin tutumu sıkır ve tekrar Almanya'ya döner. Kız arkadaşının evinde televizyon izlerler ve peygamberler tarihini anlatan bir belgesel çıkar. Dikkatle onu izleyen Osman, kendisini sorgulamaya başlar. Bir pazar sabahı, kız arkadaşı ve ailesinin kiliseye gittiğini ve bunu hiç aksatmadıklarını öğrenir.

Bu durum, Osman'daki sorgulamayı derinleştirir ve o dönemde bir rüya görür. Rüyasında, üzerine bir kaya düşer. Kayayı kaldıran Hz. Osman ve Osman Gazi, Osman'a “kendine dön” derler. Bu rüyadan çok etkilenen Osman tekrar ülkesine döner. Önce Selimiye camiine ardından da Bursa Osman Gazi türbelerini ziyaret eder. Türkiye'nin birçok tarihi yerlerini gezer ve köklerini araştırıp sahiplenir. Sonrasında Hacca giden Osman, orada İslam'ı daha derinden benimser.⁴⁷

Ben Doğarken Ölmüşüm (1974)

Birçok filmi Elif film şirketi tarafından yapılan Çakmaklı'nın, başka bir şirket adına yaptığı bu film diğerlerine nazaran ticari kaygı gütmekte ve aynı zamanda reklam filmi özelliği taşımaktadır. Buna rağmen Çakmaklı'nın izleri görülmektedir ancak, diğer filmlerde olduğu

⁴⁶ Yücel Çakmaklı, “Çile”, 1972, https://www.youtube.com/watch?v=Rr8ece_WX8I&t=3676s (erişim tarihi: 19.08.2017)

⁴⁷ Yücel Çakmaklı, “Oğlum Osman”, 1973, https://www.youtube.com/watch?v=MvyI5m27L_c (erişim tarihi: 19.08.2017)

gibi ideolojik bir boyutta değildir. Çakmaklı bu durumu şöyle ifade eder; “bana bu film ile gelindiğinde iki şart vardı, Orhan Gencebay oynayacak ve ‘Ben Doğarken Ölmüşüm’ şarkısı mutlaka yer alacaktı. Bunun dışında istediğimi yapabiliyordum. Ben de, senaryoda ciddi değişiklikler yaparak filmi çektim.”⁴⁸

Ben Doğarken Ölmüşüm filmi, Orhan Gencebay için yapılmış dramatik bir yapımdır. Reklam amacı güttüğü için, sık sık Gencebay şarkılarına yer verilir ve diğer filmlerde olduğu gibi Milli Sinema değerlerini pek taşımasına rağmen, Çakmaklı’nın yaptığı bütün yapımlar Milli Sinema akımına dâhil edildiği için doğal olarak bu film de aynı başlık altında yer almaktadır.

Orhan ve Sevim birbirini seven iki gençtir. Evlenecekleri akşam Orhan’ın kardeşi bir soygun işine karışır ve yaptığından pişman olarak abisini arayarak ondan yardım ister. Onu kurtarmaya giden Orhan suçlu olarak yakalanır.

Orhan, sevim kendisini yıllarca beklemesin diye suçu işlediğini söyler ve Sevimden uzak durmaya çalışır. Sevim, hapiste olan Orhan’a yazdığı mektuplara da bir türlü cevap alamayınca zengin biriyle evlenir ve bir oğlu olur.

O sırada Orhan, hapisten çıkmış ve orada tanıştığı bir arkadaşıyla bir kulübede kalmaktadır. Arkadaşı, Sevim’in oğlunu kaçırmak için kulübeye getirir ve Orhan’a da yolda bulunduğunu söyler. Orhan, Ali’yi oğlu gibi görür ve ona babalık yapar. Ali, kendi ailesine kavuştuğunda annesine yaşadıklarını anlatır bunun üzerine annesi o adamı merak eder ve arar. Bulduğunda ise o adamın bir zamanlar evlenecek olduğu Orhan olduğunu ve ölmek üzere olduğunu görür. Film Orhan’ın ölümüyle sona erer. Fonda Orhan Gencebay şarkılarına sık sık yer verilir.⁴⁹

Ben Doğarken Ölmüşüm, görüldüğü üzere Milli Sinema anlayışından uzak bir filmidir dolayısıyla bu filmi Milli Sinema altında değerlendirmenin tek sebebi, Yücel Çakmaklı yönetmenliğinde çekilmiş olmasıdır. Ancak biz, Çakmaklı imzası olan her filmi Milli Sinema’ya dâhil etmeyi doğru bulmamaktayız. Nitekim Milli Sinema, belli amaç ve düşünce barındıran bir ideolojinin adıdır. Bu nedenle temsil edildiği filmler buna uygun olmalıdır. Ancak bu film ticari amaç için çekilmiş, Çakmaklı’nın düşünce yapısından oldukça uzak ve arabesk içerikli bir reklam filminden öteye geçememiştir.

⁴⁸ Burçak Evren, “Milli Sinemanın İsim Babası: Yücel Çakmaklı”, der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Küre yay. İstanbul, 2014, s. 222.

⁴⁹ Yücel Çakmaklı, “Ben Doğarken Ölmüşüm”, 1974”, <https://www.youtube.com/watch?v=ihP7DUDfsng> (erişim tarihi: 19.08.2017)

Memleketim (1974)

Memleketim filminde, Mehmet Avrupa'daki gençler üzerine eleştirel bir tez yazmaktadır. Tezinde Avrupa'da yaşayan gençlerin davranışlarının havai olduğunu bunun yanı sıra alkol ve uyuşturucusu bağımlısı olduğunu ele almaktadır. Leyla da o gençlerin yakın arkadaşlarından.

Mehmet ve Leyla, Doğu ve Batı üzerine uzun sohbetler ederler. Bu sırada birbirlerini sevmektedirler. Leyla, batı müziği okumuş ve ona hayrandır. Mehmet ise Türkiye'ye ve Türk kültürüne oldukça bağlı birisidir. Leyla'yı hem gezdirir hem de oradaki Türk kültürünün izlerini anlatır. Türk musikisinden, sanatçılarından, âlimlerinden ve tarihinden bahseder. Birçok ilmin Batı'ya doğudan geldiğini, çoğunun köklerinin Doğu'da olduğunu söyler.

En sonunda memleketine dönmeye karar veren Mehmet, Leyla'yı da yanında götürmek ister. Ancak Leyla orada kalmayı tercih eder ve bir Avrupalı ile evlenmeye karar verir. Nikâhları bir kilisede gerçekleşeceği sırada Leyla içinde olduğu duruma inanamaz ve şaşkınlık içinde nikâhtan kaçarak Türkiye'ye Mehmet'i aramak için döner. Türkiye'ye gelir gelmez Mehmet'in anlattığı yerleri, camileri, sarayları gezer ve asıl memleketi olan Türkiye'ye hayran olur. Orada kalmaya karar veren Leyla, en sonunda Mehmet'in izini bulur ancak her şey için çok geçtir. Mehmet evlenmiş ve Leyla adında bir kızı olmuştur.

Leyla, bir okulda Türkiye'yi ve Türk kültürünü övgüyle derslerinde işleyen bir öğretmen olur. Milli marşlar ve geçit töreni olan milli bir bayramın kutlandığı görüntüler ile film son bulur.⁵⁰

Memleketim filmi, Yücel Çakmaklının çok başarılı görünen filmlerinden biridir. Yine bir Doğu-Batı çatışması söz konusudur. Ancak bu filmde, Oğlum Osman filminde olduğu gibi basit objelerin yanı sıra tarih ve kültür algısı daha derin verilmiştir.

Âlim Şerif Onaran *Memleketim* filmi için şunları ifade eder: “Bütün filmlerinde olduğu gibi, bu filde 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 gustosu yerinde bir sanatçı.”⁵¹

Uçakan ise Onaran'ın aksine, *Memleketim* filmi üzerinden Çakmaklı'ya eleştirilerini şu sözlerle ifade etmiştir: “Milli değerlere ve İslam'a fantastik bir anlatı getirmiştir. Çoğu kez cami göstermekle yetinmiştir. Oysa İslam, aktif bir yaşama biçimi olarak ele alınmalıdır.”⁵²

⁵⁰ Yücel Çakmaklı, “Memleketim”, 1974, <https://www.youtube.com/watch?v=iQbx6qLh2O0> (erişim tarihi: 19.08.2017)

⁵¹ Âlim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, Kitle yay., Ankara, 1994, c. I, s. 159.

⁵² M. Uçakan, s. 166.

Kızım Ayşe (1974)

Kızım Ayşe filminin, *Oğlum Osman* filmi ile bir bağlantısı olduğunu söyleyen Çakmaklı,⁵³ iki filmde de özlerinden kopan kişilerin bir yozlaşma içinde olduklarını ve kendilerine dönerek doğruyu bulacaklarını iddia eden bir tema işlemektedir. Çakmaklı'nın neredeyse bütün filmlerindeki başrol karakterlerinde bu düşünceyi görmek mümkündür.

Kızım Ayşe, oku emri ile başlayan Alâk suresi ve devamında da yetimle ilgili bir hadisin okunmasıyla başlar. Filmde Ayşe yetimdir ve okuması için annesi çok gayret göstermektedir. Girişin böyle yapılmasının bunlara vurgu olduğunu düşünmekteyiz.

Ayşe köyde yaşayan bir kızıdır. Babası, Ayşe daha bebekken hastalanmış ve doktor olmadığı için tedavi edilememiş bunun üzerine de ölmüştür. Aynı zamanda komşusu da doğum yaparken ölmüş ve doğan kızı Melahat'ı Ayşe'nin annesine emanet etmiştir. İkisi sütkardeş olarak büyümüşlerdir. Ayşe'nin annesi ikisini de ahlaklı ve inançlı yetiştirmeye gayret göstermiştir. Kızlar daha ilkokul çağındayken, oruç tutmak için annelerine yalvarır ve onunla dua ederler.

Lise çağına geldiklerinde, Melahat'ın çalışmak için İstanbul'a giden babası gelir ve kızının şehirde eğitim görmesinin daha doğru olacağını söyleyerek Melahat'ı alıp götürür. Ayşe ise köyde çok başarılı bir öğrencidir. Herkes ondan doktor olmasını bekler. Sınıf arkadaşı olan Ömer'le de birbirlerini sever kırlarda ele ele dolaşırlar.

Ayşe liseyi birincilikle bitirip Tıp fakültesini kazanır ve annesinin de ısrarı üzerine ne varsa satar İstanbul'a yerleşirler. Annesi dikiş dikerek ve Ayşe'den gizli temizliğe giderek kızını okutmaya çalışmakta, ancak oldukça zorlanmaktadır. Sonunda çaresiz kalır ve dikiş makinesini de satar.

Bunca çaresizlik içinde Eyüp Sultan Camii'ne gider ve dua eder. Bunun üzerine bir gazetede Melahat'ın babası Kasım'ın fotoğrafını görür. Ünlü bir iş adamı olmuştur. İlk işi onu aramak olur, ancak bir türlü bir araya gelemezler. Bu sırada temizliğe devam etmektedir. Gittiği bir evde Kasım'ın fotoğrafını görür. Orası, Kasım'ın evidir. Böylece yeniden yolları kesişir ve Kasım bunları evine yerleştirerek onlara bakar. Melahat ile Ayşe de yeniden kavuşmuştur.

Bu karşılaşma, maddi durumu düzeltse de Ayşe'yi manevi olarak özünden koparacaktır. Çünkü Melahat, sabahlara kadar eğlence mekânlarında vakit geçiren, sürekli alkol kullanan ve hayatı eğlenmek üzerine kurulu arkadaş çevresi olan bir kızıdır. Aynı zamanda felsefe öğrencisidir. Bir süre sonra Ayşe de tıpkı Melahat gibi olur. Başta zorlanır ve annesinden çekinir, ancak sonunda annesinden de rahatsız olmaya başlar. Kuran ve besmele asılı duvara

⁵³ Fuat İnci, *Milli Sinema ve Din*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1996, s.43.

bir sanatçı fotoğrafı asmak istemesine annesi karşı çıkar ve Melahat'ın odasına taşınarak annesinden biraz daha uzaklaşır.

Ramazan gelir kimse oruç tutmaz, küçükken annesine yalvaran kızlar dersleri bahane ederler. Bayramda Melahat'ın babası ve annesi tatile giderler, bunu fırsat bilen Ayşe ve Melahat arkadaşlarıyla deniz kenarında kamp kurar ve çılgınca eğlenirler. Döndüklerinde Ayşe ile annesi tartışır ve annesi artık dayanamayıp köyüne geri döner.

Bu sırada Melahat sevgilisi Mehmet tarafından hamile bırakılır, perişan olur ve Mehmet'i evlenmeye ikna edemez. Ayşe, Mehmet'le konuşup onu ikna edebileceğini söyler ancak Mehmet onu da tuzağa düşürmek ister içkisine ilaç atar ve Ayşe bayılır. Bu sırada Melahat içeriye girer ve Mehmet onu döver. Yine o esnada Ayşe'nin annesi içeriye girer ve Mehmet'i döver.

Melahat ve Mehmet ölürler. Ayşe'nin annesi Huriye hanım mahkemeye çıkar, hâkime hizmetçilerden haber alıp kızını kurtarmaya çalıştığını söyler ve üç yıl hapse mahkûm edilir. Huriye hapisten çıktığında, Ayşe Doktor olmuş ve Ömer ile bir araya gelmiştir. Köyüne dönmek ve oradakilere faydalı olmak ister. Filmin sonunda, Ayşe tekrar yuvasına, yani kendi değerler dünyasına, geri dönecektir.⁵⁴

Garip Kuş (1974)

Garip Kuş filmi bizi diğer filmlere göre biraz şaşırtmaktadır. Çakmaklı'nın diğer filmlerinde izlediği çatışma ya da ikilem söz konusu değildir. Klasik bir Yeşilçam filmi diyebiliriz. Ticari kaygı için çekildiğine dair de eleştiriler alan Çakmaklı, filmde dini motiflere yer vererek bunu kırmaya çalışmıştır.

Zeynep bir çiftlikte çalışan genç ve güzel bir kızdır. Çocukluk arkadaşı olan Nazmi yıllar sonra Avrupa'dan döner ve evlenmeye karar verirler. O sırada Zeynep'i çiftlikten bir başka adam daha tutkuyla sevmektedir, Zeynep'in evlendiğini duyduktan sonra çılgına döner ve intikam almaya yemin eder.

İstanbul'a yerleşen Zeynep ve Nazmi, yazları çiftlikte geçirmeye devam etmektedir ve çocukları olmadığı için türbeye dua etmeye giderler. Bunun üzerine Zeynep hamile kalır ancak henüz Nazmi bilmemektedir. Zeynep'i yolda gören Mahmut, ona saldırmaya çalıştığı sırada Nazmi görür. Mahmut'u öldürür, Mahmut tam öleceği sırada Zeynep'in kedisinden hamile kaldığını söyleyerek iftira atar.

⁵⁴ Yücel Çakmaklı, "Kızım Ayşe", 1974, <https://www.youtube.com/watch?v=4hrjJ7j3To> (erişim tarihi: 16.02.2018)

Bunun üzerine Nazmi Zeynep'i terk eder. Zeynep ne kadar yalvarsa da Nazmi'yi bir türlü inandıramaz ve sonunda kendini öldürür. Çocuğu ise Nazmi'nin yakınlarına bırakır. Bir sanatçı olan Nazmi, Zeynep'in heykelini yapmıştır. Bir gün açık kalan kapıdan giren çocuk, heykele anne diyerek sarılır. Bunu gören Nazmi bebeğin onun çocuğu olduğunu anlar. Nazmi'nin yanında çalışan yardımcısı olaya şahit olur ve bunun üzerine; "Garip kuşun yuvasını Allah yapar" der. Film, adını buradan almaktadır.⁵⁵

Diriliş (1974)

Çakmaklı'nın diğer filmlerinde gördüğümüzden biraz farklı bir hikâyedir *Diriliş*. Bu kez Doğu-Batı çatışması, şehirde kumarbaz ve morfin bağımlısı olan bir adamın doğal yaşam alanlarına gitmesinin kendine iyi gelmesi olarak işlenmektedir.

Zeynep annesi ölmüş, kendisi okuyarak felsefe mezunu bir yazardır. Kumarbaz bir babanın terbiyeli, saygılı ve sabırlı bir kızıdır. Babası yine bir gün kumar oynarken kızı üzerinden oyuna başlar ve kaybeder. Oyunu kazanan Murat'tır. Murat, Zeynep'i ikna edeceğini söyler ve Zeynep'le tesadüfî karşılaşmalar planlar. Onun hoşuna gideceği şeylerden bahseder, kitapçılara gider, camiiler gezer ve sonunda Zeynep'i ikna ederek onunla evlenir.

Zeynep, Murat'ın da babası gibi bir kumarbaz olduğunu düğün günü öğrenir ve buna dayanmak için sürekli Allah'tan sabır dilemektedir. O kadar ki Murat'ın bütün yıldırma çabalarına rağmen Zeynep sabreder, evine ve eşine bağlı bir kız olarak yaşamaya devam eder. Bu hallerinden etkilenen Murat Zeynep'i sevmeye başlamıştır. Ancak bir yandan da morfin bağımlısıdır ve nöbetler sık sık tetiklemektedir. Kurtulmak ister ancak bir türlü başaramaz.

Zeynep her şeye rağmen Murat'ın kurtulması için çaba gösterir. En sonunda Murat'a çiftliğe gitmeyi teklif eder. Doğal yaşam ve temiz havanın ona iyi geleceğini düşünür. Bir süre iyi gelir ancak yine krizler başlar. Soğuk şok tedavisinin son yöntem olduğunu söyleyen Murat zor bir tedavi sürecinden sonra sağlığına kavuşur. Kurtuluşunu "yeniden dirildim" cümlesi ile ifade eder.⁵⁶

Onaran bu film için, "Diriliş, ölçülü bir sinema dili ile çevrilmiştir film. Çetin Tunca'nın kamerasıyla özel mercekler kullanılarak, mekân ve eşyalar deforme edilmek suretiyle, alkol ve eroin krizleri sırasında yaşanan halüsinasyonlar, etkili ve dozunda verilmiştir," ifadelerini kullanmıştır.⁵⁷

⁵⁵ Yücel Çakmaklı, "Garip Kuş", 1974, http://ekrantv.web.tv/video/garip-kus-hd-turk-filmi_pgovujc2mg2 (erişim tarihi: 19.08.2017).

⁵⁶ Yücel Çakmaklı, "Diriliş", 1974, <http://www.zapkolik.com/video/dirilis-1-kisim-hulya-kocyigitmurat-soydan1974-306204> (erişim tarihi: 20.08.2017).

⁵⁷ Âlim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, Kitle yay., Ankara, 1994, c. I, s.158.

Minyeli Abdullah 1 (1989)

1975-1990 yılları arasında TRT için TV filmleri ve dizileri yaparak geçiren Çakmaklı, *Minyeli Abdullah* ile Milli Sinemanın izlenme rekorunu kırarak sinemaya yeniden döner. Üstün izlenme başarısının aksine eleştiriler de gelmeye devam eder, *Minyeli Abdullah* filminin galasını Mehmet Ali Erbil'in sunması Atatürk'e saygı duruşu ile başlayıp şehitlere Fatih okunarak bitmesi ve romana sayfa sayfa sadık kalınması, Mısır'da geçmesine rağmen Mısır manzaralarına filmde rastlanmaması bu eleştirilerin başlıca sebepleri arasında yer almaktadır.⁵⁸

Mısır'ın Minye şehrinde doğan Abdullah adlı kahramanın yaşamı ve İslami mücadelesini anlatan film çok fazla ilgi görür ve devamı olarak ikincisi de çekilir. Hekimoğlu İsmail'in aynı adlı romanından uyarlanarak yapılan film halk tarafından oldukça beğenilir.

Minyeli Abdullah filmi, Batılılaşmaya başlayan İngiliz sömürsündeki Mısır döneminde geçer. Abdullah İslami kültür ile yetişmiş ve Müslümanlığın inceliklerini anlatan sohbetler veren biridir. Film, yine bir gün evinde İslami sohbetler yapan ve bildiklerini etrafına anlatan Abdullah'ın irtica suçuyla yakalanarak hapse atılmasıyla başlıyor. Devamında ise cezaevindeki arkadaşlarına başından geçenleri çocukluğundan başlayarak anlatmasıyla sürüyor.

Abdullah yoksul bir ailenin evladıdır. Babası küçükken ölmüştür. Annesi okutmak için elinden geleni yapmıştır. Çok iyi bir öğrencidir ancak hocası ile olan husumeti yüzünden okuldan ayrılmış türlü işlerde çalışmaya başlamıştır. Okumayı çok sevdiği için gecelerini kitaplar okuyarak geçirmektedir. Etrafında oldukça sevilmektedir. Sonunda kendine uygun bir iş olan matbaa işine girer ve Sabri Sadık adında bilgin bir adamla tanışarak bilgisine bilgi katar.

Memurluğa kadar yükselir ve uzaktan akrabası olan Sevede ile evlenir. Evlerindeki sohbetlerinden dolayı muhalif olarak tanınır ve tutuklanır.

Hapishanede herkes onu dinler ve onun bilgisinden yararlanırlar. Kavga gürültü kesilmiştir. Bu süreçte cezaevinde sık sık sorguya alınır ve türlü işkenceler görür. Onu diri tutan şey Sabri Sadık beyi rüyasında görmesidir. Ancak Sevede'nin babası evli kalmalarına razı olmaz sefalet içindeki Sevede de mecburen babasına sığınmak ve onun dediğini yapmak zorunda kalır. İki çocuk ile babasının yanına gider. Bu durum Abdullah'ı yıkmıştır. Ancak yapacak bir şeyi yoktur. Yıllar sonra hapisten çıkar, hiçbir işe kabul edilmez ve hamallığa devam eder. Bu sırada karşısına biri hırsızlık yaparken yakaladığı diğeri de okumaya parası olmayan iki genç çıkar ikisini de yetiştirir. Biri tüccar diğeri üniversitede hoca olur. Bu hoca aynı zamanda *Minyeli Abdullah*'ın oğlunun hocasıdır. Böylece yolları kesişir ve birinci bölüm son bulur.⁵⁹

⁵⁸Salih Diriklik, *Fleşbek II*, Söğüt Ofset, İstanbul, 1995, s. 37.

⁵⁹Yücel Çakmaklı, "Minyeli Abdullah 1", 1989, <https://www.youtube.com/watch?v=ih2rmF9rU2E>, (erişim tarihi: 29.08.2017)

Minyeli Abdullah 2 (1990)

İkinci bölümde Abdullah ve Sevde tekrar evlenirler. İki çocuğu da etrafa örnek olan Müslüman gençlerdir. Abdullah artık sohbetlerinde ticari kurumlar, okul ve hastaneler kurmayı tavsiye etmiş ve harekete çağırmıştır. Bu durum, Mısır'ın ileri gelenlerini oldukça rahatsız etmiştir: “Biz de Müslüman'ız ama insanca yaşamak istiyoruz, içki kadın kumar olsun istiyoruz o yüzden Abdullah'ı durdurmalıyız” demişlerdir. Ancak Abdullah'ın oluşturduğu dayanışma sandığı gittikçe büyümektedir. Abdullah, aynı zamanda artık baş komiserdir.

Bir bakanın oğlunun hırsızlık suçunu affetmediği için işinden alınır ve hamallığa geri döner. Amacı, Batı ülkelerini gezmek ve oradaki gelişmişliği görerek Mısır'da ticari, ilim, sanat ve üretkenlik yönünden geri kalmışlığı ortadan kaldırmaya çalışmaktır. Bunun yalnızca İslam'a dönerek ve onu doğru anlayarak düzeleceğini düşünmektedir.

Önce Mısır'ı gezer daha sonra Bosna'yı ve Müslüman ülkelerin geri kalmışlığına sebepler arar. Daha sonra Almanya'ya gider ve oradaki yolları, fabrikaları, yeşillenmiş çevreyi ve sanatı görür. Bir Almanla konuşur ve Alman şöyle der; “biz, bizim dedelerimiz gibi içmiyoruz, siz onlar gibisiniz.” Bu sözleri Abdullah'ı sarsar ve kendi ülkesinde hor görülüp burada saygın kabul edildiği için çok üzülür.

Hollanda'ya da giden Abdullah, orada yapılan tarım ve seracılığa hayran kalır. Gittiği yerleri Mısır'la karşılaştırır ve Mısır'ın gelişmesi için elinden geleni yapmaya kararlıdır. Ancak Mısır hükümeti buna izin vermeyecektir. Yeni bir oluşum için toplantı yapma kararı alırlar. Konuşma sırası Abdullah'ın oğlu Bilal'e geldiğinde konuşma sabote edilir ve Bilal vurularak öldürülür. Film bu sahne ile son bulur.⁶⁰

Abdullah'ın kızının arkadaşı Feyza ile oğlu Bilal'e olan hayranlığı bize *Birleşen Yollar* filmini hatırlatmaktadır. Yukarıda da söz ettiğimiz gibi Birleşen Yollar filmi, Milli Sinema'nın ilk örneği olarak kabul edilmiş ve o minvalde yapılan filmler Milli Sinema içerisinde kabul edilmiştir. *Minyeli Abdullah* filminde de örnekliğinin izlerini görmekteyiz.

Film Türkiye'deki 28 Şubat sürecini hatırlatmaktadır. Tesettürlü olanlar gerici ve cahil, diğerleri ise Batılılara benzedikleri için ilerici ve aydın olarak kabul edilmektedir. Film Türkiye'deki siyasi olayları akla getirmesine rağmen Mısır'ın Minye şehrinde geçiyor olması oldukça manidardır. Çakmaklı ülkesinde yaşanan özellikle dini ve milli değerlerin yeniden inşasını ideolojik olarak ele aldığı filmleri genellikle başka ülkelerde çekmiş, daha doğrusu çekmek zorunda kalmıştır. Mesut Uçakan'a göre o dönemde Türkiye'de İslam dinini esas alan

⁶⁰ Yücel Çakmaklı, “Minyeli Abdullah 2”, 1990, <https://www.youtube.com/watch?v=gPGYJKe4Reg>, (erişim tarihi: 29.08.2017)

bu tür filmlerin yapılması oldukça zor ve neredeyse yasaktır.⁶¹ Bu nedenle Çakmaklı'nın böyle bir yol izlemesi hem düşüncelerine bağlılığını hem de onları iletme için birçok yol denediğini göstermektedir.

Filmin büyük bir kısmı diyaloglar halinde geçmektedir. Bu diyaloglar çoğunlukla İslam hakkındaki ideolojik konuşmalardan oluşmaktadır. Bu durum birçok eleştiriye de sebep olmuştur. Salih Diriklik bu konuda; "*Minyeli Abdullah'ta* sinemasal ritmi ve konu cazibesini düşüren asıl sebep, romana bağlı kalmak uğruna yer verilen birçok gereksiz sahne ve uzun diyaloglar olur. *Minyeli Abdullah-2*, birinci bölümü ile kıyaslanmayacak kadar kötü bir film olmuş; 130 dakikalık filmin büyük kısmı diyaloglar, gereksiz geriye dönüşler ve belgesel görüntülerle şişirilmiştir."⁶² diyerek eleştirmiştir.

Sahibini Arayan Madalya (1989)

Film, Maraş'ın Fransızlar tarafından işgalini ve onlardan kurtuluşunu anlatmaktadır. TBMM'de gelen bir karar ile Maraş'ın kurtuluşunun anısına istiklal madalyası verilecektir. O günlerde mücadele etmiş ve sağ kalmış kişilere sorarlar; kime verelim diye. Kimi söyleseler hep başkaları da çıkmaktadır. Dolayısıyla tek bir kahraman yoktur. Bütün halk ve askerler kahramandır. Bu nedenle madalyayı verecek kimseyi bulamazlar. Film böyle başlamaktadır.

Daha sonra 1919 yılına dönülür ve kurtuluş dönemi resmedilir. İngilizler Maraş'ı Fransızlara devredeler. Bu olay Maraş'ı daha zor durumda bırakacaktır. İleri gelenlerden Rafet Hoca durumu görüşmek ve bir plan yapmak üzere şehrin önemli isimleri toplayarak Maraş müdafaa-i hukuk cemiyetini kurarlar. Bu grup içinde, öğretmen, gazeteci, hoca, asker hatta meczup dahi bulunmaktadır.

Ermeniler de ayaklanmış Fransız askerlerini büyük bir sevinç içinde karşılayarak "Maraş Ermenistan olacak" sloganları atmaktadırlar. Bu durum sonrasında olaylar da patlak vermiştir. Fransız askerleri sokak ortasında kadınlara sarkıntılık etmektedirler. Sütçü İmam müdahale ederek kadınları kurtarır. Bu olay üzerine Fransız yönetimi bütün silahların toplanma emri verir.

Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti çevre köylerde çeteler kurarlar. Etraftan silah tedarik ederler. Mücadeleyi asıl başlatan olay da kaleden Türk bayrağının indirilip yerine Fransız bayrağının çekilmesidir. Camide toplanan cemaat Cuma namazı özgür topraklarda kılınır diyerek kaleye gider, Fransız bayrağını indirir ve Türk bayrağını dikerler. Orada da Cuma namazlarını kılarlar. Çeteler sınırlarda Fransız askerlerini bozguna uğrattıkça, Fransızlar da

⁶¹ Mesut Uçakan, "Özel Söyleşi", (tarih: 03.03.2018).

⁶² Salih Diriklik, *Fleşbek II*, Söğüt Ofset, İstanbul, 1995, s. 38.

şehrin içinde yağmalama, işkence ve katliamlar gerçekleştirirler. Kadınlar ve çocuklar köylere taşınır ve şehirde mücadele hızla devam eder. Kaybedilen yerler geri alınmaya başlamıştır ancak cemiyet üyeleri de tek tek şehit düşmektedir. Daha fazla direnemeyen Fransız askerleri şehirden geri çekilir ve Maraş kurtulmuş olur. Maraş'a özgü halk oyunları ile kurtuluş kutlanır. Kahramanlık madalyası da şehrin kendisine verilir.

Tarık Buğra'nın senaryosunu yazdığı, Türkiye Diyanet Vakfı tarafından finanse edilen film, başarılı bir kurtuluş destanı olarak kabul edilse de halk tarafından beklenen ilgiyi görmemiştir.

Bir Zamanlar Sarhoştur (1992)

Bişr, Basra Merv'de yaşayan eli açık bir sarhoştur. Neredeyse bütün zamanını meyhanede geçirir ve etrafındakilere içki ısmarlaması ile meşhurdur. Elbette bu durum onu meyhane sahibinin en sevdiği müşterisi yapmıştır.

Annesi ve babası iyi birer Müslüman'dır. Babası şehit olduğu için onun mirası ile geçinmektedirler. Annesi, Bişr'e her gün meyhaneye gitmemesi için yalvarır ve kurtulması için Allah'a sürekli dua eder. Bişr'in en yakın arkadaşı ise sara hastasıdır. Yanında nöbet geçirmesi Bişr'i sorgulamaya teşvik etmiştir. Bir gün babasının arkadaşıyla karşılaşmış ve Bişr'e babasını anlatmış nasihat etmiştir. "Hakiki bir mümin ol ve çalış" demiştir. O sırada ezan okunmaya başlamış ve demir döven adam elindeki işi anında bırakmış ve ezanın bitmesini beklemiştir. Bunu gören Bişr oldukça etkilenmiş ve sürekli bir düşünce halini almıştır. Bu sırada yolda bir çobanla karşılaşır, o da helal yemenin öneminden bahseder. Bişr, yağmurlu bir akşam vakti eve dönerken yolda üzerinde "Lailaheillallah" yazılı bir kâğıt görür ve onu kaldırarak yüksek bir yere yerleştirir.

Babasının arkadaşı olan demirci bir rüya görür, Allah'ın Bişr'i yücelteceğini kendisine haber vermesini ister. Bunu duyan Bişr tövbe eder ve kendisine çırac olmak ister. Demircinin yanında hem iş hem de ilim öğrenmeye başlar, bir demir gibi şekil almaktadır. Daha sonra ustası artık kendisinin yetersiz kaldığını ve başka bir hocadan ders alması gerektiğini söyleyerek onu başka bir hocaya yönlendirir. Bişr uzun yollar aşarak istenilen yere varmıştır. Bu medresedeki tahsilinden sonra kendisi ilmini anlatmak için birçok yere gider. Bişr meyhaneye gitmediği için intikam almak isteyen meyhane sahibi de Bişr'in mucizelerini görür ve tövbe ederek ona tabii olur.

Tasavvufi geleneğe uygun olarak yapılan filmde medrese ahlakı göze çarpmakla birlikte bazı kerametler de yer almaktadır. Örneğin Bişr, bir kapının ardına geçerek hocasına yiyecek bırakır. Ancak kendisi Bağdat'ta, hocası ise Merv'dedir.⁶³

Mümin ile Kâfir (1992)

Necip Fazıl Kısakürek'in eserinden esinlenerek yapılan filmin neredeyse tamamı diyalog şeklinde geçer.

Mehmet ve Kenan iki arkadaştır. Kenan ateist bir ressamdır ve inançlar konusunda aklı karışıktır. Mehmet ise düşüncesi katı, söylemleri sert ve anlatım tarzında karşısındakini aşağılar bir tavır takınan İslam inancına sahip biridir. Mehmet'in tavırları bize Necip Fazıl'ı hatırlatmaktadır. Bir gece asansörde kalırlar, tek kurtuluşları bekçinin sabah namazında gelip kapıyı açmasıdır. Onlar da sohbete başlarlar ve eski günlere gider ve aralarındaki tartışmaları hatırlarlar.

Konuşmalarında en çok dikkat çeken diyaloglardan birisi şudur:

Mehmet:

- Siz insanı inkâr ediyorsunuz, Allah'ı değil.

Kenan:

- Peki insan nedir?
- Allah'ın aynasıdır.
- Peki ya felsefe?
- İslam'da felsefe diye bir şey yoktur. Varoluşa bağlı düşünme, hikmettir. Felsefe boşa uğraştır.

Konuşmanın seyri, önce Allah, peygamber ve diğer dinler daha sonra namaz, oruç ve hac ibadeti hakkında soru-cevap veya tartışma olarak devam eder.

Hac ve zekâtı sosyolojik olarak olumlu yorumlayan Kenan'a, Mehmet onların sosyalist düşünce veya kültür değil en başta birer emir olduğunu söyleyerek şiddetle karşı çıkar.

Fabrikanın bekçisi sabah olduğunda gelir ve onları çıkarır. Kenan düşünceli olarak oradan ayrılır.

Film İstanbul'un güzel manzarası eşliğinde çekilmiştir. Konuşurken de arkalarında sürekli camii silüetleri yer almaktadır.⁶⁴

⁶³ Yücel Çakmaklı, "Bişr-i Hafî", 1992, <https://www.youtube.com/watch?v=BMGeJg2lZ5U>, (erişim tarihi: 29.08.2017).

⁶⁴ Yücel Çakmaklı, "Mümin ile Kâfir", 1992, <https://www.youtube.com/watch?v=4tx0hyEAehY>, (erişim tarihi: 29.08.2017).

Kanayan Yara Bosna - Mavi Karanlık (1994)

Kanayan Yara Bosna filmi, Çakmaklı tarafından film olarak çekilmiş ancak bir sinema gösterimine göre çok uzun olduğundan bölümlere ayrılarak televizyonda yayınlanmıştır. Biz, yayınlanma şeklini değil, çekiliş sebebini esas aldığımız için bu filme de tezimizde yer vermeyi doğru bulmaktayız. Film beş bölüm olarak yayınlanmıştır ancak ilk dört bölümüne ulaşmak mümkün olsa da ne yazık ki son bölümüne ulaşamadık. Bu nedenle ulaştığımız kısma kadar yaptığımız okuma ile vereceğiz.

Kanayan Yara Bosna filmi Bosna’da çekilmiş ve Aliya İzzetbegoviç dönemindeki Bosna’nın bağımsızlığını ilan etmesi ve öncesindeki ve sonrasındaki Sırp’ların zulümlerini anlatmaktadır. Bunun yanında yine Bosna’lı olan ancak modern bir hayat tarzı ile büyümüş Ayşe’nin bu süreçteki değişimlerini konu edinmektedir. Ayşe’nin yaşadığı buhran, Çakmaklı’nın diğer filmlerinde de rastladığımız türdendir.

Murat üniversitede hocadır ve fotoğrafçı olan Ayşe ile arkadaştır. Bir gün Ayşe’nin intihar haberini alır ve hastaneye onu ziyarete gider. Ayşe, Murat’ın kendisine huzur verdiğini söyleyerek onunla gitmek ister. Murat, kendi evinde Ayşe’yi bırakarak Ayşe’nin atölyesine amcasının Ayşe için gönderdiği Paris biletlerini almaya gider.

Ayşe, Murat’ın evindeki kitaplara bakarken masanın üzerinde bir defter görür ve okumaya başlar. Bu defter, Murat’ın babası Ragip’in hapishanede, hatıralarını yazdığı ve Murat’a yol göstermesi için bıraktığı defterdir. Film bu sahnede Ragip’in hayatına geçer.

Ragip, gençliğinde silah kuşanıp esir alınan köyleri kurtarmak için arkadaşlarıyla mücadele eder. Hukuk fakültesinden mezun olur ve Bosna’nın bağımsızlığı için çalışmalara başlar. Müslüman gazetesi çıkarma girişimleri üzerine bölücülük suçu ile hapse atılır ve yirmi yıl cezaya mahkûm olur. Okuldaki en yakın arkadaşı o sırada başsavcıdır ancak komünist bir parti üyesi olduğu için Ragip’in aleyhinde şahitlik yapar. Yıllar geçer Murat büyümüş eşi de ölmüştür. Başka bir hapishaneye sevk edeceklerini söylerler ve bunun üzerine ölüm haberi alınır. Kaçarken vuruldu derler ancak Murat, babasının Sırp’lar tarafından öldürüldüğüne inanır.

Murat bir çiftlikte amcasının yanında büyür. Ayşe defteri okuduktan sonra çiftliğe gitmek ister ve mevlit kandiline denk gelirler. Dergâha giderek salâvatlar içinde ibadet edenleri izler. Ayşe çiftlikte huzur bulduğunu ve kendi hayatının şimdiye kadar anlamsız olduğunu anlادığını dile getirir. Çiftlikten dönüşte Ayşe Paris’e gider. Murat ise Bosna bağımsızlığı için yapılan referandumda önemli bir mevkide yer alır. Referandumun kazanılması üzerine Sırp askerler Bosna’daki Müslüman köyleri katleder. Bunlar arasında Murat’ın büyüdüğü çiftlik de vardır.

O sırada Paris'te olan Ayşe Bosna'da yaşananları duyunca ülkesine döner ve başını kapatarak Murat'ın karşısına çıkar. Sırplar Murat'ı ortadan kaldırmak isterler ve onunla görüşmek isterler. Bu süreçlerde de Ayşe, Murat'ın yanında, Bosna'nın bağımsızlık hareketinde aktif yer alarak ülkesi için direnmeyi tercih eder.⁶⁵

⁶⁵ Yücel Çakmaklı, "Kanayan Yara Bosna", 1994, <https://www.youtube.com/watch?v=aLQxoDxoXr0>, (erişim tarihi: 27.05.2018).

İKİNCİ BÖLÜM

MİLLİ SİNEMA TARTIŞMASI

Bu bölümde Türkiye’deki sinema çalışmaları arasında yer alan ve dini sinema olarak isimlendirilen filmlerin özellikleri ve Milli Sinema kavramının oluşma ve gelişme sürecini ele almaya çalışacağız. Bunun yanında dini filmlerin isimlendirme problemlerini ve günümüze kadar bu isimlerin geçirdiği değişikliklere değineceğiz. Milli ve Ulusal kavramlarının anlamları aynı gibi görünse de sinemada bir ideoloji farklılığı olarak karşımıza çıkmış ve Milli Sinema kavramı, Çakmaklı tarafından tercih edilen bir kavram halini almıştır. Bu iki kavramın oluşma ve farklılaşma süreçlerine de değinmeye çalışacağız.

2.1. Türkiye’de Dini Sinema

Bu bölüme genelde Türkiye’deki dini sinema, özelde ise Milli Sinemayı ele almaya çalışacağız. Öncelikle Türkiye’de dini sinemanın hangi sebeplerle ortaya çıktığına bakacak olursak buna birkaç şekilde cevap bulmak mümkün görünmektedir. Birisi ticari kaygı; muhafazakâr kesimi de sinemaya çekerek o kitleden de kazanç sağlamak, bir diğeri ise dini kurum ve cemaatlerin sinemayı bir araç olarak kullanmalarını gösterebiliriz. Bu genel sebeplerin yanında, elbette başka sebepler öngörenler de olmuştur. Sinemaya 70’li yıllara kadar İslami filmler girmemesinin sebebini Atilla Dorsay, yeterli imkân ve gönül veren sinemacının o zamana kadar pek yetişmemesi olarak ifade etmiştir.⁶⁶

Bunun yanında günümüze kadar hala dini unsurların işlenmesinde sıkıntılar olduğunu dile getiren Sadık Yalsızuçanlar, sinemacılar arasında buna kafa yoran ve dert edinen insan olmadığını, varsa da modern ideolojilerden kurtulamadıklarını iddia etmektedir. O, dini sinemaya biraz da ilahi unsurların felsefi ve metafizik boyutta ele alınması olarak baktığında, Türkiye’deki filmleri eksik bulmakta ya da Tarkovski sinemasının kötü bir kopyası olarak görmektedir.⁶⁷

Dini sinema çalışmalarını yetersiz gören bir diğer isim de Ayşe Şasa’dır. Şasa, sinema ve tasavvuf ilişkisi üzerinde durmuş ve “sanat, nefis araştırmasının bir parçasıdır” diyerek

⁶⁶ Yalçın Lülecı, *Türk Sineması ve Din*, Es yay., İstanbul, 2008, s.38.

⁶⁷ “Sadık Yalsızuçanlar,”

<http://www.sadikyalsizucanlar.net/eskisite/turkce/yariyolkarsila/ayrintilar/sinemavedinsorusturmasi.html>, (erişim tarihi: 02.06.2018).

sinemada estetik bir anlayışın hâkim olmasının gerektiğini savunmuştur. Sinema ancak hikmet arayışını devam ettiren bir aracı olduğunda geleceğimizi yansıtabileceği düşüncesindedir.⁶⁸

İhsan Kabil de bu görüşlere yakın olarak, “estetik bakımından üst dil kurulan ve ilkeleri evrensel boyuta taşıyan sinema, insanın ruh boyutunu yükselten bir sinema olabilir” demiştir.⁶⁹

Türk sinemasında dine karşı olumsuz bir algının oluşmasında, dinin geri kalmışlığı simgelediği, din adamlarının problemleri olan genellikle paragöz ya da pasif karakterli insanlar olarak gösteren, bir Müslüman’ın asla kabul edemeyeceği inanışları dindar tiplerin vazgeçilmezleri olarak veren filmler, oldukça etkili olmuştur. Nitekim geçmişimize baktığımız zaman, sinemada bu örneklerin hafife alınmayacak kadar çok olduğunu görmekteyiz. Son zamanların filmi olan Takva, bu sıkıntıları çoğunlukla geride bırakmamıza rağmen yine de olumsuz algının izlerini gördüğümüz bir filmidir.⁷⁰

Türkiye’deki sinema serüveni dini açıdan oldukça farklı tepkilerle karşılaşmıştır. Din söz konusu olunca, fetva kurumu da devreye girecektir elbette. Çakmaklı’dan da hatırlayacak olursak, o da film çekmek için bir hocaya danışmıştır. Genel itibariyle din adamlarının görüşleri çerçevesinde varılan kanı, sinemanın kullanımı yönünde olmuştur. Sinema bir araç sayılmış ve iyiye kullanıldığı ölçüde iyi, kötüye kullanıldığı veya kötüyü-müstehcenliği yansıttığı sürece kötü olarak kabul görmüştür.

Dini sinema serüvenleri içerisinde, İslami öğeleri kullanarak film yapmak isteyen MTTB ve onlarla birlikte çalışan bir kısım yönetmen, kendilerini harekete geçiren şeyin, yani Milli Sinema’nın doğuş sebebinin, 1943 yılında Necip Fazıl’ın kaleme aldığı “Beyaz Perde” başlıklı yazısından kaynaklandığını kabul etmektedirler

Sinema, fikir ve ruhun eline geçtiği takdirde şüphesiz azametli bir imkân ve inşa planı. Fakat bugün bu planı dolduran cevher, bütün hüneri körkütük nefisleri lif lif cezp etmekten ibaret bacak ve vücut hazretleridir. Gerisi sadece bu kıymetin etrafında, bir yüzüğün ana taşını halkalayan kırıntı mücevherler gibi bir şey...⁷¹

Milli Sinema gibi akım arayışlarının başlamasına bu ve benzeri düşüncelerin sebep olduğu ve bu yazıdan sonra sinemayla ilgilenen dini kesimin harekete geçtiği iddia edilmektedir.

⁶⁸Y. Lüleci, s. 34.

⁶⁹Y. Lüleci, s. 36.

⁷⁰H. Çağlar Enneli, “Sanatın Kıyısında Dinsellik: Sinemada Dinsel Gündelik Hayat Tasvirleri”, s.629, [https://www.academia.edu/25988987/Sanat%C4%B1n_K%C4%B1y%C4%B1s%C4%B1nda_Dinsellik_Sinema_da_Dinsel_G%C3%BCndelik_Hayat_Tasvirleri_Giri%C5%9F_K%C4%B1saca_Milli_Sinema_S%C4%B0NE_MA_VE_D%C4%B0N_\(eri%C5%9Fim_tarihi:_10.08.2017\).](https://www.academia.edu/25988987/Sanat%C4%B1n_K%C4%B1y%C4%B1s%C4%B1nda_Dinsellik_Sinema_da_Dinsel_G%C3%BCndelik_Hayat_Tasvirleri_Giri%C5%9F_K%C4%B1saca_Milli_Sinema_S%C4%B0NE_MA_VE_D%C4%B0N_(eri%C5%9Fim_tarihi:_10.08.2017).)

⁷¹Y. Lüleci, s. 59.

Türk sinemasında 1950 yılında Demokrat Parti'nin sinemadan alınan ödeneği azaltması ile filmlerde artış olmuştur ancak bu durum pek de iç açıcı sonuçlar doğurmamıştır. Filmler ya oldukça açık sahneler ya da dinin bir kandırma aracı olarak kullanıldığı traji-komik olaylara sebep olan sahnelerle dolmuştur.

1952 yılında “Hac Yolu” ismiyle çekilen belgesel ile özellikle kırsal kesimlerdeki halkın dini duygularını sömürüldüğü görülmüştür. Bu belgeseli 7 kere izleyenin Hacı olacağını söyleyerek halkı defalarca sinemaya çekip pirim elde etmişlerdir. Yine aynı belgeselde gülsuyu dağıtılmış, seyirci sinemanın etrafını tavaf etmiş ve filme giderken abdest alıp gitmişlerdir.⁷² Burada sinemanın gerçeklik tartışmasına yol açan bir durum söz konusudur. Sinemanın bir perde ardında yansıtılan bir kurgu olduğu bilinmesine rağmen, o perdeden çıkıp da hayatın bizzat kendisine karıştığına inanmaları Hac Yolu belgeselinin insanlar üzerindeki sömürsünde net olarak görülmektedir. Bu örneklik sinemanın izleyici üzerindeki etkisini de göstermek açısından oldukça ilgi çekicidir.

Bu gibi olayların sebebi, dinin ele alınış şeklinin oldukça problemli ve bir yığın tarihsel hatalar ve görsel yanlışlarla dolu “Hazretli Filmler” diye adlandırılan akım olarak görülmüştür. Bir başka film olan “Hazreti İbrahim” filminde ise Hz. İbrahim’e kurban getiren meleğin kanatlı tasviri göze çarpmaktadır. Bu tarz filmleri değerlendiren Çakmaklı, “bu filmler dini konuları işleyen Batı özentili filmlerdi. Milli Sinemanın prototipi olması söz konusu değildir” demiştir.⁷³

Tarihsel olarak devam eden süreçte karşımıza çıkan bir diğer akım ise “Toplumsal Gerçekçi” akımdır. 1960 darbesinin sol zihniyete getirdiği özgürlük anlayışının bir sonucu olan filmlerde Marksist bir anlayışı temel alan din, tarih, gelenek, inanç ahlak gibi değerler olumsuz bir şekilde sunulmuştur. Metin Erksan’ın “Susuz Yaz” ve “Yılanların Öcü” bu filmlere örnek olarak verilmektedir.

Bu akım içerisindeki yönetmenlerin bir kısmı ilerleyen zamanlarda milli değerlere yönelince akım ikiye ayrılmış, aynı görüşü takip edenler “devrimci sinema” Türk halkının kültürünü sinema yoluyla anlatmaya çalışanlar ise “Ulusal Sinema” isimleri altında anılmışlardır.⁷⁴ Ulusal Sinemanın ortaya çıkışı için Halit Refiğ şunları söylemiştir; “Ulusal Sinema bir yandan Batı hayranlığına bir yandan da halk sinemasına tepkiden ortaya çıkmış, teorisini birkaç yönetmenin (Metin Erksan, Halit Refiğ vb.) bir araya gelerek oluşturduğu bir sinemadır.”⁷⁵

⁷² Y. Lülecı, s. 63.

⁷³ Y. Lülecı, s. 66.

⁷⁴ Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, Dergâh yay. İstanbul, 2013, s. 61.

⁷⁵ H. Refiğ, s. 93.

Refiğ'in, Türk kültürünün inançları ve gelenekleriyle bir bütün olduğunu kabullendiğini anladığımız sözleri ise şöyledir; “Batı düşüncesinin temel kaynakları Yunan felsefesi ve Hristiyanlık olduğu gibi devletçi Türk düşüncesinin temel kaynakları da göçebe Türkmen töreleri ve İslam fıkıdır.”⁷⁶

Refiğ bir senaryosunda, köyden Almanya'ya çalışmaya giden ancak daha zor şartları olmasına rağmen köydeki hayatı özleyen, insan ilişkileri, dini ve kültürel bağlarından kopmanın ıstırabını anlatır. Ancak sansür sebebiyle reddedilir. Bunun üzerine şöyle der; “İsa'ya dair filmler yapan Passolini çağdaş rejisör sayılır da Halit Refiğ Türk düşüncesinin köklerine gitmeye çalıştığı, tasavvufu araştırmaya kalkıştığı zaman ‘çağ dışı’ olur.”⁷⁷

Metin Erksan Milli Sinema açık oturumunda, Arapların Hz. Muhammed'e inanma nedenlerinin Hz. Muhammed'in muhakkak yeni ve onları etkileyen bir şey getirmiş olacağını, hatta bunu sinemada göstermek üzere “İlk Ezan” isimli bir film üzerinde çalıştığını söylemiştir. O ince çizgiyi bulmanın ve yansıtmının Ulusal Sinema'nın yöntemi olduğunu da eklemiştir.⁷⁸

Ulusal Sinema akımının temsilcilerinden olan Refiğ ve Erksan bu düşüncelerini dile getirdiği dönemler, Milli Sinema ile neredeyse aynı dönemlere denk gelmektedir. Bakıldığı zaman Çakmaklı ile birbirlerini tamamlayıcı sözler söylemişlerdir. Buna rağmen Refiğ ve Erksan'a hiçbir şekilde Milli Sinema içinde yer verilmemesi ilgi çekicidir.

2.2. Milli Sinema Tanımları

Milli Sinema tanımına geçmeden önce konuları itibari ile manevi ve kültürel değerleri veren, İslami bir bakış açısıyla çekilmeye özen gösterilen ve bir mesaj niteliği taşıyan filmler birçok isim ile anılmaktaydı. Milli Sinema, isim olarak yönetmenlerce kabul edilene kadar Beyaz Sinema, İslami Sinema gibi tabirler kullanılmaktaydı. Biz de bu isimlere kısaca değinmenin asıl konumuz olan Milli Sinema'nın içeriğini anlamada yardımcı olacağını düşünmekteyiz.

2.2.1. Beyaz ve İslami Sinema

Beyaz ve İslami Sinema kavramları, sinemada dini kaygılar çerçevesinde yapılan filmlerin isimlendirme dönemlerinde ortaya atılmış kavramlardır. İki kavramı ele aldığımızda birbirlerinden çok da farklı şeyler olmadıklarını göreceğiz. Nitekim aynı şey Milli Sinema için de söz konusudur. Çünkü bu isimler belli filmler üzerinden yapılan tanımlamalardır ve ele

⁷⁶ H. Refiğ, s. 136.

⁷⁷ H. Refiğ, s. 145.

⁷⁸ Milli Türk Talebe Birliği, “Milli Sinema Açık Oturumu”, der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Küre yay. İstanbul, 2014, s.44.

aldıkları filmler hemen hemen aynı filmlerdir. Yani Milli Sinema içerisinde de yer alan filmlerdir. Ancak kronolojik olarak kullanma zamanları farklıdır.

İlk defa Beyaz Sinema ismini ortaya atan Abdurrahman Şen'e, bir röportajda Beyaz Sinema nedir? diye sorulduğunda kendisini şu sözlerle ifade etmiştir.

Bir defa işin aslı neyi gerektiriyorsa yani konumuz sinemaysa sinemanın gerektirdiği ne varsa hepsinin harfiyen yerine getirilmesi lazım. Benim buradaki amacım bu toprakların kültüründen beslenen bir sinema anlayışına dikkat çekmekti. Bu topraklardaki kültürümüz hâlâ dünyaya nizam verecek bir kültürdür. Biz bu kültürün bütün ayaklarını, bütün unsurlarını eli ayağı düzgün bir şekilde, sanatsal estetikle değerlendirip sunamadıktan sonra şekil ve kalıplarla bugüne kadar olduğu gibi boğulmaya devam ederiz.⁷⁹

Bu açıklamalarına rağmen ne kadar isimlendirme ile hemhal olsalar da birçok yönetmen bu durumdan rahatsızlığını dile getirmiştir. İlerde başka yönetmenlerde de göreceğimiz gibi Şen de, isme takılmamak gerektiğini asıl önemli olanın iyi filmler yapmak olduğunu vurgulamıştır. Beyaz Sinema için, “İslamcı demekten utanıyor o yüzden Beyaz Sinema tabirini kullanıyor” diye çıkan söylentilere ise sert bir şekilde karşı çıkarak herkesin inancını filmlerine zaten yansıttığını ve İslamcı tabirinin ağır olduğunu dolayısıyla böyle bir eleştirinin yersiz olduğunu dile getirmiştir. Şen, Milli Sinema filmlerini ise Beyaz sinemanın yapıtaşları olarak tanımlıyor. Henüz Beyaz Sinema olamamış ama deneme çalışmaları olarak iyi örnekler olduğunu da ekliyor.⁸⁰ Öyle ki bu isim ortaya atıldıktan sonra ilk defa 1991’de İstanbul Beyaz Sinema günleri bile düzenlenmiştir.⁸¹ İstanbul Beyaz Sinema Günleri’nin özellikle de bu isimle düzenlenmesi, Beyaz Sinema’nın isim olarak kabul gördüğünü de göstermiştir. Şen, bu topraklarda yaşayan ve kültürünü değerlere bağlı olarak yansıtan her filmin Beyaz Sinema olduğunu ifade ettiğinde ise bu kadar geniş kapsamlı bir tanımın altında anılmayı istemeyen yönetmenler arasında Mesut Uçakan da yer almış ve Beyaz Sinema tabiri de gün geçtikçe popülerliğini kaybetmiştir.⁸²

Ali Murat Güven’in bir sinema yazısındaki ifadelerinde bütün bu isimlendirilmelerin aynı anlamda kullanıldığını görmekteyiz.

1970’li yılların başlarında, tek boyutlu, tek bakış açılı bir Yeşilçam ortamında temelleri rahmetli Yücel Çakmaklı’nın kişisel mücadelesiyle atılan, ardından da Mesut Uçakan, Salih Diriklik, Ali Osman

⁷⁹ “Beyaz Sinemanın İsim Babası Harbice Konuştu”, <http://www.haber7.com/kultur/haber/653237-beyaz-sinemanin-isim-babasi-harbice-konustu>, (erişim tarihi: 02.09.2017).

⁸⁰ “Beyaz Sinemanın İsim Babası Harbice Konuştu” (erişim tarihi: 02.09.2017).

⁸¹ Gönül Dönmez-Colin, *Kadın, İslam ve Sinema*, çev. Deniz Koç, Agora yay., İstanbul, 2005, s.51.

⁸² Mesut Uçakan, “Özel Söyleşi”, (tarih: 03.03.2018).

Emirosmanoğlu, İsmail Güneş, Nazif Tunç, Atilla Gökbörü, Nurettin Özel, Mehmet Tanrısever, Metin Çamurcu gibi yapımcı-senarist-yönetmen dostlarımızın omuzlarında bin bir çile eşliğinde bugünlere kadar ulaşan “Beyaz Sinema” hareketi ne yazık ki bitmiştir. Ve bu da 1985”den beri sinema üzerine yazıp çizen, anılan sinema hareketini canıyla, kanyla, malıyla, diliyle, kalemiyle, beyniyle ve kalbiyle desteklemiş biri olarak benim herhangi bir yazımda “Beyaz Sinema”, “Millî Sinema”, “İslâmî Sinema” gibi ifadeleri son kez kullanım olacaktır.⁸³

Güven, Hepsini aynı cümlede art arda sıralamasından da anlaşılacağı üzere aralarında bir fark gözetmemektedir.

İslami Sinema olarak isimlendirilmesinin önündeki en büyük engelin sınırlandırma olacağı düşünülmektedir.⁸⁴ Eğer bu isim bir akım olarak nitelendirilecek olsa ve belli kişilere indirgense, diğer filmler İslam dışı olmuş olacaktır. Ancak Türkiye’de çekilmiş birçok filmde kültürel dahi olsa İslam’ın izlerine rastlamak mümkündür.

İslami Sinema denmesindeki diğer bir sıkıntı ise hiçbir yönetmenin bu ismi bir başlık veya tanımlama olarak kullanmaması hatta kullanmaktan kaçmasıdır. Özellikle Milli Sinema temsilcisi olarak sayılan yönetmenlerde gördüğümüz bu tavrın sebebinin dini hassasiyetleri olduğu düşüncesindeyiz. İslami film demek bu yönetmenler için birçok sorumluluk demektir.⁸⁵

İslami Sinema kendi mensuplarınca olmasa da 1990’lı yıllarda popüler olmuş bir kavram şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde kendisini İslami bir kimlik olarak tanımlayan siyasi partilerin önem kazandığı aynı zamanda da başörtülü kızların üniversite yasağı yaşadığı dönemdir. Dolayısıyla İslami Sinema ismi en çok böylesine sorunlar yaşayan gençlerin problemlerini sinemaya yansıtan yönetmenlerin filmleri için kullanılır ve bu ismi de en fazla bu gençler benimserler.⁸⁶

Türkiye’nin kültürel ve manevi değerlerini, Batı’ya karşı Doğu’nun mirasını ve ülke içindeki halkın sorunlarını dert edinmiş ve bunları filmlerinde işleyen yönetmenler için yapılan bu adlandırmaları benimsemiş olsalar da çekingen davranışlar da hiçbir önemi yoktur. Onlar için önemli olan şey düşünce dünyalarına ve inançlarına uygun, insanlara bir şeyler anlatan ve hem insanlardan yön alan hem de onları yönlendirmek amacı taşıyan filmler çekmektir.⁸⁷

⁸³ Ali Murat Güven, “‘Beyaz Sinema’ hareketi (1970-2012): Ruhuna El-Fatiha”, <http://www.yenisafak.com/yazarlar/alimuratguven/beyaz-sinema-hareketi-1970-2012-ruhuna-el-fatiha32364>, (erişim tarihi: 02.09.2017).

⁸⁴ İbrahim Yenen, “Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, cilt, III, 2012, s. 251.

⁸⁵ Mesut Uçakan, “Özel Söyleşi”, (tarih: 03.03.2018).

⁸⁶ Özlem Özdemir, “Yeni Dönem İslami Sinema ve Modernlik- Geleneksellik Sınırında Üslup Arayışı”, *Sinecine*, 2011, c.2, s.8.

⁸⁷ Mesut Uçakan, “Özel Söyleşi”, (tarih: 03.03.2018).

2.2.2. Milli Sinema ve Ulusal Sinema

Öncelikle milli, millet ve ulus kelimelerinin anlamları ve tarihi serüvenini vermenin konumuz açısından önem arz ettiğini düşünmekteyiz. Nitekim kelimeler yüklendikleri anlamlar ile temsil ettikleri şeylere etki ederler ve bu anlamlar genel itibari ile dönemlere özgüdür. Örneğin, “Tanrı” kelimesi cumhuriyetten önce “Allah” anlamında da eserlerde rahat bir şekilde kullanılmıştır. Ancak Cumhuriyet döneminde ezanın Arapça okunması yasaklanmış ve “Allah” yerine Türkçe karşılığı kabul edilen “Tanrı” kelimesi ile değiştirilerek 18 yıl gibi uzun bir süre Türkçe ezanlar okunmuştur. Sonuçta, daha sonraki dönemlerde halkın kutsalını bozan, hatta ona saldıran, bir kelime olarak “Tanrı” kavramı menfi bir anlam kazanarak halk arasında uzak durulan bir kelime olarak kalmıştır.⁸⁸ Bu ve benzeri birçok terimden bahsetmek mümkündür ancak bir örneği yeterli görerek konumuz olan “Milli”, Millet” ve “Ulus” sözcüklerinin anlamlarına geçebiliriz.

Türk Dil Kurumuna ait olan “Büyük Türkçe Sözlükte” *millet* kelimesi; “Çoğunlukla aynı toprak üzerinde yaşayan, aralarında dil, tarih, duygu, ülkü, gelenek ve görenek birliği olan insan topluluğu, ulus.”⁸⁹ olarak tanımlanmaktadır. Bu tanım bizlere milli ve Ulusal Sinemanın ortak ilkeleri konusunda bilgi verir niteliktedir. Ancak Milli Sinema buna ek olarak “dini ve manevi duyguları” da içerisine almıştır. Ulusal Sinema temsilcilerinden olan Halit Refiğ ise sözlükte de yer aldığı gibi Türk Sinemasının bu değerleri göz önünde bulunduran, kendisine özgü bir dili olması gerektiği görüşündedir.⁹⁰

Yine aynı sözlükte *milli* kelimesi ise şöyle anlamlandırılmıştır; “milletle ilgili, millete özgü, ulusal.”⁹¹ Bu tanıma bakacak olursak ulusal ve milli kavramları aynı anlamlara geldiğinden ikisi arasında bir ayrım yapmak söz konusu olmayacaktır. Ancak Milli Sinema ve Ulusal Sinemaya bakacak olursak ikisi de birbirinden farklı isimleri ve eserleri içermektedir. Milli Sinema ve Ulusal Sinema kavramları altında anılan yönetmenler Milli Türk Talebe Birliği’nin düzenlediği açık oturumda bu konuyu masaya yatırmış ve bir taraf filmlerini “Milli Sinema” olarak isimlendirmekte diğer taraf da kendi eserlerini Ulusal Sinema altında gördüklerini iddia etmekte ısrarcı olmuşlardır. *Ulus* sözcüğünü bir Türk’e yabancı olarak gören Uçakan, bu konudaki düşüncelerini şöyle ifade eder; “ulus kelimesi halka uzak bir kelimedir kökünde kavim ırk yatar oysa ulusalcılar ırkçılığa karşıdır. Bu durum onları tezada

⁸⁸ Rıfat Atay-Esra Çiftçi, “Din Dili Çerçevesinde Süleyman Çelebi’nin Mevlid’inde Tanrı Kavramının Serüveni”, *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. 44, 2013, s.311.

⁸⁹ TDK, “millet”, Türk Dil Kurumu yay., Ankara, 2011.

⁹⁰ Veli Boztepe, *1960 ve 1980 Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007, s. 121.

⁹¹ TDK, “milli”, Türk Dil Kurumu yay., Ankara, 2011.

düşürmektedir. *Milli* kelimesi ise ırktan ayrılmış bir ölkü ve coğrafi birliği benimseyen topluluklardır. Bu nedenle Türk halkı buna daha yatkındır.”⁹² Uçakan bu sözleriyle, Milli Sinema kavramını Ulusal Sinema kavramına tercih ettiğini ifade etmektedir.

“Milli Sinema” ve “Ulusal Sinema” arasındaki fark, sözlük anlamlarında yok olarak görülse de milli değerler ve modern değerleri benimsemek ve filmlerinde yansıtma olarak ayrılmışlardır. Bu fark, Milli Sinema Açık Oturumu’nda ele alınmış ancak bir filmin milli mi ulusal mı olduğunu anlamak yine filmlerin ortaya çıkışından sonraya kalmıştır. Bu konunun daha iyi anlaşılacağını düşündüğümüz için Milli Sinema Açık Oturumuna daha geniş yer vermeyi tercih ettik.

“Milli Sinema Açık Oturumu” Milli Sinemanın ne demek olduğu, filmlerin neleri içereceği, seyircilerin bu filmlere olan etkileri gibi belli konuları tartışmak üzere toplanılmıştır. Oturum devam ederken Ulusal ve Milli Sinema ayrımı da tartışmalara katılmış ve katılımcılar kendi görüşlerini beyan etmişlerdir.

Milli Sinema tartışmaları Çakmaklı’nın 1970 yılında çektiği “Birleşen Yollar” filmi ile başlamış olsa da Milli Türk Talebe Birliğinin düzenlediği “Milli Sinema açık oturumunda” omurgası ve savunucuları oluşmuş bir akım halini almıştır. Açık oturuma, Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu gibi Ulusal Sinema akımı ile anılan yönetmenlerin yanında, Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan, Salih Diriklik gibi filmleri Milli Sinema başlığının altında anılan yönetmenler de katılmışlar ve Milli Sinemanın ne olduğu ve olması gerektiği hakkında tebliğlerini beyan etmişlerdir.⁹³

İlk olarak Ulusal Sinema yönetmenleri arasında zikrettiğimiz Halit Refiğ söz alır ve konuşmasının sonuna kadar “milli” ve “ulusal” kelimelerini aynı anlamda kullanır. Milli Sinema için, “tarihin izlerini gelişen toplum şartları içinde vermektir” der ve ekler; “zaman ve hayat şartları sürekli gelişme halindedir. Bütün mesele bugünün insanının bugünün şartlarının meydana getirdiği yeni ifade tarzlarını, yeni izleri, gelişen teknolojinin ve gelişen sosyal şartların meydana getirdiği yeni anlatım biçimlerini yakalayabilmektir.”⁹⁴ Refiğ’in sözlerinden anlaşılan, onun modern zamanı ele almayı önceliğidir.

Ulusal Sinema yönetmenlerinden bir diğeri olarak kabul edilen Metin Erksan’a söz geldiğinde ise Refiğ ile paralel şeyleri söylediğini ve yine Refiğ gibi “ulusal” ve “milli” kelimelerini aynı anlamda kullandığını ifade etmiştir.

⁹² Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, Düşünce yay., İstanbul, 1997, s. 68.

⁹³ MTTB, ss.17-67.

⁹⁴ MTTB, s. 20.

Milli anlayışa, ulusal anlayışa çok küçük bir şeyden gitmemek, bu meseleye dinine bağlı olmak veya vatanını milletini sevmekten daha büyük bir görüş getirmek gerekir. Türk toplumunu oluşturan ekonomik, politik, sosyal ve dini etkenler var. Bu etkenleri iyice bilerek, Türk toplumu içinde oluşan Türk insanının yapısını iyice bilerek bu oluşumun içinde Milli Sinema'ya iyice yaklaşılabacaktır.⁹⁵

Refiğ, Milli ve Ulusal olarak sinemayı ikiye ayıran unsurların küçük meseleler olduğunu ve Türkiye'nin bütün bu ayırım unsurlarını ve daha fazlasını barındırdığını dile getirmiş ve bu sözleri ile Erksan'ın sinema anlayışını yansıtırken aynı zamanda Milli Sinema'ya bir üst kimlik kazandırma amacı olduğunu bizlere göstermektedir. Ahlak konusuna da değinen Erksan, Türk sinemasının ahlaklı olması gerektiğinin çünkü Türk halkının bunu istediğini ifade etmektedir.⁹⁶

Duygu Sağıroğlu konuşmaya başladığında da, Erksan ve Refiğ'den farklı şeyler göremiyoruz. "Türk insanın dünya görüşünü yansıtan bir sinema olması gerekiyor ulusal veya Milli Sinema diye tanımlayabileceğimiz şeyin. Bu elbette ki tarihimizden, geleneklerimizden, bu tarih sırası içinde insanımızın durmadan yaşadığı çeşitli olayların birikimi sonucunda oluşmuş bir dünya görüşüdür."⁹⁷ diyen Sağıroğlu, ulusal ve milli kavramlarını aynı anlamda kullanıyor görünmektedir.

Öyleyse, ulusal ve milli kavramları kırılma ya da ayrışmaya nerede başlıyor? Bunun cevabını söz Yücel Çakmaklı'ya gelince anlıyoruz. Çakmaklı, Milli Sinema'yı tarif ederken; "Milli Sinema milli kültürün sinema diliyle anlatımıdır... Milli kültür bir toplumun, yani milletin, tarihi birikiminden aldığı, duyuş, düşünce ve yaşama biçimiyle oluşturduğu değer hükümleridir. Mücerret olarak bu değer hükümleri ilim, sanat ve dindir."⁹⁸ şeklinde özetlemektedir. Çakmaklı'nın bu söylemleri, Milli Sinemanın "ilim, sanat ve din" değerlerinin ifadesi diğer yönetmenlerin eleştirilerine sebep olacaktır. Çakmaklı konuşmasının sonunda, kendisinin Milli Sinema'dan ne anladığını ifade ettiğini Ulusal Sinema ile aralarında fark varsa bunların müzakere edilmesi gerektiğini böylece ayrıldıkları ve birleştikleri noktaların netleştirmesinde yarar olacağını söylemiştir.⁹⁹ Bu sözleri aslında bir nevi Ulusal Sinema temsilcileri ve Milli Sinema temsilcilerinin ayrılmasına sebep olmuştur. Çünkü bu talep sadece Çakmaklı'dan gelmiştir. Oturumun devamında ise konuşma bu ayrılma üzerine devam etmiştir.

Refiğ, kendisi için ulusal kelimesinin biraz daha ilerici, milli kelimesinin ise daha muhafazakâr bir anlam ifade ettiğini ve iki kelime aynı anlama geliyor olsa dahi, iki kelimeden

⁹⁵ MTTB, s.28.

⁹⁶ MTTB, s.28.

⁹⁷ MTTB, s.28.

⁹⁸ MTTB, s.35.

⁹⁹ MTTB, s.35.

birini seçmenin belli bir tutum meselesi olduğunu dile getirmiştir.¹⁰⁰ Erksan ise duruşunu, “ulusal demek başka uluslardan ayrı özgür düşünmek demektir” diye özetlemiştir.¹⁰¹

Ayşe Saşa bir röportajında, Ulusal Sinema’ya Milli Sinema temsilcilerine benzer bir eleştiri getirerek Ulusal Sinema’nın İslam’a yeterince atıfta bulunmadığı ve İslam ile derin bağ kuramadığı için de seküler kaldığını ifade etmiştir.¹⁰²

Salih Diriklik ise Milli Sinema demekte ısrarcı olarak, Milli Sinema için; “hakkımızda, tarihi birikimle meydana gelen duyuş, düşünce ve heyecanları aynen sinemada dile getirmektir,”¹⁰³ tespitinde bulunur. Ulusal kelimesini tercih edenlerin itirazı, kültürel değerlerin “aynen” yansıtılma şeklindedir. Oturumun ayrıntılarına daha fazla girmeden şunu diyebiliriz ki, Ulusal Sinema ve Milli Sinema temsilcileri, Çakmaklı hariç olmak üzere net olarak ikisine de belli bir tanımlama getirmemiş ve birbirinin yerlerine kullanmışlardır. Ancak filmlerindeki tutumları bu ayrımı ortaya koymuştur. Dini ve kültürel unsurların muhafazakâr bir tutumla filmlere yansması o filmin Milli Sinema dâhilinde olduğunu göstermektedir. Mesela Ulusal Sinema temsilcileri tarafından yapılan filmlerde sapık bir imamın yer alması rakı masasının normal olarak karşılanması Milli Sinema temsilcileri tarafından kabul edilebilir değildir. Bu gibi unsurlar, filmlerinin farklı başlıklar altında ele alınmasına sebep olmuştur.

Milli Sinema için birçok tanım yapılsa da görülecektir ki temsilcisi olan yönetmenlerin konuları ele alış tarzları, filmlerin içerikler ve üslupları farklılık arz etmektedir. Bu nedenle Milli Sinema için kesin çizgileri olan bir akım yerine, belli ilkelere riayet eden bir akım olduğunu söylemek daha yerinde olacaktır. Bu ilkeleri, dini, kültürel, manevi ve ahlaki değerlerin göz önünde bulundurulması şeklinde özetleyebiliriz.

Çakmaklı bir röportajında Milli Sinema tanımını, Necip Fazıl’ın sözlerinde geçtiği “Anladım işi, sanat Allah’ı aramakmış; Marifet bu, gerisi çelik-çomakmış...”¹⁰⁴ ifadelerine anlam olarak benzeyen kendi cümleleriyle özetlemiştir: "Milli Sinema için tek gerçek vardır. Mutlak Gerçek... Mutlak Varlık... Nasıl ki, canlı ve cansız bütün varlıklar bu Gerçek'e yöneldiyse, sanatın da tek yönü O'dur. Ve Milli Sinema'nın yapmak istediği de bu gerçeğin ifadesinden başka bir şey değildir."¹⁰⁵ Bu ifadeler de gösteriyor ki Milli Sinema temsilcileri olarak tanımlanan yönetmenlerin, teorik olarak değil pratik olarak bunu gerçekleştirmek öncelikli amaçları olarak ortaya çıkmaktadır. Milli Sinemayı ortaya çıkaran en önemli sebeplerin başında

¹⁰⁰MTTB, s. 39

¹⁰¹MTTB, s. 43.

¹⁰² Ayşe Saşa, *Bir Ruh Macerası*, Timaş yay., İstanbul, 2009, s. 100.

¹⁰³ Milli Türk Talebe Birliği, 2014, s.51.

¹⁰⁴ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu yay., İstanbul, 2006, s.39.

¹⁰⁵ Fuat İnci, *Milli Sinema ve Din*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1996, s.7.

Türkiye’deki gençlerin değerlerinden uzaklaşması ve bunun sonucu olarak İslami yaşam şeklini benimseyenlerin ideolojik olarak bu düşüncüyü sinema aracılığıyla ortaya koymak istemesi gelmektedir.¹⁰⁶

Çakmaklı’nın yanı sıra birçok düşünür, eleştirmen veya sinemacı tarafından Milli Sinema tanımları yapılmıştır. Bunlardan birisini biraz da eleştirel bir söylemle dile getiren Nejat Özön şu tespitleri gündeme getirmektedir:

Milli Sinema, daha önce de belirttiğimiz gibi, “Milliyetçi – mukaddesatçı” kanadın yayın organlarında, Yeşilçam’ın ahlak bozucu ürünleri ile sol görüşlü sinemacıların “ideolojik” ürünlerine karşı öne sürülen bir kavramdı. Temelindeki boşluğu ve kofluğu örtmek için Milli Sinema’nın teorigi ve pratiği gibi pek cafcıflı başlıklar altında ileri sürülen bu görüşlerin, gerçekte ne teorisi ne pratiği yapılabildi. Yapılması da olanaksızdı. Çünkü bu görüş, büyük bir hızla değişen toplumun çok çapraşık sorunlarına, değer yargılarına; hiç değişmeyen, değişmemesi gereken, kemikleşmiş bir din ve ahlak anlayışıyla çözümler getirmek istediğinden, daha işin başında çıkmaza saplanıp kalmak zorundaydı.¹⁰⁷

Özön bu açıklamasını Milli Sinema filmlerinde verilen ahlaki öğretilerin, dini öğelerden ayrı düşünülemez olarak verdiklerinden dolayı ortaya çıktığını devamında ifade etmektedir. Milli Sinema temsilcileri de aslında bundan başka bir şey söylememektedir. Bu durum, dinsiz olanın ahlaksız olacağını değil, Türk kültürünün manevi yapısında din ve ahlak unsurlarının bir bütün olarak bulunduğunu dolayısıyla milli değerlerine yabancılaşmayan insanların doğal olarak da ahlaklı olacağını üzerinde durduklarından kaynaklanmaktadır.

Atilla Dorsay da Özön’un aksine bu konuda anlayışlı ve yapıcı yorumlar getirmiş;

Çakmaklı ve 'Memleketim' filminin temsil ettiği düşünceleri savunan bir "sağ"ın başımızın üstünde yeri var. Bu tür bir sağ, çağının gerisinde kalmayan, ancak batıdaki benzerleri gibi geçmişe, geleneksel olana bağlı, bu değerleri korumakta ve savunmakta 'tutucu' olan bir sağdır. Ve bu anlayış içindeki bir sağ siyasal alanda olsun kültürel anlamda olsun gerekli ve solun kendisiyle diyalog kurabileceği bir denge unsurudur. Çakmaklı, *Memleketim* çizgisini sürdürürse, bu sağın sinemadaki akıllı ve gerçekçi temsilcisi olma yolunu kedisine açmış olacaktır.¹⁰⁸

Şeklindeki sözleri sağcı diye ayrıştırma olarak görülse de hoşgörülü bir bakış açısıyla dile getirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Diyanet İşleri Bakanlığı tarafından düzenlenen bir kongrede Ömer Menekşe, Milli Sinema için; “Milli Sinema, milli bir bakış açısının yorumladığı ve çözümlediği gerçeğin,

¹⁰⁶ F. İnci, s.11.

¹⁰⁷ Nijat Özön, *Sinema Uygulayımı -Sanatı -Tarihi*, Hil yay., İstanbul, 1985, s.376.

¹⁰⁸ F. İnci, s.13.

kısacası milli kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır. Milli kültür ise bir milletin tarihi birikimden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimi ile oluşturduğu ilim, sanat ve din gibi değer hükümleridir,”¹⁰⁹ ifadelerini kullanmıştır.

Görüldüğü üzere birçok farklı tanım, olumlu ve olumsuz görüşlere rağmen bir Milli Sinema akımı kabul edilmiş ve pratikte ilkelerini yansıtan birçok film meydana gelmiştir. Milli Sinema tarihine değinmenin bu düşüncelerin daha iyi anlaşılmasında rol oynayacağını umuyoruz.

2.3. Milli Sinema Tarihi

Türkiye’de 1970’li yıllara doğru sinemaya belirli bakış açıları girmeye başladı. Çoğunluğun temelde birleştikleri şey, ülkenin sorunlarını ele almaktı. Elbette herkes kendi düşünce yapısına göre bunları sinemaya taşıdı. Sosyal, siyasal ekonomik problemler bunlardan bazılarıydı. Bazıları bu sorunları olduğu gibi düz aktarılan filmler yaparken, bazıları da zamana ve Türkiye’ye özgü yeni bir dil oluşturma çabasındaydı.

Milli Sinema da bu sorunlar arasında manevi değerlerinden uzak ya da manevi duyguları çarptırarak önümüze çıkan sinemaya yeni bir soluk kazandırmak amacı ile bir grup yönetmenin bir araya gelerek ortaya koyduğu filmler aracılığıyla meydana gelmiştir. Savunucuları, çoğunluğun Müslüman olduğu bir ülkede bu gerçeklerin göz ardı edilemeyecek bir ihtiyaç olduğunu iddia etmiş ve bu anlayış ile çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Uçakan, “Müslüman Türk toplumunda yeni neslin inançlarından uzaklaşması Milli sinemayı politik sahneye çıkaran en önemli sebeplerdendir,”¹¹⁰ ifadeleriyle Milli Sinema’nın var olma sebeplerine değinmiştir.

Milli Sinemanın belli bir teorisinin söz konusu olmadığına daha önceden değinmiştik. Bu sebeptir ki Milli Sinema için net bir tanım vermek yerine, içerisinde yer alan filmlerden bahsetmek gerekmektedir. Nitekim yönetmenlerin, filmlerini birbirlerinden farkı ele almış olsalar da temelde kültürel ve manevi değerlere sahip çıkma ilkesi ile hareket ettikleri görülmüştür.

Çakmaklı’nın ifadeleri de bunu destekler niteliktedir;

Biz Milli Sinema tezimizi ileri sürerken bakış açımızdan hareket ettik. Bu da milli olmalı. Bunu illa Türkiye’de çevrilen her film millidir diye anlamayalım. Bunlar yerli sinemadır. Bakış açılarının milli olması lazımdır. Bizim bakış açımızda milli bir gerçekliğin yansıması var, buna göre Milli Sinema anlayışına uygun olarak, Türk sinemasına kazandırılmış pek çok eser sayılabilir. Mesela; Metin Erksan’ın

¹⁰⁹ Ömer Menekşe, “Türk Sinemasında Din ve Din Adamı İmajı”, *II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi*, DİB. yay. Ankara, 2005, s.48.

¹¹⁰ Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, Düşünce yay., İstanbul, 1997, s. 137.

“Sevmek Zamanı”, Lütfü Akad’ın “Ömer Seyfettin Hikâyeleri”, Halit Refiğ’in “Fatma Bacı” filmleri, diğer yandan Salih Diriklik’in, Mesut Uçakan’ın ve Tuncay Öztürk gibi genç arkadaşların filmleri Milli Sinema yapımlarıdır.¹¹¹

Çakmaklı’nın ifadelerinden de anlaşılacağı üzere Milli Sinema belli yönetmenler veya belli filmler ile değil, özünde barındırdığı değerleri ortaya koymaya çalışan bütün filmleri kapsayan bir anlama sahiptir.

Çakmaklı bir başka ifadesinde Milli Sinema’nın ne yapmak istediği şeyi şu sözleriyle ifade etmiştir; “Biz filmlerimizde masal anlatmadık. Geçmişte, çok büyük medeniyetler kurmuş olan Türk insanımızın, son asırda, kültürüyle, sanatıyla ne olduğu belirsiz yabancı kültür ajanları tarafından nasıl talan edildiğini, Batı kültürünün insani bir sentezle değil, işgalci bir tavırla toplumumuza nasıl deli gömleği gibi giydirilmeye çalışıldığını göstermeye çalıştık.”¹¹² Bu sözleri aynı zamanda Milli Sinema’nın amacını anlamamıza da yardımcı olmaktadır.

Milli Sinemanın sinemaya girişi, bir ihtiyacı karşılamak için belli bir amaç uğrunaydı. Uçakan bir röportajında, “Cumhuriyetin kuruluşuyla Türkiye’nin laikleşmesinin bir kimlik bunalımı yarattığını ve insanların köklerine yabancılaştığını”¹¹³ söylemiştir. Bu durumun gençleri düştükleri boşluktan dolayı Batı’ya yönelttiğini de eklemiştir. Böylesine bir bozulmanın düzeltilmesi ve özelliklere gençlere unuttukları değerlerinin anlatılması edindikleri amaçlar arasındadır. Bu amaç, manevi değerler üzerine yoğunlaştırılmış ve bu minvalde eserler vermiştir. Uzun zamandır bu gibi filmleri göremeyen Türk halkının da ilgisini çekmeyi başarmıştır. Çünkü piyasada olan filmlerde halkın manevi değerlerinin önemsenmediği, dini olguların çarpıtılmış olarak gösterildiği ya da İslami duygularının istismar edildiği filmler vardı. Milli Sinema onlar için yeni bir soluk ve özüne dönüşü simgeleyen bir akım oldu. Özellikle gençlerin Batı hayranlığını ve kendi değerleriyle çatışmasını işleyen Milli Sinema’da muhafazakâr halk kendinden bir şeyler buldu. Bu gibi durumlar insanları sinemaya çekmede oldukça etkili oldu.

Milli Sinema’yı kendi içerisinde kültürel, siyasi etkiler çerçevesinde filmleri ele alış tarzlarına göre dönemlere ayırmak mümkündür. Bazı araştırmacılara göre bu durum üç dönem olarak tespit edilmiştir:

1. Milli(yetçi) Sinema: Başlangıç ve Klasik Dönem (1970–1989)
2. İslamcı Sinema: Zirve Dönemi (1989–1995)

¹¹¹ F. İnci, s.10.

¹¹² Özlem Özdemir, “Yeni Dönem İslami Sinema ve Modernlik- Geleneksellik Sınırında Üslup Arayışı”, *Sinecine*, 2011, c.2, s. 10.

¹¹³ Gönül Dönmez-Colin, *Kadın, İslam ve Sinema*, çev. Deniz Koç, Agora yay., İstanbul, 2005, s.53.

3. Muhafazakâr Sinema: Durgunluk Dönemi (1995–2010)

Milli Sinemanın başlangıç dönemi İslam'ın kamusal anlamda sınırlandırıldığı bir döneme denk gelmektedir. Nitekim İslamcı olarak kurulan partilerin Milli içerikli isimler alması ve bazı büyük düşünürlerin –Necip Fazıl, Nurettin Topçu- İslami düşünce için Milli-Anadolu gibi tabirler kullanmaları bu durumu açıkça göstermektedir.

Zirve dönemde, hidayet bulan insanların hikâyeleri yerine, toplumda yaşanan sıkıntılar, başörtüsü problemi ve Türkçe ezan gibi konuların işlendiği, tarihten yakın örnekler ile İslami karakterler ön plana çıkmaktadır.

Durgunluk döneminin de diğer dönemler gibi Türkiye'nin içinde bulunduğu toplumsal olayların etkisi yer almaktadır. 1995'den sonra seçimle iktidara gelen bir partinin darbe ile görevden alınması, 17 Ağustos Depremi, ekonomik krizler bu durgunluğa sebep olan örnekler olarak verilebilir. Bu dönemden sonra da kayda değer bir örnek söz konusu olmamıştır.¹¹⁴

Çakmaklı Sinemasını da bu anlamda dönemlere ayırmak mümkün olabilir. İlk dönem filmlerinde Milliyetçi söylem ve köklerine dönmek, birbirine zıt olan hayatların karşılaşması, rüya ile hidayete eren insanlar serisi dikkatimizi çekmektedir. Daha sonra TRT ile filmlere ara vermiş ve bildiğimiz üzere *Minyeli Abdullah* ile geri dönmüştür. Bu dönüş, Çakmaklı'nın ikinci yani zirve dönemi olmuştur. Bu süreçteki filmlerde ise daha baskın ve idealist bir İslamcı tutum kendini göstermektedir. İslam adına hapis yatanlar, canından olanlar, sürekli İslami söylemi güçlendirme çalışmaları içindeki insanlar işlenmektedir. İlk dönemde görüldüğü gibi Doğu-Batı çatışmasına da milliyetçi söylemelere de ikinci dönemde rastlamak oldukça zordur. Bu durum bizlere, hiçbir filmin kendi döneminden, kültüründen, ekonomik ve siyasi olaylarından bağımsız olamayacağını açıkça göstermekte yeterlidir.

2.4. Milli Sinema Temsilcileri ve Filmleri

Milli Sinemanın ne demek olduğunu anlamanın en iyi yolu, temsilcileri tarafından yönetmenliği yapılan filmlerdir. Bu bağlamda Çakmaklı başta olmak üzere diğer Milli Sinema'nın diğer temsilcilerinin görüşlerini ve eserlerini vermeyi, konunun anlaşılması açısından uygun görmekteyiz. Çakmaklı dışındaki diğer yönetmenler, her ne kadar Milli Sinema'nın başlangıcında öncülerinden olsalar da, ilerleyen süreçlerdeki Milli Sinemanın kavram kargaşasından dolayı kendilerini herhangi bir sinema akımı altında değerlendirmekten

¹¹⁴İbrahim Yenen, “Türk Sineması'nda İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, cilt, III, 2012, s. 262.

geri durmuşlardır. Biz Milli Sinema'yı ilk anlamı olan MTTB'nin açık oturumunda belirlenen haliyle ele alacağımız için, o dönemde bu ismi benimsedikleri için, bu yönetmenlere değinmeyi tercih ettik. Bu bölümde ele alacağımız filmler yalnızca yönetmenliğini yaptıkları sinema filmleri ile sınırlı kalacak, TV veya belgesel yapımlarına yer vermeyeceğiz. Sinema filmlerinin kendi düşünce ve görüşlerini daha net yansıttığını düşündüğümüzün yanı sıra çalışmamızın sınırlarını yalnızca sinema filmleri olarak sınırlandırdığımızın da etkisi olmaktadır.

Konumuz gereği Çakmaklı Filmlerini ve diğer çalışmalarını yukarda verdiğimiz için şimdi kısaca diğer Milli Sinema akımı içerisinde değerlendirilen bazı yönetmenlerin düşünce yapılarına değinerek, çalışmalarına yalnızca isim olarak yer vereceğiz.

Mesut Uçakan'ın Yönetmenliğini Yaptığı Sinema Filmleri

Mesut Uçakan'ın Milli Sinema üzerine olan düşüncelerini en net gördüğümüz yer *Türk Sinemasında İdeoloji* kitabıdır.¹¹⁵ Uçakan kitabında milli sinemanın düşünce yapısı başlığı altında İslam, Allah inancı, İslam'ın ahlaki iktisadi hukuki yönü gibi başlıkları incelemiş ve Milli Sinemanın bunlardan yola çıktığını ifade etmiştir.

Uçakan, sinema anlayışı olarak Çakmaklı'yla aynı akım içerisinde değerlendirilse de kendi içerisinde Çakmaklı'yı eleştirmiş ve kendi yönetmenliğini yaptığı filmleri birer tebliğ aracı olarak kullandığını dile getirmiştir.

Çakmaklı'ya getirdiği eleştiriler ise; Filmlerinde seçtiği karakterlerin sosyetik çevreden seçmesi ve mesajı bunlar üzerinden vermesi, İslam'ın çoğu kere ahlaki boyutunun verilip sosyal ve ekonomik tutumunun göz ardı edilmiş olması Filmlerde hak yolu tercih edenlerin İslam dininin etkisi ile değil de bir başka insana duyulan hayranlık vesilesi ile olması, şeklindedir.¹¹⁶ Uçakan, döneminin Milli Sinema anlayışını eksik ve yetersiz bulmaktadır. Uçakan'a göre, Sinema anlayışı görüntülerle şiir yazmak, eşya ve hadiselerle Müslümanca bir yorum katmaktır dolayısıyla Çakmaklı'nın filmlerinde dinin yalnızca milli değerler olarak verilmesini eksik bulmaktadır. Uçakan, kendisi ile yaptığımız hususi görüşmede, Milli Sinema'nın ilerleyen dönemlerde geçirdiği kavram tartışması sonucunda, kendi eserlerine ne Milli Sinema ne de Beyaz Sinema demeyeceğini, bu kavram kargaşasının dışında kalmak istediğini ifade etmiştir.¹¹⁷

Uçakan, 1978 ve 2006 arasında sinema filmleri çekmiştir. Halen yönetmenlik yapan Uçakan'ın son filmleri TV dizisi ya da TV filmi olduğundan dolayı 2006'ya kadar olanları vermekle yetineceğiz. Uçakan, filmlerinde ideolojisini sanatın önüne geçirmiş ve sanat onun

¹¹⁵ Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, Sepya yay., İstanbul, 2010.

¹¹⁶ Uçakan, s.168.

¹¹⁷ Mesut Uçakan, "Özel Söyleşi", (03.03.218).

için ikinci planda kalmıştır. Yoğun olarak, döneminin siyaset-din ilişkisini yansıtmaya çalışmıştır. Bu nedenle filmleri için Müslümanca Sinema tabiri de kullanılmaktadır.¹¹⁸ 2005'te çektiği “Anne ya da Leyla” ve 2006 yılında çektiği “Anka Kuşu” filmleri imgelerin yoğun bir film olduğu için de sanat yönünün ağır bastığı ifade edilmiştir. Hilmi Maktav, Uçakan'ın *Anne ya da Leyla*'sı (2005) ve yine Uçakan'ın *Anka Kuşu* (2006) filmleri üzerinden bu yeni alanın doğrudan İslami göndermeler yerine tasavvufun dilini kullanarak simgesel okumalara kapı aralayan metinler formüle ettiklerini ifade etmiştir.¹¹⁹

Uçakan'ın yönetmenliğini yaptığı sinema filmleri şunlardır:

1. Lanet/İlenç- 1977
2. Rahmet ve Gazap -1980
3. Öç -1984
4. Sessiz Ölüm- 1985
5. Yapayalnız- 1986
6. Zeynep Ölmese- 1987
7. Reis Bey- 1988
8. Yalnız Değilsiniz- 1990
9. Sonsuza Yürümek- 1991
10. Sevdaların Ölümü -1992
11. Çöküş- 1992
12. İskilipli Atıf Hoca- 1993
13. Ölümsüz Karanfiller- 1995
14. Anne Ya da Leyla -2005
15. Otel İstanbul- 2005
16. Anka Kuşu- 2006¹²⁰

İsmail Güneş'in Yönetmenliğini Yaptığı Sinema Filmleri

İsmail Güneş diğer Milli Sinema temsilcilerinden farklı olarak ülkücü kimliği ön plana çıkan bir yönetmendir. Kendisine siyasi olarak nerede durduğu sorulduğunda; “Ülkücü dünya görüşünden gelsem de birçoğuna benzemem. Hep muhaliftim, ülkücü kavramına bağlı kalmaya çalıştım. Ülkücü; idealist, çalışkan, yenilik yapan, çağı geliştiren insandır. Muhafazakâr

¹¹⁸ İbrahim Yenen, 2012, s. 259.

¹¹⁹ Hilmi Maktav, “Sinema ya da İlahi Aşk”, *sinecine*, 2010/2, s.35.

¹²⁰ “Mesut Uçakan Filmografisi ve Yazılı Eserleri”, <http://www.mesutucakan.com/pages/filmografi.html>, (erişim tarihi: 01.09.2017).

değildir. Bu ülkenin sınırları içinde yaşayan ve kendini vatandaş sayan, herkesi içeren bir milliyetçilikten yanayım.”¹²¹ şeklinde ifade etmiştir

Güneş, filmlerinin Milli Sinema adı altında anılmasından hatta herhangi bir akım altında anılmasından oldukça rahatsız olan bir yönetmendir. Bir röportajında kendisinin filmlerinin Milli Sinema adı altında anıldığını söyleyen muhabire şunları söylemiştir;

Ne yapabilirim ki? Yapmayın diyorum ama herkes bildiğini okuyor. Bakın ben “Çizme” diye bir film yaptım. Ezan yasağını anlatan bir film. Biliyorsunuz Türkiye’de ezan 17 sene yasak kalmış. “Çizme” o yasağın bittiği günü anlatır. Yasak her yerde kalkmıştır. Ama bir nahiye hala Türkçe okunuyordur ezan. Çünkü cumhurbaşkanı onaylamamıştır yasayı der ve tepkilere rağmen ezanı ısrarla Türkçe okutur nahiye müdürü. Adalet partisinin bir vaadi vardı. Ezanın yeniden eski şeklinde okutulması için Dil Serbestiyeti getirildi. Ezan şu anda istenirse Türkçe okunabilir. Çünkü dil yasağı yok. Efendim o nahiye müdürü o 18 seneyi o kasabada uygulatır. “Çizme” o baskıyı anlatıyor. Adamın çizmeleri vardır, çizmeler o baskıyı simgeliyor. O çizmelerine çok iyi bakıyor, sürekli temizletip parlatıyor. Çok güzel bir film ama asla İslami bir film değildir. Çünkü benim orda şey diye bir derdim yok. Efendim “ey ahali namaz kılın, ezanı şöyle okuyun” diye. Böyle bir derdi yok. O İslami değil, siyasi bir film. ¹²²

Bu ifadesinden de anlaşılacağı üzere Güneş, filmlerin içerisinde bulunan öğelere göre değil de, anlattığı ya da eleştirdiği şeye göre bir başlık altına alınmasını doğru bulmuyor.

Uçakan’ın aksine, “öncelikle bir esere sanat eseri mi?” diye bakmak gerektiğini söyleyen Güneş, daha sonra da o eserin sanat eseri olması için toplumu ilgilendirmesi gerektiğini düşünüyor. Sadece Müslümanlara yönelik film yapmayı doğru bulmuyor. Kitlenin genişlemesi için mesajın da genişlemesi gerektiğine inanıyor. ¹²³ Bu düşünceleri ile yüzünü toplumun sorunlarına çevirmiş ve filmlerinde bunu göstermeyi amaçlamış bir yönetmen olarak öne çıkmayı hedeflediğini görmekteyiz.

Güneş’in yönetmenliğini yaptığı sinema filmleri şunlardır:

1. Gün Doğmadan- 1986
2. Ateş Böceği- 1987
3. Biz Doğarken Gülmüşüz -1987
4. Küçük ve Sonsuz Yürek- 1990
5. Çizme -1991
6. Siyah Pelerinli Adam- 1992

¹²¹ Yalçın Lülecı, *Türk Sineması ve Din*, Es yay., İstanbul, 2008, s.100.

¹²² Suat Köçer, “Bu Toplumdan İşkencenin Kalkması İçin Bütün Bir Toplumun İşkenceyi Görmesi Lazım”, <http://www.turksineması.com/roportaj-ismail-gunes/>, (erişim tarihi: 01.09.2017).

¹²³ İbrahim Yenen, 2012, s. 259.

7. Veysel Karani- 1993
8. Beşinci Boyut- 1993
9. Ahmet Bedevi- 1993
10. Gülün Bittiği Yer- 1998
11. Bıçak Sırtı -2001
12. Kimsesiz Zaman Tasvirleri- 2004
13. The İmam- 2005
14. Sözün Bittiği Yer- 2007
15. Bir Medeniyet Rüyası- 2010¹²⁴

Salih Diriklik, Mehmet Tanrısever, Metin Çamurcu, Necmettin Özel'in Yönetmenliğini Yaptığı Sinema Filmleri

Adı geçen yönetmenleri bir arada anmamızın sebebi yaptıkları filmlerin sayısının iki ve dört arasında olmasından dolayıdır. Bu kadar az sayıda film yapmalarının sebebinin onların yönetmenlikten başka mesleklere sahip olmalarındandır diye düşünmekteyiz. Nitekim, Diriklik doktor, Tanrısever iş adamı, Özel ise oyuncudur.¹²⁵

Bu yönetmenlerin Milli Sinema ile bağlantılarına gelince, Diriklik, yukarıda da belirttiğimiz üzere MTTB sinema kulübü başkanlığını üstlenmiştir. Bu isimlerin yönetmenliği yaptıkları film sayıları az olsa da birçok filmde farklı şekilde destek olmuşlardır. Özel, birçok Milli Sinema filminde rol almış ve Tanrısever de bu alandaki birçok filmin yapımcılığını üstlenmiştir.¹²⁶ Bunların yanı sıra Diriklik'i, Çakmaklı filmlerinin sert eleştirilerinden de hatırlamak mümkündür.¹²⁷

Bu yönetmenlerin filmlerine yer verecek olursak,
Diriklik'in yönetmenliğini yaptığı sinema filmleri;

1. Gençlik Köprüsü -1975
2. Danimarkalı Gelin -1993¹²⁸

Mehmet Tanrısever'in yönetmenliğini yaptığı sinema filmleri;

1. Sürgün- 1992
2. Hür Adam- 2010¹²⁹

Metin Çamurcu'nun yönetmenliğini yaptığı sinema filmleri;

1. Hasret- 1993

¹²⁴ “İsmail Güneş”, <http://www.sinematurk.com/kisi/1580-ismail-gunes/>, (erişim tarihi: 01.09.2017).

¹²⁵ İ. Yenen, s. 261.

¹²⁶ İ. Yenen, s. 261.

¹²⁷ Salih Diriklik, *Fleşbek*, Söğüt Ofset, İstanbul, 1997.

¹²⁸ “Salih Diriklik”, <http://www.sinematurk.com/kisi/3859-salih-diriklik/>, (erişim tarihi: 01.09.2017).

¹²⁹ “Mehmet Tanrısever” <http://www.sinematurk.com/kisi/1734-mehmet-tanrisever/>, (erişim tarihi: 01.09.2017).

2. Bize Nasıl Kıydınız- 1994¹³⁰

Nurettin Özel'in yönetmenliğini yaptığı sinema filmleri;

1. Kapıcı Musa- 1993

2. Garip Bir Koleksiyoncu -1994

3. Yürek Dede- 1996

4. Yaşama hakkı- 1999¹³¹

Bazı Filmlerin Gişe Bilgileri

-Minyeli Abdullah1 : Seyirci Sayısı: 525.441

-Minyeli Abdullah2 : Seyirci Sayısı: 183.464

- İskilipli Atıf Hoca : Seyirci Sayısı: 143.281

-The İmam : Seyirci sayısı: 110.228

Bu bölümde Türkiye’de dini sinema çalışmalarını ve bu bağlamda Milli Sinemanın oluşum ve gelişim süreçlerini ele almaya çalıştık. Ulusal Sinema ile Milli Sinema kavramlarının tartışmalarını temsilcileri oldukları yönetmenlerin düşünceleri ile farklarını ve benzerliklerini ortaya koymaya çalıştık. Dini sinemanın isimlendirme süreçlerinde yer alan, Beyaz Sinema İslami Sinema kavramlarını inceleyerek, Milli Sinema’nın Çakmaklı dışındaki temsilcileri olan diğer yönetmenlerin düşüncelerine kısaca değinerek, yönetmenliklerini yaptıkları sinema filmlerine isim olarak yer verdik.

Bir sonraki bölümde, Çakmaklı’nın özetlerini verdiğimiz filmlerinin din dili açısından okumasını yaparak içerisindeki unsurları din-sanat-estetik, din, Tanrı, kötülük, ahlak ve tarih algısı çerçevelerinde ele aldık. Din dili genel tanımı itibariyle Tanrı hakkında konuşmak, davranışları ve hayata dair bakış açılarının tümüdür.¹³² Çalışmamızda din dilinin kullanımını Çakmaklı filmlerinde kullanılan unsurlar, karakterlerin davranışları ve söylemleri üzerinden incelemeye çalıştık.

¹³⁰ “Metin Çamurcu”, <http://www.sinematurk.com/kisi/3855-metin-camurcu/>, (erişim tarihi: 01.09.2017).

¹³¹ “Nurettin Özel”, <http://www.sinematurk.com/kisi/4624-nurettin-ozel/>, (erişim Tarihi: 01.09.2017).

¹³² T. Koç, s. 17.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÜCEL ÇAKMAKLI FİMLERİNDE DİN DİLİ

Bu bölümde, Yücel Çakmaklı filmlerinin din dili açısından okumasını daha ayrıntılı bir şekilde yapacağız. Önceki bölümlerde geniş özetlerini verdiğimiz filmlerin daha da ayrıntılı anlatımına değinmeksizin, içeriğinde yer alan olgu, olay, sembol, imge, tarih, söylemler, oyuncuların kişilik özellikleri ve davranışları gibi konumuz çerçevesinde bizim dikkatimizi çeken durumları ele alarak, din-sanat-estetik ilişkisi, din, Tanrı, ahlak, tarih algısı ve kötülük algısı gibi din felsefesinin temel konu başlıkları altında incelemeye çalışacağız. Filmleri incelerken gerek film içerisinde gerek diğer filmler içerisindeki kronolojik sırasını gözetmeksizin, içerdiği konular itibariyle ele almaya çalışacağız.

Din dili, inanan insanın hayatlarına yön veren temel bakış açısı ve tutumlarını dile getiren dildir. Filmlerde din dilinin ortaya çıkışı oldukça çeşitlilik arz etmektedir. İbadetlerde yapılan dualar, tövbe, temenni ve şükürler, kutsal metinlerden yapılan alıntılar, dini davranış ve ahlak kurallarını dile getiren ifadeler, din dili çerçevesine girdiğinden biz de geniş biçimde bu tutum ve söylemleri ele almaya çalışacağız.¹³³

Film eleştirisi dokuz ana başlıkta incelenmek üzere ayrıldığına değinmiştik ve bunların; tarihsel eleştiri, gazete eleştirisi, auteur eleştiri, sosyolojik eleştiri, psikanalitik eleştiri, türsel eleştiri, ideolojik eleştiri, feminist eleştiri ve göstergebilimsel eleştiri olarak sınıflandırıldığına daha önceki bölümde değinmiştik.¹³⁴ Bu başlıkları Çakmaklı'nın filmlerinde incelemeye çalışacağız.

Tarihsel bağlamda incelerken Çakmaklı filmlerini de dönemlere ayıracağız. Yani filmler de kendi içerisinde bir tarihsel farklılık göstermektedir. Yaklaşık olarak 20 yıllık kısa bir dönem içerisinde geçse de Türkiye'nin siyasi değişimi filmlere de yansımıştır. 1970'den 75'e kadar olan dönem Doğu-Batı çatışmasını yoğun olarak verdiği birinci dönem filmleri, 1989-91 arası büyük çıkış yaptığı ideolojik düşüncesi baskın filmler dönemini ikinci dönem olarak ele alıp ikiye ayırmayı tercih ettik. TRT için çalıştığı ve televizyon film ve dizilerini yaptığı dönemi ise ara dönem olarak isimlendirmeyi uygun bulduk. Gazete eleştirisi; filmin sanat değerine derinlemesine girmeden tanıtım amaçlı yazılan yazılardan yer almaktadır. Bunlar da genelde yönetmenle ilgili kısa bilgi, filmin ana özeti ve film hakkında olumlu-

¹³³ Turan Koç, *Din Dili*, İz yay., İstanbul, 2013, s.21.

¹³⁴ Z. Özden, s. 106.

olumsuz yorumlar verilerek yapılması öngörülür. Amacı seyirciyi filme yönlendirmek olarak bilinmektedir. Bu nedenle ticari anlamda değer taşıyan eleştirilerdir.¹³⁵

Auteur eleştirisi; bir yönetmenin bütün filmlerini ele alarak inceleme yöntemi olan bu eleştiri bizim çalışmamız için esas aldıklarımızdan birisidir. Çakmaklı'nın düşünce yapısını anlayabilmek için bir film değil bütün sinema filmlerini ele aldık ve nitekim ilk dönem ve ikinci dönem filmlerindeki değişikliği de gözlemleyerek Çakmaklı'nın filmlerini ele alış biçimin farklılığını ortaya koymaya çalıştık.

Göstergebilimsel eleştiri; Çakmaklı'nın sinema dili oluşturma çabasını İran ve Hollywood karşılaştırması yaparak anlamaya çalıştık.

Sosyolojik eleştiri; bilindiği üzere Çakmaklı filmleri Milli Sinema içerisinde yer almaktadır. Bu sosyolojik anlamda bir ayrımdan daha çok bir düşünce biçimini barındırmaktadır. Dini ve milli değerlerin birleştirildiği filmler anlamına gelmektedir. Bu nedenle sosyolojik olarak Çakmaklı filmlerini incelemek söz konusu olsa da tanımdaki gibi bir ayırıştırma filmler içerisinde yer almamaktadır. Ancak sosyolojik eleştiriye toplumun kaygılarını ortaya koymak anlamında ele alacak olursak bu alanda değerlendirmek mümkün olabilir.

İdeolojik eleştiri; Çakmaklı filmleri için, içinde belli bir ideoloji barındırdığını daha önce de dile getirmiştik. Nitekim her anlatı biçimi anlatanın düşüncelerini ve ideallerini yansıtmaktadır, ki bu bir yönetmense en güçlü kaynakları elinde tutuyor demektir. Çakmaklı'nın savunduğu düşünce yapısı mevcut ideolojiyi zıt olsa da Çakmaklı kendi inandıkları doğrultusunda filmlerini çekmeye çalışmıştır. Dolayısıyla Çakmaklı filmlerinin ideolojik eleştiri olarak okumak oldukça önem arz etmektedir.

Psikanalitik eleştiri; bilinçaltının dışavurumunun izlerini bulmaya girişen bu eleştiri için Çakmaklı'nın ideolojik düşüncesini Milli Sinema söylemi üzerinden filmlerde verdiği milli ve manevi değerler olduğunu söyleyebiliriz. İslami görünüm ve söylemlere oldukça sık vermesi buna örnek olarak verilebilir.

Feminist eleştiri; Çakmaklı'nın filmlerinde kadınların sergilenişleri yer almamakla birlikte açıklığı –olumsuz anlamda- kullanmıştır. Kadınlar, Çakmaklı'nın filmlerinde ikinci planda olmasalar da gölgede kalan kişilikler olarak yer almaktadır. Bütün filmler için bunu söylemek zordur ancak genelde bir kadın manevi anlamda bir erkeğin etkisi altında kaldıktan sonra özüne dönmeye yönelmiştir.

Bir başka ele alış da kadının erkeğin sözünden çıkmayan veya erkeğin zorluklarına karşı sabır gösteren konumda olmasıdır. Bunun zıddı olarak ise *Kızım Ayşe* filminde Ayşe'nin

¹³⁵ Z. Özden, s. 113.

annesi bir kadın olarak dik duruş sergilemekte ve kızını kurtarmaktadır. *Diriliş* filminde kadın erkeğin her türlü cefasına katlansa da erkeği doğru yola getiren yine kadındır. Bu örnekleri zıt olarak değerlendirmeyi doğru bulmamakla birlikte her iki durumun da filmlerin içeriğine göre farklılık arz ederek yer aldığını düşünebiliriz. Genel anlamda Çakmaklı filmlerine bakacak olursak, feminist bir eleştiri ile okunabileceğini görmekteyiz. Bu duruma ahlak algısının kadın bölümünde ayrıntılı olarak ele aldığımız için burada bu kadar bilgi vermeyi yeterli görmekteyiz. Bu kısmi metodik girişten sonra, şimdi sırasıyla din- sanat- estetik, din, Tanrı, tarih algısı ve kötülük algısı açılarından Çakmaklı filmlerini incelemeye başlayabiliriz.

3.1. Din-Sanat-Estetik İlişkisi

İslam dünyasına ait sanat eserlerindeki en önemli özelliklerden birisi din ve sanatın iç içe geçmiş olmasıdır. Ortaya konulan bir sanat eserinin amacı hem dine hem de insanlara yarar sağlamak olmuştur. Asıl hedef dini bir sanat değil, sanat eserinin mesaj iletmede bir vasıta olması ve o sanat eseriyle bu mesajı insanlara iyi bir şekilde iletilmesidir.¹³⁶ Klasik İslam sanatlarından olan tezhip, hat gibi el sanatları ve cami, medrese gibi mimari eserler İslam dininin izlerini taşıdığı gibi insanların yararına da sunulmaktadır. Sinema sanatı modern sanatlar arasında olduğundan klasik eserler gibi değerlendirilmekten uzak ve birçok sanat eserini içinde barındırdığı için de tek bir başlık altında değerlendirmek oldukça zordur.

Sinema sanatının Çakmaklı için bir vasıta olduğunu söylemek İslam sanat eserleriyle aynı amacı taşıdığı anlamına gelmekte ve mesajını ne kadar iyi iletirse kendisi için o kadar iyi olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla Çakmaklı'nın filmlerde kullandığı hat yazılı tablolar ve cami görselleri İslam sanat eserleri üzerinden düşüncelerini iletme amacı taşıdığı olarak yorumlanabilir.

Çakmaklı'nın filmlerinde, estetik kaygının arka planda kaldığını söylemek kanaatimizce yanlış olmayacaktır. Ona göre sinemanın asıl amacı dini, kültürel ve manevi değerlerin yansıtılması olduğun için, bunu yapmak isterken birçok şeyi göz ardı ettiği dikkatlerden kaçmamaktadır. Sanat kaygısı ve estetik değerler de göz ardı ettiği şeyler arasına girmektedir. Çünkü dini bir düşünce ile ortaya konulan eserler, ya dini bir görevin yerine getirilmesi ya da dini düşünceleri yansıtan eserler olarak meşru görülmüştür.¹³⁷ Çakmaklı'nın bu iki gayeyi de önemseydiğini ve bunlara göre filmleri ele aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Elbette Çakmaklı sinemasının estetik kaygısının olmadığını söylemek

¹³⁶ Turan Koç, *İslam Estetiği*, İsam yay., İstanbul, 2014, s.25.

¹³⁷ M. Aydın, s. 305.

istemiyoruz ama birinci hedefinin bu olmadığını, daha çok düşüncelerini yansıtmak için bir araç olarak kullandığını vurgulamak istiyoruz.

Bilindiği üzere sinema, resmi ve fotoğrafı aşmayı başarmış bir sanattır. Bir zamana katılan bir hareket ve aynı zamanda ses ile bize kendini açan bir sanat olma özelliğine sahiptir. Resim ve fotoğraf kendisinde imge barındırdığı sürece anlamlıdır ancak bir filmin imge barındırma gücü bir kareden ya da çerçeveden çok daha fazladır. Elbette bu gücü kullanmak sanatçının elindedir. Bir resmin veya fotoğrafın bir filmde daha çok şey ifade etmesi de olasıdır. Eğer bir imge barındırmadan ele alındıysa, seyirciyi-sahiplerini yeni yaşantılara götürüp etkilemek yerine zaten yaşadıkları hayata onlara süsleyip sunmuş demektir.¹³⁸

Çakmaklı, *Garip Kuş* filminde resim sanatını kullanarak bize sanatın temsil boyutunu da göstermeyi amaçlamış ve sinema ve resmi bağdaştırmıştır. Çakmaklı, bir tablo veya sanatçı filmi yapmaktansa filmde geçen bir sanatçının bakış açısını dolayısıyla kendi bakış açısını yansıtmaya çalışmıştır. Nazmi, bir ressam ve heykeltıraştır. Sevdği kız olan Zeynep'in resmini ve heykelini yapmıştır. Kayıp olan ve hiç görmediği oğlunu nasıl bulacağını sorduklarında ise heykeli göstererek; "Bunu ruhumun gördükleriyle yaptım, onu da gördüğümde benden ve annesinden bir iz göreceğime inanıyorum" diyerek, sanatçının bir varlığı farklı bir gözle gördüğünü ifade etmeye çalışmıştır. Nazmi'nin çizdiği bir göl resmini gören Zeynep ise; "İnsan bunun bir resim olduğunu bilmesinde içinde yüzmek ister" demektedir. -M. Kutlu'nun da dediği gibi "Sanat uydurma bir şeydir. Öyle anlatacağın ki gerçekten daha gerçek olacak."¹³⁹ Biz bu sözlerinden, resmin gerçeğin bir taklidi olduğunu ifade ettiğini anlamaktayız. Bir yönetmen olarak Çakmaklı da doğal olarak filmlerinde gerçeği kendi algıladığı şekliyle vermektedir.

Çakmaklı filmlerinde her ne kadar estetik kaygı ön plana çıkmasa da, hemen her filmde müziğin yoğun olarak şarkılar ve ilahiler şeklinde kullanıldığını görmekteyiz. Örneğin, *Oğlum Osman* filminin fonunda sürekli olarak ilahi ve şarkılar yer almaktadır. Çakmaklı bize başta bu ezgileri belli bir görsele göre yerleştirdiğini düşündürüyor. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde iç içe geçmişlik de söz konusu oluyor. Örneğin, komşusu Fatma ile karşılaşınca fonda bir aşk şarkısı çalıyor. Osman'ın serüveninde ilahi çalıyor, babası ile iletişimde "Ağlar Yakup Ağlar" ilahisinin "Osman'ım" şeklinde uyarlanmış hali çalıyor. Almanya'ya giderken yabancı bir şarkı çalıyor. Bunlar bağlam açısından düşünüldüğünde hayli anlamlı görünüyor. Ancak filmde yer alan Osman karakteri, camileri gezerken birinde ilahi, bir başka cami görselinde şarkıya dönüyor. Çok da anlamlandıramadığımız bu durum bütün film boyunca baskın bir şekilde

¹³⁸ John Berger, *Görme Biçimleri*, Metis yay., İstanbul, 2014, s.101.

¹³⁹ Mustafa Kutlu, "Özel yazışma", (tarih: 15.01.2018).

devam ediyor. Bu müziğin çok kullanılması bazı yerlerde filmi anlamaya bile bir engel teşkil ediyor.

Birleşen Yollar filminde müzik kullanımı *Oğlum Osman* kadar baskın olmasa da ciddi bir yeri tutmaktadır. Hatta ilginç olan tarafı *Oğlum Osman* filminde komşusu Fatma ile Osman karşı karşıya geldiklerinde çalan aşk şarkısı “Ey büt-i nev eda, olmuşum müptelâ” şarkısıdır. Aynı şarkı *Birleşen Yollar* filminde Feyza ve Bilal karşılaştıkların da fonda çalmakta hatta bizzat Feyza tarafından söylenmektedir. Kısaca, Çakmaklı’nın filmlerinde bu melodiyi duyduğumuzda bir aşk sahnesine rastlamak yüksek ihtimaldir.

Zehra filminde müziğin kullanıldığı sahnelerde ses seviyesi rahatsız edici düzeydedir öyle ki konuşulanları dahi anlamakta güçlük çektiğimiz sahneler olmuştur. Bu filmde de aşk şarkısı “Bir garip yolcuyum” şarkısıdır. Bütün film boyunca dönüp durmaktadır. Bir başka sahnede Kafkas oyunu dikkat çekmektedir. Yine yüksek sesli bir müzik eşliğinde Kafkas oyun ekibi uzun dakikalar boyunca oyunlarını sergilerler.

Sahibini Arayan Madalya filminde Ermeniler tarafından sokaklarda, “Maraş Ermenistan olacak” sözlerini içeren marş söylenir. Arkadaki müzik oldukça baskındır ve marşın sözlerini anlamakta güçlük çekilecek derecede yüksektir. Uzun süren bu marş müziği arada bozulmuş kaset gibi sesler de çıkarmakta ve filmin estetik açıdan zayıf olmasına neden olmaktadır. Filmin sonunda ise Maraş’ın kurtuluşu yöresel halk oyunu ile kutlanmaktadır.

Kanayan Yara Bosna filminde müzik olarak karşımıza çıkan Bosna halk oyunları ve Bosna’nın bağımsızlığı üzerine bestelenmiş şarkılardır. Diğer filmlere nazaran müzik baskın bir şekilde verilmemiş ancak uzun süreli olarak verilmiştir. Bir nikâh sahnesinde nikâh duasından sonra Bosna’nın yerel oyunu önce oyun ekibi daha sonra da düğün sahipleri tarafından oynanır. Gelin kapalıdır ancak yine de oyuna katılmaktadır. Bu sahnede, geleneksel bir anlayışın baskın olduğunu görmekteyiz. Bir başka sahnede ise bahçede Bosna bağımsızlığını ve çekilen çileleri konu edinen bir şarkı, topluca ve saz eşliğinde söylenmektedir. Şarkı baştan sona kadar sahnede yer almaktadır. Bir albüm filmi olmadığı için bu kadar uzun şekilde yer almasının estetik açıdan ve zaman açısından doğru olmadığını düşünmekteyiz.

Çoğu çalışmanın aksine, *Bişr-i Hafî* filminde müzik çok baskın yer almaz. Bunun yerine bazı sahnelerde şiir okunduğu dikkati çekmektedir. Filmde sarhoş insanların şarapla ilgili şiirler söylediği görülmektedir. Örnek verecek olursak; “rindlerin tek zevki lal rengi şaraptır, meyhanedir, geri kalan ancak yalandır, bahanedir” şeklindedir. Film, Arap bir şahsın hayatını ele aldığı için mekânlar ve giyim biçimleri onlar gibidir. Arapça şiir okumak da Arap kültüründe yaygın olan bir gelenektir. Çakmaklı da doğal olarak bunu kullanmayı ihmal etmemiştir. Arap kültürünün bir başka özelliği ise panayırlardır. Filmde buna benzer bir sahne

de yer almaktadır. Çadırlar kurulmuş, def çalan ve oynayan adamlar bulunmakta ve insanlar grup halinde alkol tüketmektedir.



Fotoğraf 3.1 Bisr-i Hafi Filminden Bir Sahne

Filmlerde estetik algıyı yüksek tutmak için müziğin, sınırlı şekilde ve anlamı derinleştirmek için kullanılması ön görülmektedir. Müzik giren sahne durgun bir hal alır ve izleyiciye görselden bağımsız düşsel bir alan açar.¹⁴⁰ Müziğin bu etkisi filme farklı bir boyut ve estetik katar. Oysa biz Çakmaklı'nın filmlerinde böylesine bir durumla karşılaşmıyoruz. Aksine müzik bizi o sahneye daha çok bağlıyor hatta oradan kopmamız bir yana, bir süre sonra abartı görünmeye başlıyor. Müzik kullanmak duyguyu desteklemek açısından olumlu olarak görülebilir ancak abartısı, sahnedeki anlamı gölgelemeye de sebep olabilir. Bazı yönetmenler, doğanın kendi sesinin yeterli olduğunu da düşünmektedir. Örneğin, Tarkovski bu düşüncesini şu sözlerle dile getirmektedir; “Aslında ben, dünyanın kendiliğinden çok güzel bir sese sahip olduğu, sinemanın müziğe hiç ihtiyaç olmadığı görüşündeyim. Yeter ki biz duymasını bilelim.”¹⁴¹

Çakmaklı *Memleketim* filminde, müziği başarılı bir şekilde işlemiş ve klasiğimiz olan sanatçıları ve eserleri ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Müzik okuyan Leyla Batı müziği hayranıdır ancak daha sonra karşısına çıkan Mehmet, ona kendi kültürüne ait müzikleri tanıtmıştır. Yalnızca müzik değil bir yandan da sanat eserleri olan camileri sarayları da gezdirmiştir Leyla'ya. Viyana'da Mozart eserleri, Belgrad'da Tuna nehrinin gezerken “Tuna

¹⁴⁰ Andre Bazin, *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, Doruk yay., İstanbul, 2013, s.269.

¹⁴¹ Andey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, Agora yay., İstanbul, 2008, s. 145.

nehri akmam diyor” şarkısı çalmaktadır. Kosova’da bir Balkan şarkısı, Erzurum’a geldiğinde ise Kafkas müzikleri görüntüye eşlik etmektedir. Bir başka film olan *Birleşen Yollar*’da da Çakmaklı, camii görüntülerinin arkasına tasavvuf müziği koyar ve ikisini birlikte verir. Buradan anlıyoruz ki, Çakmaklı bu ikisini ayırmıyor. Daha önceden de dile getirdiğimiz gibi din ve kültür Çakmaklı için iç içe geçmiş kavramlardır. Sanat eserleri de aynen öyle birbirini tamamlamaktadır. Özel’in de dediği gibi; “İtri dinlemekten sıkılan bir adamın Süleymaniye’nin mimarisinden tat alabileceğini mümkün sayamayız.”¹⁴²

Çakmaklı, bazı filmlerinde üst bir müzik anlayışını ele almakta ve bunu yine bir Doğu-Batı karşılaştırması olarak işlemektedir. *Memleketim* filminde, Leyla müzik tahsilini Viyana’da yapmakta ve oranın müziğine hayran kalmaktadır. Ancak daha sonradan bunun kendi kültürüne ait olan müzikleri bilmemenin bir yanılgısı olduğunu fark eder ve Türk kültürüne ait klasik müzikleri öğrenir; “İtri’leri, Dede Efendi’leri, Şakir Ağa’ları; Mozart’lara ve Beethoven’lara tercih ederim” diyerek bu düşüncesi dile getirmektedir. Film boyunca da klasik eserlere sık sık yer verilmektedir.

Minyeli Abdullah (2) filminde ise Abdullah bir otobüste seyir halindeyken çalan müzik, İsmet Özel tabiriyle bir dolmuş müziğidir. Abdullah bunun karşısında, insanların bu çalan müzikten nasıl zevk aldıklarına şaşırır ve İslam dünyasının sanat ilim ve nezaketten uzak olduğunu vurgular.

Çakmaklı’nın bazı filmlerinde ise estetik ve sanat değeri yüksek olan anlayışının tam tersi bir örneğini de görebilmekteyiz. *Ben Doğarken Ölmüşüm* filmi boyunca Orhan Gencebay’ın şarkıları sıkça yer almaktadır. Hatta filmde sadece Orhan Gencebay şarkıları yer alır ve kendisi tarafından neredeyse şarkının tamamı bir sahnede söylenir. Filmin amacının, Gencebay’ın albümünün bir reklamı niteliğinde olduğunu bu tür sahnelerden anlamak mümkündür. *Diriliş* filminde ise diğer filmlerin aksine şarkı yoktur ancak bilinen şarkıların müzikleri vardır. Filmde yer alan müzik ise yine Orhan Gencebay’ın şarkısına ait bir müziktir. Bir yönetmen, filmleri çekerken kullandığı müzik seçiminde kendi izleyici kitlesini de bir yandan belirlemektedir. Bu tarz filmlerin izleyici kitlesi de ona göre olacaktır. “Kişinin bağlı olduğu ahenk hangi seviyede ise düşünme seviyesi de aynı seviyededir.”¹⁴³ Dolayısıyla gazino seviyesindeki şarkıları ahenk olarak kabul eden birinin yüksek seviyeli düşünceleri anlaması ve aktarması mümkün olmamaktadır. O halde, “Çakmaklı filmlerini izleyenlerin seviyesini esas alarak mı film yapıyor, yoksa izleyicilerden kendilerini aşmaları gerekecek eserler verebilmek için mi gayret ediyor?” sorusu gündeme gelecektir. Özel’e göre ikinci yol tefekkürün korunması

¹⁴² İ. Özel, s. 137.

¹⁴³ İ. Özel, s. 137.

için en sağlıklı yoldur.¹⁴⁴ Ancak birinci yol da ticari ve popüler bir getiri demektir. Çakmaklı'nın film yaptığı dönemi göz önüne alarak cevap verecek olursak ikinci yolu, yani bütün gayreti ile izleyiciye bir şeyler vermeyi ve onları harekete geçirmeyi amaçladığını söyleyebiliriz. Ne kadar başarılı olduğu tartışılır olsa da emeğinin takdire şayan olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Çakmaklı'nın karakter seçimleri genellikle İslami kültüre yakın olan isimlere sahiptirler. Ancak bu konuda da katı tutum sergilenen sahneler filmlerde yer almaktadır. *Oğlum Osman* filminde, Osman adını beğenmeyip, kendisini Kaya olarak tanıtmıştır. Babası bu durumu öğrendiğinde çok kızmış ve Hz. Osman ve Osmanlı'nın kurucusu Osman Gazi'yi temsil etsin diye adını Osman koyduğunu, Kaya'nın ise bir taş parçasından ibaret olduğunu söylemiştir. Kaya ismini Osman isminin karşıtı olarak kullanması şaşırtıcı bir durum olarak göze çarpmaktadır. Dini bir isim olmasını isteyen babasının, kayaların ve taşların Kuran'ı Kerim'de insanlardan dahi evla olduklarını gösteren ayetlerden¹⁴⁵ habersiz gibi gösterilmesi oldukça şaşırtıcıdır. Kültürümüzde temsil niteliği olduğu için Muhammed ismi yerine Mehmet, Ahmet gibi isimler tercih edilmiş ve kötü temsil edilmesinden sakındırılmaya çalışılmıştır. Hatta Çakmaklı da çoğu filminde Mehmet ismini sıklıkla kullanmayı tercih etmiştir. Böylesine ince düşünceler barındıran kullanımların yanında, Osman ve Kaya isminin karşı karşıya getirilmesini anlamlı bulmamaktayız.

Minyeli Abdullah (1) filminde ise Abdullah bir çocuğa adını sorar ve Hüseyin olduğunu öğrendiğinde ise, adının Ehlibeytten olduğunu ve çok güzel olduğunu ifade eder. Ehlibeyt Hz. Muhammed'in ailesine denmektedir ve Hüseyin de torununun adıdır. İslami hassasiyetleri yüksek bir yönetmek olarak Çakmaklı, Türk-İslam geleneğinde geçen isimleri, hele de Ehlibeyt sevgisini vurgulamaya özen göstermektedir.

Kanayan Yara Bosna filminde de isim üzerine vurgu yapılan bir sahne yer almaktadır. Ragip'in eşi hamiledir ve çocuğu eğer oğlan olursa, I. Kosova savaşında Bosna'yı fetheden I. Murat'ı temsil etmesi için babası Ragip, çocuğunun adını Murat koymak istediğini dile getirmektedir. Bosna'nın işgal altında olması ve bağımsızlık için Müslümanların mücadele ettiği bir dönem olması açısından, temsil mahiyetinde Murat isminin konulmak istenmesi bize oldukça anlamlı bir göstergedir.

Katı tutum, isimlerden ziyade ibadet söz konusu olduğunda daha çok karşımıza çıkıyor. *Oğlum Osman* filminde, seccadesi bozulmayan Osman'a annesi namaz kılmadığı için kızar. Eğer değerlerimiz nezaket çerçevesi dâhilinde kalsaydı muhtemelen annesi böyle bir cümle

¹⁴⁴ İ. Özel, s. 153.

¹⁴⁵ Kuran'ı Kerim, (Bakara) 2/74.

kurmuyacaktı. Nitekim bu şekilde çıkışlar dine karşı olumsuz bir tavrı benimseyen Osman gibi karakterlerin dini ritüellerden daha da uzaklaşmasına sebep olabilir.

Diğer bir estetik kaygı, romandan esinlenilerek yapılan filmler için söz konusu olmaktadır. İyi bir yönetmenin esinlendiği romanı aşp onun üzerinde film çekmesi beklenmektedir.¹⁴⁶ Ancak Çakmaklı bazı filmlerinde romana fazla bağlı kalmış hatta bu yüzden oldukça eleştiri almıştır. *Minyeli Abdullah* filminde sırf metne bağlı kalmak adına filmin çoğu vaaz niteliğinde kalmış ve konuşma sahnelerinin yoğunluğu bir süre sonra sıkıcı olmaya başlamıştır.¹⁴⁷ *Mümin ile Kâfir* filmi de bu yapıya uygun olarak değerlendirilebilir. Hatta neredeyse hiç olay olmayıp tamamı konuşma sahnesi ile geçen tek metindir diyebiliriz. Çakmaklı'nın burada yaptığı bir sinema değil foto-romandır. "Bazen yalnızca tek bir görüntü ses ve konuşmadan daha anlamlı ve sürekli olabilir."¹⁴⁸

Mümin ile Kâfir filminde, kâfir olan Kenan ressamdır ve bir arayış içindedir. Mehmet ile konuşmaları devamlı olarak arkalarında İstanbul manzaralarıyla gerçekleşir. Felsefe yerine hikmet tercih edilir ve aradaki farklar ortaya konur. Çakmaklı, birinci dönem filmlerinde sanatçıları ve felsefe okuyanları genellikle iyi karakterlere sahip ve Doğu'yu temsil eden insanlar olarak ele almıştır. Bu filmde ise felsefeyi yeren ifadeler yer almakta ve onun yerine hikmete vurgu yapılmaktadır. Ayrıca filmde metne bağlı kalınmak adına olay örgüsü yerine konuşma sahneleriyle doludur. Bu anlamlı görülebilir ancak konuşmalarının içerikleri de derindir ve insana kitap okuyor hissi vermektedir.

Sözcük kullanımının ve konuşmaların yoğunluğu bizi davranışları okumaktan da geri tutmaktadır. Film izleme süremizi, konuşulan şeyi dinlemek ve anlamakla geçiririz; oysa görüntü her zaman daha fazla anlam içermektedir. Tarkovski'nin bu konuda söyledikleri oldukça manidardır: "Sözcükler, sözcükler, başka hiçbir şey yok! gerçek hayatta sözcükler zaten yeterince anlamsızlar. Sözcükle davranışın, sözcükle meselenin özünün, sözcükle düşüncenin bir an için olsun uyuştuğuna o kadar az tanık oluruz ki!"¹⁴⁹ sözlerinden de anladığımız üzere sözcüklerin yani konuşmanın yoğunluğu bizi görüntüyü okumaktan geri tutmakta ve anlamını sınırlamaktadır.

Bir diğer romandan esinlenilen film, *Birleşen Yollar*'dır. Ancak *Minyeli Abdullah* gibi birebir bağlı kalmanın aksine asıl hikâye alınmış ve senaryo haline getirilmiştir. Hatta romanda Feyza'nın kızının adı Hilal'dir ancak filmde Elif olarak geçmektedir. Anlamı etkilemese de bu

¹⁴⁶ A. Bazin, s. 74

¹⁴⁷ Diriklik, s. 37.

¹⁴⁸ P.Rotha ve R. Griffith, s. 68.

¹⁴⁹ A. Tarkovski, s. 61.

gibi değişiklikler yapılmıştır. Bu durumda filmin romanı aştığını ve yeni bir anlam kazandığını söylemek mümkün değildir. Romanlardan esinlenerek yapılan filmler ya romanı aşar kendi başına müstakil bir film olurlar ya da romanın bir taklidi olmakla kalırlar. Eğer bir film romanı aşmamış ve taklidi olmakla kalmışsa, izleyicide romanı okuma merakı doğmaktadır. Bu merak, romanın filmde daha etkileyici olduğu düşüncesini içerisinde gizlemektedir.¹⁵⁰

Çakmaklı'nın filmlerinin büyük kısmı ya romandan esinlenilmiş ya da Necip Fazıl'a yazdırılan hikâyelerden veya bizzat Necip Fazıl'ın eserlerinden senaryolar oluşturulmuştur. *Zehra*, *Diriliş ve Kızım Ayşe* Necip Fazıl'dan talep edilen hikâyelerdir.¹⁵¹ Çakmaklı bu konuyla ilgili; "Milli Sinema eserlerini edebiyatçı- sinema olarak ele almayı uygun gördüğüm için Necip Fazıl'a gittim... *Çile*, *Zehra*, *Kızım Ayşe*, *Diriliş* filmleri Necip Fazıl'ın Elif film için yazdığı senaryolardan oluştu."¹⁵² Açıklamasını yapmıştır. Bu filmler, *Sen Bana Ölümü Yendirdin (Zehra)*, *Deprem (Çile)* ve *Son Tövbe (Diriliş)* hikâyelerinin Çakmaklı tarafından senaryolaştırılmış hali ile son hallerini almışlardır.¹⁵³ *Birleşen Yollar*, *Minyeli Abdullah* ve *Mümin ile Kâfir* de roman olarak mevcuttur.¹⁵⁴

Diriliş filmi içinde de Zeynep kendi başından geçen hikâyeyi kitaplaştırmış ve onun tiyatro olarak oynatılmasını istemektedir. Böylece kumar veya madde bağımlısı olan gençlere yardımcı olacağını düşünmektedir. Bu sahneden de anlaşılacağı üzere, Çakmaklı edebiyat-sinema birleşimini benimsediğini kahramanları üzerinden göstermektedir.

Filmlerde Çakmaklı'nın Batı karşısına koyduğu Doğu örneklemeleri, bizlere Charlie Chaplin ve nesneler arasındaki ilişkiyi hatırlatır. Chaplin için nesnelere bağımlılık söz konusu değildir ve nesneler Chaplin'e herkese hizmet ettiği gibi etmezler.¹⁵⁵ Çakmaklı da insanın Batı'nın ve modern çağın kölesi ve bağımlısı olmasını istemez. Bu duruma eleştiri getirmek için, insanın karşısına Doğu'yu ve gelenekseli koyarak kendi kültürlerine dönüşlerini resmeder.

Estetik kaygıdan bir diğeri ise sinemanın başlangıcı sayılan ve gittikçe büyüyen Hollywood ve yeni bir dil geliştirmesi ile kendisini dünyaya duyuran İran sineması karşısında Türk sinemasının duruşudur. Çalışmamız gereği, Hollywood ve İran sineması karşısındaki Türk sineması örneğinde Çakmaklı'nın sinema filmlerini ele almayı uygun görmekteyiz. Hollywood filmleri, belli bir dönemde popüler oranı yüksek olan bir yönetmenin dışavurum

¹⁵⁰ Bazin, s. 73.

¹⁵¹ "Yirmibeş", <https://www.diyanet.tv/yirmibes/video/yirmibes-85-bolum> (erişim tarihi: 12.02.2018).

¹⁵² Abdurrahman Şen, "Yücel Çakmaklı ile Söyleşi", der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinema Kurucusu*, Küre yay., İstanbul, 2014, s. 176.

¹⁵³ Sadık Yalsızuçanlar, *Dünyanın Orta Yeri Sinema*, Etkileşim yay., İstanbul, 2008, s. 145

¹⁵⁴ "Minyeli Abdullah", <http://www.kitapyurdu.com/kitap/minyeli-abdullah-50-yil-ozel-ilk-baski-kapak/386.html> (erişim tarihi: 19.02.2018).

¹⁵⁵ A. Bazin, s.135.

aracı olmaktan çok seyirci kitlesine göre yapılan filmlerdir. Dolayısıyla sanat değerleri açısından oldukça eleştirilmişlerdir. Sinema sanatına katkısı olan yönetmenler, ticari kaygı taşımayan yönetmenler arasından çıkmıştır.¹⁵⁶

Bazı eleştirmenler, Hollywood sinemasını genellikle türsel eleştiri olarak ele almayı tercih etmişlerdir. “Türsel eleştiri yaklaşımının ele aldığı filmler popüler ve ticari olarak öne çıkan ve benzer psikolojik veya toplumsal çatışmaların dışavurumunu sağlayan; temel bazı değişmez karakterleri barındıran, belirli tarihsel dönemler ve mekânlar içinde yer alan; hemen teşhis edilebilen görsel betimleme kalıplarına sahip olan filmlerdir.”¹⁵⁷ Çakmaklı filmleri için aynı şeyleri söylemek yani Hollywood ile aynı kodları kullandığını söylemek mümkün müdür? En başta şunu bilmek gerekir ki Hollywood yapımlarının kült filmlerinden sayılan *Citizen Kane* (*Yurttaş Kane*) 1941 filmi¹⁵⁸ Çakmaklı’nın ortaya koyduğu ilk filmten yaklaşık otuz yıl önce çekilmesine rağmen kamera, sahnenin açı özellikleri kullanımı ve teknik imkânlar olarak oldukça ileri düzeydedir.¹⁵⁹ Hatta günümüzle kıyasladığımızda dahi bunu net olarak görmekteyiz. Bu nedenle bizim karşılaştığımız şey teknik ve biçimsel anlamdan ziyade dili kullanmaları üzerindendir.¹⁶⁰

Tür filminin ilk özelliklerinden birisi popüler ve ticari kaygı taşımasıdır. Her yönetmen filminin geniş izleyici kitlesi tarafından seyredilmesini arzu etmektedir. Ancak ticari kaygı dediğimiz şey bundan farklı olarak seyirciye yönelik film yapılması anlamına gelmektedir. Yönetmen kendisini sınırlayarak seyircinin beğenisi ve istediği doğrultusunda film yapmaktadır. Çakmaklı’nın da belli bir izleyici kitlesi vardı elbette ama o dönem şartları düşünüldüğünde çok daha farklı filmler çekmesi beklenirdi. Ancak düşüncelerini dile getirmesi, *-Ben Doğarken Ölmüşüm* filmi hariç- popüler bir film çekmesinin önüne geçmiştir.

Temel bazı karakterleri barındırması demek ise bir kahraman ve bir düşman vardır o kahraman eninde sonunda kazanır ve bunların dış görünüş özelliklerine varana kadar her şey belirlidir. İzleyici bunu hemen fark eder ve tarafını kahramandan yana tutmaya filmin başında başlar. Ancak Çakmaklı’nın filmlerinde bunu söylemek zordur. İnsanların kendi iç buhranları vardır özlerinde iyi olsalar da hatalar yaparlar ve iyiye yönelmeleri için belli vesilelerle karşılaşır. Çakmaklı filmlerinin bu özelliğine benzer tarafı, filmlerin sonunun beklenen şekilde bitmesidir. Hiçbir filminde izleyici şaşırtmaz ve onların beklentisinin aksine bir gelişme söz konusu olmaz. Çakmaklı’nın filmlerinde de hep iyiler kazanır.

¹⁵⁶ Z. Özden, s.34.

¹⁵⁷ Z. Özden, s.211.

¹⁵⁸ *Yurttaş Kane*, <https://www.sinemalar.com/film/1363/yurttas-kane>, (erişim tarihi: 06.02.2018).

¹⁵⁹ P. Rotha ve R. Griffith, s. 47.

¹⁶⁰ Enver Gülşen, *Sinemanın Hakikati*, Külliyyat yay., İstanbul, 2014, s.40.

Mekân ve zaman kullanımlarının Çakmaklı'nın filmlerinde de bir süreklilik arz ettiği düşünülebilir. Milli ve manevi değerleri ön plana çıkaran filmler yapmak istediği için cami, saray, müze gibi sembolik değerleri olan yerleri görsel olarak kullanması gayet doğaldır. Filmlerine genel olarak baktığımız zaman Batı'ya karşı Doğu toprakları, şehre karşı ise taşra yerleşiminin tercih edildiği gözden kaçmaz bir gerçektir. Bu özellikleri ile baktığımız zaman Çakmaklı'nın Hollywood filmlerinin diline yakın bir dil kullandığını ve filmlerinin çözülebilirlik düzeylerinin çok derin olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak şunu belirtmekte fayda var ki benzer bir dil kullansalar da Amerika'nın tür filmi Hollywood Türkiye'nin tür filmi ise Yeşilçam'dır. Yeşilçam sineması, Türkiye'de kendi kurallarını oluşturmuş ve yönetmenlerin o kurallar çerçevesinden pek de çıkmadığı bir sinema türüdür.¹⁶¹ Çakmaklı, milli ve manevi değerleri Yeşilçam formatında hikâyeleştirdiği filmler üzerinden vermektedir. Birbirini seven ancak farklı dünyalara ait olan iki kişi ve sonunda kavuşmaları bu hikâyenin ana tablosunu çizmektedir. Bu nedenle Çakmaklı'nın filmleri de Hollywood dili değil Yeşilçam dili altında değerlendirilmelidir. Nitekim tür filmi eleştirisi mekân, zaman ve kültür birliği içerisinde değerlendirilmedi.¹⁶²

Cihan Aktaş, İran sinemasının popüler kültürün yayılmasında önemli yere sahip olan Hollywood sineması karşısında durabildiğini söylemiştir.¹⁶³ Bu bağlamda İran sinemasının bir dil geliştirmesi açısından Hollywood karşısında durduğu söylenebilir; ancak ne yazık ki izlenme potansiyeli açısından Hollywood'u aşmak zaman alacak gibi görünmektedir. İlk örneklerini dahi profesyonel olarak ortaya koyan Hollywood bizim değerlerimize hatta Batının felsefi değerlerine dahi ters düşmesine rağmen gücünü korumaya devam etmektedir. Türk sinemasında günümüzde bazı örnekler verilmekle beraber¹⁶⁴ Çakmaklı'nın filmlerinde böylesine bir iddia olmadığını söyleyebiliriz. Bu nedenle iyi bir yönetmenin Hollywood ile yüzleşerek yeni ve onu aşan şeyler üretmesi gerekmektedir.¹⁶⁵ Çünkü Amerika sinemayı, dünyayı ele geçirecek en önemli güçlerden biri olarak görmektedir.¹⁶⁶ Ancak bu güç ve teknoloji Batı'da olsa dahi Batı insanı artık şaşırmayı unutmuştur. Oysa Doğu kültürü her zaman şaşırmaya bir alan açmayı başarmıştır.¹⁶⁷ Batı'nın sahip olduğu diğer değerler demokrasi, özgürlük ve refah seviyesi olarak bilinmektedir. Ancak bunlara rağmen birçok insan

¹⁶¹ E. Ayça, "Türk Sineması Nereye Gidiyor?", *Ve Sinema*, Hil yay., İstanbul, 1987, c.4, s.37.

¹⁶² Z. Özden, s.233.

¹⁶³ Cihan Aktaş, *Şark'ın Şiiri İran Sineması*, İz yay., İstanbul, 2015, s. 280.

¹⁶⁴ Bk: Semih Kaplanoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim Filmleri.

¹⁶⁵ P. Wollen, s. 154.

¹⁶⁶ Atıf Yılmaz, *Söylemek Güzeldir*, Afa yay., İstanbul, 1995, s. 10.

¹⁶⁷ C. Aktaş, s. 171.

ruhsal buhranından kurtulmuş değildir.¹⁶⁸ Özgürlük, insanın sorumluluk bilincini ruhuna uyumlu bir şekilde yerine getirmesinde yatmaktadır. Çakmaklı bu anlamda özgürlüğünü sonuna kadar kullanmış, düşüncelerini ve inançlarını ortaya koyabilmek için birçok filme imza atmıştır.

Çakmaklı, filmlerindeki bazı karakterlerin giyim-kuşam ve dış görünüşlerini seçme işleminin estetik boyutunu inceleyecek olursak, *Oğlum Osman* filminde Osman yakası açık bir gömlek ve dönemin modasına uygun olarak giyinmiştir. Nitekim modayı, güncelliği, gelişmeyi, teknolojiyi önemseyen ve dini-manevi değerlere hayatında çok fazla yer vermeyen, hatta vermek istemeyen birine göre gayet uygun giyinmektedir. Ancak filmde namaz sahnesinde başlarındaki takke çocukta, geleneksel olarak kullanılan türden babasında ise yaygın olarak kullanılmayan türden bir takke seçilmiştir. Babasındaki takke, İslam dininin geleneksel kullandığının ötesinde farklı bir tarzda tercih edilmiştir. Bunların yanı sıra, karakterlerin dış görünüşlerinde de belli problemler yer almaktadır. Örneğin, Osman'a Mekke'yi gezdiren ve İslam tarihi hakkında bilgiler veren kişiyi izleyici, olduğundan farklı tasavvur etmektedir ancak bu kişi, genellikle İslam tarihinin anlatıldığı filmlerde, inanmayanların tarafında olan karakter görünümüne sahiptir. Bu durum bize görüntü ve anlam arasında estetik bir kopukluk olduğunu göstermektedir.



Fotoğraf 3.2 Oğlum Osman Filminden Bir Sahne

Zehra filminde de giyim kuşam, geleneksel, hatta yöresel bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Zehra'nın babası geleneklerine bağlı bir adamdır, üzerinde etnik desenlerin olduğu

¹⁶⁸ A. Tarkovski, s. 196.

bir gömlek vardır. Hatta karakterlerin düşünceleri değiştikçe giyimleri de değişmiştir. Örneğin Zehra da köy hayatını benimseyince etnik desenli kıyafetler giymeye başlamış ve bir sahnede Kafkas yöresine ait halk oyunu oynadığı yer almaktadır. Ancak bize abartı gelen bir sahne de yer almaktadır. Zehra'nın köye giderken hangi şehre gittiği bilgisi bize verilmemekle birlikte babasının giydiği gömlek desenleri Güneydoğu'nun, Zehra'nın kıyafeti ise İç Anadolu'nun kıyafetlerine benzemektedir. Kafkas ise bilindiği üzere Doğu kültürüne aittir. Burada Çakmaklı, kültürel bir zenginlik mi sunmak istemiş yoksa böylesine detayları gözden mi kaçırmış net olarak bilemiyoruz. Köyde Zehra yöresel bir kıyafet giyer ancak köydeki diğer kadınların giydikleri gibi değil, halk oyunları ekiplerinin giydiği kıyafet gibidir. Parlak kumaşlardan yapılmış kıyafet, başında fes ve alnında beşibiryerde bulunmaktadır. Yöresel bir hayat tarzını benimsemiş ve bundan sonra onlar gibi giyinmek istemesi çok normal ancak köyün günlük hayatına ait olmayan ve özel günlerde tercih edilen böylesine bir giyim şekli göze çarpmaktadır.



Fotoğraf 3.3 Zehra Filminden Bir Sahne

Çile filminde giyim kuşam normal ölçülerdedir ancak ibadet ve dua sahnelerinde baş bağlama, saçlar önden gözükür şekilde yarım olarak yapılmaktadır. Bir başka sahnede Elif rüyasında camiye gider, üzerinde yöresel bir kıyafet bulunmaktadır. Kenan'ı aramaktadır ve filmde bu arayış “Ferhat ile Şirin” efsanesine gönderme yapmaktadır. Daha önceki bir sahnede Elif'i bu masalı anlatırken görürüz ve kendisini aynı yöresel kıyafet içinde hayal eder. Ancak burada arayış erkek değil kadın tarafından yapılmaktadır.

Çile filminde görsel olarak bir karede karşımıza karda yürüme sahnesi gelmektedir. Aslında romantik bir an yakalanmak istenmiş ve öyle anlam verilmeye çalışılmıştır. Ancak sahneye baktığımızda Kenan Elif'i adeta karda peşinden sürüklüyor gibidir. Elif gülüyor olmasa ve arkada aşk şarkısı çalıyor olmasa ciddi anlamda Kenan'ın işkence ettiği bile düşünülebilir. Trajikomik bir sahne olmaktan geri durmadığı ve anlam ile görsel uyuşmadığı için bu sahne estetikten uzak gibi durmaktadır.



Fotoğraf 3.4 *Çile* Filminden Bir Sahne

Kanayan Yara Bosna filminde karşımıza çıkan görsel unsurlar arasında filmin başlar başlamaz bir sunum aracılığı ile gösterilen Bosna'nın tarihi mekânları yer almaktadır. Bosna fotoğrafları üzerinden İslam sanatının özelliklerine değinilmiş; “İslam sanatı vahdetin nakış nakış işlenmesidir” diyerek, İslam sanatı ile inşa edilen kubbelerin teklik anlayışı ile inşa edildiğine vurgu yapılmıştır.

Görsel anlamda diğer dikkat çeken unsur ise karakterlerin tanınan ve sevilen film yıldızlarından seçiliyor olmasıdır. Çakmaklı, filmlerinde Türkan Şoray, Filiz Akın, Tarık Akan,

Kartal Tibet gibi döneminin star isimlere yer vermektedir. Filmlerde vücut yapılarının dikkat çekiciliğine ve açık oluşlarına yer veren Çakmaklı, daha sonra bu karakterler üzerinden yansıttığı dönüşüm ile izleyiciye; “onlar yaptıysa sen de yapabilirsin” mesajı vermek istediğini düşünülebilir. Ancak Andre Bazin için bu tür kadınlar Amerika’nın kapak kızı olarak kullandığı, kadınlık değerlerinden yoksun bırakılmaya çalışan kadınlar olarak tanımlanmaktadır.¹⁶⁹ Bazin, her ne kadar Çakmaklı’nın tercih ettiği yöneme kaşı bir tutum sergilese de, bir yönetmen filmi çekerken hem düşüncelerini yansıtmak hem de izlenme oranını yüksek tutmak ister. Bu da çoğu kez popüler olmuş isimlerle çalışarak mümkün olmaktadır. Daha zahmetli ve maddi açıdan daha pahalı bir tercih olması da filmin izlenme oranını arttırmaktadır. Çakmaklı’nın daha fazla kitleye ulaşmak için bu yöntemi tercih etmesi müspet anlaşılabilir.

Milli Sinema tutkusunun gereği olarak milli değerleri ön planda tutan Çakmaklı Türk bayrağı görsellerine çalışmalarında sık sık yer vermektedir. Hatta o kadar ki *Oğlum Osman* filmindeki Hac sahnesinde sürekli Türk hacılar, Türk bayrağı altında toplanmış hacılar, ellerinde bayrak taşıyan hacılar çokça yer almaktadır. *Kızım Ayşe* filminde ise gençlerin arabası kırmızı renktir ve arabanın üzerinde, altında “Türkiye” yazılı Türk bayrağı resmi vardır. Bayrak figürünün olduğu gibi birçok sembolik değer taşıyan şeyler vardır ve filmlerde sıklıkla verilir. Maraş’ın kurtuluş destanını anlatan *Sahibini Arayan Madalya* filminde, Fransız askerlerinin Türk bayrağına bez demesi üzerine Türk askeri, “Bayrak bir bez değil, bizim mukaddesatımızdır” cevabını vermektedir. Bu nedenle sembollerin dini ve milli duyguları yansıtanlardan olması özellikle tercih edilir. Çakmaklı sembol kullanmanın izleyici üzerinde yaratacağı etkinin farkında olarak bunlara fazlasıyla yer verir. Bilindiği üzere bir sembol, anlamıyla ontolojik bir bağ kurar ve bir başka şey yerine geçemez.¹⁷⁰ Dolayısıyla bir sembol kullanımında onun anlamının tam olarak ifa edilmesi için ona gerekli yer açılmalıdır. Ancak Çakmaklı’nın filmlerinde sembol kullanımının bir resim şeklinde; camilerin, ayet yazılı tabloların olduğu duvarların, bayrak figürlerinin ve daha da fazlasının gözümüzün önünden geçtiğini görmekteyiz. Oysa bir sembolün anlaşılabilmesi için sahnedeki yerinin önemle tercih edilmesi gerekir. Çakmaklı filmlerindeki gibi kısa görüntülerle geçiyor olması sembolün izleyici tarafından anlaşılmasına sebep olmaktadır.

Milli değerlerin dini değerlerden daha fazla işlendiği en önemli filmin, *Memleketim* olduğunu düşünmekteyiz. Belli bir ibadet ve tesettür sahnesine rastlanmamakla birlikte Doğuyu temsil eden Mehmet de, Batı’yı temsil eden Leyla da alkol kullanmaktadırlar. Bunun yanında

¹⁶⁹ A. Bazin, s.295.

¹⁷⁰ P. Wollen, s. 134.

film boyunca Türklere ait müzikler ve mimari eserlere oldukça geniş yer verilir ve Batı'nın övündüğü tıp, matematik ve astronomi ilminin ilk olarak Doğu'da çıktığı ve Batı'nın onlardan aldığı anlatılır. Geçmiş gün yüzüne çıkarıp bunları dile getirmenin bir anlamı ya da bilimde ilerlemeyi sağlayacak bir yararı var mı sorusu düşündürücüdür. Nitekim bilim açısından ilerlemiş bir toplumla karşı karşıyadır ve bu bilimin kökeninin İslam medeniyetinden alındığını söylemesi bir şey ifade etmemektedir. Böyle bir durumda ancak günümüzdeki ilerleme ile eleştiri getirilebilir ancak bir ilerleme söz konusu değilse de geçmişe sığınmanın bir yararı olacağı düşünmek anlamsız görünmektedir.

Film çekiminde siyah-beyaz olarak tercih edilen sahnelerden biri de *Oğlum Osman* filminin Hac sahnesidir. Renksiz sahneler genellikle eski zamanları anımsatmak için kullanılmaktadır. Geçmiş zamanları resmeden peygamberler tarihi belgeselinin renkli, hac görüntülerinin siyah-beyaz olması estetik açıdan problemli görünmektedir.

Çakmaklı'nın yaptığı yabancı ülkelerde çekilen filmlerde dil sorunu da bir estetik problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Hangi ülkede olursa olsun herkes Türkçe konuşmaktadır. *Oğlum Osman* filminde Osman'ın kız arkadaşı ve ailesi Alman'dır ancak Türkçe konuşurlar. Aynı şekilde *Memleketim* filminde de Leyla'nın da bütün arkadaşları Alman'dır onlar da Türkçe konuşurlar. Hatta *Minyeli Abdullah* ve *Bişr-i Hafî* filminde de bütün oyuncular Arap'tır ancak hepsi Türkçe konuşmaktadır. Bütün oyuncuların aynı millete ait olup, konuşmalarının Türkçe verilmesi diğer filmlerde olduğundan daha anlamlı gelmektedir. Ancak bir Türk ve Alman yan yana ve ikisinin de Türkçe konuşması oldukça anlamsız gözükmektedir. Bu durum bize bu dönem açısından altyazıyı akla getiriyor olsa da o dönem Türk sinemasında bunu uygulama söz konusu olmayacağından Çakmaklı'nın dil meselesini bu şekilde ele almasını anlayabiliriz.

Filmlerden beklenen şey izleyiciyi bir yargıç olmaktan çok filmin içinde kendine ait bir yer ve anlam bulması için yer ayırmasıdır.¹⁷¹ İzleyiciye iletilecek olan şey kendisinin de iştirak edeceği heyecanıdır.¹⁷² Sinema hem akıl hem göz hem de kalp ile aynı anda işletildiği zaman seyirciyi görüntü hapishanesinden çıkararak çoklu görme biçimlerine yöneltir. Artık seyirci, oyuncu ve yönetmen aynı yerde ama farklı gerçekliklerle buluşur.¹⁷³ Oysa biz Çakmaklı'nın filmlerinde yönetmenin gerçeğine ortak olmaktayız. Hangi karakter iyi, hangisi kötü, kim mutlu olmalı kim kazanmalı, bunların cevaplarını başından verebiliyoruz. Kendimize yer bulmak yerine karşımızda bizden ayrı bir olayı yargılıyor ve sonuca bağlıyoruz. Olaylar da öylesine

¹⁷¹ P. Wollen, s. 145.

¹⁷² P. Rotha ve R. Griffith, s.31.

¹⁷³ E. Gülşen, s.29.

yoğun veriliyor ki neredeyse nefes almadan art arda sıralamaya başlıyoruz. Yönetmenin filmdeki amacını anladığımız anda duygusal olarak perdedeki olaylara katılmaktan vazgeçiyor ve anladığımız şeyi izlemeye başlıyoruz.¹⁷⁴ Belki de bu sebeple Çakmaklı'nın filmleri çabuk tüketilen filmler arasına girmişlerdir.

Bizim konumuz açısından en önemli olanlardan birisi de Batı icadı olan sinemanın bizzat bir dil olarak kullanımının meşruluğu sorunudur. Peki, onu Doğulu yapmak ne kadar mümkündür. Batının dilini ve tekniğini kullanarak yerel bir üretim söz konusu olabilir mi? Hatta biraz daha ileriye giderek “dini sinema” yapmak mümkün olabilir mi? Bu yalnızca Türkiye’de değil özellikle sinema alanındaki başarılı gelişmeleriyle İran için de söz konusu olmuş ve uzun tartışmalara sebebiyet vermiştir. Bazı düşünürler; “dini sinema yerine, dini düşüncenin ışığında sinema” deyimini kullanmayı uygun görmüşlerdir.¹⁷⁵ Sonunda işin içinden dil sorunu ile çıkabilmişlerdir. Batı tekniğini kullanacaklar ancak yeni ve kendilerini temsil eden bir dil kullanacaklardır. Günümüzde İran, bu konuda kendi sinema dilini oluşturmuş bir ülkedir. Kendi dilini oluşturmak zorunda kalmışlardır da diyebiliriz. İran’da filmlere uygulanan sansür, yönetmenleri verecekleri anlamı bir başka yolda verme konusunda arayışa sürüklemiş ve bunun neticesinde de yasaklara rağmen iyi filmler yapmaya hatta yeni bir dil oluşturmalarına sebep olmuş olabilir.

İran filminin ayırt edici özelliği olarak cinsellik ve şiddet sahnelerinin yer almaması düşünülebilir.¹⁷⁶ Bu düstur, tam da Hollywood karşısında bir duruştur. Bilindiği üzere Hollywood şiddet ve cinselliğin çekiciliğine güvenmektedir.¹⁷⁷ Günümüzde İran sinemasının çizdiği sınırlar korunmaya devam etmektedir. Sınırları koruma özelliğine Çakmaklı'nın filmlerini de örnek olarak verebiliriz. Nitekim Çakmaklı, şiddet ve ahlaka aykırı olarak görülen sahneleri çekmekten geri durmuştur.

Milli sinema temsilcilerinden olan diğer yönetmenlerin filmlerini ve düşüncelerini ele aldığımızda Çakmaklı için getirilen eleştirilere de yer vermiştik. İbadet sahnelerinin olmayışı, sadece cami göstermekle yetinmiş olmasının Milli Sinema ile uyuşmadığını dile getiren yönetmenlerin düşüncelerine değinmiştik. Aynı konular İran sineması için de söz konusu olmuştur. İran’lı yönetmen Dad, dini sinema için şunları söylemiştir; “Dini sinema toplumcu, devrimci, siyasi ve eleştirici sinemadır. Sinemaya emri bil maruf nehyi an’ıl münker (iyiliği emredip, kötülükten men etmek) gözüyle bakmak gerekir. Dini sinema namaz ve oruç sineması

¹⁷⁴ A. Tarkovski, s. 98.

¹⁷⁵ C. Aktaş, s. 98.

¹⁷⁶ C. Aktaş, s.59.

¹⁷⁷ Paul Rotha ve R. Griffith, s.6.

değildir.”¹⁷⁸ Bir başka yönetmen ise; “dini sinema içinde ibadet sahnelerine yer verilen ya da inandırıcılıktan yoksun tövbe hikâyelerini konu alan değil, seyirciye dini bir bakış açısı kazandırabilen sinemadır.”¹⁷⁹ Bu sözler bize Çakmaklı’nın filmlerinde kuşandığı düşünceyi göstermekte açıklayıcı olmaktadır.

İran sineması ile Çakmaklı tarafından temsil edilen Milli Sinema arasındaki farklardan birisi de İran sinemasında doğal ve sıradan olayların genellikle sıradan oyuncular seçilerek çekilmesi; Çakmaklı sinemasında ise konuların sıradanlık yerine bir dönüşüm içermesi ve oyuncuların mutlaka starlar içerisinde seçiliyor olmasıdır. Aynı değerlere hizmet etseler dahi bu anlamda kullandıkları dil şekli farklılık arz etmektedir. Bir diğer fark ise İran sinemasına devletin bizzat koyduğu sınırlardır. Tesettürü olmayan bir kadın oyuncu, erkek ve kadının her türlü teması ve içeriğinde ahlak dışı, şiddet içeren filmlerin yapılmasının yasak olmasıdır. Bu durum birçok yönetmen ve eleştirmen tarafından, filmlerin inandırıcılıktan uzak olması yönünde itiraza sebep olsa da kurallar değişmemiştir.¹⁸⁰ Oysa Türkiye’de sansür sınırı olsa da film örneklerinden çerçevesinin oldukça geniş olduğunu anlamak mümkündür. Bu duruma bir açıklık getirecek olursak, İran yönetimi sokağı nasıl idare ediyorsa filmleri de öyle görmek istemiştir. Doğru veya yanlış olarak değerlendirmek yerine, kendilerince “olması gereken gibi” görmeyi talep etmiş ve buna yönelik sınırlandırmalar getirmiştir. Hatta bu bazı Batı ülkeleri tarafından yanlış anlaşılmalara yol açmıştır. Tesettürlü kadınların evde yalnız başına bile kapalı olmaları gerektiğini düşünmüşlerdir.¹⁸¹ Oysa Çakmaklı bu durumu aşmıştır. Sokak nasılsa filmde de öyle insanlar ve sahneler yer almıştır. Hatta Çakmaklı ilk dönem filmlerine yapılan açıklık eleştirilerine de cevabını, “açık sahnede de varsa bunlar zaten hayatın içinde de var”¹⁸² olarak vermiştir. Örneğin, *Birleşen Yollar* filminde kadınlar evde açık dışarıya çıkarken ise kapalıdır. Eski hallerinde açıklarsa açık hatta bazen dekolteli olarak verilmişlerdir. Çakmaklı insanların yaşadıkları değişimleri giyim-kuşam ve davranış üzerinden vermeye çalışmıştır.

Çakmaklıda yönetmenliğe başlarken sinema tekniğini ve dilini kendi amacı uğruna kullanmak üzere yola çıkmış ve ideolojisi için elinden geleni yapmıştır. Nitekim bir sanatçı için yaratıcılık, mümkün olan yegâne var oluş biçimidir.¹⁸³ Ancak Çakmaklı filmlerinde kendisine veya Türkiye’ye özgü bir sinema dilini ilk dönem Yeşilçam’ı taklit olarak oluşturamamış olsa da ikinci dönem filmlerinde daha ideolojik olarak konuları işlemesinden dolayı kendine özgü

¹⁷⁸ C. Aktaş, s. 102.

¹⁷⁹ C. Aktaş, s. 121.

¹⁸⁰ C. Aktaş, s. 155.

¹⁸¹ C. Aktaş, 2015, s. 196.

¹⁸² Burçak Evren, “Milli Sinemanın İsim Babası: Yücel Çakmaklı”, der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinema Kurucusu*, Küre yay., İstanbul, 2014, s. 217.

¹⁸³ A. Tarkovski, s. 32.

dil oluşturma adımlarını atmıştır diyebiliriz. “Türk sinemasının yeni bir dil oluşturmaları için kültürünün kökenlerine dönmesi şarttır... Bu dil tasavvufi bir dil ile görünmez olanı görünür kılmaya çalışan bir şekilde olmalıdır.”¹⁸⁴ Düşüncesi çerçevesinde bakarsak Çakmaklı’nın filmlerinin bu amaca yakın olduğu söylenebilir. Ancak yeni bir dil oluşturmak tek bir yönetmenle mümkün olacak bir şey değildir. Birçok düşünür ve yönetmenin bir araya gelerek uzun yıllar sürececek birikim ve denemeler sonucunda belli bir üst dil oluşturmak mümkün olabilir. Nitekim İran’da böyle olmuştur. İşin garip kısmı ise Türkiye’de Milli Sinema ve dini içerikli sinemanın artık ürün vermediği dönemlerde İran sineması ön plana çıkmaya başlamıştır.¹⁸⁵

Bir sanat eserinde din-estetik ilişkisi geleneksel, romantik, ideolojik ve değer merkezli olarak ele alınabilir ancak sinema sanatı her birisini içerisinde barındıran bir sanat dalıdır. Çakmaklı filmlerinde de hepsinin örneklerini görmek mümkün olmakla birlikte çoğunlukla geleneksel bir din-estetik ilişkisi verdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

3.2. Din Algısı: Kültürel Dinden İdeolojik Din Algısına

Çakmaklı filmleri genel itibarıyla geleneksel ve kültürle özdeşleşmiş bir din algısı işlemektedir. Özellikle ilk dönem filmlerinde bu durumu daha baskın bir şekilde görürüz. Kültür ve din unsurları birbirini tamamlayan ve iç içe geçmiş unsurlardır. Dolayısıyla bir insanın kültürüne ve manevi değerlerine bağlı olması onun dindar olduğunun da göstergesi sayılmaktadır. İkinci dönem filmleri dediğimiz *Minyeli Abdullah* ile başlayan dönemdeki filmlerde de ilk dönemin aksine daha ideolojik bir din algısı söz konusudur. Doğal olarak, filmleri izlerken bir yandan Çakmaklı’nın din algısını izlemiş olduğumuzu da unutmamak gerekir.

Bu farklı ele alışı elbette sosyo-kültürel ve siyasi sebepleri vardır. İlk dönem filmleri 1970 ve 1990 arası olan ve 12 Eylül gibi Türkiye’nin siyasi olarak derin değişiklikler yaşadığı ve dini anlamda belli kısıtlamaların getirildiği dönemlerdir. Bu dönemlerin etkisi filmlere de yansımaktadır.¹⁸⁶

Oğlum Osman filmi, bizlere bu konuda geniş malzeme vermektedir. Özellikle ilk dönem filmleri içerisinde manevi değerlerin ve İslam tarihinin en yoğun olarak işlendiği filmlerden birisidir. Osman karakteri üzerinden hem peygamberler tarihi hem İslam tarih, Hz. Osman ve Osman Gazi çevresinde kendisine örnek oluşturacak şekilde verilmiştir.

¹⁸⁴ E. Gülşen, s. 292.

¹⁸⁵ C. Aktaş, s.51.

¹⁸⁶ Bahar Tugen, “1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri”, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, c.3, sayı.7, 2014, s.170.

Film başlar başlamaz duvara asılı Kur'an göze çarpmaktadır. Osman'ın annesi "bu Kur'an'ı üç kere öpmeden okula gitmezdi oğlum" diyor. Kültürel bir din inancını sembolize eden bu söylem Kur'an'ın okunmak yerine öpülerek ve duvara asılarak saygı gösterilen kutsal bir kitap olduğunu göstermektedir. Mehmet Akif bir şiirinde bu duruma şöyle eleştiri getirmektedir: "İnmemiştir hele Kur'an bunu hakkıyla bilin. Ne mezarlıkta okunmak ne de fal bakmak için."¹⁸⁷ Çakmaklı da ilk dönem filmlerinde Kur'an'ı, Akif'in eleştirdiği türden bir kullanım ile ele alsa da ikinci dönem filmlerinde Kur'an'ı aktif şekilde okunan bir kitap olarak işlemiştir. Çakmaklı'nın döneme göre bu şekilde ele almak durumunda kaldığını düşünmekteyiz. Osman'ın annesi Oğlunun başarısı karşısında; "sana dualar ettim" derken, babası "önce çalışmayla oldu, en büyük ibadet çalışmaktır" diye yorumluyor. Burada, anne karakteri ve baba karakteri arasındaki farkı da net bir şekilde gözlemlemek mümkündür. Anne daha duygusal ve manevi olarak bakarken, baba daha gerçekçi ve eyleme yönelik değerlere sahiptir. Avrupa hayranı olan oğluna Avrupa'nın teknolojisini kültüründen bağımsız olarak alması gerektiğini ve kendi değerlerine bağlı olması gerektiğini öğütler. Böylesine bir durumun ne kadar mümkün olduğunu kötülük algısında tartışmaya açacağız.

Osman'ın odasının duvarında nazar ayeti, Kâbe resmi, Hz. Muhammed'in ismi ve hamdele tabloları yer almaktadır. Aynı oda tasarımı *Birleşen Yollar* filmi için de söz konusudur. Bilal inançlı bir adamdır ve odasının duvarları hat yazılı tablolarla doludur. Feyza ise modern hayat yaşayan bir kızdır ve evinde böylesine tablolar bulunmaz. Ancak Feyza da inancı gereği yaşamaya başladığında onun evine de bu tabloların girmesi gözlerden kaçmaz. Bu oda, klasik bir Müslüman aile evini ve dolayısıyla Çakmaklı'nın idealize ettiği odayı sembolize etmektedir. Bu tür tabloların olduğu evler dini hassasiyeti olan insanların yaşadığı evler anlamına gelmektedir. Ancak Çakmaklı oldukça fazla kullanıyor ki, sanki bütün dindar ailelerin evlerinde bulunması gerekir gibi bir algı oluşturuyor. Hat yazılı olmayan ev dindar bir insana ait olamaz gibi bir anlam çıkarsak Çakmaklı filmleri için abes teşkil etmeyecek durumdadır. Müslüman olan kişilerin sanatla ilgili olmalarını yansıtmak anlamı taşıdığı düşünüldüğünde de Çakmaklı'nın haklılık payı olduğu düşünülmektedir.

Zehra filminde, Zehra'nın şehirdeki evin duvarlarında dini tablolar yerine geleneksel sanatların kullanıldığı tablolar yer almaktadır. Film de genel anlamda kültürel değerleri konu alan bir film olduğu için bu kullanım uygun görünmektedir. Zehra, köy evine gittiğinde ise duvarlarda duvar halıları sıkça karşımıza çıkmaktadır. Yine köy evinde duvara asılan halıların yanında seccade olması dikkatimizi çekmektedir. Daha sonraki sahnelerden birinde duvardaki

¹⁸⁷ Mehmet Akif Ersoy, *Safahat*, Çağrı yay., İstanbul, 2009, s. 158.

seccade değil ancak Zehra'nın başka bir seccade üzerinde namaz kıldığı görüntülenmektedir. Çakmaklı'nın seccadeyi, duvara asılan Kuran gibi kullanması geleneksel halk inancını yansıttığı olarak yorumlanabilir.

Ben Doğarken Ölmüşüm filminde Suçlu olarak arandığı için karakola da gidemez. Orhan, arkadaşının kaçırdığı ancak kendisine yolda buldum dediği küçük çocuktan kurtulmaya çalışır ve onu bırakacak yer arar. Sokakta düşünürken ezan okunur ve cami aklına gelir. Çocuğu caminin avlusuna bırakır. *Garip Kuş* filminde ise Zeynep çocuğuyla evsiz kalmıştır ve camiye sığınır. Çocuk, camiye evi olarak bilmektedir. Bu durum birçok Türk filminde rastlayacağımız klasik bir sahnedir. Kundaktaki çocukları dahi bırakabilecekleri bir yer olarak düşünürler camiye. Çünkü camiye gelen ve ibadet eden insandan zarar gelmeyeceğini bilirler. Çocuğu almasalar dahi mutlaka onunla ilgileneceklerinden emindirler. Çakmaklı bu sahnede caminin güvenilir bir yer ve camiye ibadet için gelenlerin vicdanlı insanlar olduklarına inanıldığını göstermektedir. Böyle bir inanın şimdilerde de aynı önemini koruduğuna inanmayı tercih etmekteyiz.

Memleketim filminde Doğu'yu temsil eden Mehmet'in odasının duvarında cami resmi ve hat yazılı duvar süsleri yer almaktadır. Diğer filmlerin aksine Türkiye haritası ve Atatürk fotoğrafı da vardır. Çünkü *Memleketim* filmi, diğer filmlere nazaran milli değerleri daha fazla işleyen bir filmidir. Bir sahnede büyükanne başı kapalı halde elinde Kur'an okuyarak görüntülenmektedir. Bunların yanında filme ait dini görüntü, çan sesinden rahatsız olup ezan sesinin huzur vermesi olarak yer almaktadır.

Kızım Ayşe filminde köy evinin duvarlarında duvar halısı, şehirdeki evlerinde ise duvarda ayet dikkat çekmektedir. Ancak oradan daha modern bir eve geçtiklerinde Ayşe, bu tablolar yerine sevdiği sanatçıların posterlerini asmayı tercih etmiştir. Çakmaklı, evlerin dekorundan kişilerin inanç ve yaşam tarzlarını yansıtmaya çalışmıştır.

Kızım Ayşe filminde, komşulardan birisi ölür ve kızını Ayşe'nin annesine emanet eder. Ona güvendiğini "Sen benim ahretliğimsin" sözüyle dile getirir. Bu söz İslam dininde, yaşarken de öldükten sonra da birlikte olacaklarına olan inanç ve birbirlerinin ardından dua eden insanlar olduğunu ifade etmektedir. Bir başka sahnede, yolları ayrılan insanların birbirlerinden helallik istediklerine rastlanmaktadır. Bu davranış da İslam dininde insanların birbirlerine yaptığı her söz ve davranışın hak olarak geçtiği ve bunun helal edilmesi gerektiği inancına dayanmaktadır. Eğer tekrar bir araya gelemezlerse hakları birbirinde kalmasın diye dile getirilen bir söylemdir.

Kızım Ayşe filminde Ayşe, annesinin yalan söylediğini fark eder ve ona; "Yalan kötü şeydir günahtır demez miydin?" diyerek onu tutarlı olmaya davet eder. *Garip Kuş* filminde ise Zeynep, babasının kabullenmediği çocuk için; "Günahsız bir çocuğa acı çektiirmek, Allah

katında büyük günahdır” demektedir. Burada günah kelimesi yalan söylemenin ve küçük çocukların acı çekmesine sebep olmasının yasaklandığını ifade etmek için kullanılmıştır. “Günahsız” kavramı ise, İslam dininde henüz sorumluluk yaşı olan buluğ çağına gelmemiş çocuklar için kullanılır. Onların hiçbir emir ve yasaktan sorumlu olmadığını ifade etmektedir.¹⁸⁸ Çakmaklı’nın bunun gibi halktan olan dini söylemleri kullanması, halkın din anlayışı yansıtması açısından oldukça önem teşkil etmektedir.

Garip Kuş filminde dini algı, çoğunlukla söylemler üzerinden verilmektedir. Hayatlarının kötü gitmesi üzerine alınlarına kara yazı yazıldığına ve bu sebeple başlarına kötü olaylar geldiğine inanılmaktadır. Kara yazı, genellikle halk arasında kader inancına gönderme yapmak için kullanılır. İslam dininde kader, Allah’ın ezelden ebede kadar olmuş ve olacak olan her şeyi bildiği anlamına gelmektedir.¹⁸⁹ İnsanların başına gelmiş ve gelecek olanların Allah’ın bilgisi dâhilinde olduğuna ve kötü olayların da kara yazı olarak adlandırıldığına işaret etmektedir. Bunun yanı sıra, melek yüzlü ve şeytan yüzlü benzetmeleri vardır; *Garip Kuş* filminde Nazmi, kendisini aldattığını düşündüğü Zeynep için, “şeytan yüzlü” ifadesini kullanır. *Diriliş* filminde ise, iyi düzeyde kumar oynayan biri için onun kumarbaz değil bir şeytan olduğunu söylerler. Bu söylem şeytan özellikleri olarak kabul edilen sinsi ve kötü işlerde usta olan insanlar için kullanılmaktadır. Bunlar, indeki şeytan algısının gündelik hayata ve halka nasıl yansıdığının göstergeleridir.

Çakmaklı ikinci dönem filmlerinden en çok ses getiren film olan *Minyeli Abdullah*’da, ilk dönemin aksine daha radikal bir din anlayışını ele almaktadır. Bu nedenle *Minyeli Abdullah (I)*, dini anlamda çokça malzeme bulunduran ve Mısır’da geçen bir filmidir. Gerek oranın sosyal yapısı gerek filmin içeriği, İslam dini algısını yoğun olarak vermeye sebep olmuştur. Bütün kadınlar karşımıza kapalı olarak çıkmaktadır ve yöresel şekilde değil İslam’ın ön gördüğü tesettür şeklindedir. Müslüman olduğunu söyleyen hemen hemen herkes namazını kılar ve camiye gider. Duvarlarda ayet yazılı tablolar yer alsa da almasa da evlerde genellikle dini sohbetler için toplanılır. İslam bireysel olarak yaşanan değil, toplumsal olarak değişmeye vesile olarak bir din olarak karşımıza çıkar. Abdullah kendi çapında bir âlim niteliğindedir. Evi de dâhil, gittiği her yerde dini kitaplar okur ve etrafına anlatır.

Minyeli Abdullah (I) filminde, din algısında daha çok din karşıtı olanlara karşı duruş ön plan çıkmaktadır. Mahkûm edilen Abdullah’a dininden vazgeçtiği takdirde serbest bırakılacağı söylenir ancak Abdullah, bin başı olsa, her gün biri kesilse yine de vazgeçmeyeceğini

¹⁸⁸ Mücahit Çolak, “İslam Hukukunda Ceza Ehliyeti Açısından Yaş Küçüklüğü”, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı: 35, Erzurum, 2011, s.104.

¹⁸⁹ H. Musa Bağcı, *İnsanın Kaderi*, Ankara Okulu yay. Ankara, 2009, s. 14.

söylemektedir. Mahkeme çıkarıldığında söz hakkı kendisine gelir ve savunma yapması gereken Abdullah, namaz vaktinin geçeceğini söyleyerek namaz kılmak istediğini dile getirir. Bu seyirciye dünya- ahiret dengesi ve karşıtlığı anlamında hayli radikal bir duruşu temsilen verilmektedir.

Dini algıyı betimleyecek birkaç örnek daha zikredecek olursak şunları sıralayabiliriz: Abdullah okul masraflarını üstlendiği çocuktan yardımı karşısında iki şey ister, birisi namazlarını düzenli kılması, diğeri ise ilmini İslam’a hizmet için kullanmasıdır. Başka bir sahnede yardımı karşısında mahcup olan birisine, Müslüman’ın Müslüman’a yardımının ibadet olduğunu dile getirmekte ve ibadeti yalnızca kurallara bağlı olan ritüellere değil hayatın içindeki bütün davranışlara yaydığını göstermektedir.

Bir başka sahnede Abdullah hamallığını yaptığı bir iş adamıyla karşılaşır ve yanındaki gayrimüslim olan arkadaşını Abdullah’a tanıtır. Yanlarında da her iki arkadaşın da aynı şekilde giyinmiş kızları vardır. İkisi de tesettürlü değildir ve başlarına o dönemin İngiliz kıyafetlerinden olan şapkaklı bir kıyafet vardır. Abdullah da şaşkın olarak hangisinin kimin kızı olduğunu sorar ve gayrimüslim ile Müslüman’ın aynı şekilde giyinmiş olmalarına karşı üzülür. Buradaki tavır, Çakmaklı’nın ilk dönem filmlerine karşı oldukça abartı gelebilir ancak dönem şartları ve geçtiği mekân şartı gereği böyle algılar anlamlı görülebilir ve bu aynı zamanda kitaba bağlı kalmaktır.

Oğlum Osman filminde yemeğe başlarken Osman besmele çekmez ve anne ve babası bu duruma inanılmaz şaşırır ve tepki verirler. Çakmaklı dini algıyı bunun gibi küçük ayrıntılardan vermeye çalışmaktadır ancak geniş çerçeve içinde böylesine bir olay basit görünmektedir. *Birleşen Yollar* filminde Feyza, gece sabaha karşı eve gelmekte ve öğlenden sonra uyanmaktadır. Dadısının bu duruma yorumu; “evimizde bereket kalmadı” şeklindedir. Bu da bize dini vecibeler gibi sabah erken kalkmanın da inançlı bir insanın kuşanması gereken bir alışkanlık olduğu ve bereketi verenin Tanrı olduğundan onunla bir bağlantısı olduğunu anlatmaktadır. Yahya Kemal’in: Frenk gecesinin sabahında sabah namazına kalkılmaz diye bayram namazına gidebilmek için bütün geceyi ayakta geçirmesi buna örnek olarak verilebilir. Erken yatıp erken kalkmanın İslam inancında evi bereketli kılacağına inanılmaktadır. *Kızım Ayşe* filminde, küçük yaşta Ramazan ayında oruç tutmak için can atan çocuklar büyüyüp şehre gittiklerinde, oruçtan kaçmak için türlü bahaneler uydururlar. Hatta bir sahnede oruç tutmayacak mısınız? Diye sorulduğunda; “Ben şişman değilim ki” cevabı verilir. Bu söylem bize, şehirde yaşayan toplum için oruç tutmanın bir ibadet biçimi olarak anlamını kaybettiğini ve sadece aç kalmak olarak algılandığını göstermektedir.

Oğlum Osman filminde, Osman'ın Almanya'daki Hristiyan olan kız arkadaşının kiliseye giderken başını kapattığını görmekteyiz, oysa Hristiyan inancında kiliseye ibadet etmek için giden halkın başını kapatmak gibi bir durumu söz konusu değildir. Çakmaklı'nın bu tercihinin geleneksel din anlayışı olduğunu düşünmekteyiz. *Birleşen Yollar* filminde ise daha ilginç bir sahne göze çarpmaktadır. Feyza'nın kızı Elif tesettürlü bir kızdır. Ancak evlendiği gün giydiği gelinlikte ise başı açıktır. Türkiye'de bazı kırsal kesimlerde gelinlerin başlarını sırf düğün günü için açtığına, sonra yeniden eski haline döndüğüne şahit olmuştuk ancak bu geleneksek ve doğru olmayan bir durumu, inancı ciddi şekilde işlemeyi amaç edinen Çakmaklı'nın filmlerinde görmek ilginç olsa da, düğün günü gelinin başını açması, o dönem için yaygın bir olay gibi gelmektedir. Bu durum, Çakmaklı'nın realist bir sanatçı olduğunu ve gördüğünü sahneye yansıttığını göstermektedir.

Oğlum Osman filminin başlarında gördüğümüz, Kur'an'a duvardaki kutsal olarak bakma durumunun ilerideki sahnelerde değiştiğini görüyoruz. Kur'an'dan ayetler okunuyor ve bunların mealleri birlikte veriliyor ve Kuran'ı anlamaya yönelik bir tavır takınıyor. Dolayısıyla Çakmaklı her ne kadar Kur'an'ı duvarlara asarak sergilese de bu sahnede onun düşüncesinin duvara asılan değil okunan ve anlaşılan bir Kuran olması gerektiğine yönelik olduğunu anlıyoruz. *Birleşen Yollar* filminde Feyza İslam inancını nasıl öğreneceğini düşünürken aklına Bilal'in ona verdiği kitaplar gelir ve hemen onları okumaya başlar. "İslam'a Giriş ve İslam'da Kadın" kitaplarıdır bunlar. Gece gündüz onları okuyarak kendini değiştirmeye başlar. Buradan da görüyoruz ki, Çakmaklı kulaktan duyma değil de kendi çabalarıyla, okuyarak araştırarak inancı öğrenmeyi ve ona göre yaşamayı önemsemektedir. Nitekim Feyza'nın dadısı inançlı biridir, ona sorarak da öğrenebilirdi ancak Çakmaklı, okuyarak öğrenmesini tercih etmiştir.

Çakmaklı'nın filmlerinde dini algının bir farkındalık olarak karşımıza çıktığını da görmekteyiz. *Birleşen Yollar* filmi boyunca ezan sesine denk gelmeyiz ancak Feyza'nın değişmesine yani inanca yönelmesine sebep olan rüyadan uyandığı anda sabah ezanları okunmaktadır. Feyza hayatını ona göre sürdüreceği için ezanı belki ilk defa duymuş, daha doğrusu farkına varmıştır. Yine *Birleşen Yollar* filminde Feyza, eski hayatında kurtulup yeni bir hayata başlamak için oldukça çaba sarf eder ve eşi Selim sürekli önünde engel olarak durur. Bir tartışmalarında Selim Feyza'ya vurur. Feyza bu davranışını dahi eski hayatından kurtulmanın bir vesilesi sayar. İslam dininde "her hayırda bir şer, her şerde bir hayır vardır" inancı yaygın olarak yer almaktadır. Kur'an-ı Kerim'de bu durum; "Sizin sevmediğiniz bir şey

sizin için hayır, sevdiğiniz bir şey de şer olabilir” ayetiyle ifade edilmektedir.¹⁹⁰ İnsanlar başlarına gelen olumsuz olaylardan ders çıkarır veya iyi bir şeye vesile olacağına inanırlar. Feyza’nın bu düşüncesi de Çakmaklı’nın İslam dinindeki bu inanışa göndermesi olarak düşünülebilir.

Bu inanışa bir başka örnek olarak *Çile* filminden de sahneler verebiliriz. Elif, çocukken bir depremden sağ olarak çıkmış ancak bütün ailesi ölmüştür. O da yaşamayı kendisine veren Allah’a şükran borcunu insanlara yardım ederek ödemeyi tercih etmiş ve hemşire olmuştur. Başına gelen kötü bir olay onu bir başka iyiliğe yönlendirmiştir. Yine aynı filmde, ömrünün son günlerine olan Kenan, ölecek bir insanın malını muhtaçlara dağıtması ve Allah’a yaklaşması gerektiğini söyleyerek malından infak etmiştir. Buradan da anlaşılabileceği üzere başına gelen ölüm vakası onu iyi işler yapmaya yönlendirmiştir.

Diriliş filmi de şer gibi görünen olayların hayır olduğu inancına örnek olarak verilebilir. Murat iyi bir beyin cerrahıdır ve kızının acil ameliyat olması gerekmektedir. Bunu tek yapacak olan ise Murat’tır ancak o, kumar ve morfin bağımlılığı yüzünden mesleğinden olmuş ve tedavi edemediği için de kızı ölmüştür. Bu kayıp karşısında karısı Zeynep, Murat’a; “Çocuğumuzun ölümü sana Tanrı’nın son ihtarıydı” der. Bunun üzerine Murat elinden gelen her şeyi yapar ve bağımlılıktan kurtulur. Başlarına gelen ve kötü olarak kabul edilen ölüm vakası, Murat için bir kurtuluş sebebi olmuştur.

Minyeli Abdullah filminde de benzer bir sahne karşımıza çıkmaktadır. Düşünce suçu sebebiyle hapse giren Abdullah, mahkûm olan insanlara bir yandan hayat hikâyesini anlatır ve biryandan da dini öğütlerde bulunur. Kötü bir yer olarak bilinen hapis, Abdullah için adeta ıslahhaneye dönmüş ve oradaki insanlar Abdullah sayesinde suçlarından pişman olan ve Abdullah ile daha önceden tanışmadıklarına yakın olan insanlara dönüşmüşlerdir.

Minyeli Abdullah (2) filminde, Abdullah çektikleri sıkıntılar üzerine Sevde’ye, bu hatıraları cennette birbirlerine güzel hikâyeler olarak anlatacaklarını söyler. İslam dininde ölümden sonraki hayata ve iyilerin cennete, kötü işler yapanların ise cehenneme gideceği inancı yer almaktadır. Başka bir sahnede arkadaşlarına öğütlerde bulunan Abdullah; “Asıl olan, İslamiyet’i öğrenmek, yaşamak ve yaşatmaktır” der. Ezan okuduğunda manasını anlayıp idrak edip yaşamaktan bahsederler. İslam dininin gereği olarak bütün hayat boyunca İslam’a hizmet eden insanlar olmaları gerektiğini ifade etmektedir.

Minyeli Abdullah (2) filminde, birincisinde olduğu gibi kadınlar tesettürlerine oldukça dikkat ederler. Bir sahnede kapı çalar ve gelen yabancı iki erkektir. Sevde, kapıyı açarken başı

¹⁹⁰ Kur’an-ı Kerim, (Bakara) 2/216.

arkadan bağlıdır ve içeriye doğru geçerek kendisini onlardan gizler. Bu durum Sevde'nin giyim kuşamına hassasiyetini göstermektedir. Başka bir sahnede evlilik söz konusudur ve Abdullah'ın kızı Hatice evlenmek üzeredir. Abdullah'tan mihr olarak ne istediklerini sorarlar o da bir şey istemediğini, huzurlu bir yuva kurmalarının yeterli olacağını söylemektedir. Orada bulunanlar, bu tavrı takdir eder ve herkes böyle olduğunda gençlerin evlenmelerinin daha kolay olacağını söylerler. İslam dininde mihr, kadının evlilik sırasında kocasından almaya hakkı olan malı olarak tanımlanır.¹⁹¹ Evlenecek kızın ailesi mihri, maddi değeri yüksek şeylerden istediğinde erkek tarafı parayı denkleştirmek için oldukça çaba sarf eder ve evlenmeleri zorlaştırır. Hatta evlilik çağına gelmiş ancak durumu olmayan gençler, mihrin yüksek olmasından dolayı evlilikten uzak durmaktadırlar. Abdullah'ın mihr konusundaki tutumu evliliği kolay kıldığı için takdir edilmektedir.

Sahibini Arayan Madalya filmi, dini göstergelerin en açık kullanıldığı filmdir diyebiliriz. Camideki cemaat sesli şekilde namaz kılar, bir çocuk Cuma vaktinde açıktan Kur'an okur, işgalden kaçan küçük çocukların seslice Kur'an okudukları gösterilir. Bu aşıkârlık diğer filmlere nazaran bir tek bu filmde verilmiştir.

Sahibini Arayan Madalya filminde İnsanların giyimleri ise İslam dinine uygun bir biçimdedir. Kurtuluş savaşı döneminde kadın giyiminde yaygın olan ve dış kıyafet olarak kullanılan çarşaf vardır. Erkeklerdeki giyim ise genelde şalvar ve takke şeklindedir. Hoca vasfında olanlar ise uzun cübbe ve sarıkla dolaşırlar. Hocanın önünde sürekli açık bulunan bir Kur'an bulunmaktadır. Bir sahnede cemiyet kuruluşuna yemin ister ve yeminler bu Kuran üzerinde gerçekleşir. İslam dininin kutsal kitabı üzerine yemin etmeleri, yeminlerindeki güveni dile getirmek içindir. Hoca, düşmana karşı az sayıda olmalarına rağmen Maraş'ın kurtuluşunu gerçekleştirdiklerine inanamayan askere; "Bir iğne deliğinden deve de geçer, yeter ki inan"¹⁹² mealindeki ayetini söylemiş ve sayılarının değil inançlarının gücüyle muvaffak olduklarını ifade etmiştir.

Çakmaklı'nın çektiği filmlerinin bazı sahnelerinde, çocuğu olması için türbeye gidip dua etme inancı da yer almaktadır. *Garip Kuş* filminde Zeynep çocukları olmuyor diye türbeye giderek dua eder ve kısa zamanda çocuk sahibi olurlar. *Kızım Ayşe* filminde ise Ayşe'nin annesinin, kocasının mezarına giderek dua ettiği ve bir nevi onunla konuştuğu sahne yer almaktadır. Başka bir sahnede ise camiye giderek bir türbenin başında dua eder. Bu tür bazı inançlar İslam dinine ait gibi görünse de bir kısmı Türklerin eski inançlarına dayanmaktadır.

¹⁹¹ H. İbrahim Acar, "Mehrin İslam Dini Açısından Değerlendirilmesi", *İslam Hukuku Araştırma Dergisi*, c.17, 2011, s.368.

¹⁹² Kur'an-ı Kerim, (Araf) 7/40.

Bu inancın eski Türk, Orta Asya ve Mezopotamya kültürlerinden kalma olduğu bilinmektedir.¹⁹³ Türbe inancının yanı sıra, giden kişinin ardından su dökülmesi, ele kına yakılması, ağaçlara bez bağlanarak dilek dilenmesi, muska kullanımı ve benzeri birçok unsur eski Türk geleneklerine dayanmaktadır.¹⁹⁴ İslam dini özellikle türbe ziyaretlerini tevhid inancına uymaması nedeniyle mesafeli durmaktadır.¹⁹⁵ Ancak Türk halkı bu ziyaretlerden vazgeçmiş değildir. Çakmaklı'nın bunun gibi unsurları kullanması Türk geleneğini ve inancını yansıtmaya açısından önem arz etmekte ve bu durum, inancın ve kültürün iç içe geçtiğinin de bir göstergesi olmaktadır. *Bişr-i Hafî* filminde konusu gereği tasavvufi bir anlatım söz konusudur ve bazı sahnelerde kerametler yer almaktadır. Keramet; İslam dininde peygamberler dışındaki insanlardan inancı ve yaşayışı tam olan insanların başına gelen olağandışı hallere denmektedir.¹⁹⁶ Bir sahnede Bişr'in babasının arkadaşı olan demirci Cafer, hocasıyla konuşur, ancak hocası başka şehirde kendi başka şehirdedir ve konuşma sahnesi karşı karşıya olduklarını göstermektedir. Başka bir sahnede Bişr, hocasının yanına gitmek için yola çıkmıştır. Bu durumdan hocasının haberi yoktur ancak hoca, hem yola çıktığını hem de yaklaştığını bilmekte ve karşılanması için birilerini göndermektedir. Demirci Cafer, Merv şehrinde hasta ve yatalaktır. Bişr ise iki hafta yürüme mesafesi olan Basra şehrinde olmasına rağmen, her gece ona, aynı şehirdeymiş gibi bir kapı ardından yemek götürmekte ve onu gözetmektedir. Bu sahnelerde yaşanan olaylar keramet olarak adlandırılmaktadır. Çakmaklı bu sahnelerde tasavvufta hoca- talebe ilişkisini vererek aralarında manevi bağa dikkat çekmekte ve kendisinin inancın boyutunu da bizlere yansıtmaktadır.

Bişr yere düşmüş olan "Lailaheillallah" yazılı bir kâğıdı getirir ve evin duvarına asar. Annesi bunun üzerine; "sen Allah'ın adını yücelttin, Allah da senin adını yüceltsin" şeklinde dua eder. Bişr'in annesi tesettürlü bir kadındır, ya Kur'an okurken, ya tespih çekerken ya da dua ederken görüntülenmektedir. Başka bir kadın Bişr'e eşi vasıtasıyla şerbet gönderir ancak perde arkasındadır ve kesinlikle görünmez. Biz dahi izleyici olarak onu göremeyiz. Çakmaklı'nın birinci dönem filmlerine kıyasla ikinci dönem filmlerindeki kadın algısının bu denli değişmesi bize şaşırtıcı gelmektedir. Birinci dönem filmlerinde kadınlar ön planda tesettürlü veya değil hepsi aktif olarak yer alan karakterler olarak ele alınırlar. Oysa ikinci dönem filmlerinden özellikle Bişr'i Hafî filminde kadınlara genellikle evin içinde görüntülenmenin yanında sahnelerde aktif bir rol almazlar.

¹⁹³ Özgür Velioğlu, *İnançların Türk Sinemasına Yansıması*, Es yay., İstanbul, 2005, s.110.

¹⁹⁴ Ö. Velioğlu, s.243.

¹⁹⁵ Gülşen Gökçen, "Türbeler Popüler Dindarlığın Durakları", *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, c.11, s. 274.

¹⁹⁶ Aldulvahap Yıldız, "Keramet ve İstidrac", *Harran ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy:21, 2009, s. 42.

Bişr'e sürekli uyarılarda bulunun demirci Cafer'in de söylemleri dini algı açısından açıklayıcı niteliktedir. Babasından örnekler vererek; "Baban haram yiyip içmezdi. En büyük arzusu şehit olmak ve senin iyi bir Müslüman olmandı" demektedir. Şehit, İslam dininde Tanrı adına savaşıp da ölenlere verilen isimdir. Onların doğrudan cennete gideceğine inanılmaktadır.¹⁹⁷ Bişr yolda bir çobana rastlar, onun her lokmada "Elhamdülillah" dediğini görür. Bu yediklerinin kendisine Tanrı tarafından verildiğini düşünür ve verdiği için de Tanrı'ya teşekkür ettiğini gösteren bu cümleyi dile getirir. İslam dininde genel olarak bu alışkanlık yemek yeme faslı bitirildikten sonra söylenmektedir. Bu nedenle çobanın her lokmadan sonra söylemesi izleyiciye abartı olarak gelebilir ancak film tasavvufi bir anlatım tarzı benimsediği için çobanın bu davranışı normal olarak karşılanmalıdır.

Mümin ile Kâfir filmi, baştan sona İslam dininin inanç değerleri üzerine yapılan konuşmalardan ibarettir. Konuşma "insan nedir?" ile başlayıp, ölümü sorgulamaya kadar gider. İslam inanç esaslarının ana konuları sırasıyla ele alınıyor diyebiliriz. Mehmet ve Kenan, İnsan neden inanmalıdır, kime inanmalıdır, Allah'ın varlığının ispatı ve Hz. Muhammed'in son peygamber oluşunu konuşurlar, daha sonra da İslam dinindeki ibadetlerden ve mahiyetlerinden, zina ve hırsızlığın cezaları olan recim ve kol kesmeden bahsederler. Film, konuşma metinlerine o kadar çok yer vermiştir ki bu tartışmaları nasıl ele aldığını göstermek için bütün filmi yazmamız icap edebilir. Bu nedenle biz tezin sınırları çerçevesinde kısaca örnekler ile değineceğiz.

Ateist olan Kenan, İslam dininin emirlerini ağır bulduğunu dile getirmektedir. Mümin olan Mehmet ise onun din değil bir zevk vasıtası aradığını söyleyerek, dinin emrettiklerini yapmanın elbette belli bir meşakkati olacağına vurgu yapmaktadır. Allah'ın varlığının ispatında ise Mehmet, Kenan'a bir hikâye ile cevap vermiştir; "Genç balıklar yaşlı balığa, su diye bir şeyden bahsediyorlar bize gösterir misin dediklerinde yaşlı balık; 'sudan başka bir şey gösterin de size suyu göstereyim' şeklinde anlatmıştır." Bu hikâye ile aslında Tanrı'nın her yerde olduğunu ama idrak etmek için inanmak gerektiğini ifade etmiştir. Tanrı'nın ispatı için bir çok argüman söz konusu iken Çakmaklı'nın bunun gibi basit bir hikayeyi tercih etmesi düşündürücüdür. Ontolojik veya kozmolojik deliller gibi bir delil ile örneklendirmiş olmasının yani Tanrı'nın varlığı var olan şeyler üzerinden veya düzen üzerinden ispat etmenin daha ikna edici olabilirdi diye düşünmekteyiz.

¹⁹⁷ "Şehit",
<http://www2.diyaret.gov.tr/DinHizmetleriGenelMudurlugu/VaazHizmetleri/%C5%9Eehitlik%20ve%20Gazilik.pdf>, (erişim tarihi: 22.02.2018).

İbadetlere geçtikleri sırada ise Kenan, zekâtın kapitalizmi engellediği için, orucun vücuda sağlıklı geldiği için, haccın ise insanları kültürel olarak kaynaştırdığı için kendisine mantıklı geldiğini söylemektedir. Mehmet ise bu düşüncesine karşı çıkarak, ibadetlerin yarar boyutları, ibadet boyutlarının çok küçük bir kısmı olduğunu ve asıl olanın onları birer ibadet sayarak yapmak olduğunu dile getirir. Zina ve hırsızlığın cezalarının ağır olmasının sebebini de Mehmet, hem malı ve ırzı korumak, hem yapanı korkutmak, hem adil hem de merhametli olmak olduğunu söyler. Ancak zinanın cezası olan recmin, Kuran’da geçmediğini teyit etmemizde yarar vardır. Recm cezasının hükmü birtakım hadislerle dayandırılmakta ve recmi kabul edenler tarafından delil olarak bu hadisler gösterilmektedir. Hadislerin sahlıhlığı, hadis bilimciler tarafından tartışma olması da delil olarak sayılıp sayılmama konusunda netlik getirmemiştir.¹⁹⁸ Yarıya kadar torağa gömerek, başını taşlamak suretiyle gerçekleştirilen bu ceza türü İslam dininde geniş tartışmalar sebep olmuştur. Böylesine bir ölüm cezasının işkence içerdığı ve Hz. Muhammed tarafından hayvana dahi işkence yapılmasının yasaklandığı bilinmekle birlikte, bu bağlamda recim cezasının da sahlıhlığı tartışmalı olan hadis rivayetleriyle yerine getirilmesinin İslam dini ve hukuku açısından uygun olmadığı düşünülmektedir.¹⁹⁹

Kanayan Yara Bosna filminde din algısı, sembollerden daha çok insanların söylemleri üzerine gelişmektedir. Yer yer geleneksel kapalılığa yer verilmesinin yanında Müslüman olan kadınların tesettürü doğru biçimdedir. Dini ritüeller genel itibarıyla bir şeyh etrafında dergâhta yapılmaktadır. Mevlit kandilini yani Hz. Muhammed’in doğum yıldönümü olarak kabul edilen günü kutlamak için dergâhta buluşulur ve herkes salâvat getirerek şeyhin elindeki taşı öperek dönerler. Kadınlar ise ayrı yerde bir kadının elindeki taşı öperler. Bu ritüel, bize Caferiler için oldukça önem arz eden Kerbela toprağını hatırlatmaktadır. Bilindiği üzere Caferi mezhebine mensup olanlar namazlarını Kerbela toprağının bir kısmını secde ettikleri yere koyarak kırlarlar. Bu ritüel onlar için caizdir ve Kerbela toprağı da kutsal sayılmaktadır.²⁰⁰ Filmde yer alan bu sahnenin Kerbela taşı gibi kutsal kabul edilen bir taşla saygı duyulması şeklinde yorumlayabiliriz.

Ragip’in hapiste olması üzerine şeyh onunla Hz. Yusuf benzetmesi yaparak Allah’ın ipine sarılan Yusuf’un yıllarca hapiste kaldığını gerektiğini söylüyor. Şeyh; “Ya kurtulur ya da şehit olur. Nasibi ne ise onu yaşar” diyerek, İslam dinindeki kader algısına gönderme yapmaktadır. Bu dönemde Ragip hapiste namaz kılp, Kur’an okumaya devam ederek dini

¹⁹⁸ Mehmet Köroğlu, “İslam Hukukunda Ölüm Cezasını Gerektiren Suçlar”, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı. 43, s. 228.

¹⁹⁹ Köroğlu, s. 229.

²⁰⁰ Ali Albayrak, *Caferilerde Dini ve Sosyal Hayat*, Doktora Tezi, Ankara, 2006, s. 74.

vecibelerini yerine getirmekte ve domuz eti yemeyerek de dinin yasaklarına uygun yaşamaya çalışmaktadır.

Ragip'in oğluna bıraktığı günlüğündeki öğütleri de din algısına örnek teşkil etmektedir. Mümin insanın ümitli insan olduğunu, dualarıyla çevresini aydınlattığını ve sabrı tavsiye ettiğini yazmaktadır. Kendisinden geriye de yaptığı iyi işlerin kalacağını söylemektedir. Bu söylemler ile Ragip'in bir Müslüman'ın kuşanması gereken bazı özelliklere değindiğini görmekteyiz. Ragip'in tutumu aynı zamanda Bosna'daki din algısını da göstermektedir. Bosna Müslümanları Sırp'ların baskıları ve işkenceleri altında hem inançlarını korumak hem de özgürlükleri için mücadele etmek durumunda kalmışlardır. Bu bağlamında Bosna Müslümanlarının mücadelecisi bir İslam inancına sahip olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır.

3.3. Tanrı Algısı

“Tanrı” kavramı, din felsefesi literatüründe kendisine inanılan ezeli ve ebedi varlığa verilen isimdir.²⁰¹ Her ne kadar biz akademik üslup gereği böyle kullansak da Tanrı algısı, ele aldığımız filmlerde İslami anlamda geçmekte ve “Allah” kelimesi tercih edilmektedir. Çakmaklı'nın Allah kavramını kullanması o dönemin siyasi şartlarında bir tercih niteliği taşımaktaydı. Çakmaklı, filmleri çektiği dönemlerde Türkiye'deki siyasi altyapı bu tür dini kavramların Türkçe adını öne sürerek özünden koparmaya çalışan bir anlayışa sahiptir.²⁰² Bu nedenle Çakmaklı'nın Allah kavramını tercih etmesi basit bir dil tercihindense ziyade ideolojik bir din anlayışına sahip olduğunu göstermektedir. Bu kavram gerek isim olarak gerek tanım olarak kullanılmalı, Çakmaklı filmlerinde Allah'tan başkasını ifade etmemektedir.²⁰³ Tanrı ile olan ilişki, ibadet edilen, dua edilen ve ahlakı davranışlara yansıyan bir yaratıcı şeklinde yer almaktadır. Hatta ibadet anlamındaki görsellerin yanı sıra, dua edilen, yardım isteyen, zor anında sığınılan ya da iyi hal üzere şükredilen bir Tanrı söz konusudur.

Çakmaklı, filmlerini milli ve manevi değerleri esas alarak çekmiş olsa da birçok filminde milli değerler manevi değerleri gölgelemektedir. Örneğin *Memleketim* filminde birçok camii görseli vardır ancak bir ibadet veya dua sahnesi yer almaz. Bunların yanında Tanrı algısına atıf yapılan sahneler yer alır. *Birleşen Yollar* filminde Tanrı ile iletişim halinde olmak ve bir Tanrı inancı genellikle ondan yardım isteme olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilal karakteri genel anlamda, Tanrı inancı dâhilinde büyümüş birisidir ve dua etmeyi alışkanlık haline

²⁰¹ T. Koç, s. 32.

²⁰² R. Atay-E. Çiftçi, s.311.

²⁰³ T. Koç, s. 43.

getirdiği için yatmadan önce mutlaka dua eder. Ancak Feyza bu inanca daha sonradan sahip olacağı için önce düzelmesi yönünde sürekli yardım isteyen dualar eder. Bu dualar; “Allah’ım doğru yolu bulmam için bana güç ver” şeklinde yakarmalar olarak karşımıza çıkar. Çocuğu olan Feyza, onun da kendisi gibi inancından uzak bir çocukluk geçirmesinden ve düzgün yetiştirememekten korkarak korumasını Tanrıdan talep etmektedir. Feyza’nın dadısı inançlı bir kadındır. Feyza dua ederken “Benim duam kabul olmaz dadı sen dua et” diyerek inançlı olanın duasının kabul olduğuna inanmaktadır. Bu durum, bazı hadislerde Müminlerin birbirlerine dua etmelerini teşvik eden söylemler bulunmaktadır. Feyza’nın bu talebi kanaatimizce kendisinin inanç noktasında nerede durduğunu bilmesi açısından açıklayıcı bir söylem niteliği taşımaktadır.

Çile filminde Tanrı algısı genel söylemler üzerinden verilmektedir. Kenan, hasta bir adamdır ve Elif iyileşmesi için ona yardım etmiştir. “Sen olmasaydın nasıl iyileşirdim?” der ve Elif’in cevabı ise; “Ben ne yaptım Allah sayesinde, ömrümüz varmış” şeklinde olur. Bu sözlerinden varlığının ve hareketinin sebebinin bir yaratıcısı olduğunun farkındalığını anlamaktayız. Elif, Kenan’ı arar ve bulmak için sürekli dualar ederek Tanrı’dan yardım ve kedisine yol göstermesini ister. Kenan ise Elif’ten bahsederken annesiyle karşılaştırarak kendisine şefkatli olarak bir annesini bir de Elif’i verdiğini söyleyerek sebeplerin bir yaratıcısı olduğuna dikkat çekmektedir. Bir başka sahnede Kenan, kız arkadaşıyla yakınlaştığı sırada şöminede yanan ateşle karşı karşıya gelir ve gözünün önünde Elif canlanır. Hemen hatasını fark eder ve ondan uzaklaşır. Onun hata yapması bir şekilde (Tanrı tarafından) engellendiğini ve Çakmaklı’nın burada bir inanın yönlendirmesini kullandığını görmekteyiz. Şöminedeki ateşe bakması ise İslam dinindeki Cehennem algısına bir gönderme olarak düşünülebilir. Hataların sonucunun cehennem olacağı ve dolayısıyla yapmaması gerektiği algısı oluşturulmak istenmiştir diye düşünmekteyiz.

Çile filmindeki Tanrı algısı ile ilgili bir sahne bize problemli gelmektedir. Ölmek üzere olan Kenan’ın başını bekleyen Elif dua ederek ya Kenan’ın yaşamasını ya da kendisinin de onunla ölmesini ve içten istenilen şeylerin geri çevrilmeyeceğini söyler, daha sonra bir deprem olur ve ikisi de enkaz altında kalarak ölürler ve Elif’in duası da kabul olmuş olur. Burada dikkatimizi çeken şey deprem olduğu sırada Elif, Kenan’a sarılarak adeta evin yıkılmasını beklemektedir. Kaçma ve kurtulma imkânı vardır gibi görünmektedir; çünkü yanlarındaki köpek o sırada kaçır, ancak Elif ölümünü beklemeyi tercih etmiştir. Bu sahnede acaba Elif’in duası mı kabul olmuş yoksa Elif dilediği şeyi ilk fırsatta gerçekleştirmek mi istemiş bu çok açık değildir. Yine de Tanrı ile iletişim gibi görünen bir sahnenin bir yanıyla da Tanrı’yla iletişimi koparan intihar olarak görünmesi problemli görünse de acı çeken insanın böyle davranması

normal görünebilir. Elbette müspet olan yorumu tercih ederek duasının kabul olduğunu düşünmenin daha insafli olacağı kanaatindeyiz.

Ben Doğarken Ölmüşüm, Orhan Gencebay'ın albümü için hazırlanmış bir film olduğu için filmde Tanrı algısı birkaç cümle ile karşımıza çıkmaktadır. Elif, kaybettiği oğlunu yıllar sonra bulur ve “Allah’ım beni oğluma kavuşturduğun için sana şükürler olsun” diyerek şükranını dile getirir. Kendisi yıllarca aramış ve bulamamış ancak ufak bir tesadüf birbirlerini bulmasına sebep olmuştur. Bu gibi tesadüflere İslam dininde tevafuk denir.²⁰⁴ Yani kendiliğinden değil Tanrı tarafından ortaya çıkan bir karşılaşma olarak bilinir ve dolayısıyla sonucunda ona şükredilir. Bu sahnede de tevafukun bir örneğini görmekteyiz.

Bir başka sahnede ise Orhan suçlanmakta ve polisler tarafından aranmaktadır. Tam polislerin geldiği sırada ölür. Başını bekleyen doktor da “Bir suçu ve günahı varsa artık hesabını Allah’a verecektir” der. Bu sözleri bize ölümün son olmadığına ve dünyada yaptıklarının karşılığının ceza veya mükafat olarak Tanrı tarafından verileceğine dair olan inancı göstermektedir.

Küçük çocuk Orhan için zengin bir adamdan yardım ister ve adamın kabul etmesi üzerine; “Allah razı olsun amca” demektedir. Bu söylem de bize, yardım edilen kimsenin yardım eden kişiye olan minnetini ve bu iyiliğinin Tanrı tarafından mükafatlandırılmasını istediğini ifade etmektedir.

Kızım Ayşe filminde Ayşe ve sütkardeşi her gece yatmadan önce dua ederler. İslam inancında gece uyumadan önce dua etmek önemli şiarlar arasındadır.²⁰⁵ Uyku, bir ölüm provası olarak addedilir dolayısıyla uyansalar da uyanmasalar da inançlarını dile getirerek uyurlar. Filmde başlarına gelen iyi şeyler için şükreder ve kötü şeyler için “ne günah işledim” söylemiyle üzüntülerini dile getirmektedirler. Buradan da aldığımız üzere insanlar, başlarına gelen iyi şeylerin müsebbibinin Tanrı, kötü şeylerin ise kendileri olduklarına inanırlar.

Ayşe'nin annesi, zor durumda kalmış ve camiye giderek dua etmiş Tanrı'dan yardım istemiş ve içinde bulunduğu zor durumdan kurtaran bir olayla karşılaşmıştır. Bunun üzerinde; “Allah bir kapıyı kapatırsa bir başkasını açar” demiştir. Buradan da anlayacağımız üzere, zorda kaldıklarında yardım istenilen Tanrı, onlara yardım eden olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim halkın bu inancını; “Dua edin ki icabet edeyim”²⁰⁶ ayeti tasdik eder niteliktedir.

²⁰⁴ D.İ.A., “Tevafuk”, c.XL, s. 579.

²⁰⁵ “Yatmadan Önce Edilecek Dualar”, <http://mutlulugunsifresi.com/yataga-girince-okunacak-duapeygamberimizs-avin-okudugu-dua.html>, (erişim tarihi: 10.06.2018).

²⁰⁶ Kur'an-ı Kerim, (Mü'min), 40/60.

Garip Kuş filminde, Tanrı ile iletişim ibadet olarak değil, genel anlamda dua olarak karşımıza çıkmaktadır. Zeynep, oğlunu ve kendisini reddeden kocasının onları affetmesi, en azından çocuğunu yanına alması için sürekli dua etmektedir. Bu dua sahneleri çoğu kere camide yer almaktadır. Hamile kaldığını öğrendiğinde ise; “şükürler olsun Allah’ım” diyerek onu çocuk sahibi yapanın bir yaratıcı olduğuna inanılır. Dilekleri kabul olunduğunda ise Tanrı’ya şükrederek sevinçlerini dile getirirler. Bunun yanı sıra; “Doğru söyle ki Allah’ın huzuruna temiz çık, insanlar Allah’ın huzurunda yalan söylemezler” dediklerini iştiririz. hayatın ölümle bitmediğini ve öldükten sonraki bir hayat inancını göstermekte ve hesap soracak olan bir Tanrı inancına işaret etmektedir.

Diriliş filminde de Tanrı ile iletişim, dua etmek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bağımlılıktan kurtulmak isteyen Murat ve ona yardımcı olmaya çalışan Zeynep, sürekli Tanrı’dan yardım dilemektedirler. “Allah’ım sen bizi koru, bize yardım et, sonumuzu hayreyle, bize istemesini ver” gibi cümlelerle isteklerini dile getirmektedirler. Bir başka sahnede, babasını ölmek üzere gören Zeynep, çok üzülür ve babasını onu teselli etmek için; “İnançlı olanlar, Allah’ın emrini tevekkül ile karşılarlar” der. İslam inancında, “Tevekkül, hedefe ulaşmak için gerekli olan maddi ve manevi sebeplerin hepsine başvurduktan ve yapacak başka bir şey kalmadıktan sonra Allah’a dayanıp güvenmek ve ondan ötesini Allah’a bırakmak demektir.”²⁰⁷ Bu sahnede de, artık yapacak bir şeyin olmadığını ve başına gelen bu olayın Tanrı tarafından olduğu yani kader inancını göstermektedir. Bir başka sahnede Zeynep’in zor durumda olduğunu gören büyükannesi; “sabret, sabır en büyük sevaptır” demektedir. İslam dininde sevap, bir kişiye itaatinden veya ibadetinden dolayı verilen iyi karşılık olarak bilinmektedir.²⁰⁸ Nitekim “Allah sabredenlerle beraberdir”²⁰⁹ ayeti de sabrın, inancın bir gereği olduğu ve Tanrı’nın yardımının müjdesinin geleceğini ifade edilmektedir.

Minyeli Abdullah (I) filmi, diğer filmler gibi birkaç söylemde Tanrı algısını gösteren sahnelerin aksine baştan sonra Tanrı’ya dair söylemler ve İslam dini üzerine sohbetlerden oluşur. Zor bir durumla karşılaşıldığında ibadet edilmez, ibadet düzenli olarak yapılan bir ritüel olarak karşımıza çıkar. Yani Çakmaklı’nın ikinci dönem filmleri artık “milli” yani kültürel söylemden daha çok, “manevi” yani dini söylemi baskın olarak kullanan filmler olarak kurgulanmaktadır. Yine de birkaç örnek verecek olursak; Abdullah, evinde verdiği sohbetlerde

²⁰⁷ D.İ.A., “Tevekkül”, c. XLI, s.1.

<http://www2.diyaret.gov.tr/DinHizmetleriGenelMudurlugu/VaazProjeleri/%C4%B0slam'da%20Tevekk%C3%B9l.pdf>, (erişim tarihi: 19.02.2018).

²⁰⁸ Hasan Kurt, “İslam İnancına Göre Sevap Kavramı”, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2008,c. X/1, s. 194.

²⁰⁹ Kur’an-ı Kerim, (Bakara), 2/153.

doğada görülen düzenin, yani kozmolojinin Allah'ı işaret ettiğini anlatır ve çokça şükretmek gerektiğini vurgular. Kendisi de başına iyi veya kötü ne gelirse gelsin Tanrı'ya sığınmış ve şükretmiştir. Hapse düştüğünde ailesi için; “Rabbim çocuklarımı ve ailemi koru onlara sabır ver” diyerek dua etmektedir. Başka bir sahnede, yalnız kalan Sevde; “Allah’ım elini üstümüzden çekme” demektedir. Burada ifade edilmek istenen şey kimse olmasa da Tanrı’nın onları koruyup gözettiğidir. Şükreden birini gören Abdullah; “Allah aza şükredene çoğunu verir” diyerek “Allah şükredene karşılığını verir”²¹⁰ ayetine de gönderme yapmaktadır. İki çocuğa bakarak birinin okumasına birinin de iş adamı olmasına vesile olan Abdullah’a kendisinin sayesinde olduğunu söyleyince, Abdullah sadece bir aracı olduğunu ve asıl müsebbibin Tanrı olduğunu dile getirmektedir. Buradan da bütün sebeplerin ve olayların yaratıcısının Tanrı olduğunu insanların ise burada sadece birer aracı olarak bulunduklarını, nitekim kendilerinin de Tanrı sayesinde yaptıkları inancını görmekteyiz.

Minyeli Abdullah (2) filmi de Tanrı algısı olarak ilk filmde çok farklı sayılmaz. Yine de birkaç örnek vermeyi yerinde görmekteyiz. Yıllarca ailesinden uzak kalan Abdullah, babalık ve kocalık görevini gereği gibi ifa edemediği için, karısından ve çocuklarından haklarını helal etmesini ister. Onlar helal ettiğinde ise; “Allah’ım onlar haklarını helal ettiler sen de beni bağışla” diye dua eder. Hem helallik istemek hem de bağışlanma dilemek İslam dininde yaratıcı olan ve her şeyi kuşatan Tanrı’yı kabullenişin ve dinin gereğini yerine getirmenin bir gerekçesidir.

İşinde terfi eden Abdullah, makam hırsının inancının önüne geçmesinden korkar ve “Allah buyuruyor ki; şahsi menfaatleriniz için dininizi terk etmeyin”²¹¹ anlamındaki bir ayeti okuyarak kendisine bir nevi uyarıda bulunur. Ailesine de günahattan kaçıp ibadetlerine devam etmesi için kendisine dua etmelerini söyler. İslam dininde insan aciz yaratılmıştır ve kötüye meyledebilir inancı vardır.²¹² Bu meyli gerçekleştirmemek ve görevlerini doğru bir şekilde yerine getirmek için Tanrıdan dirayet ve hidayet isterler. Bir başka sahnede Feyza, ailesinden yakınmaktadır. Sevde ise ona; “aileye itaat etmek sevaptır” diyerek aile kurumunun İslam dininde kutsal olarak sayıldığına ve onlara karşı çıkmamanın ise yerine getirilen görevler olarak Tanrı tarafından mükâfatlandırılacağına inandığını dile getirmektedir.

Sahibini Arayan Madalya filminde kurtuluşa öncü olan hoca kendilerine yardım etmesi için Tanrıya dua ederek; “Allah’ım imdadımıza gel ve bizi düşmanlarımızın ayakları altına atma” der. Kendileri düşmanlara karşı az sayıdadırlar ve dua ile Tanrının yardımı ile onları alt

²¹⁰ Kur’an-ı Kerim, (Nisa), 4/147.

²¹¹ Kur’an-ı Kerim, (Münafikun), 63/9.

²¹² Kur’an-ı Kerim, (Ahzab), 33/72.

ettiklerini düşünmektedirler. Sınırdaki köyleri korumak için gönderdikleri müdafaa cemiyet üyelerinin şehadet haberleri geldiğinde ise; “Allah’tan geldik yine O’na döneceğiz”²¹³ ayetini söyleyerek bu haberi metanet ile karşılarlar. Bu cümle, ölüm ile karşılaşan birinin, bunun bir son olmadığını bildiğini ve bu duruma üzülmemesi de ölümün bir kavuşma olduğuna inandığını göstermektedir.

Bişr-i Hafî filminde Bişr’in annesi, “Allah’ım onu kötü huylu arkadaşlarından ve meyhaneden kurtar” diyerek, Bişr’in alkolden kurtulması için gece gündüz dua etmektedir. Bir başka sahnede demir ustası demiri ateşte ısıtıp döverek şekil vermektedir. O sırada Bişr için dua eder; “Ateşin demiri yaktığı gibi Allah da senin günahlarını yaksın” şeklindedir. Tanrı’nın bir başka özelliği olarak onun gizli ve açık her şeyi gördüğünü, insanların nerede olursa olsun doğru davranmaları gerektiği vurgulanmaktadır.

Kanayan Yara Bosna filminde ibadet sahnelerinin çok fazla verilmemesinden dolayı Tanrı algısını Sırp askerlerine karşı mücadele eden Müslümanların davranışlarından anlamaktayız. Askerlere karşı giderken tekbir getirirler. Tekbir Tanrının tekliğini dile getirmek demektir. Bu söylem özellikle taarruza geçen Müslüman askerlerinde bir direniş narası halini almış ve geleneksel hale gelmiştir. Hz Muhammed zamanındaki ilk mücadeleler Tanrı’ya inanmayanlarla verilmiş ve Müslümanlar tekbir ile saldırarak taraflarını belirlemişlerdir. Bosna’da da Sırp zulmü Müslüman olanlara karşı olduğu için, mücadele edenlerin tekbir getirmesi manidardır. Nitekim bir gelenek olmasından daha çok Tanrı’dan yardım dilemenin de bir şekli haline gelmiştir. Bu ifade, “Senin için savaşıyorum bana yardım et” demenin diğer biçimidir. Bir başka sahnede öldürülmek üzere olan imam; “Ben sizin değil, yalnızca Allah’ın zulmünden korkarım” diyerek Tanrıdan başka kimseden korkmadığını ve bunun için ölümü dahi göze aldığını ifade ederek Tanrı figürünün hayatlarındaki yerine değinmektedir. Başka bir sahnede Ragip, halk arasında amenerrasulü diye bilinen Bakara suresinin 285 ve 286’ncı ayetlerinin anlamı ile dua etmekte; “Rabbim bize kaldıramayacağımız yük yükleme” diyerek Tanrının yardımını dilemektedir. Diğer sahnede mücadeleyi temsil etmesi açısından cihat ayeti okunur. Mazlumu ve garibi Tanrının yalnız bırakmayacağını söyleyerek Tanrının yardım eden ve koruyan sıfatına değinirler.

Rüya ve sinema, İslam sanatı içinde kendisine ontolojik bir zemin bulmuştur.²¹⁴ Bilindiği üzere tasavvuf geleneğinde rüyanın yeri kişinin kendisini geliştirmesi açısından oldukça önemlidir. Rüya bir yanı madde diğer yanı mana olan kişinin mana boyutuna erişmesi

²¹³ Kur’an-ı Kerim, (Bakara), 2/156.

²¹⁴ E. Gülşen, s. 282.

ve Tanrı ile âlem arasındaki bir irtibat noktası olarak nitelendirilmektedir.²¹⁵ Çakmaklı da bu geleneğe uyarak rüya ile yeniden doğmayı, özüne dönmeyi, gerçeği anlamayı birçok filminde işlemiştir.

Rüya, aynı zamanda din dilinde “dini tecrübe” olarak da karşılık bulmaktadır. Dini tecrübe bizzat yaşayan insanı bağlı kıldığı gibi ona yön gösterici de olabilmektedir. Kişinin bu tecrübeden sonraki tutum ve davranışlarına etki etmektedir.²¹⁶ Her ne kadar kişinin kendini bağlasa da Tanrının varlığının bir kanıtı da niteliğinde ele alınmıştır.²¹⁷ Nitekim rüyada da bir iletişim söz konusudur. Bu tanımı ile baktığımızda Çakmaklı’nın kullandığı rüya sahneleri dini tecrübe sınırlarına girmektedir.

Hayal, planlanmış bir vehim gücü, rüya ise ilahi bir boyut üzerinde hakikatle iletişime geçmek demektir.²¹⁸ Sinemanın bizzat kendisi de rüyaya benzetilmektedir. Karanlık salon uyku, perdede yansıyanlar ise rüya olarak düşünülür. Sinemanın bu anlamda, tekniği ve en iyi örnekliği Batı’ya ait olduğu söylene bile, Doğulu bir sanat olduğu da iddia edilmektedir.²¹⁹

Oğlum Osman filmindeki bir sahnede Osman bir rüya görür ve bu rüyanın üzerine kendi değerlerini araştırmaya başlar. Rüyasında Osman’ı, Osman Gazi ve Hz. Osman altında ezildiği taştan kurtarmaktadırlar. Babası da buna benzer şekilde rüyasında Osman’ın kokusunu hissettiğini ve geleceğini söyler. Hz. Yakup’un Yusuf peygamberi beklerken benzer olaya tanık olduğunu bilmekteyiz.²²⁰ Bu sahnede, hem Hz. Yakup olayına hem de Tanrıdan bir haber geldiğine atıf yapılmaktadır. Böylesine rüyalar doğru yola yönelmesine sebep olan salih/sadık rüyalar olarak tanımlanır ve bu rüyaların Tanrı tarafından gördürüldüğüne inanılır.²²¹ Dolayısıyla bu tarz rüyalar da Tanrının kişi ile iletişimine işaret etmektedir. Rüya sahnelerinin filmlerde kullanma şekilleri farklılık göstermektedir.

Birleşen Yollar filminde de Feyza bir rüya görür. Kendisi beyazlar giyinmiştir ve karşısında uçsuz bucaksız bir deniz vardır. Bu rüya seyirci için *Oğlum Osman* filmindeki rüya sahnesi kadar açık ve ayrıntılı değildir. Daha çok rüya gibidir aslında. Filmde Feyza uyandığında içinin ferahladığını hisseder ve bu bizlere de yansıtılır. Bu rüyadan sonra bir Çakmaklı klasiği olan özüne dönüş daha net bir şekilde gerçekleşmektedir.

Bir başka rüya sahnesi de *Çile* filminde karşımıza çıkmaktadır. Rüyaların aradığını bulma noktasında yol gösterici bir rol üstlendiğini daha önce dile getirmiştik. Bu arayış ister

²¹⁵ E. Gülşen, s.283.

²¹⁶ T. Koç, s.184.

²¹⁷ John Hick, *Philosophy of Religion*, Prenticehall, New jersey, 1973, s.30.

²¹⁸ Sadık Yalsızuçanlar, vd., *Düş, Gerçeklik ve Sinema*, İz yay., İstanbul, 1997, s.37.

²¹⁹ S. Yalsızuçanlar, vd., s.142.

²²⁰ Kur’an-ı Kerim, (Yusuf), 12/94.

²²¹ D.İ.A. “Rüya”, TDV., Ankara, 2008, c. XXXV, ss.306-310.

kendini arayış olsun ister başkasını, rüya metaforu kullanılmıştır. *Çile* filminde de diğer filmlerdeki gibi kendini değil sevdiği adamı arayışı konusunda Elif'in rüyası yol gösterici olmuştur. Rüyasında, bir camiye giderek dua eder ve daha sonra karşısına beyaz at üzerinde sakallı ve padişah gibi sarık (kavuk) ve cübbe giyimli bir adam çıkar ona aradığını dağın ardında bulacağını söyler. Burada karşımıza çıkan bu adam gerçekten kimi temsil etmektedir bilmiyoruz. Diğer türlü yorumlayacak olursak klasik algıya göre karşısında aksakallı bir dede çıkması gerekirdi ancak aksakallı değil kahverengi kına yakılmıştır uzun sakalı vardır. Beyaz atın iyiliği temsil ettiğine inanıldığı için klasik algı gibi yorumlanması olağandır.



Fotoğraf 3.5 Çile Filminde Rüya Sahnesi

Memleketim filminde de karşımıza bir rüya sahnesi çıkmaktadır. Leyla, kilisede evlenmekten son anda kaçır ve gece rüyasında çan sesleri ve ikonların arasında kaldığını görür. Bu rüya onu çok bunaltır ve uyandığında artık çan sesine tahammül edemez olmuştur. O sırada pencereyi açar ve ezan sesini duyar. Ezan sesi hem onu sakinleştirir hem de rüya sayesinde ezan sesinin farkına varır. Daha sonra da çıktığı yolda kendi geleneksel değerlerine dönmeye daha emin adımlarla ilerler.

Garip Kuş filminde ise rüya sahnesi, annesini kaybeden ve onu arayan iki yaşında bir çocuk tarafından görülür. Çocuk bir camiye gider ve orada uyuyakalır. Rüyasında annesini beyaz kıyafetler içinde kendisine; “garip kuşun yuvasını o büyük Allah yapar” demektedir. Çocuk bunu algılayabilecek bir seviyede değildir. Ancak uyanınca annesinin beyaz kıyafetli hayali gözünün önündedir ve çocuk onu takip eder. Bu takip ediş bir sonuca ulaşmaz ancak

sonunda babasının evindeki annesine ait olan heykeli görür ve ona anne diye sarılır. Rüyanın amacı diğer filmlerde olduğu gibi bir arayışın yol göstericisi olarak yer almakta ve bu yol gösteriş küçük bir çocuk gözünden verilmektedir.

Diriliş filminde, rüya sahnesi ekrana yansımaz. Zeynep, rüyasında babasının gittikçe küçüldüğünü gördüğünü anlatmaktadır. Gerçek hayatta ise babası kumar masasında bütün varlığını hatta Zeynep'i dahi kaybetmiştir. Bu durum Zeynep'in rüyasına girmiş ve kötü bir olay olacağını hissetmiştir. Böylesine rüyaları, Tanrı tarafından bir olayın his olarak verilmesi olarak yorumlayabiliriz.

Mümin ile Kâfir filminde de rüya farklı bir şekilde verilmiştir. Kenan bir rüya gördüğünü ve rüyasındaki bir sesin her şeyi yıktığını Mehmet'e anlatır. O sırada ezan okunur ve Kenan duyduğu sesin ezan olduğunu hatırlar. Bunun üzerine Mehmet; "ezan kurtuluşa çağrıdır" diyerek rüyasını yorumlar. Çakmaklı'nın filmlerinde rüyadan sonra ezanı duymak yaygın bir kullanımdır.

Çakmaklı'nın, rüyaları Yeşilçam geleneğine uygun bir anlatım şeklinde kullandığını görmekteyiz. Yani bir sis perdesi gelir, kişi rüyasında bir felaketten kurtulduğunu ya da bir haber aldığını görür sonrasında onun peşine düşer ya kurtuluşu gerçekleşir ya da aradığını bulur. Biz rüya sahnesini izlerken onun bir rüya olduğunu anlamakla kalmıyor sonrasında neler olacağını da sezebiliyoruz. Belki de bu durum, sinemadaki rüya hilesine alışmış olduğumuzdan kaynaklanabilir.²²² Nitekim Çakmaklı konular dışında, Yeşilçam'ı model alarak film çeken bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır.

Minyeli Abdullah (1) filminde, Abdullah'ı inançları yüzünden mahkûm ederler ve türlü işkencelere maruz bırakırlar. Bu durumdan çok bunalan Abdullah, rüyasında hocasını görür. Hocası kendisine sabretmesi gerektiğini ve Allah'ın sevgili kulu olduğunu, bu yüzden onu imtihan ettiğini söyler. Bu rüyadan sonra Abdullah haline şükrederek sabretmeye devam eder. Bu filmde rüya sahnesi diğer sahnelerden farklı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir arayışın yol göstericisi ve destekçisi olarak değil, zor durumda olan birinin iç ferahlığı için görülmüş bir rüyadır. Geleneksel rüya görüntüsü olarak da beyazlar içinde, beyaz sakallı ve öğüt veren hocayı örnek olarak verebiliriz.

Rüya sahneleri filmlerde farklı şekillerde kullanılsalar da genel anlamda Tanrı ile iletişime işaret etmekte ve yol gösterici olarak ele alınmaktadır. Filmlerde Tanrı'nın yönlendirmesinin yanı sıra başlarına gelen kötü şeylerin de Tanrı tarafından olduğuna, yani

²²²Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, Agora yay., İstanbul, 2008, s. 57.

kötülük problemine işaret eden sahneler yer almaktadır. Çakmaklı'nın bu duruma nasıl yaklaştığını kötülük algısı başlığı altında daha ayrıntılı incelemeye çalışacağız.

3.4. Kötülük Algısı

Kötülük problemi, insanların başlarına gelen olumsuz olayların veya doğal afetler sebebiyle olan kaza, ölüm, sakat doğumlar gibi kötü kabul edilen durumların sebebinin Tanrı olduklarını düşünmesi problemidir. Dünya üzerinde olan kötülüklerin insanları seven ve kudretli bir Tanrıya olan inançlarını zorlaştırmıştır. Kötülüğün üzerinde ortak kanıya varıldığı bir tanımı bulunmasa da kötülükler üzerine genellikle insanlar hemfikirdirler. Açlık, sakat doğumlar, zulüm ve doğal afetler gibi vakıalar insanların geneli tarafından kötü olarak kabul edilmektedir. Bunları, Ahlaki ve tabii olarak kötülükleri sınıflandırmak mümkündür Ahlaki kötülükler Hırsızlık, yalan, adam öldürme vs gibi. insanın kendi eliyle yaptığı eylemleri kapsamaktadır. Tabii kötülükler ise açlık doğal afetler vs. gibi insan iradesi dışında olan ve insanların kötü olarak kabul ettikleri durumlardır.²²³

Kötülüğün varlığının ve Tanrı varlığını birbirine zıt olarak gören düşünürler bulunmaktadır. Kötülük problemi bazı mantık argümanlarına ters düşmesi hususunda ortaya atılmış ve ateizmin güçlü delilleri arasında yer almıştır. Dünyada kötülük olduğu su götürmez bir gerçektir; peki iyi olarak bilinen Tanrı neden kötülüğü yaratmıştır. Kötülüğü yarattıysa iyi olabilir mi? Ahlaki olarak iyi olan ve iyiliği seçen kullar yaratamaz mıydı? gibi sorular kötülük probleminin temellerini oluşturmakta ve bazı düşünürlerce bu tartışmalar sürdürülmektedir.²²⁴

Tanrı'nın kudreti iyiyi ve kötüyü yaratmaya da yeterlidir ancak bunun yanında özgür bireyler yaratmıştır. Eğer bir birey özgür ise eylemlerinin de özgür olması gerekmektedir, dolayısıyla kötülük yapma engellemenin onun özgürlüğüne hâlel getireceği için aynı ölçüde iyilik yapma da engellemek gerekecektir ki özgürlük düzeyleri aynı ölçüde olsun. Daima iyiyi seçen kullar yaratması da hem özgür hem de belli bir eylemi seçmesi zorunlu olması yine özgürlüğe ters düşen bir durumdur. Eğer kişi özgürse fiili kendine kalmıştır Tanrıya değil. Dolayısıyla da kötülüğü Tanrı değil birey yapmaktadır.²²⁵

Çakmaklı, inancı gereği kötülüklerin sebebinin Tanrı olduğu görüşünü yansıtmamakla birlikte, kötülük probleminin felsefi tartışmalarına da yer vermez. Ancak dolaylı olarak bu tartışmalara değindiğini filmlerinde görmekteyiz. Çakmaklı açıkça felsefesini yapmaz ancak biz dışarıdan bakan kimseler olarak bunları tartışabiliriz. Bu tartışmaları akademik olarak

²²³Michael Peterson, vd., *Akıllı ve İnanç*, çev. Rahim Acar, Küre yay. İstanbul, 2015, s. 277.

²²⁴ Mehmet Aydın, *Din Felsefesi*, İzmir İlahiyat Vakfı yay., İzmir, 2012, s. 152.

²²⁵M. Peterson vd., ss. 280-284.

tartışmaktan ziyade, kötülüğün tanımı ile Çakmaklı'nın filmlerinde kötü nedir? Neye, niçin kötü denmektedir? Bunların cevaplarını vermeye çalışacağız.

Çakmaklı'nın filmlerinde kötü olan şeyler, değerlerinden uzaklaşmak, hayatını anlamsız ve eğlenceden ibaret yaşamak, açıklık, alkol, Batı'ya özent, milli ve manevi değerlerini hor görme gibi unsurlar olarak görülmekte ve neredeyse hepsinde bu unsurlar işlenmektedir. *Oğlum Osman* filminde, Osman'ın Müslümanları barbar olarak nitelendirmekte ve ibadetten uzak yaşamaktadır. *Memleketim* filminde Leyla müziğin ve sanatın Avrupa'da olduğuna, Türklerin bu konularda geri kaldığına kanaat getirmektedir. *Kızım Ayşe* filminde Ayşe, hayatının anlamının çılgınca eğlenerek çıkarılacağına inanmaktadır. *Diriliş* filminde Murat, morfin ve kumar bağımlısıdır. *Minyeli Abdullah* filminde dönemin yönetimi İslam'ın ülkeyi geride bıraktığını ve bir an önce yaşam tarzlarını değiştirip Batılılar gibi yaşamaları gerektiğine inanmaktadırlar. *Bişr-i Hafî* filminde Bişr baba mirasını alkole yatıran bir alkoliktir. *Birleşen Yollar* filminde Feyza eğlence ve lüksü seven bir kızdır. *Garip Kuş* filmi, iftiranın parçaladığı hayatları konu alır. Çakmaklı'nın filmlerinde işlediği bu konuların tamamı onun için kötüdür ve kötülüğün sebebi insanın kendi özünden, milli, kültürel ve manevi değerlerinden uzaklaşmasıdır. Eğer kişi milli ve manevi değerlerini benimser ve onlara göre yaşarsa bu kötü unsurlardan kurtulur ve “iyi” olur. Nitekim filmlerinin sonunun genellikle “iyi” bittiğine şahit olmaktayız.

Çakmaklı'nın Kötü olarak algıladıklarına filmlerden örneklerle açacak olursak; *Birleşen Yollar* filminde Feyza, Selim ile evlenir ve bu karakter başlı başına Çakmaklı için kötüyü temsil etmektedir. Sarhoştur, eşini kıskanmaz hatta döver, kumar masalarında sabahlar ve aynı zamanda esrar kaçakçılığı yapmaktadır. İleriki sahnelerde bu durumdan hapse dahi girer hatta Feyza'nın ölümüne de Selim sebep olur. Kısacası dinde ve gelenekte ne yasak ve yanlış ise Selim bunların hepsini yapmaktadır. Çakmaklı'ya göre kötü milli ve manevi değerleri gözetmeyen ve bunlara zıt bir hayat yaşayan olduğundan Selim de kötü bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aynı filmde Çakmaklı'nın iyi olarak temsil ettiği ve bir nevi Çakmaklı'yı dillendiren Bilal karakteri için de kötüler bellidir. Feyza kendisini doğum gününe çağırdığında ona; “Nedir doğum günü? İçki içerek bizden olmayan müziklerle tepinmek” diyerek bunu tasvip etmediğini dile getirmiştir. “Bizden olmayan müzikler” söylemiyle geleneğinden gelen sanatı önemseyen ve Batı müziğinden hoşlanmayan, anlamsızca eğlenmekten uzak duran bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Bir başka sahneden kendi mahallesinden hoşlanmayan arkadaşlarından bahseder ve onların geçmişlerini yalanlamalarından ve sahte davranışlarından öğrendiğini

söyler. Bilal’e göre dolayısıyla Çakmaklı’ya göre de dile getirdiği eğlence tarzı ve insan davranışları kötüdür.

Zehra filminde kötü olan şeyler yine Doğu-Batı çatışması dâhilindedir. Bir sahnede Zehra’nın babası gençliğin haline sitem ederek; “Gençlik mi? Baba parasıyla yabancı sigara almaya gençlik mi diyorsunuz siz?” diyerek çıkmıştır. Bir gencin çalışmaması ve parasını sigaraya, alkole ve eğlenceye harcaması Çakmaklı için kötü olarak ele alınmaktadır. Burada dikkatimizi çeken bir husus da sigaraya karşı nargilenin kullanımıdır. Sigara almalarına kızan babasının elinde sürekli nargile vardır, “tütün kullanılacaksa yerli şekilde olacaktır” mı demek istiyor net olarak anlaşılmıyor ancak ikisinin de zararlı olduğu bilindiği halde böyle karşılaştırma yapmanın çelişki olduğu gözlerden kaçmamaktadır.

Çile filminde Kenan’ın kız kardeşi kötü karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir kötülük yapmaz ancak düşünceleri açısından kınanmaktadır. Kenan, zengin bir adamdır ama kardeşi inanılmaz müsrif bir kızdır. Bu nedenle kardeşine kısıtlı olarak para vermektedir. Kenan’ın ölüm haberi ise kardeşini üzme yerine rahat harcama yapacağı için sevindirmiştir. Çakmaklı’ya göre hem müsrif olması hem de kardeşinin ölümü karşısındaki bencil tutumu kötü olarak ele alınmıştır.

Zehra filminde sıkça şehir ve köy hayatı karşılaştırılır ve daimî olarak köy hayatı galip gelir. Zehra’nın babası; “Şehirde yaşadığımızı zannediyoruz oysa asıl hayat köydedir toprak kokusundadır” diyerek oraya hasretini dile getirmektedir. Murat “İstanbul’da mutlu olacağımı sandım ancak burada toprağı koklayarak mutlu oldum” der. Zehra da “kendimi kaybetmişim ve burada (köyde) buldum” der. Köyde yaşayan Murat, hayvanlara daha düşkündür ve insanlardan daha çok sevdiğini dile getirir. Bunun sebebini ise şöyle açıklar; “İnsanlar kadar kötü olmak hayvanların ellerinden gelmiyor.” Bu sözleri o dönem insanın özellikle şehirde yaşayan insanların iyi olma özelliklerini ve masumiyetlerini yitirdiklerini anımsatmaktadır. Günümüzde de bu algının değişmediğini, doğayla iç içe olmanın insanı doğal kıldığına inanıldığını görmekteyiz.

Zehra filmi kadar keskin bir anlatım olmasa da *Çile* filminde de şehir hayatından kaçış söz konusudur. Kenan ava giderken düşmüştür. Elif ona, neden bu dağ başında olduğu sorduğunda ise; “Av şehirden kaçmak için bir bahane” der. Kenan bir diğer sahnede ise yine şehirden ve insanlardan kaçarak bir dağ evine yerleşir. *Diriliş* filminde de Zeynep, morfin ve kumar bağımlılığından kurtulmak isteyen Murat’ı bir çiftliğe götürerek şehirden uzaklaştırmak ister. Tabiatın ve temiz havanın Murat’a iyi geleceğini düşünmektedir. Murat karşılaştırmayı şu cümlelerle dile getirir; “Tabiatın yeşili, kumar masasının yeşiline galip geldi.”

Filmlerdeki şehir hayatı üzerine yapılan olumsuz söylemlerin hepsi şehir hayatının sahte, sıkıcı, insanı kendinden ve özünden, kültüründen ve toprağından uzaklaştıran ve unutturan bir yer olduğunu dolayısıyla kötü olduğunu göstermek için yeterlidir diye düşünmekteyiz.

Ben Doğarken Ölmüşüm filminde karşımıza kötü olarak kişilerin davranışları çıkmaktadır. Orhan'ın kardeşi eve sarhoş gelir ve Batı müzikleri dinler. Orhan ise arabesk şarkılar söyler ve saz çalar, yani birisi Doğu'yu diğeri Batı'yı temsil eder. Ancak Orhan karakterinin burada tam anlamıyla Doğu'yu temsil ettiğini söylemek zor olacaktır. Müzik türü klasik Türk müziğı değil, arabesk müziktir. Alkolü kötü olarak veren Çakmaklı'ya uymayan bir şekilde Orhan'ın içki içtiğı sahneler yer almaktadır. Önünde içki bardağı vardır ancak içerken görüntülenmemiştir. Ayrıca sürekli sarhoş olan doktor da iyi karaktere sahip bir insandır. Hatta Elif çocuğunu kaybetmiştir ve yıllar sonra bulur. Bunun üzerine evde bir parti verir ve partide de insanların elinde alkol olduğu görüntülenmektedir. Oysa onlar da iyi karaktere sahip insanlardır. Biz bu filmde iyi ve kötünün iç içe geçtiğini görmekteyiz. Çakmaklı'nın kendi tasarladığı bir eser olmasa da ondan izler gördüğümüz bir filmidir. Ancak Milli Sinema akımının öncülerinden olan ve hayatını, düşüncelerini yansıtan filmler yapmaya adanmış bir yönetmenin, ona uygun olmayan böyle bir filmle anılmasının ideolojisine uygun olmadığını düşünmekteyiz. Müspet olarak yorumlayacak olursak, Çakmaklı'nın realist bir yaklaşım ile filmleri ele aldığını söyleyebiliriz. Bir insanın değişmesinin ve yanlış alışkanlıklarını bırakmasının zorluğu nedeniyle birdenbire değil zamanla düzelmesi beklenmiş olabilir diye yorumlayabiliriz.

Memleketim filminde kötü olan şey alışık olduğumuz üzere Batılı gibi yaşayış ve o hayatı benimsemedir. Leyla'nın çevresi yabancı insanlarla doludur ve özgürlük adına kötü şartlar altında ailelerinden uzak, gece hayatı, alkol ve uyuşturucu kullanan insanlardır. Bunların yaşayış tarzları hem kötü alışkanlıkları olduğu için hem de Batı'yı temsil ettiği için kötü olarak karşımıza çıkmaktadır. Leyla'nın özgür kimlik anlayışını da Çakmaklı olumsuz olarak yansıtmaktadır. Mehmet'e kendisini Afganlı olarak tanıtır ve Mehmet, neden böyle yaptığını sorduğunda ise ne nereli olduğunun bir önemi olmadığını söyler. Oysa Mehmet bir Türk'tür ve öyle kalınması gerektiğine inanan bir karakterdir.

Leyla, Batı aile yaşantısının gerçek yüzünü arkadaşı intihar ettiği sırada anlar. Hiçbir aile bireyine ulaşamaz, aile bireyleri ise işlerini bahane ederek kızlarını görmeye gelmezler ve arkadaşı ölür. Leyla o sırada Batı'da aile bağlarının birbirinden ne kadar kopuk olduğunun ve bunun ölüme dahi sebep olduğunun farkına varmıştır. Aile hayatının birbirinden kopuk olması, yalnızlaşma ve bireyselleşme Çakmaklı için kötü kabul edilen yaşam tarzlarındandır.

Kızım Ayşe filminde de Ayşe köyde iyi şehre gittiğinde ise Çakmaklı'nın kötü olarak addettiği her şeyi görür ve ayak uydurmak adına kendini onların içinde bulur. Bunlar gece hayatı, madde bağımlılığı, alkol ve kadın-erkek arasındaki gayri meşru ilişkilerdir. Gençlerin tek dile getirdiği, durmadan hareket, eğlence ve kendinden geçiştir bu tavırları, gençlerin başına gelen bütün felaketlerin de sebebi olmaktadır. Ayşe'nin sütkardeşinin sevdiği adam, onu hamile bırakmış ve bu sorumluluğu üzerine almayarak bebeği aldırması gerektiğini evliliğin ise bir kafes olduğunu söylemiştir. Bu durum, Çakmaklı'ya göre toplumun ahlakını zedeleyici olarak ele alınmaktadır. Kızlar ailelerinden izinsiz erkek arkadaşlarıyla tatile giderler ve aileleri döndüğünde onlara çok kızar. Çocukların ailelerinden izinsiz hareket etmeleri de, bu kaçışın içeriği ve sebebi de kötü olarak nitelendirilmektedir. Ayşe'nin annesi, onların içki içen insanlarla arkadaşlık etmesini istemez ve “Onlar içki içiyor, sarhoş oluyor. Onlardan başınıza her türlü kötülük gelebilir” diyerek onları uyarır. Bu söylemi ile hem anne olarak çocuklarının güvenliğinden endişelendiğini hem de alkolün her türlü kötülüğe sebep olacak bir unsur olduğuna inandığını ve alkolden çocuklarını koruma iç güdüsünde olduğunu göstermektedir.

Garip Kuş filminde kötü olarak karışımıza çıkan insanların davranış şekilleridir. Zeynep'i eskiden beri seven Mahmut diye biri vardır, ancak son derece hırslı, kıskanç ve gözü dönmüş bir adamdır. Ölüm anında dahi Zeynep'e iftira atarak onun hayatını mahvetmektedir. Bu davranışları o adamı toplumda kötü karakterli birisi olarak nitelendirilmesine sebep olmaktadır. Başka bir sahnede, yolda bir meczup görürler ve kayıp bir çocuk görüp görmediğini sorarlar. Adam; “Hepimiz kaybolmuşuz, kadınlar erkeklere erkekler kadınlara benzemiş. Kadınlar kayboldu, erkekler kayboldu, üç kuruş için kardeşler birbirini öldürüyorlar. Ahlak kayboldu,” diyerek dönemin problemleri olarak görülen kötü özelliklerine dikkat çekmektedir. Çakmaklı'nın bu eleştirileri bir meczubun dilinden vermesi de olayın trajik boyunu göstermektedir. Birinin doğruları söylemesi için deli olması gerektiği, böylece kimsenin ona karşı bir tez üretme zorunda kalmayacağı ya da sözlerini ciddiye alıp kötü muamelede bulunma ihtimalini ortadan kaldırmış olacağı ifade edilmek istenmektedir.

Diriliş filminde kötü, iyi insanların kurtulmaya çalıştığı bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Morfin ve kumar bağımlısı olan Murat'ı ve kumarbaz olan babası kötü alışkanlıkları olan şahıslar olarak işlenmektedir. Zeynep, sabahlara kadar evde arkadaşlarıyla kumar oynayan babasına hizmet etmekte ve arkadaşlarının kötü niyetli bakışlarına maruz kalmaktadır. Murat ise, Zeynep'le evlenme hırsları ile Zeynep'e kendisiyle ilgili yalanlar söyler ve evlenmeye ikna eder ancak ilk günden gerçek yüzünü göstererek Zeynep'i yasa boğar. Filminde genel olarak işlenen kötü algı kumar, madde bağımlılığı ve bunların sadece bağımlılarına değil bütün çevrelerine zarar verdiği şeklindedir.

Minyeli Abdullah (1) filminde karşımıza kötü olarak çıkan şeyler, İslam dinine karşı takınılan haksız tutumlar, inanan insanların hor görülmesi, inançları yüzünden işkence görmeleri, ve Batı özentiliğidir. Özellikle yönetim, İslam dininin anlatılmasını ve toplu bir şekilde bir araya gelinmesini kendisine bir tehdit olarak görür ve böyle yapan insanları idamla yargılamaya kadar götürür. Bu durum inanca ve düşünceye saldırı olarak kabul edildiği için böylesine tutum sahibi insanlar toplum nezdinde kötü karakterli olarak kabul edilmektedir. Mısır'da geçen bu filmde çocuklara kendilerini Kral Faruk'un yarattığı öğretilir ve İslam dinine göre tek yaratıcı Tanrı olduğunda bu düşünce ve inanış kötü olarak gösterilmektedir.

Yine aynı filmde Sevde'nin babası, Abdullah'tan ayrılması için kızını zorlar ve "Abdullah sadece namazını kılsın otursun, ne diye insanları toplayıp konuşuyor benim gibi akıllı olsun ve zengin olmanın yollarını arasın" der. Çakmaklı'ya göre, ilim karşısında servetin tercih edilmesi ve gerçeği bile bile gizlemek de, sevdiği kocasından kızını ayırmaya çalışmak da kötü olarak yansıtılmaktadır.

Minyeli Abdullah (2) filminde kötü olarak ele alınan temel kaide İngiliz işgalinden yeni kurtulmuş Mısır'ın, İngilizlere benzemeye çalışmaları ve onlar gibi yaşamalarıdır. Bütün emniyet ve yönetim birimlerinin de bu fikirde olması, halkın İslam adına toplanmalarını dahi zorlaştırmıştır. Abdullah bu duruma tepki olarak, ayyaşların, hırsızların ve kumarbazların sokaklarda rahatça dolaşabildiğini ancak dini kitap okuyan ve bilgisini paylaşmak isteyen insanların ise hapsedildiğini söylemiştir. Mısır'ın ileri gelen iş adamları İslamcılarının işlerini bozduğunu söylemekte ve içki, kumar, kadın yoksa nasıl yaşayabileceklerini sormaktadırlar. Bir başka sahnede İslamcılarının baloya, kokteyle ve kadına karşı olduklarını dile getirerek gülerler. Burada geçen kadın ifadesi, kendi karıları dışındaki gayrimeşru ilişkileri ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu, meşru olmayan eğlence araçlarının İslam dininde yasak olmasına karşı verdikleri tepkidir.

Abdullah bazı davranışların eleştirisini; "büyük evlerde oturan küçük insanlar", "(Mısır'da yapılan) Avrupa'nın yollarında Avrupa arabalarıyla dolaşanlar" şeklinde dile getirir. Avrupa'yı gezen Abdullah oradaki insanların bütün kanunlara harfiyen uyduklarını görerek İslam'a böyle uyulmadığından yakınır. Kadın fotoğraflarına baktıklarında içlerinin açıldığını söyleyen gençlere de "İçiniz açılırken nelerin kapandığını bir bilerseniz" şeklinde ihtarda bulunur. Gençlerin bu davranışı toplum tarafından olumsuz örnek teşkil ettiği için Çakmaklı da kötü olarak ele almıştır.

Başka bir sahnede modern bir ailenin kızı olan Feyza kendi ailesinden uzak ve İslam'a yakın düşünceler öğrenmeye başlamış ve kendisinin Müslümanlığını beğenmediğini; "benim dinim sadece nüfus cüzdanından ibaret kalmış" diyerek ifade etmiştir. Abdullah, bir yolculuk

sırasında şoföre namaz kılmak için durması gerektiğini söyler ve şoför de içindeki yolcular da bu fikre karşı çıkarlar. Hepsi Müslüman olmasına rağmen aralarında karşı çıkmayan tek kişi Hristiyan bir yolcudur. Çakmaklı'ya göre düşündüğün ve inandığın gibi yaşamak gerekir eğer düşünceler ve yaşayış tarzı birbirine zıt ise bu durum kötü olarak ele alır.

Bir sahnede büyük bir yemek sofrasında Abdullah ve arkadaşları bir aradadır. Arkadaşları yemeğin iyi yenmesi gerektiğini savunur ve oldukça iştahlı yerlerken Abdullah çok az yemektedir. Sebebinin sorarlar ve cevabının ağızlarının tadını kaçıracaklarını da peşinen söylerler. Bu soru üzerine bir şey söylemeyen Abdullah'ın bakışlarından, böyle bir yemek kültürünün doğru olmadığını düşündüğü anlaşılmaktadır. Başka bir sahnede bakan çocuğu olan bir gencin aile değerlerini hiçe saydığı, baba parası varken çalışmanın anlamsız olduğunu düşündüğü sözleri yer almaktadır. Böyle bir gençlik de bağları kopmuş aile algısı da Çakmaklı'ya göre kötü şeyler arasındadır.

Sahibini Arayan Madalya filminde kötü olan şeyler Maraş'ı işgal eden Fransız ve Ermeni askerlerinin hem işgali hem de tutumlarıdır. Askerler, evleri basarak yağmalar veya yakar, kadınları ve çocukları öldürür ve masum insanlara türlü işkenceler yaparlar. Yolda sarhoş gezerek kadınlara sarkıntılık ederler. Bu tavırları savaş ahlakına dahi uymadığı için kötü olarak ele alınmaktadır.

Maraş'ın kurtuluşu için müdafaa-i hukuk cemiyeti kurulduğu sırada bir başka cemiyetin daha kurulma aşamasında olduğu haberini alan hoca; "ikilik felakettir" der ve birleşmelerini teklif eder. Buradaki kasıt kurtuluşun tek elden yürütülmesi ve ayrılık çıkmaması içindir. Bu nedenle aynı amaçta iki farklı kuruluş olması ayrılık ve bölünmüş çıkardığı için kötü olarak işlenmiştir.

Bişr-i Hafî filminde kötü olarak ele alınan genel şey alkol ve bunun yol açtığı kötülüklerdir. Bişr, çalışmayan ve babasından miras kalan parayı meyhanelerde tüketen bir adamdır. Arkadaşı ise sara hastası olmasına ve alkolün kendisine daha da zarar vermesine rağmen bütün zamanını meyhanede geçirmektedir. Bişr alkolü bıraktığı zaman meyhanecinin işleri bozulmuştur ve bu hırsıyla Bişr'in peşine düşmüş ve onu topluluk içinde eski zamanları anlatarak küçük düşürmek istemektedir. Meyhanecinin bu tavrı, insanların geçmişte yaptıkları hataları gün yüzüne çıkararak rencide etme istediği taşıdığı için kötü karakter olarak işlenmiştir.

İşgal altındaki Bosna'nın Sırlara karşı mücadelesini anlatan *Kanayan Yara Bosna* filmi, Sırların yaptığı zulümleri ele almaktadır. İşgalci Sırlar Müslüman köylerindeki bütün insanları öldürürler, kadınları askerlere verirler, zorla Hristiyan yapmak isterler. Hapishanedeki Müslümanlara işkence ederler ve haklarında yalan şahitlik yaparlar. Bu davranışları kötü olarak işlenmektedir. Üniversiteden mezun olup avukat olan Ragip'in

arkadaşı, İslamcı olduktan sonra avukat olmasının bir anlamı olmadığını söyleyerek İslam dinini ve Müslümanları hor görmek ister. Kişinin dine karşı saldırısı toplumsal bütünlüğü bozduğu ve inançlara saygısızlık içerdiği için, Çakmaklı tarafından kötü olarak işlenmektedir.

Kanayan Yara Bosna filminde bir diğer kötü unsur ise Ayşe'nin kendi hayatında yargıladıkları şeyler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlar Batı özentisi olarak büyütüldüğü, teknolojinin ve aklın her şeye cevap olarak yeteceğine inanması, kendisine saygısı ve inancı olmadığı için intiharı tercih etmiş olması, insanı ilah yerine koyan kitaplar okumuş olması ve modern hayat içinde yaşaması, Ayşe'nin söylemleri ile kötü olarak ele alınmıştır.

Çakmaklı'nın filmlerinde genel olarak gördüğümüz bir karşıtlık söz konusudur. Doğu Batı tartışması olarak da gördüğümüz bu karşıtlık, şehre karşı taşranın tercih edilmesi, Batı'ya karşı Doğu'nun tercih edilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha net ifade edecek olursak şehir hayatı Batı'yı temsil etmektedir ve yabancılaşmaya sebep olduğu için kötüdür. Kişinin mahallesine, köyüne veya yurduna dönmesi onun için iyidir. Örneğin *Birleşen Yollar* filminde Feyza dini anlamda kendisini geliştirmeye başladığında kızını da böyle yetiştirmek ister ve bunun ancak eski mahallesine dönerek olacağına inanır bunun üzerine oraya taşınır. Çakmaklı, şehir hayatının insanı tabiatından uzaklaştırdığını düşünmektedir.²²⁶ Ancak *Kızım Ayşe* filminde Ayşe'nin okuyabilmesinin ve doktor olabilmesinin tek çaresi şehre gitmektir. Böylesine bir çıkmazın içinden kurtulmak söz konusu mudur? Öyle görünüyor ki Batı sistemi ile iç içe geçmek içinden çıkılamayacak bir durum haline gelmiştir. Dolayısıyla ona karşı olan tutumumuz ile bir şeyleri değiştirmek belki mümkün olabilir.

Oğlum Osman filminde “Batı'nın makinesi ancak bizim kültürümüz” diyen Osman'ın babasının bu söylemi ne kadar gerçekçidir? Çakmaklı'ya göre bilim ve teknik İslam medeniyetinden Batı'ya geçtiği için medeniyetin müşterek malıdır.²²⁷ Peki, bu düşünce ne kadar doğrudur? Bir yerin teknolojisini almak, yalnızca teknolojisini almak olabilir mi? Tarihe baktığımız zaman bunun pek mümkün olmadığını görmekteyiz. Televizyonun gelmesi ile birlikte Batı yaşantısı da evimizin içine girmektedir. İşlevselliği kazandıran Batılılardır ve biz istesek de istemesek de onlar gibi kullanmak zorunda kalmaktayız. İsmet Özel bu duruma şu sözleriyle yorum getirmektedir:

İslam değerlerinin çağımız bilim ve teknik kafasıyla birleşip beraber yaşayacağını ummak bir avuntudan ibarettir. Çünkü günümüze hâkim olan bilim ve teknik Batı'da belli bir dönemde belirlenmiş bir kafa yapısının uzantısıdır; belli bir toplumsal yapının sinesinde gelişmiş, vasıfları İslam'a taban tabana zıt bir

²²⁶ İsmet Özel, *Üç Zor Mesele*, Tiyo yay., İstanbul, 2015, s. 122.

²²⁷ Atilla Dorsay, “Yücel Çakmaklı ile Konuşma”, der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinema Kurucusu*, Küre yay., İstanbul, 2014, s. 196.

sınıf eliyle gücünü dünya ölçüsünde yaymıştır... Açıkça ve şuurla kavramamız gereken Batı'nın felsefesi, bilimi ve tekniğiyle bir bütün olduğu ve reddedilecekse tümünden, kabul edilecekse yine tümünden kabul edilmesi gerektiridir.²²⁸

Bu düşünceye karşı alternatif bir cevap, *Minyeli Abdullah (1)* filminde yer almaktadır. Abdullah; “Ümmetin adı kendisinin tadı başkasının olursa, tatsız tuzsuz olur” demek ve Müslümanların bir bütün olarak kendi karakterlerini oluşturması gerektiğini vurgulamaktadır. *Minyeli Abdullah (2)* filminde, Batı'nın sanayi anlamda gelişmesini gören Abdullah; “Demiri işleyen Davud peygamberi okuyan biz, ancak demiri işleyen Almanlar” diyerek kendi geleneğine ait olan bilgilerden uzak kalmanın Müslümanları geri bıraktığını ifade etmektedir.

Günümüze baktığımızda ne yazık ki Batı'nın tekniği ile gelen bütün bir yaşama biçimini tümünden kabul ettiğimiz görünmektedir. Peki, bu durumun içinden çıkmak mümkün müdür? Özel bu soruya “Müslüman’ca bir hayat tarzının uzantısı olan bir teknolojik bir teçhizat sahibi olunarak”²²⁹ çözüleceği şeklinde cevap veriyor. Bu en baştan başlamak olarak görünebilir, ancak Özel, Müslümanların İslam’a has kalitelerini arttırmaları ile kolayca elde edebileceklerini söylemektedir.

Çakmaklı filmografisi daha çok ahlaki kötülük üzerinde durur, tabii kötülüğe değinmez. İnsanların kendi davranışları sonucunda ortaya çıkan kötülükleri işlemekte ve toplumsal açıdan olumsuz örnek teşkil edebilecek durumlar üzerinde durmaktadır. Bu davranışlar daha çok ahlaki olarak kabul edilmeyen cinstendir. Çakmaklı'nın ahlak algısını da bu durumu daha ayrıntılı incelemeye çalışacağız.

3.5. Ahlak Algısı

Çakmaklı'nın filmlerinde ahlak algısı önemli bir yere sahiptir ve belki en önemlisidir; ona göre, bütün mesele ahlak olarak sunulsa yeridir. Çünkü ahlak(lılık) beraberinde teknik ve ilerlemeyi de getirir. Filmlerinde dini ve manevi değerleri ön plana çıkarmak isteyen Çakmaklı, elbette bunlarla paralel olarak ahlak konusu da işlemiştir. Filmlerde genel anlamda ahlaki davranışlar, inanan insanın Tanrı ile bağlantısının bir göstergesi olarak sunulmaktadır. Çakmaklı'ya göre örfüne uygun davranan kişiler ahlaklı olarak gösterilmektedir; “şimdi yapımcı arkadaşlara diyorum ki, ailecek seyredilebilecek, milletin diline, dinine, örfüne,

²²⁸ İ. Özel, s. 94.

²²⁹ İ. Özel, s. 94.

âdetine saygı duyan filmler yapalım... Bunlar kendi meselemizi anlatan filmler olsun”²³⁰ sözleriyle de ahlak konusundaki düşüncelerini ifade etmiştir.

Örf kelimesinin anlamına değinecek olursak, Türkiye topraklarında yaşayan ve İslam’ı kabul etmiş bireylerin hem dinleri hem geleneklerinin gereği sergilediği davranışları içermektedir. Bunlar genel olarak toplum tarafından kabul edilen davranışlardır. Büyüklerine ve değerlerine saygılı olması, vicdan ve merhamet sahibi olması, gibi örf kuralları kişinin kendisini aştığı için onlara uygun davranması kişinin ahlaklı olduğunu göstermektedir.²³¹ Bir diğer taraftan baktığımızda Çakmaklı’nın ele aldığı ahlak anlayışı pratik ahlak olarak karşımıza çıkar. Çakmaklı’nın filmlerinde düşünce de var olan değil eylemler ile ortaya konulan bir ahlak anlayışını konu edinmektedir.²³² İslam dünyasındaki klasik kaynaklarda da ahlak algısı kişinin eylemleri üzerinden ele alınmaktadır.²³³ Çakmaklı’nın bu bağlamda klasik kaynaklardan da yararlandığını veya etkilendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Her ahlak anlayışı kendisini temellendirmek için önce kötü olanı ve ahlaksız olarak gördüğünü tanımlar ve karşısında duranı ahlaklı olarak görür.²³⁴ Bu nedenle daha önce değindiğimiz kötülük algısı bağlamında baktığımızda Çakmaklı için ahlak algısının, kötülüğün karşısında duran olarak tanımlamanın yanlış olmayacağını düşünmekteyiz.

Örneklerle açacak olursak, *Oğlum Osman* filminde Osman, mahallede önceden sevdiği ve onu bekleyen kıza karşı vicdani bir rahatsızlık duymakta ve onu teselli edici konuşmalar yapmaktadır. Osman’ın babasının Osman’a öğütleri de ahlaki nitelikler taşımaktadır. “Batı’nın makinesi ancak bizim kültürümüz” cümlesinde yer alan kültürden kastı da ahlaki tavır takınmayı içine almaktadır.

Birleşen Yollar filmi bir mahallede geçmekte ve komşuluk ilişkilerini birbirine yardım eden insanları konu edinmektedir. Karakterler üzerinden ahlak anlayışını sinemaya yansıtan Çakmaklı, aslında bir yandan da hayalindeki mahalleyi de bizlere göstermektedir. Filmde Bilal karakteri, mahallede yetişmiş ve geleneklerine bağlı bir gençtir. Komşunun elindeki poşetleri taşır, çocuklarla iletişimi yerindedir. Kızlarla göz teması kurmaktan dahi çekinir ve oldukça seviyeli konuşur. Annesine ve onun düşüncelerine oldukça saygılıdır. Komşularının evinde bir

²³⁰ Abdurrahman Şen, “Yücel Çakmaklı ile Söyleşi”, der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinema Kurucusu*, Küre yay., İstanbul, 2014, s. 181.

²³¹ Ziya Gökalp, “Örf Nedir?”, *Hikmet Yurdu*, c.6, sayı: 12, 2013, s. 425.

²³² İbrahim Hakkı Aydın ve Eyüp Bekiryazıcı, *İslam Ahlak Esasları ve Felsefesi*, Yenda yay., İstanbul, 2011, s. 259.

²³³ Ayşe Sıdika Oktay, “Kınalızâde Ali Efendi’nin Hayatı ve Ahlâk-ı Alâî İsimli Eseri”, *Divan: Disiplinler Arası Çalışmalar Dergisi*, sayı: 12, 2002. s. 214.

²³⁴ Sabri Büyükdevenci ve Samire Ruken Öztürk, *Postmodernizm ve Sinema*, Dipnot yay., Ankara 2014, s. 21.

eksik veya yardıma ihtiyaç olduğu zaman Bilal yardımlarına koşar. Bu özellikleri ile mahallenin gözdesi ve bir ahlak numunesidir.

Ancak bazı sahneler bizi bu çizilen Bilal karakterine karşı şaşırtmıştır. Feyza'ya âşık olan Bilal, daha öncesinde sizli bizli konuşurken elini tutarak Feyza'ya evlenme teklifi etmektedir. Kızlarla konuşmaya dahi çekinen kişinin sevdiği kız karşısında kendi inancının önüne duygularını koyması düşündürücüdür. Gerçek hayata baktığımızda bu durumun bir vakıa olarak yaşandığını söyleyebiliriz ancak İslam inancına göre bu yine de doğru olmayan bir davranış olarak kabul edilir.

Bilal, annesine oldukça saygılı bir şahıstır, annesinden bahsederken “beyaz tül bentli annemle övünüyorum” der. Bu hem geleneklerine bağlı hem de annesinin bu geleneği yansıtmışından mutluluk duyduğu anlamına gelir. Feyza, Bilal'e uygun bir kız değildir ve Bilal bunu bildiği için annesine konuyu açmakta çekinmektedir. Bu da bizlere ailesinin düşüncelerine önem veren bir karakter önümüze sermektedir. Bilindiği üzere bu ince düşünceler kaybedilmeye yüz tutmuş değerler halini almıştır. Çakmaklı da bunu bildiği ve gördüğü için bu değerleri koruyan ve yaşatan karakterler karşımıza çıkarmaktadır.

Bir başka sahneden Feyza, Bilal'e onu beğendiğini söylemiş ve Bilal bu söyleminden dolayı Feyza'ya kızmış ve “Bir erkeği beğendiğini söylemek, gerçek bile olsa doğru değildir” demiştir. Bilal bu konuda da kızın ve erkeğin belli yeri olduğu ve bunun dışına çıkmayı uygun bulmadığını dile getirmiştir. Feyza, Bilal'i sevse de karakteri ahlak anlayışına zıt olan Selim ile evlenmiştir. Selim alkolik, kumarbaz ve aynı zamanda kaçakçılık yapmaktadır. Bir sahnede, Selim'in en yakın arkadaşı Feyza'ya iltifatlar eder ve Selim bunu fark etmesine rağmen alaya alarak basit bir tepki ile geçiştirir. Eşini kıskanmama ya da gözetmeme durumu ahlak dışı olarak sergilenmektedir.

Modern hayattan ve yaşama biçiminden uzak duran Bilal, filmin ilerleyen sahnelerinde bahçesinde üzerinde sabahlık, elinde sigara olduğu halde gazete okurken modern yaşamı temsilen karşımıza çıkmaktadır. Aynı görüntü altında geleneklerine sıkı bir bağ ile bağlı olan Bilal'i görmek karakter içerisindeki çelişkiyi göstermektedir.

Ahlak konusunun diğer konulara nazaran daha baskın bir şekilde ele alındığı filmlerden birisi de *Zehra* filmidir. Bu filmde dini değerlerden daha çok gelenek, köy hayatı, kültür konuları işlenmiştir. Zehra karakteri şehirde büyümüş ve köy hayatına bunun yanında da geleneklerine uzak bir kızdır. Köye dedesinin yanına giderler dedesinin elini öpmesi gerektiğini Zehra'nın babası işaret ederek gösterir. Zehra bunun üzerine dedesinin elini öper ve bu durum Zehra'nın alışkın olmadığı bir davranış biçimidir. Çakmaklı için böylesine değerler oldukça

önem taşımaktadır. Zehra'nın babası ve âşık olduğu Murat da geleneklerine bağlı karakterleri temsil etmektedir.

Murat, bütün köyün yardımına koşan, elinden her iş gelen birisidir aynı zamanda iyi bir seyis ve de iyi derecede kanun çalmaktadır. Şehir hayatında gerçek mutluluğu bulamamış köyüne yerleşmiş, ninesiyle yaşayarak birbirlerini gözetmektedirler. Murat'ın çıkacağı bir yolculukta Zehra'yı da onunla gönderirler ve Murat için “güvenilecek adamdır o” derler. Yolculukları sırasında bir çobandan yiyecek bir şeyler alırlar ve Zehra bir şey ödemediği için Murat'a kızar. Murat da “Ben ona mutluluğu verdim burada insanlar parayla değil insanlıklarıyla bulurlar mutluluğu” der. Murat, ahlaklı bir gençte bulunması gereken özellikleri bünyesinde barındırmaktadır.

Çile filminde de Elif, karışımıza ahlak timsali bir kadın olarak çıkmaktadır. İnsanlara yardımcı olmak için hemşire olmuş ve bütün ömrünü iyilik yapmaya adanmıştır. Hatta o kadar ki hastasının yemeğini dahi yedirir. Bunun yanında, bütün hastane Elif'i çok sever ve onun iyiliğini vurgulamak için; “melek gibi kız” tabirini kullanırlar.

Kenan'ın eşi Elif, Kenan'ın az ömrü kaldığını bildiği için asla onu yalnız bırakmaz ve onunla ölmeyi dahi göze alır; “Kadının yeri kocasının yanındır” klasik sözüyle de düşüncelerini dile getirir. Kenan'dan ayrılması için kendisine para teklif edildiğinde ise; “Servetinizle şerefimi satın alamazsınız” diyerek maddi şeylerin insanlık değerlerinin önüne geçemeyeceğini ifade etmektedir.

Ben Doğarken Ölmüşüm filmi, genel anlamda ticari kaygılar ile çekilen bir albüm tanıtım filmi olmasına rağmen Çakmaklı'nın izlerine rastlamamız mümkün olmaktadır. Çakmaklı, bu filmde dini değerlere çok az değindiği için ahlaki değerler üzerinde durmuştur. Orhan'ın kardeşi Mete, çalıştığı fabrikayı soymayı planlamaktadır ancak abisinin merhametli davranışları karşısında soyma fikrinden pişman olmuş ve vazgeçmek istemiştir. Hırsızlığın, zengin olmak hayalinin yanında kötü bir davranış olduğunun ve eğer yaparsa hayatının geri kalan kısmında her an utanacağının farkına varmıştır. Başka bir sahnede Orhan bir çocuğun boynundaki altın kolyeyi fark eder ve yiyecek yemekleri yoktur. Çocuğun boynunda da bir altın kolye vardır. Onu satarsa epey rahat edeceklerini düşünür ancak sonradan bu fikrinden vazgeçer ve buna hakkı olmadığını dile getirir. Yapacağı işin sonrasını düşünmek ve ona göre davranmak Çakmaklı'ya göre ahlaki bir tutum olarak karışımıza çıkmaktadır.

Memleketim filminde Mehmet, Viyana'da tez hazırlamaktadır ve Leyla orada kalması için onu ikna etmeye çalışır. Türkiye'den daha iyi şartlarda çalışabileceğini ve daha iyi kazanacağını söyler. Ancak Mehmet bu sözlerine çok kızar ve yetiştirdiği ülkeye karşı sorumlulukları olduğunu para için bunlardan vazgeçemeyeceğini söyler. Burada iyi şartlar

karşısında dahi yurduna faydalı olmayı amaç edinmenin ahlaki ve dini bir sorumluluk olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz.

Kızım Ayşe filminde, köyden şehre okumaya giden annesine çok düşkün ve saygılı olan Ayşe'nin hikâyesi anlatılır. Şehre gittiğinde mini etek giydiren ve bununla dışarıya çıkmayı teklif eden sütkardeşine; “Ben böyle kıyafetlerle dışarıya çıkamam ki” der ve gece dışarıya çıkmaktan geri durur. Açık giyinmek ve gece dışarıya eğlenmeye çıkmak Ayşe'nin alışkın olmadığı ve ahlaken uygun bulmadığı şeylerdir. Ayşe'nin sevdiği adam Ömer ise köyde herkesin yardımına koşan bir insandır. Hatta hasta babasına bakmak ve ondan kalan tarla işleriyle ilgilenmek için okulu bırakır ve ailesinin geçimini sağlamaya başlar. Ömer gibi ailesi için bazı şeylerden vazgeçmek ahlak sahibi insan olmanın özellikleri arasında gösterilmektedir.

Garip Kuş filminde, Zeynep çiftlikte yaşayan, saf ve temiz bir kızdır. Bu nedenle Nazmi böyle kızların çok az olduğunu, kadınlara inanmadığını ancak Zeynep'i saf ve temiz bulduğunu söyleyerek onu över. Bir sahnede Zeynep gölde yüzmüş ve çıkmak üzeredir ancak Nazmi'den utanır ve ona bakmamasını söyleyerek üstünü örtmeye çalışır. Bu tutumuyla utandığını gösteren Zeynep'in belli dini ve ahlaki şiarlara sahip olduğu fark edilmektedir.

Diriliş filminde Zeynep, babası ne yaparsa yapsın ona olan saygısını koruyan bir tutum içerisinde. Bütün varlıklarını kumarda kaybeden babasına karşı çıkmayışını “evin büyüğü ve erkeği olduğu için babama bir şey diyemiyordum, “sözleriyle ifade etmektedir. Bu tutumu da geleneksel Türk kadınının takındığı bir tutum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Minyeli Abdullah (1) filmi, Çakmaklı'nın yaptığı en idealist filmlerden birisidir olduğu için ahlak algısı da İslam dini üzerinden verilmektedir. Polisler, dini propaganda ve gizli cemiyet kurmak suçuyla Abdullah'ın evine baskın yaparlar ve her yeri ararlar. Sandıklara baktıkları zaman genç kızın annesi o sandıkta kızının çeyizi olduğunu ve bakılmasının ayıp olduğunu dile getirmektedir. Bu söylem ayıp kavramının ahlak dışı bir unsur olarak kabul edildiğini göstermektedir.

Abdullah, lise çağlarındayken kadın bir öğretmeninin şehvetli bakışlarına maruz kalarak çok utanır. Bu durum onun okuldan ayrılmasına kadar gitmiştir. Abartılı bir davranış olarak görünse de Abdullah'ın bu tavrı, kendisini korumaya çalışması ve gayrimeşru işlere girmemesi ahlaklı olduğunu göstermektedir. Annesine ve ailesine düşkünlüğü de iyi ahlak olarak kabul edilmektedir. Hatta ağır işlerde çalışmasına rağmen annesine söz verdiği için liseyi dışarıdan bitirmiştir. Hapse girdiğinde bile oradaki mahkûmlara güzel öğütlerde bulunup onlara iyi örnek olmuştur. Bir gün idama mahkûm edilmiş bir suçlunun çığlıklarını duyar ve ona yardım etmek ister. Mahkûmun isyanlarına karşı ölümün bir son olmadığını anlatır ve onu ikna ederek tövbe etmesine ve ölüme isyan etmeden gitmesine sebep olur. Hapishanedekiler Abdullah'ı

dinledikten sonra, onun gibi birine daha önce rastlamış olsalardı suça yeltenmeyeceklerini söylemişlerdir. Abdullah, hapisten çıktıktan sonra hamallık yapar ve makam mevki yerine bu işi seçtiği için memnun olduğunu ifade etmektedir. Bir gece hırsızlık yaparken bir çocuk görür ve onunla konuşarak onu doğru yola getirmeye çalışır. Önce namaz kılmayı öğretir daha sonra iş bularak yardımcı olur ve çocuk ilerde büyük bir tüccar olur.

Abdullah'ın içinde kötü düşünceler, kin ve düşmanlık yoktur. Oğlu onu aramadıkları için babasının düşman olduğunda endişelendiğinde, hocası ona; “Babanın düşmanı sadece Allah düşmanlarıdır” diyerek, Abdullah'ın bireysel şeylerin ötesinde, İslam inancına saldıran kimseleri düşman edineceğini ifade etmiştir. Abdullah'ın ardından böyle konuşulması onun tavrının basit bir ayrılık ile değil inançlarına saldırı olduğunda sertleşeceğini, dolayısıyla insan ilişkilerinde mütevazı bir ahlak takındığını göstermektedir.

Minyeli Abdullah (2) filminde de ilk filmde gördüğümüz davranışlar devam etmektedir. Abdullah'ın ardından onun dürüst ve çalışkan olduğunu söylerler. Abdullah etrafında toplananlarla iyi işler yapmak üzere bir sandık kurmayı teklif eder ve zengin de olsalar fakir de olsalar asgari düzeyde geçinip yoksulları gözetmeleri gerektiğini söyler. Bunun üzerine başlatılan yardım çalışmaları büyür. Lokantalar yemeklerini fakirler için ayırır, zengin ve Müslüman iş adamları maddi anlamda yardım sağlar ve doktor olanlar da ücretsiz hasta tedavi etmeye başlarlar. Bu yardım kampanyaları insanların, muhtaç olanlara karşı duyarsız kalmadıklarını, vicdani bir sorumluluk taşıdıklarını ve iyi ahlak örneği olduklarını göstermektedir.

Abdullah'a komiserlik işi teklif edilir ve Abdullah kabul etmek istemez, müdür ise zor ve ağır işlerden kaçmayan biri olduğunu İslam'a hizmet için işi kabul etmesi gerektiğini söyleyerek Abdullah'ı ikna eder. Ancak kısa süre sonra bir bakanın oğlu hırsızlık suçundan yakalanır, bakan serbest bırakmalarını söyler ve zorda kalan Abdullah, haksız hüküm vermek yerine işinden istifa eder ve hamallığa geri döner. Bu davranışı da kanaatkâr bir ahlak anlayışını yansıtmaktadır.

Sahibini Arayan Madalya filmi, Maraş'ın Fransız ve Ermeni işgalinden kurtuluşunu Maraş müdafaa-i hukuk cemiyeti bir hocanın öncülüğünde kuruluşunu anlatır. Çakmaklı'nın hocayı mücadelede önder olarak ele alması, daha önceki Milli Mücadele yıllarını anlatan bazı filmlerde, din adamları ve dindarlar, işgalci düşmanla işbirliği yapan, kurtuluş mücadelesine muhalif karakterler olarak kullanılmasına karşı bir duruş olarak işlemek için olduğunu düşünmekteyiz.²³⁵ Filmde milli mücadelede yer alanların rütbesi ve makamı ne olursa olsun

²³⁵ Karşlı, s. 953.

herkes hocanın emirlerine harfiyen uyarlar. Hocanın yanından ayrılırken arkalarını dönmeden geriye doğru yürürler. Bu davranış biçimi İslam dininde, dini anlamda öncü sayılanlara karşı saygıyı ifade etmektedir. Hocaya karşı sergiledikleri bütün duruşlar, iyi ahlak göstergesidir.

Bir başka sahnede, Maraşlı bir davulcuya Fransız askerlerini karşılamada davul çalması söylenir. Yüksek miktardaki para teklifine karşı, bunun ihanet olduğunu söyleyerek kabul etmez. Bu davranışı kendi yurduna ihanet etmeyen ve değerlerine sahip çıkan bir ahlak anlayışına işaret etmektedir. Fransız ve Ermeni askerleri çocukları ve kadınları katletmektedirler. Ancak hoca, onlar ne yaparsa yapsın cemiyetten olan kimsenin kadın ve çocuklara dokunmasını yasaklamıştır. Bu da ahlaki tutumlar arasında yer almaktadır.

Bişr-i Hafî filmine konu olan Bişr, sarhoş bir adamdır, ancak babasından sürekli övgüyle bahsedilir ve onu örnek alması gerektiğini söylenir. Bişr'in babası yardım sever ve muhtaç olan insanları gözetken biridir. Bişr'i en çok uyaran ve yardımcı olan da babasının arkadaşı demirci Cafer'dir. Bişr'e; "yalan söyleme haram yeme, kalp kırma ve hak yeme" gibi ikazlarda bulunmuş ve Bişr'in düzelmesine vesile olmuştur. Cafer Bişr'e yardım etmesinin sebebinin, Bişr'in babası ve kendi hocasını emaneti olduğunu söyler. Cafer kendisine emanet edilen şeyi gözetken ve ona riayet eden bir ahlak anlayışına sahip olduğunu göstermektedir. Bu aynı zamanda dini bir tutum olarak da karşımıza çıkmaktadır. Müslümanın da güvenilir olması hem dini hem de ahlaki olarak kuşanması gereken bir vecibedir.

Bişr, alkolü bırakıp tövbe edip doğru yaşayan bir insan olmak ister ve hocalardan, önlerinde diz çökerek dersler alır. İlim için yalınayak yollar kat eder ve yoksulları gözeterek onlara yardımcı olur. İlk hocası olan demirci Cafer hastalandığında ise ona bakarak yardımsever ve vefakâr bir ahlak anlayışı benimsediğini gösterir.

Mümin ile Kâfir filminde, mümin kişiyi temsil eden Mehmet'in ahlak timsali olması beklenir ancak Mehmet'in tavırları yericidir. Kenan'a, yani bir kâfire karşı güçlü görünmek adına böyle davranıyor olsa da İslami nezaket barındırdığı söylenemez. Örneğin, "Gazali'yi tanıyor musun?" diye sorduğunda Kenan bilmediğini söyler, Mehmet de "Zaten neyi bildin ki bunu da bileceksin?" der. Kenan bu yermelerin hiçbirine cevap vermez. Kenan, İslam dininin sevgi dini olduğunu ama Mehmet'in genellikle sinirli olan bir yanı olduğunu ifade edince, Mehmet iki kutbu (celal ve cemel) olduğunu ve yerine göre ikisini de barındırdığını söyleyerek kendisini savunmaktadır. Film Necip Fazıl'ın bir eserinden uyarlanmıştır. Öyle anlaşıyor ki Mehmet karakteri Necip Fazıl'ın kendisini yansıttığı bir karakter ve Dolayısıyla Necip Fazıl'ın çok bilinen yeric ve özgüvenli tavrına benzemektedir.²³⁶

²³⁶ "İnanç, Sanatçı, Şair, düşünür olarak bir NFK portresi" <http://www.n-f-k.com/hakkinda-yazilanlar-ve-incelemeler/insan-sanatci-sair-dusunur-olarak-bir-nfk-portresi>, (erişim tarihi: 10.06.2018).

Kanayan Yara Bosna filminde, ahlak timsali olarak karşımıza Murat çıkmaktadır. Diğer karakterler de ahlaki değerlere bağlı insanlardır ancak başrol olması açısından Murat'ın davranışları daha ön plandadır. Murat, çalışkan, değerlerine bağlı saygılı bir adamdır. Şeyh ile karşı karşıya geldiklerinde ellerini karnında birleştirerek durur, önünde diz çökerek oturur ve yanından ayrılırken de arkasını dönmeden çıkar. Daha önceki filmlerde de rastladığımız bu durum tasavvuf öğretisinde ahlakın ve saygının göstergesi olarak kabul edilmektedir.

İlerleyen sahnelerde Ayşe, intihara teşebbüs eder ve yoğun bakımda ayılmadan önce rüyasında Murat'ı dua ederken görür. Murat'ın kendisine huzur ve güven verdiğini dile getirir. Kişinin bu özellerinin öne çıkması hem dini hem de ahlaki açıdan önemlidir. İslam dininde Hz. Muhammed için “Muhammed-ül Emin” (güvenilir Muhammed) denmektedir. Bunu temsil etmesi açısından birisinin güvenilir olması İslam dininde önem teşkil etmektedir.

Bir başka sahnede Murat'ın babası Ragip, mezun olmak üzeredir ve mezuniyetine şeyhi çağırmadığı için üzölmüştür. Arkadaşına, haber vermemekle ayıp mı ettiğini sorar. Arkadaşı ise; “onlar ermiş insanlardır, böyle şeylere alınmazlar” cevabını verir. Bu söylem, tasavvuf ehli kişilerin dünyalık şeyleri çok önemsemediğini göstermektedir. Bir başka sahnede Ragip ve Müslüman arkadaşları hapistedir ve domuz eti çıktığı için oranın yemeklerini yemezler ailelerinin getirdikleri ile idare etmeye çalışır ve kimin ne kadar yiyeceği varsa bütün herkese ikram ederek paylaşırlar. Malını bir ihtiyaç sahibi ile paylaşmak da ahlaki bir davranış olarak kabul edilmektedir.

Çakmaklı filmlerine feminist eleştirisi ile bakıldığı zaman, kadın figürünün geleneksel ataerkil anlayıştaki kadın algısı ile benzer olduğunu görmekteyiz. Kadını cinsel obje olarak sergilemek Çakmaklı'nın filmlerinde yer almaz ancak kadın, erkeğe göre bir adım arkada ve kocasının peşinden giden, sabırlı, çalışkan evine bağlı bir karakter olarak karşımıza çıkar. Bu durumlar da feminist eleştirmenlerince kadının ikinci plana atılması olarak değerlendirilmektedir. Filmlerden bazı örnekler vermenin konunun daha iyi anlaşılmasını sağlaması açısından yararlı görmekteyiz.

Zehra filminde, Zehra, Murat ile evlendikten sonra şehir hayatını bırakır ve köye yerleşir. Bu süreçten sonraki Zehra, Çakmaklı'nın tahayyülündeki kadın profilini anlamamıza yardımcı olur. Kocasının yanından ayrılmayan ve onu asla bırakmayan bir kadındır. Hatta Murat'ın gözleri kör olur ve Zehra'yı yanından kovar. Zehra aylarca Murat'ın yanında ona bakar ama asla konuşmaz varlığını dahi hissettirmez. Üst düzey bir fedakârlık gösterir ve asla Murat'ı bırakmaz.

Çile filminde Kenan, annesi ile eşi olan Elif'i birbirine benzetmektedir. Anne şefkati ve duasını onda bulduğunu söylemektedir. Kenan'ın annesi de Elif için; “şefkatinle bana

özlediğim evladı verdin” der. Kenan’ı Elif’e emanet etmekten memnundur çünkü kendisi gibi Kenan’ın ardından dua edeceğini düşünür. Burada Çakmaklı’nın da bir kadının anne gibi şefkatli ve annenin çocuğuna düşkünlüğü gibi kadının da kocasına düşkün olması gerektiği görüşünü savunduğunu görmekteyiz.

Ben Doğarken Ölmüşüm filminde Elif, Orhan’ın nişanlısıdır ve ona tam anlamıyla bağlıdır. Hırsızlık suçundan yargılanan Orhan’a yapılan suçlamalara asla inanmaz ve onun böyle şeyler yapmayacağını söyler. Bu durum sevdiği adama güvenini ve her daim arkasında olduğunu göstermektedir. Orhan suçlu bulunarak hapse atılır ve dokuz yıl ceza alır. Elif’i kendisinden uzaklaştırmak için suçu üstlenir, ancak Elif yine de inanmaz ve asla onu bırakmaz. Sürekli mektup yazar ve ziyaretine gider. Ancak Orhan’dan karşılık bulamayınca sonunda vazgeçer. Burada karşımıza iki tutum çıkmaktadır. Birincisi Çakmaklı’nın ideal olarak gördüğü, kocasının yanından ayrılmayan ve ona bağlı bir kadın; ikincisi de kadının hayatını mahvetmemek için sevdiğinden ayrı kalmayı göze alarak hapse girmeyi göze alan adamın sergiledikleri davranış da Çakmaklı için ahlaklı olarak ele alınmaktadır.

Memleketim filminde, alışılmışın dışında bir kadın figürü görürüz. Leyla tahsil gördüğü Viyana’da yaşamak ister ve Mehmet’le Türkiye’ye dönmez. Diğer kadın karakterler gibi her durumda erkeğin yanında durmaz. Sonunda pişman olur ancak iş isten geçmiştir. Mehmet bir başkasıyla evlenmiştir. Leyla’nın farklı oluşu onun kavuşmasına engel olmuştur. Leyla Batı’yu temsil eden bir kadındır dolayısıyla Doğu’yu temsil eden kadınlardan daha baskın karakterli, kararlarını kendi veren ve özgürlüğüne düşkündür. Her ne kadar bu karakter Çakmaklı tarafından hayatında kaybetmiş olarak işlense de kendi istediğini yapmıştır. Ancak Doğu’yu temsil eden kadınlar genellikle erkeklerinin ardından gitmeyi ve onlardan hiçbir koşulda vazgeçmemeyi temsil etmekte dolayısıyla da hayatları Çakmaklı tarafından mutlu sonla bitirilmektedir.

Kızım Ayşe filminde ise kadın karakteri, dik duruşuyla ve kızı için her şeyi göze alan bir anne olarak çıkmaktadır. Ayşe’nin annesi kızının okuması için köydeki evini bırakarak şehre kızını okumaya götürür ve kendisi de evlere temizliğe giderek geçimlerini sağlamaya çalışır. Ayşe okumaktan vazgeçtiğini söylediğinde karşısında çok sert olarak durur ve asla izin vermez. Kızına zarar vermek isteyerek onun içkisine ilaç atan adamı öldürür ve bu yüzden hapse girdiğinde de bu yaptığından pişman olmadığını söyler.

Diriliş filmindeki kadın rolü, diğer filmlere nazaran daha sabırlı ve daha itaatkâr bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Zeynep, davranışlarının ve hizmetinin sebebinin kocasına karşı vazife olarak gördüğü için yaptığını ifade etmektedir. Zeynep’in kocası kendisiyle kumar hırsı için evlenmesine ve düğün gününde Zeynep’i yalnız bırakıp kumar oynamaya gitmesine

rağmen, Zeynep üst düzey bir sabır ve saygı göstermektedir. Kin ve nefret duyması gerektiğini söyleyen kocası Murat'a karşı da içinde kötü duygu barındırmadığını ifade etmektedir. Bu davranışları, kumar ve morfin bağımlısı olan Murat'ı kurtarmak için bir vesile olmuştur. Zeynep'in sabrı ve dirayeti sayesinde kocası da kendisini sevmiş ve bağımlılıktan kurtulmak için elinden geleni yapmıştır.

Minyeli Abdullah (1) filminde Abdullah, düşünceleri yüzünden hapse mahkûm edilir ve idamla yargılanır. Bu duruma rağmen karısı Sevde, ondan vazgeçmez ve onu beklemeye devam eder. Sevde kendi ailesinin zoru ve çocuklarının aç kalmasından korktuğu için Abdullah'tan boşanmak zorunda kalır. Kendisine bu dönemde zengin talipler çıksa da Sevde her zaman Abdullah'ı sevmiş ve onu sevmeye devam etmiştir. Uzun yıllar da geçmiş olsa sonunda bu bekleyiş kavuşmayla bitmiştir.

Minyeli Abdullah (2) filmi ilk filmin devamıdır dolayısıyla Sevde burada da tutumunu korumaktadır. Abdullah'tan zorla ayrılan Sevde, Abdullah ile yeniden barışır ve bir araya gelirlirse İslam davasında Abdullah'a hizmetçi olmaya razı olduğunu dile getirir.

Sahibini Arayan Madalya filminde de kadın karakteri kocasının kurtuluştaki görevine destek olan, bir yandan evine sahip çıkarken bir yandan da silahlanıp kurtuluşa katılan kişilerdir. Kocaları şehrin dışına çıkıp kendilerini korumalarını teklif etseler de hiçbiri evlerinden ve kocalarının yanlarından ayrılmamışlardır.

Çakmaklı'nın filmlerinde kadın, genel anlamda fedakâr ve sabırlı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Kocası zalim dahi olsa ya ondan kurtulmak için dualar ederek sabreder ya da kocasını düzeltmek için birçok cefaya katlanarak büyük fedakârlık gösterir. Bunların sonunda olaylar kadının lehine gelişmektedir, ancak filmlerinde isyan eden, kavga çıkaran, bırakıp giden bir kadına rastlamak çok zordur. Ya da böyle yapan kadın kaybeden kadın olarak karşımıza çıkar. Feminist eleştiri ile bakıldığında problemlili gözüken, ataerki geleneklere uygun olarak çekilen bu filmler tipik Anadolu kadın figürünü işlemektedir. Bu sahnelerde sunulan kadın tiplmesi, bir şiirinde Erdem Bayazıt tarafından oldukça manidar biçimde ifade edilmiştir:

“Kadınlar bilirim ülkeme ait
Yürekleri Akdeniz gibi geniş, soluğu Afrika gibi sıcak
Göğüsleri Çukurova gibi münbit
Dağ gibi otururlar evlerinde
Limanlar gemileri nasıl beklerse
Öyle beklerler erkeklerini
Yaslandın mı çınar gibidir onlar sardın mı umut gibi.”²³⁷

²³⁷ Erdem Bayazıt, *Şiirler*, İz yay., İstanbul, 2011, s.80.

Çakmaklı'nın işlediği ahlak algısında filmdeki karakterlerin davranış ve tutumlarından İslam dininin öngördüğü ve Türk toplumunun benimsediği ahlak anlayışlarını incelemeye çalıştık. Bunun yanı sıra kadın tiplerinin davranışlarının toplum açısından ahlaklı ancak feminist eleştiri açısından problemli olan yanlarına değindik. Filmlerde davranışların ön plana çıkmasının yanında, kullanılan tarih algısı ve zaman farklılıklarını tarih algısında ayrıntılı bir şekilde incelemeye çalışacağız.

3.6. Tarih Algısı

Çakmaklı'nın filmlerinde tarih algısı klasik zamanı ifade etmekte yani olaylar birbirlerini kronolojik olarak izlemektedir. Bir sapma ya da geriye dönüş yerine özüne dönüş esas alınmıştır.²³⁸ Bilindiği üzere vereceği mesaj üzerine yoğunlaşan Çakmaklı, filmlerin bazı sahnelerinde zaman kayması ve tarihi olaylarda bazı yanlışlara düşmesine sebep olmuştur. Birbiri ile uyuşmayan zamansal olaylar film içerisinde olay yoğunluğundan ötürü çok fazla göze batmasa da dikkat edildiğinde kendisini göstermektedir.

Örneğin *Kızım Ayşe* filminde, Ayşe'yi kötü adamın elinden kurtarmaya annesi gelmiştir. Ancak olaydan günler önce, annesi köyüne dönmüş ve olay yaşandığı gün Ayşe'nin evden çıktığını haber almış Ayşe'yi kurtarmaya köyden İstanbul'a gelmiş ve yetişmiştir. İstanbul sınırlarında dahi olsa yetişmesi zor görünen anne, köyünden gelebilmiştir. Belli ki Çakmaklı Ayşe'nin annesi tarafından kurtarılması istemiş ve bir şekilde olayları bağlamıştır. Şehir dışında olması ile eş zaman olarak verilen olaya onca yolu kat edip yetişmesi zaman açısından mümkün değildir. Dolayısıyla bu durum zaman kullanımının problem olduğunu göstermektedir.

Tarih algısı açısından sorunlu bir diğer film en meşhur yapımı olan *Minyeli Abdullah(1)* 'tır. Filmde, yıllar sonra Abdullah'ın eşi gelir ve ikisi de o kadar yaşlanmışlardır ki Abdullah tanısa dahi eşi Sevede onu tanımaz. İkisinin de saçları bembeyaz olmuştur. Ancak ilerleyen sahnelerde zaman ilerlemiş ancak şahıslar gençleşmiştir. Abdullah ve Sevede'nin o yaşlı hallerinden eser kalmamıştır. En çok izlenen filmlerinden olması hasebiyle böylesine bir zaman kaymasının olması oldukça ilginçtir.

Minyeli Abdullah (1) filminin bir başka sahnesinde, Sevede Abdullah'a zamanın ne kadar hızlı geçtiğini söyler, Abdullah da bunun üzerine, insanların mutlu olduklarında zamanın da çabuk geçtiğini ekler. Buradan zaman algısının kişilerin hayatları ve başlarına gelen olaylarla da değiştiğini görmekteyiz. Geçen aslında herkes için aynı zaman diliminden ibarettir. Ama

²³⁸ E. Gülşen, s. 267.

geçiş hızının algılanışını kişiden kişiye göre değişir. Çünkü her insan, kendi zamanının insanıdır.

Minyeli Abdullah (2) filminde Abdullah, Mısır'daki piramitleri seyreder ve aklına firavun ve Hz. Musa kıssası gelir. Kendi içinde bulunduğu zaman ile o zamanı kıyaslar. Firavuna tapanların şimdi İngiliz adetlerine taptığını ve hepsinin firavunun ardından giden insanlar olduğunu dile getirir. Ancak Hz. Musa'nın gelişiyile yıkılmaz denilen firavunun sonunun geldiğini anlatır. Bu sahnede Çakmaklı, yüzyıllar geçse de tarihi olaylardan alınacak derslerin hiç bitmeyeceğine ve insan hangi zamanda yaşarsa yaşasın geçmişiyile benzer olayların tekerrür edebileceğine işaret etmektedir.

Birleşen Yollar filminde, zaman açısından problem olan bir sahne dikkatimizi çekmektedir. Feyza, gece hayatı olan, geç saatlerde hatta sabaha karşı eve gelen bir kızdır. Bir gece yine geç saatte eve gelir ve annesi bu saate kadar neden geciktiğini sorar. Bu sırada duvardaki saat akşam 10.00'dır. Burada aklımıza iki türlü düşünce gelmektedir. Ya o saat, gerçekten çok geç kabul ediliyor ya da Çakmaklı saati gözden kaçırdı. Çünkü tepkilere bakılacak olursa saatin en az gece yarısını geçmiş olması beklenirdi. Nitekim aynı gecenin sabahında Feyza öğleden sonra 14.00 da uyanmaktadır.

Kızım Ayşe filminde, zaman algısının şehir ve köyde farklı olduğunun ifade edildiği sahneler yer almaktadır. Şehirdeki evin hanımı öğlen saatlerinde uyanır ve kahvaltının kaldırıldığını görünce köyden gelen hanıma kızar. O da bu saatte kahvaltının kalmayacağını, saatin öğlen olduğunu dile getirince şehirdeki hanım, buranın şehir olduğunu insanların gece eğlendiği ve sabaha karşı uyuduğunu dolayısıyla kahvaltının öğlen saatlerine kaldığını söyler. Bu zamanların yalnızca köy yerlerinde geçerli olduğunu söyler. Bu durum şehir ve köy arasındaki zaman algısının farklı olduğunu göstermektedir. Çakmaklı'ya göre asıl olan köydeki gibi gün doğarken doğan ve gün battığında biten bir gün algısıdır

Çakmaklı, bazı filmlerinde zamanda hızlandırma tekniği kullanmıştır. *Zehra* filminde ata binış sahneleri örnek olarak verilebilir. Dikkat edildiğinde o sahnelerde dublör kullandığını görmekteyiz. Hem dublör kullanıp hem de yavaş giden bir ata hızlı efekt vermek oradaki olayın ciddiyetini kırmaktadır. Sahnede verilmek istenen şey Zehra'nın attan düşmesidir. Pek tabii yavaş giden attan düşmek de mümkündür. Biz bu gibi olayların gerçekliğe yakın olarak verilmesinin daha iyi bir anlam kazanacağını düşünmekteyiz.

Filmlerde geçen bazı tarihi olayları aldığı kaynaklar da kültürel anlamda kabul gören ancak sahilliği tartışılır düzeyde olan bazı kaynaklara dayanmaktadır. *Oğlum Osman* filminde, Hz. Muhammed'in hayatının belgeseli gösterimi sırasında Ammar b. Yasir'e yapılan işkenceler yer almaktadır. Genel kabulü kızgın taşlara yatırılması şeklindeki olay, filmde ateşle yakılması

şeklinde verilmiştir. Olay bu şekli ile Tabakat kitaplarında yer almaktadır.²³⁹ Çakmaklı'nın bu kaynakları kullanması, kültürel olarak kabul gören İslam dinini ekrana yansıtmak olabilir. Bizim asıl görevimiz bu olayın tarihi boyutunu ayrıntılı bir şekilde incelemek olmadığı için kısaca bilgi vermekle yetinmeyi tercih ediyoruz.

Birleşen Yollar filminde, duvarda asılı olan tablolar arasında Osmanlı padişahlarının fotoğraflarının olduğu bir tablo dikkati çekmektedir. Bu durum bizlere, Çakmaklı'nın gelenekten ve geçmişe bağlılıktan kastının Osmanlı Tarihi ve Osmanlı devletinin yaşayış tarzı olduğunu düşündürmektedir. Filmlerinde bir Osmanlı geleneğini yani milli ve manevi değerleri bir arada yaşamanın kodlarını aldığı bir devlet şeklini örnek aldığını görmekteyiz.

Oğlum Osman filmi, içerik ve görsel anlamda çok yoğun bir filmidir. Anlam yoğunluğundan daha çok bilgi ve olay yoğunluğu şeklinde karşımıza çıkmaktadır. İçerisinde peygamberler tarihi, İslam tarihi, Osman'ın serüveni, tarihi mekânlar, müzikler ve vaaz niteliği taşıyan konuşmalar baskın bir şekilde gösterilmektedir. Bir filminden çok birkaç film hatta daha da ileri giderek bir belgesel niteliğinde demek yanlış olmayacaktır. Çakmaklı, bu noktada hem ilk belgeseli olan *Kâbe* belgeselinden, Batı sinemasındaki bazı dini filmlerin belli bölümlerinden, *Hac Yolunda* ve *İslamiyet'in Doğuşu* filmlerinden de bazı bölümler kullandığını ifade eder. Adeta film içinde bizlere başka bir film izletir. Bunun da Türkiye'de ilk defa uygulanan bir yöntem olduğunu ifade eder.²⁴⁰ Bu yöntemin mesnevi geleneğine yakın olduğunu düşünmektedir. Orada da anlatılan hikâye bölünüp belgesel anlatımına yakın şeyler yapılır. Geleneksel bir anlatım tarzı yakalamaya çalışan Çakmaklı'nın bu yöntemi filmi iyi mi yapmış kötü mü bilemiyoruz ama izlerken yorucu bir film olduğunu düşünmekteyiz.

Memleketim filmi, *Oğlum Osman* filminde olduğu gibi televizyonda belgesel izlemek yerine Viyana'dan başlayarak Erzurum'a kadar birçok şehirde yer alan Türk eserlerini gezdirir bizlere. Ancak bir turist gibi değil de, bir rehber eşliğinde geziyormuşuz gibidir. Çünkü gezdiren kişiler yapılış tarihinden, yaptıran kişiye kadar her konu hakkında bilgi vermektedirler. Gezdiren kişiler rehber değil, tıp tahsil eden bir öğrenci ve bir köylüdür. Bir başka sahnede ise Leyla geçmişe takılıp kalmanın bir şey ifade etmediğini dile getirdiğinde Mehmet, tarihi bir şuurla günümüzü yaşayabilmek için geçmişini bilmemiz gerektiğini savunmaktadır. Çakmaklı, *Memleketim* filmi üzerinden bizlere bir tarih şuuru kazandırmayı amaç edinmiş gibidir.

Memleketim filminin sonunda Leyla, öğrencilerine andımızı okuturken görülür ve filmin sonunda askerî geçit töreni yer almaktadır. Bu görseller bize Türk olmanın değerini yansıtmayı amaçladığını göstermektedir. Çakmaklı bu sahne ile bitirerek dini ve manevi değerlerden daha

²³⁹ İbn Sa'd, *Kitabü't-Tabakati'l-Kebir*, çev. Hikmet Akdemir vd., Siyer yay. İstanbul, 2014, c.3, s.283.

²⁴⁰ A. Dosay, s.189.

çok milli değerleri işlediği bir film olduğunu bizlere kanıtlamıştır. Bunun sebebinin döneminin siyasi ve sosyal altyapısından kaynaklandığını düşünmekteyiz. Film 1974 yapımıdır ve o tarihte Türkiye Kıbrıs’a çıkartma yapmıştır.²⁴¹ Çakmaklı’nın bu sahnelerdeki amacının, topluma birlik ve beraberlik duygusu vermek olduğunu düşünmekteyiz.

Sahibini Arayan Madalya filmi Maraş’ın kurtuluşunu, müdafaa-i hukuk cemiyetinin kuruluşunu, halkın örgütlenmesini ve silahlanarak yurtlarını korumalarını konu alır. 1920 yılının hikâyesi başarılı bir şekilde işlenmiş, mekan olarak Maraş tercih edilmiş ve sahnelerin gerçekçiliği mücadele ruhunu iyi yansıtmıştır. Bu özellikler özellikle seyirci açısından tarihi bir olayı konu alan filmler içi önem arz etmekte ve gerçeğe uygun ele alınmış olması onlar tarafından filmi izlenebilir kılmaktadır.

Kanayan Yara Bosna filmi, Bosna’nın bağımsızlığını konu alan tarihi bir filmidir. Bağımsızlık için mücadele eden Müslümanları ve bunların arasında modern zamanın buhranını yaşayan bir kızın hikâyesini anlatır. Aliya İzzetbegoviç’in dönemidir ve bağımsızlık için Müslümanlar hem siyasi hem de askeri olarak mücadele etmektedirler. Bosna’da verilen mücadelede, Sırplarla çarpışan Müslümanlar ve Sırpların yağmalayıp yaktığı köyler ve öldürdüğü insanlara geniş yer verilmektedir. Tarihi bir olayı anlattığı için *Sahibini Arayan Madalya* filmine benzemektedir. Bu filmin farkı mücadele sahnelerinin Ayşe’nin özüne dönüş yolculuğuna nazaran daha az işlenmiş ve siyasi olarak mücadelenin silahlı mücadeleye göre daha fazla yer almış olmasıdır.

Yine aynı filmde, Bosna’da Osmanlı’dan kalan eserlere yer verilir ve Osmanlı hayranlığı sergilenir. Bir gün yolda giderken şeyh eline bir taş alır ve yanı başında da Osmanlı çeşmesi vardır. İkisinin de taştan olduğunu ama çeşmedeki sanatın kimliklerini olduğunu söyler. Onun bir Osmanlı eseri olduğu söylendiğinde ise şeyh, Osmanlı’nın kimliği neydi? der. Bu sahneden de anlaşılacağı üzere Osmanlı üzerinden Müslümanlık vurgusu yapılmakta ve üst kimlik olarak İslamiyet’i benimsediklerini göstermektedir. Bir başka sahnede de “Osmanlı gitti ağız tadı bitti” söylemi ile Osmanlı hayranlığı vurgulanmıştır.

Kanayan Yara Bosna filminde tarihe vurgu yapılan bir başka sahne ise Murat’a babasının bıraktığı defterde yer almaktadır. Mücadelesi sonucunda hapse atılan babası, çektiklerinin oğlu ve diğer nesillerin geleceği için olduğunu, tarihin imtihtandan ibaret olduğunu, aynı mücadeleyi vermek veya döneminin kıymetini bilmek için geçmişin iyi bilinmesi gerektiğini yazmıştır.

²⁴¹ Ali Denizli, *Kıbrıs Barış Harekâtı*, Berikan yay., Ankara, 2014, s.59.

Tarihle ilgili bir diğer husus da “zamanın insanı” meselesidir. Çakmaklı’nın filmlerinde zamanın insanı olanlar modern yaşayışları şiar edinmiş, gece eğlencelerine alışkın, alkol ve sigara müptelası insanlar olarak karşımıza çıkarken geleneklerine bağlı, eğlencelerden uzak yaşayanlar ise eski olarak adlandırılmaktadır. *Birleşen Yollar* filminde, Bilal’den bahseden kızlar onun için; “bu oğlan ninemin zamanının çocuğu” tabirini kullanırlar. *Memleketim* filminde ise Avrupa yerine Türkiye’yi tercih eden Mehmet için de Leyla; “büyükannem gibi konuşuyorsun” demektedir. *Kızım Ayşe* filminden de Ayşe’nin şehir hayatına ayak uydurmak için değerlerinden uzaklaşmasını kınayan Ömer’e; “annem yaşlı ve eski kafalı bir kadın sen de onun gibi konuşuyorsun” diyerek, düşüncelerinin eski zamanda kaldığını vurgulamaktadır. *Diriliş* filminde, Zeynep’in babası Zeynep’in zamane kızlarına benzemediğini, üniversite mezunu olduğu halde çocuklarla ilgili çalışmalar yaptığını ve alışverişini pazardan yapacak kadar mütevazı olduğunu dile getirerek Zeynep’i övmektedir. *Minyeli Abdullah (2)* filminde ise İngilizler gibi yaşamaya çalışan bir ailenin kızı olan Feyza, tasavvuf ve İslam sanatına ilgi duyar. Bunun karşısında annesinin yorumu, herkes ileri giderken kızının gericiler gibi eskiye gittiğidir. *Mümin ile Kâfir* filminde ise mümin olan, İslam inancından bahsederken kâfir ona, ucu görünmez bir mazi olduğunu söyler. Mümin ise aynı şekilde, ucu görünmez bir istikbal olduğunu dile getirir. Buradaki zaman kavramı da düşünce yapısından kaynaklanan bir ötelemedir. Çakmaklı’nın cevabı da şüphesiz ki mümin olanınki ile aynı olacaktır.

Filmlerden de anlaşılabacağı üzere inançlarına bağlı olarak yaşayanları kendileri gibi olmayanları geçmiş zamandan kalma gibi görürler. Çünkü bu insan manevi değerlerine ve kültürüne bağlı, içerisinde mücadele ruhu taşıyan, etrafına karşı duyarlı ve ahlak timsali olan bir karaktere sahiptir. Bu nedenle modern hayata, değerlerinin yozlaşmasına, Batı’nın eğlence anlayışına karşı geri duracak aksine Doğu’yu temsil eden kültürel değerlerle ön plana çıkacaktır. Bu da onu eski insan yapacaktır. Nitekim “geçmiş zamanın insanı” Çakmaklı’nın idealize ettiği insan tiplemesi olacaktır.

Tarih algısında, Çakmaklı’nın filmlerinde yer alan zaman kaymalarını ve tarihi olayları konu edindiği filmleri incelemenin yanında “geçmiş zamanın insanı” kavramına da filmler çerçevesinde değinmeye çalıştık.

Çakmaklı’nın filmlerinin incelemesini ve okumasını yaptığımız bu bölümde filmleri, din dilinin ana konularından olan; din-sanat-estetik, din, Tanrı, kötülük, ahlak ve tarih algıları başlıkları altında örneklerle ele aldık. Din dili ve sinema dili kavramları arasında sinemayı bir vasıta olarak kullanan Çakmaklı’nın sinema sanatının neresinde durduğunu anlamaya çalıştık.

Amacımız hem filmlerin daha iyi anlaşılmasını sağlamak hem de arkasında yatan düşünceleri ortaya koymaktır.



SONUÇ

Din dili kabaca, kişinin inancının düşünce, söylem ve davranışıyla ifade ediş biçimidir. Düşünceyi ortaya çıkarmanın tek yolu konuşmaktan geçmediği gibi yalnızca davranışlardan da geçmez. İnsan elinin yaptığı her eserin arkasında onun zihin dünyası yer almaktadır. Dolayısıyla insanın konuşma ve davranış dilinden ziyade ortaya koyduğu eserlerin de dili vardır. Bu eserler aşkın bir inanca ait kişiler tarafından ele alındığı sürece de din dilinin konusu haline gelmektedirler.

Sanat eserleri din dilini yansıtmak için oldukça geniş bir alan teşkil etmektedir. İslam dini de yayılmaya başladığı dönemden bu yana sanat eserlerinde gelişme göstermiş ve kendine has bir estetik biçimi ortaya koymuştur. Özellikle mimari eserlerin estetik boyutu günümüzde dahi erişilmesi zor bir üstünlüğe sahip olmuştur. Söz konusu, din için sanat olduğunda sanat her zaman inancı yansıtmakta bir vasıta olarak kabul edilmiş ve insanlara iyi şekilde yarar sağladığı ölçüde iyi kabul edilmiştir. Yapılan bir cami, Tanrı ve insanın iletişimi için bir mekan olmanın ötesinde değildir ancak bu cami ne denli estetik değerler taşıyorsa o kadar çok insanları etkilemekte ve tercih edilmektedir.

Sinema, diğer sanat eserleri gibi içerisinde tek bir desen taşımak yerine birçok sanatın komplike hali olan modern bir sanattır. Sinema dili de göstergenin arkasında yatan, daha çok yönetmene ait olan düşüncelerin okunması ile ortaya çıkmaktadır. Bu yönetmenin hayatı ve yaşadığı dönemin etkisi kadar düşünce dünyasını oluşturan inançları da filmlere yansımaktadır. Daha ileriye gidecek olursak bir yönetmen düşüncelerini yansıtmak için film çekmeyi tercih etmektedir.

Yücel Çakmaklı, Türkiye’de milli ve manevi değerlerin zedelendiğine inandığı bir dönemde yaşamış ve bu duruma bir farkındalık getirmek için film yapmaya karar vermiş bir yönetmendir. Çakmaklı’nın düşünce yapısının temelinde İslam dini yer aldığı için Hem inancı hem mesleği gereği din dili ve sinema dilini ortak bir şekilde harmanlamaya çalışmış ve Milli Sinema adında bir akımın oluşmasına öncü olmuştur.

Milli Sinema, Türkiye’deki sinema filmlerinde kendi değerlerinden izlerin görülmediğine inanan, milli ve manevi değerleri ön plana çıkaran filmler yapmayı amaçlayan MTTB ve bünyesindeki birkaç yönetmen ile başlamıştır. MTTB kurucularından ve üyelerinden olan, sinemaya gönül veren gençlerin ve yönetmenlerin amaçları, Batı kültürü ile hemhal

olmaktan kendi değerlerine, yani Doğu kültürüne ve İslam dinine yabancılaşmış gençleri işleyerek bu eksikliği tamamlamaya çalışmaktadır.

Yücel Çakmaklı, Milli Sinema'nın hem ismini bayraklaştıran hem de ilk örneğini veren en önemli temsilcisidir. Çakmaklı, ilk olarak 1970 yılında *Birleşen Yollar* filmiyle Milli Sinema örneğini vermiş ve uzun yıllar bu tarz filmler yapma serüvenine devam etmiştir.

Çakmaklı, kendi filmlerini: 1970 ve 1975 arası sinema filmleri, 1975 ve 1989 arası TRT dizi ve filmleri ve 1989 sonrası yeniden sinema filmleri olarak üç döneme ayrılmıştır. Ancak biz yalnızca sinema filmlerini inceleyeceğimiz için bu dönemleri ikiye ayırmayı uygun gördük. TRT adına çalışmalar yaptığı dönemi saymadan, öncesini ilk, sonrasını ikinci dönem olarak adlandırdık.

İlk dönem filmlerinde bir yanda, Batılı hayatın özelliği olarak ele alınan alkol, partiler, açık giyinen kadınlar ve kaybedilen ahlaki değerler işlenirken; diğer yandan, İslami hayatın özelliği olarak ele alınan, aile kurumunun kutsallığı, ibadet eden insanlar, etrafına duyarlı ve çalışkan gençler yer almaktadır.

Çakmaklı'nın ikinci dönem filmlerinde ise Milli Sinema'yı daha ideolojik olarak ele aldığını görmekteyiz. Birinci dönemde “milli” vurgusu ne kadar baskın ise, ikinci dönemde o kadar sönük kalmakta ve onun yerine “din” vurgusu daha yoğun ele alınmaktadır. Bunun sebebinin Türkiye'nin yaşadığı sosyal ve siyasal sebeplerle bağlı olduğunu düşünmekteyiz.

Çalışmamızın ilk bölümünde, Milli Sinema temsilcisi olan Yücel Çakmaklı ile başlayıp, Çakmaklı'nın hayatı ve düşünce yapısını geniş bir şekilde ele aldık. Daha sonra Milli Sinema adı altında toplanan bütün eserlerini ve emeği geçen diğer eserleri de kısaca vererek, asıl inceleme alanımız olan sinema filmlerinin geniş özetlerini verdik.

İkinci bölümde, Türkiye'de dini sinema algısını ve bu konudaki girişimleri inceledik ve onlara kıyasla daha başarılı bulduğumuz, Milli Sinema'yı anlamlandırmaya çalıştık. Milli Sinema oluşumu, MTTB'nin düzenlediği Milli Sinema Açık Oturumu'nda uzun tartışmalar sonunda ortaya çıkan bir akım olarak günümüze gelmektedir. Bu nedenle konunun daha iyi anlaşılması için birçok yönetmenin katıldığı bu oturumdaki tartışmalara geniş yer verdik.

Bu oturumda bazı yönetmenler Milli Sinema oluşumunu bazıları ise Ulusal Sinema oluşumunu kabul ederek ayrılmışlardır. İsim olarak aynı gözükse de mahiyetleri birbirinden farklı olan bu akımlara da değinerek aralarındaki farkları ortaya koymaya çalıştık. Nitekim bu ayırım, yönetmenlerin fikir ve inanç yapısından kaynaklanmaktadır.

Milli Sinema üzerinde uzlaşan Yücel Çakmaklı haricindeki, Salih Diriklik, Mesut Uçakan, İsmail Güneş vd. yönetmenlerin de düşüncelerine ve eserlerine de kısaca değindik. Her ne kadar Milli Sinema üzerinde uzlaşmış olsalar da kimileri daha sonra bu isim altında

anılmayı da tercih etmiş ancak filmleri genel itibariyle Milli Sinema mahiyetine yakın filmler olarak çekilmiştir.

Üçüncü bölümde, Çakmaklı'nın filmlerinin din dili açısından geniş okumasını yapmaya çalıştık ve bu okumayı, filmlerdeki algıları konu edinerek gerçekleştirdik. Bu algıları; din, sanat ve estetik algısı, Tanrı, kötülük, ahlak ve tarih algısı olarak ele aldık.

Din-sanat-estetik algısında, Çakmaklı'nın filmlerinde diğer sanatların etkisini incelemeye çalıştık. Bunları; resim, müzik, roman ve mimari olarak ele aldık. Bu bağlamda iki büyük sinema dili olan Hollywood ve İran sineması ile Çakmaklı sineması arasında benzerlik farklılıkları ortaya koymaya çalışarak, yeni ve kendine özgü bir sinema dili oluşturamadığı kanaatine vardık. Buna rağmen Çakmaklı ilk dönem sinema filmlerinde Yeşilçam formatı dışına çıkmazken ikinci dönem filmlerine dini söylemi daha ideolojik olarak ele aldığı filmler yapmış ve din dilini sinema dilinden daha çok ön plana çıkarmıştır. Çakmaklı'nın izlediği bu yola yeni bir sinema dilinden ziyade ideolojik bir din dili kullanımı demek yanlış olmayacaktır.

Din algısında, İslam dinine ait göstergeler ve söylemleri inceleyerek insanların İslam dinini nasıl algıladıkları ve davranışları ya da söylemlerinde bunu nasıl ifade ettiklerine değindik. Bunun yanı sıra mekân dizaynı ve giyim kuşamlarında din algısının nasıl yansıdığını incelemeye çalıştık. Din dili algısının için, kültürel dinden ideolojik din algısına diye başlık seçmemizin sebebi, ilk dönem filmlerde ortaya koyduğu din algısının tamamen gözlemlediği çevrede realist olarak verdiği bir din algısı, ikinci dönemde ele aldığı ise ideolojik olarak İslam dininin işlendiği bir din algısı olması hasebiyledir. Örneğin ilk dönem filmlerinden Kur'an-ı Kerim arada bir öpülüp başa konarak duvara asılan kutsal bir kitap iken, ikinci dönem filmlerinden herkesin okuduğu, ayetlerden örnekler verdiği hayatı ona göre yaşadığını dile getirdiği bir kitap şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bunun sebebinin ise filmlerin çekildiği dönem özelliklerinden olduğu kanaatindeyiz.

Tanrı algısında, kişilerin Tanrı inançlarını, ibadetleri, duaları ve söylemleri bağlamında inandıkları Tanrının mahiyetini inceleyerek, kutsalla iletişim olarak sayılan sinemada rüyanın yerini ele aldık. Tanrı kavramı din felsefesi literatüründe inanılan varlığa verilen isim olduğu için biz bu kavramı kullandık ancak Çakmaklı, filmlerinin tamamında "Allah" kavramını tercih etmektedir. Çakmaklı'nın yaptığı dönem şartları göz önünde bulundurulduğunda bilinçli bir tercih olarak karşımıza çıkmaktadır. Allah demenin bile sıkıntı yaratacağı bir zaman diliminde din dilini baskın olarak kullandığı onlarca film yapmış olması takdire şayandır.

Kötülük algısında ise, kötülüğün mahiyetine ve Çakmaklı'nın filmlerinde kötü olarak işlediği insan özellikleri ve eylemlerine değindik. Kötülük kavramı din dilinde, tabii ve ahlaki kötülükler olmak üzere iki şekilde ele alınmaktadır. Çakmaklı'nın filmlerinde ele aldığı kötülük

kavramı insanın ahlaki olarak yaptığı kötü eylemleri içermektedir. İslam dinince yasaklanan, alkol, kumar ve morfin gibi bağımlılıkları bunlara örnek verilebilir. Bunun yanı sıra tabii kötülükler de kötü olmak yerine iyiye sebep olan olaylar şeklinde ele alınmıştır. *Çile* filminde depremde ailesini kaybeden Elif, kendisi kurtulduğu şükretmekte ve ömrü boyunca insanlara yardım etmeye karar vermiştir. Yine aynı filmde sevdiği adamla birlikte ölmek için dua eder ve deprem olur. Deprem unsuru tabii bir kötülük olarak kabul edilse de *Çakmaklı* filminde hayra vesile olarak işlemiştir. Bu durum da Tanrı'ya atfedilen tabii kötülüklerin önünde durmak tercih ettiği bir yöntem olarak yorumlanabilir. *Çakmaklı*'nın kötü olarak ele aldığı bir başka durum ise Batı'lı gibi yaşamaktır. Ona göre Batı'nın bilim ve teknolojisini alıp kültüründen uzak durmak mümkündür ancak biz bu konuda *Çakmaklı*'nın aksine düşünmekteyiz. Bilim, eğitim, sanat gibi kavramlar ne kültürden ne de birbirlerinden bağımsız olabilen kavramlardır. Dolayısıyla teknolojisini alıp da, o teknolojiyi düşünen, üreten ve kullanan milletin kültürel yapısından bağımsız olmasını beklemek aşırı iyi niyetlilik. İsmet Özel'e göre bunun yerine kendi ihtiyaçlarımız doğrultusunda bizim manevi değerlerimiz ve bilim algımız ile üretim yapmamız gerekmektedir. Bu durumun global bir dünya düzeninde ne kadar mümkün olduğu muallaktır.

Ahlak algısında, ahlak kavramını *Çakmaklı*'nın nasıl algıladığını, filmlerinde iyi ahlak örneklerini nasıl verdiğini inceledik. *Çakmaklı* ahlak algısında her iki dönemde de İslam inancı ile iç içe geçmiş bir davranış biçimi işlemiştir. Din ve ahlak unsurlarının birbirinden ayrılmaz unsurlar olduğu aşıkardır ancak dini inancı olmayan birinin ahlaklı olamayacağını söylemek zordur. Yine de *Çakmaklı*'ya göre dini inançtan uzak kalan biri ahlaki değerlerden de yoksun sayılmaktadır. Diğer bir yandan ve filmlerindeki kadın algısının ahlaki tutumunun feminist eleştiri ile ne şekilde problem teşkil ettiğine değindik. *Çakmaklı* klasik bir Anadolu kadını işlemiştir dolayısıyla eşinin her dediğini yapan, hiçbir koşulda onu yalnız bırakmayan ve ona tabi olan kadın unsurunun feministleri rahatsız etmesi olağandır. *Çakmaklı* kadın konusunda geleneksel bir algı oluşturmaya çalışsa da ilk dönem filmlerinde daha ön planda olan kadın, ikinci dönem filmlerinde erkeğin bir kaç adım gerisindedir. Dini ideolojik olarak kullanmanın bu tür problemler doğuracağı aşıkardır. İki dönem filmleri de kendi içerisinde eksileri ve artıları barındırmakla birlikte *Çakmaklı*, ne geleneksel din algısını işlemesi ne de ideolojik din algısını yansıtması kendisi hakkındaki eleştirilere bir karşılık niteliğindedir.

Tarih algısında ise, filmlerde yer alan zaman kaymaları ve tarih hatalarının yanı sıra, tarihi kaynak olarak *Çakmaklı*'nın başvurduğu eserlere ve film olarak çektiği tarihi olay ve şahsiyetlere değindik. Bunun yanı sıra “zamanın insanı” tabirini de bir tarih algısı olarak incelemeye çalıştık. *Çakmaklı*'nın tarih kaynaklarından esinlendiği kitabın İbn Sa'd'ın

Kitabü't-Tabakati'l-Kebir eseri olduğuna eriştik. Filmlerde peygamberlerin hayatı ve İslam'ın doğuşu konularına belgesel niteliğinde yer vererek Osmanlı dönemine ait eserlere atıflar yapmakta ve Osmanlı padişahlarının resimlerinin bulunduğu tablolara sık sık yer vermektedir. Bu durum Çakmaklı'nın İslam merkezli bir tarih algısı olduğunu göstermektedir. Çakmaklı'nın bu çabasının Günümüzde yapılan *Diriliş Ertuğrul* gibi dizilere temel oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Çalışmamızda, Türkiye'deki yapılan filmlerde "milli" başlığı altında dahi olsa dini algının nasıl işlendiğini anlamaya çalıştık. Yücel Çakmaklı, günümüzde unutulmaya yüz tutmuş olsa da döneminde adını duyurmuş ve eserleriyle gençliği yoğurmuş bir isimdir. O dönemde dini hassasiyeti olan ve manevi değerlere sahip çıkmaya çalışarak eserler veren başka yönetmenler de vardır ancak ne yazık ki günümüzde üretkenlikleri maddi yetersizlik ve ilgisizlik dolayısıyla yok olma seviyesine gelmiştir. Bunun yanı sıra günümüzde başka bir dil oluşturmaya çalışan ve Milli Sinema yönetmenlerine nazaran daha genç olan yönetmenler, örnek teşkil edecek filmler çekmektedir. Mesut Uçakan, yaptığımız söyleşide bu durumu şöyle değerlendirmektedir: "Yeni yönetmenler, yeni bir dil arayışındalar. Nuri Bilge Ceylan gerçekten bir çığır açıcı. Semih'in (Kaplanoğlu) *Buğday* filmi, artılarına bakmak gerekirse bir kilometre taşı ve övünç kaynağıdır. Derviş Zaim ise, insani bakışı ile çağdaş bir derviş duyarlılığını taşıyor bize." Uçakan bu sözleri ile düşünce anlamında iyi filmler yapacak yönetmenler olduğunu iddia etmiştir ancak bu yönetmenlerin filmlerinin de izlenmeme gibi büyük bir problemi vardır. Popüler olanı tercih edip izleyici sayısına odaklanmak ile manevi değerleri işleyip izlenmemek ne yazık ki karşı karşıya kalmaktadır. Çakmaklı da bu ikilemi yaşayan ve ilk dönem popüler olanlara yer verirken ikinci dönemde tercihini diğer taraftan yana kullanan bir yönetmendir. Hem popüler sanatçı ve konu kullanmayıp hem de izlenme rekoru kıran filmi *Minyeli Abdullah*'ın bu kadar izleyici toplamasının sebebi de inanan insanların uzun zamandır bekledikleri bir soluk olması sebebiyleydi. Sanırım günümüzdeki iyi yönetmenler izlenmek için insanların ihtiyaç duyacağı zamanı beklemek zorunda kalacaklar!

Ülkemizde yapılan ve dahi yapılmaya çalışılan her bir film döneminin sancılarını ve umutlarını yansıtmaları açısından ne kadar yoğun ise o kadar geleceğe uzanmaktadır. Biz, Çakmaklı filmlerini, eksiği ve fazlasıyla eleştirmiş olsak da onlarda ülkenin içinde bulunduğu durumu ve gençlerin değerlerini kaybetmesini dert edinen bir yönetmenin düşüncelerini okuduk. Çakmaklı döneminin zorluklarına rağmen, kendi düşünce ve ideolojisini yansıtmak amacıyla birçok filme imza atmıştır. Günümüzde bu tür filmlerin neden yapılmadığını Uçakan'a sorduğumuzda ise sebebinin görünürde maddi yetersizlik ama daha derinde muhafazakar yapının sanata ilgisizliği olduğu cevabını almaktayız. Siyasi alt yapı olarak milli

ve manevi değerleri ele alan filmler yapmanın daha mümkün olduğu bu dönemde yönetmenlerin böylesine zorluk yaşaması veya film çekmekten geri durması oldukça düşündürücüdür. Televizyon dizisi olarak; “*Diriliş Ertuğrul* ve *Payitaht Abdülhamit*” gibi yapımlar olmasına rağmen bilinmektedir ki geriye bir sanat olarak sinema kalmaktadır. Çünkü sinema filmi kompleks biçimde bütün sanat dallarını içerisinde barındırma ve yönetmenin düşünce yapısının yansıtma gücü bakımından diziden çok daha kalıcıdır. Milli Sinema dönemini anlamamızın sebebi nasıl ki sinema filmlerinden geçmekteyse, bugünü yarın yorumlayabilmek için de sinema filmlerine ihtiyaç duyulmaktadır.

Sinema ve din bağlamında akademik çalışmaların artması, bu alanda yapılan veya yapılacak olan filmlerin artması anlamına geldiğinden, bir sanat dalı ve düşünme biçimi olarak değerleri esas alan sinema filmlerinin nitelik ve nicelik olarak ilerletilmesini arzu etmekteyiz.



KAYNAKÇA

- Acar, H. İ., “Mehrin İslam Dini Açısından Değerlendirilmesi”, *İslam Hukuku Araştırma Dergisi*, 2011, c.17.
- Albayrak, A., *Caferilerde Dini ve Sosyal Hayat*, Doktora Tezi, Ankara, 2006.
- Akın, N. S., “Tevekkül”,
<http://www2.diyanet.gov.tr/DinHizmetleriGenelMudurlugu/VaazProjeleri/%C4%B0slam'da%20Tevekk%C3%BCl.pdf>, (erişim tarihi: 19.02.2018)
- Akif, M., *Safahat*, Çağrı, İstanbul, 2009.
- Aktaş, C., *Şark'ın Şiiri İran Sineması*, İz yay. İstanbul, 2015.
- Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi yay., 2011.
- Atay, R. - Çiftçi, E., “Din Dili Çerçevesinde Süleyman Çelebi'nin Mevlid'inde Tanrı Kavramının Serüveni”, *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c.44, 2013.
- Ayça, E., “Türk Sineması Nereye Gidiyor?”, *Ve Sinema*, Hil yay., İstanbul, 1987, c.4.
- Aydın, İ. H. ve Bekiryazıcı, E., *İslam Ahlak Esasları ve Felsefesi*, Yenda yay., İstanbul, 2011.
- Aydın, M., *Din Felsefesi*, İzmir İlahiyat Vakfı yay., İzmir, 2012.
- Ayvazoğlu, B., “Yücel Çakmaklı Sineması”, der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Küre yay. İstanbul, 2014.
- Bağcı, H. M., *İnsanın Kaderi*, Ankara Okulu yay. Ankara, 2009.
- Bayazıt, E., *Şiirler*, İz yay., İstanbul, 2011.
- Bazin, A., *Sinema Nedir*, çev. İbrahim Şener, Doruk yay. İstanbul, 2013.
- Berger, J., *Görme Biçimleri*, Metis yay., İstanbul, 2014.
- “Beyaz Sinemanın İsim Babası Harbice Konuştu”,
<http://www.haber7.com/kultur/haber/653237-beyaz-sinemanin-isim-babasi-harbice-konustu>, (erişim tarihi: 02.09.2017)
- Boztepe, V., *1960 ve 1980 Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007.
- Büyükdevenci, S., Öztürk, S. R., *Postmodernizm ve Sinema*, Dipnot yay., Ankara, 2014.
- Çakmaklı, Y., “Ben Doğarken Ölmüşüm, 1974”,
<https://www.youtube.com/watch?v=ihP7DUDfsng> (erişim tarihi: 19.08.2017)
- Çakmaklı, Y., “1963-64 Film Mevsimi”, <http://www.onder.org.tr/yayin/tohum-2.-sayi.html> (erişim tarihi: 08.08.2017)

- Çakmaklı, Y., “Birleşen Yollar”, 1970, <https://www.youtube.com/watch?v=TujnpXxU4JY> (erişim tarihi: 19.08.2017)
- Çakmaklı, Y., “Bîşr-i Hafî, 1992, <https://www.youtube.com/watch?v=BMGeJg21Z5U>, (erişim tarihi: 29.08.2017)
- Çakmaklı, Y., “Çile”, 1972, https://www.youtube.com/watch?v=Rr8ece_WX8I&t=3676s (erişim tarihi: 19.08.2017)
- Çakmaklı, Y., “Diriliş”, 1974, <http://www.zapkolik.com/video/dirilis-1-kisim-hulya-kocyigitmurat-soydan1974-306204> (erişim tarihi: 20.08.2017)
- Çakmaklı, Y., “Garip Kuş”, 1974, http://ekrantv.web.tv/video/garip-kus-hd-turk-filmi_pgovujc2mg2 (erişim tarihi: 19.08.2017)
- Çakmaklı, Y., “Memleketim”, 1974, <https://www.youtube.com/watch?v=iQbx6qLh2O0> (erişim tarihi: 19.08.2017)
- Çakmaklı, Y., “Millî Sinema İhtiyacı”, der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Küre yay. İstanbul, 2014.
- Çakmaklı, Y., “Mümin ile Kâfir”, 1992, <https://www.youtube.com/watch?v=4tx0hyEAehY>, (erişim tarihi: 29.08.2017)
- Çakmaklı, Y., “Zehra”, 1972, <https://www.youtube.com/watch?v=aZbuSQq4wG8> (erişim tarihi: 19.08.2017)
- Çakmaklı, Y., “Oğlum Osman”, 1973, https://www.youtube.com/watch?v=MvyI5m27L_c (erişim tarihi: 19.08.2017)
- Çakmaklı, Y., “Kızım Ayşe”, 1974, https://www.youtube.com/watch?v=_4hrjJ7j3To (erişim tarihi: 16.02.2018)
- Çakmaklı, Y., “Minyeli Abdullah (2)”, 1990, <https://www.youtube.com/watch?v=gPGYJKe4Reg>, (erişim tarihi: 29.08.2017)
- Çakmaklı, Y., “Milli Sinema İhtiyacı”, der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Küre yay. İstanbul, 2014.
- Çakmaklı, Y., “Minyeli Abdullah (1)”, 1989, <https://www.youtube.com/watch?v=ih2rmF9rU2E>, (erişim tarihi: 29.08.2017)
- Çolak, M., “İslam Hukukunda Ceza Ehliyeti Açısından Yaş Küçüklüğü”, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı: 35, Erzurum, 2011.
- D.İ.A., TDV., Ankara, 2008.
- Denizli, A., *Kıbrıs Barış Harekâtı*, Berikan yay., Ankara, 2014.
- Diriklik, S., *Fleşbek I*, Söğüt Ofset, İstanbul, 1997.
- Fleşbek II*, Söğüt Ofset, İstanbul, 1995.

- Dorsay, A., “Yücel Çakmaklı ile Konuşma”, der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinema Kurucusu*, Küre yay., İstanbul, 2014.
- Dönmez-C. G., *Kadın, İslam ve Sinema*, çev. Deniz Koç, Agora yay., İstanbul, 2005.
- Enneli, H. Ç., “Sanatın Kıyısında Dinsellik: Sinemada Dinsel Gündelik Hayat Tasvirleri”, https://www.academia.edu/25988987/Sanat%C4%B1n_K%C4%B1y%C4%B1s%C4%B1nda_Dinsellik_Sinemada_Dinsel_G%C3%BCndelik_Hayat_Tasvirleri_Giri%C5%9F_K%C4%B1saca_Milli_Sinema_S%C4%B0NEMA_VE_D%C4%B0N (erişim tarihi: 10.08.2017)
- Evren, B., “Milli Sinemanın İsim Babası: Yücel Çakmaklı”, der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Küre yay. İstanbul, 2014.
- Gökalp, Z., “Örf Nedir?”, *Hikmet Yurdu*, c.6, sayı: 12, 2013.
- Gülşen, E., *Sinemanın Hakikati*, Külliyyat yay., İstanbul, 2014.
- Sinemanın Kökleri*, İnsanart yay., İstanbul, 2016.
- Güven, A. M., “”Beyaz Sinema” hareketi (1970-2012): Ruhuna El-Fatiha”, <http://www.yenisafak.com/yazarlar/alimuratguven/beyaz-sinema-hareketi-1970-2012-ruhuna-el-fatiha-32364>, (erişim tarihi: 02.09.2017)
- <http://www.biyografi.net/kisiyrinti.asp?kisiid=370> (erişim tarihi: 07.08.2017)
- Hick, J., *Philosophy of Religion*, Prenticehall, New jersey, 1973.
- İnci, F., *Milli Sinema ve Din*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1996.
- “İsmail Güneş”, <http://www.sinematurk.com/kisi/1580-ismail-gunes/>, (erişim tarihi: 01.09.2017)
- Kabil, İ., “Yücel Çakmaklı Sineması”, der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Küre yay. İstanbul, 2014.
- Karslı, B., “Türk Sineması ve Din: P. Bourdieu’nun Alan ve Habitus Kavramları Bağlamında Sinemanın Araçsallaştırılması”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, c:9, sayı: 46, 2016, ss. 945-954.
- Kısakürek, N. F., *Çile*, Büyük Doğu yay., İstanbul, 2006.
- Koç, T., *Din Dili*, İstanbul, 2013.
- İslam Estetiği, İsam yay., İstanbul, 2014.
- Köçer, S., “Bu Toplumdan İşkencenin Kalkması İçin Bütün Bir Toplumun İşkenceyi görmesi lazım” <http://www.turksineması.com/roportaj-ismail-gunes/>, (erişim tarihi: 01.09.2017)

- Köroğlu, M., “İslam Hukukunda Ölüm Cezasını Gerektiren Suçlar”, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Sayı: 43.
- Kuran’ı Kerim, çev. Elmalılı Hamdi Yazır.
- Kurt, H., “İslam İncancına Göre Sevap Kavramı”, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2008, c. X/1 s.194.
- Lüleci, Y., *Türk Sineması ve Din*, Es yay. İstanbul, 2008.
- “Mehmet Tanrısever” <http://www.sinematurk.com/kisi/1734-mehmet-tanrisever/>, (erişim tarihi: 01.09.2017)
- Menekşe, Ö., “Türk Sinemasında Din ve Din Adamı İmajı”, *II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi*, DİB. yay. Ankara, 2005.
- “Mesut Uçakan Filmografisi ve Yazılı Eserleri”, <http://www.mesutucakan.com/pages/filmografi.html>, (erişim tarihi: 01.09.2017)
- “Metin Çamurcu”, <http://www.sinematurk.com/kisi/3855-metin-camurcu/>, (erişim tarihi: 01.09.2017)
- Milli Türk Talebe Birliği, “Milli Sinema Açık Oturumu”, der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, Küre yay. İstanbul, 2014.
- “Minyeli Abdullah”, <http://www.kitapyurdu.com/kitap/minyeli-abdullah-50-yil-ozel-ilk-baski-kapak/386.html> (erişim tarihi: 19.02.2018)
- “Nurettin Özel”, <http://www.sinematurk.com/kisi/4624-nurettin-ozel/>, (erişim Tarihi: 01.09.2017)
- Monaco, J., *Bir Film Nasıl Okunur*, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak yay., İstanbul, 2001.
- Oktay, A. S., “Kınalızâde Ali Efendi’nin Hayatı ve Ahlâk-ı Alâî İsimli Eseri”, *Divan: Disiplinler Arası Çalışmalar Dergisi*, sayı: 12, 2002. ss. 185-233.
- Onaran, Â. Ş., *Türk Sineması*, c. I, Kitle yay, Ankara, 1994.
- Özdemir, Ö., “Yeni Dönem İslami Sinema ve Modernlik- Geleneksellik Sınırında Üslup Arayışı”, *Sinecine*, 2011, c. 2.
- Özden, Z., *Film Eleştirisi*, İmge yay., Ankara, 2014.
- Özel, İ., *Üç Özel Mesele*, Tiyo yay., İstanbul, 2015.
- Özon, N., *Sinema Uygulayımı -Sanatı -Tarihi*, Hil yay., İstanbul, 1985.
- Peterson, M., Hasker, W., Reichenbach, B. *Akıl ve İnanç*, çev. Rahim Acar, Küre yay. İstanbul, 2015.
- Refiğ, H., *Ulusal Sinema Kavgası*, Dergâh yay. İstanbul, 2013.
- Rotha P. ve Griffith, R., *Sinema Yazıları*, çev. Ayzer Ovatman, İzdüşüm yay., İstanbul, 2001.
- Sa’d, İbn, *Kitabü’t-Tabakati’l-Kebir*, çev. Hikmet Akdemir vd., Siyer yay. İstanbul, 2014.

Saşa, A., *Bir Ruh Macerası*, Timaş yay., İstanbul, 2009.

“Salih Diriklik”, <http://www.sinematurk.com/kisi/3859-salih-diriklik/>, (erişim tarihi: 01.09.2017)

Sönmez, V., “İslam İnancında Günah Kavramı”, *Journal of Islamic Research*, 2017, sayı. 28.

“Şehit”,

<http://www2.diyanet.gov.tr/DinHizmetleriGenelMudurlugu/VaazHizmetleri/%C5%9Eehitlik%20ve%20Gazilik.pdf>, (erişim tarihi: 22.02.2018)

Şen, A., “Yücel Çakmaklı ile Söyleşi”, der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinema Kurucusu*, Küre yay., İstanbul, 2014.

Tarkovski, A., *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Füsün Ant, Agora yay., İstanbul, 2008.

TDK, *millet, Türk Dil Kurumu* yay., Ankara, 2011.

“Tevafuk”, <http://www.kuranvetevafuk.com/index.php/tevfuk-nedir/>, (erişim tarihi: 19.02.2018)

Tugen, B., “1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri”, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, c.3, sayı.7, 2014.

Tuna, F., “Yücel Çakmaklı: Türk Sinemasının Milli Yüzü” <http://www.tyb.org.tr/yucel-cakmakli-turk-sinemasinin-milli-yuzu-16397yy.htm> (erişim tarihi: 31.07.2017)

Uçakan, M., *Türk Sinemasında İdeoloji*, Düşünce yay. İstanbul, 1997.

Uçakan, M., “Özel Söyleşi”, (tarih: 03.03.2018)

Velioğlu, Ö., *İnançların Türk Sinemasına Yansıması*, Es yay., İstanbul, 2005.

Wollen, P., *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Zafer Alacagök ve Bülent Doğan, Metis yay. İstanbul, 2014.

“Yatmadan Önce Edilecek Dualar”, <http://mutlulugunsifresi.com/yataga-girince-okunacak-duapeygamberimiz-avin-okudugu-dua.html>, (erişim tarihi: 10.06.2018)

Yalsızuçanlar, S., vd., *Düş Gerçeklik ve Sinema*, İz yay. İstanbul, 1997.

Dünyanın Orta Yeri Sinema, Etkileşim yay., İstanbul, 2008.

Yenen, İ. “Türk Sineması’nda İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, cilt, III, 2012.

Yıldız, A., “Keramet ve İstidrac”, *Harran ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2009, sy:21.

Yılmaz, A., *Söylemek Güzelidir*, Afa yay., İstanbul, 1995.

“Yirmibeş”, <https://www.diyanet.tv/yirmibes/video/yirmibes-85-bolum> (erişim tarihi: 12.02.2018)

“Yurttaş Kane”, <https://www.sinemalar.com/film/1363/yurttas-kane>, (erişim tarihi: 06.02.2018)

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve SOYADI	Merve KESENCİ
Doğum Yeri - Tarihi	Bakırköy – 07.09.1991
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	Güngören Anadolu İmam Hatip Lisesi
Lisans Diploması	Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi
Yabancı Dil	İngilizce
BİLİMSEL FAALİYETLER	
-Gümüşhane Üniversitesi –2015: Kùltürlerarası İletişim Öğrenci Sempozyumu (Kùltürlerarası İletişimde Dini Çoğulculuğun Yeri) -İLAMER – 2016: Uluslararası Öğrenci Sempozyumu-VI (Paul Tillich’in Sembol Anlayışı ve Adem Kıssasına Sembolik Bir Bakış) -Maltepe Üniversitesi– 2017: International Conference on Humanities and Educational Research (The Role of Cinema in Transferring Moral Values to the Youth: A Philosophical Reading of the Film the Breath of the Beloved “Maşukun Nefesi”) -Kurtuba Akademi- 2018 : “Şiddet” Konulu Öğrenci Sempozyumu (Yücel Çakmaklı Filmografisi Örneğinde Şiddet ve Kötülük Algısı) - Akdeniz Üniversitesi- 2018: Dil, Yorum ve Kùltür Sempozyumu (Dil ve Kùltürün Bir Yorumu Olarak Sinema: Yücel Çakmaklı’nın <i>Minyeli Abdullah</i> Filmi Örneğinde)	
Projeler	“Milli Sinemada Din Dili: Yücel Çakmaklı Filmografisi Örneğiği” – BAP Akdeniz Üniversitesi, Proje No: SYL-2017-3243 (Araştırmacı)
E-Posta	merve.bozan91@gmail.com