

**T.C.**  
**İSTANBUL SABAHATTİN ZAİM ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**  
**SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**  
**SOSYOLOJİ BİLİM DALI**

**MUHAFAZAKÂR İDEOLOJİNİN BİR AYGITI OLARAK**  
**KAMERA: YÜCEL ÇAKMAKLI FİLMOGRAFİSİ**  
**ÜZERİNE BİR ANALİZ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Betül BİÇER**

**İstanbul**  
**Mart-2021**

**T.C.**  
**İSTANBUL SABAHATTİN ZAİM ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**  
**SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**  
**SOSYOLOJİ BİLİM DALI**

**MUHAFAZAKÂR İDEOLOJİNİN BİR AYGITI OLARAK**  
**KAMERA: YÜCEL ÇAKMAKLI FİLMOGRAFİSİ ÜZERİNE BİR**  
**ANALİZ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Betül BİÇER**

**Tez Danışmanı**  
**Prof. Dr. Alev ERKİLET**

**İstanbul**  
**Mart-2021**

## TEZ ONAY SAYFASI

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Sosyoloji Anabilim Dalı, Sosyoloji Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman Prof. Dr. Alev ERKİLET

Üye Prof. Dr. Kadir CANATAN

Üye Prof. Dr. Ergün YILDIRIM

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Ali GÜNEŞ

Enstitü Müdürü

## BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek lisans tezi olarak hazırladığım “**Türk Sineması’nda Milli Filmler Bağlamında Din-Toplum İlişkisi: Yücel Çakmaklı Filmografisi Üzerine Bir Değerlendirme**” adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlandığı aşamaya kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığımı, bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

Betül BİÇER

## ÖN SÖZ

Araştırmamın her aşamasında bana yardımcı olan, desteğini, ilgisini esirgemeyen ve varlığını tüm samimiyeti ile hissettiren değerli tez danışmanım Prof. Dr. Alev ERKİLET'e, tüm emeği ve gayreti için teşekkürü borç bilirim. Yüksek lisans döneminde sosyolojik yaklaşımı ile her zaman ufkumuzu açan, bilgi birikimini esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Mehmet Emin KÖKTAŞ'a teşekkür ederim. Yaşamı boyunca eğitime önem veren, destekleyen, eğitim hayatımın neferi annem merhume Miyase KAHVECİ'ye ve tüm aileme ilgilerinden dolayı teşekkür ederim.

**Betül BİÇER**

**İstanbul-2021**

**ÖZET**

**MUHAFAZAKÂR İDEOLOJİNİN BİR AYGITI OLARAK**  
**KAMERA: YÜCEL ÇAKMAKLI FİLMOGRAFİSİ ÜZERİNE BİR**  
**ANALİZ**

Betül BİÇER  
Yüksek Lisans, Sosyoloji  
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Alev ERKİLET  
Mart-2021, 168 Sayfa

Bu çalışmanın konusu, Türk sinemasında farklı eğilimlerin sahneye aktarıldığı bir dönemde Batılılaşma karşısında yerli, milli ve dini unsurları halka sunma söylemi ile yola çıkan ve Milli Sinema'nın ilk örneklerini veren Yönetmen Yücel Çakmaklı'nın filmlerindeki ideolojik söylemi dönemin siyasi atmosferi içinde analiz etmektir. 1960'ların sonunda siyasi ortamın etkisiyle sinemada üç akım öne çıkmıştır. Bu akımlar, Halit Refiğ'in başını çektiği Ulusal Sinema, Yılmaz Güney ile özdeşleşen Devrimci Sinema ve Yücel Çakmaklı'nın kurucusu olduğu Milli Sinema'dır. Ulusal ve Milli Sinema Cumhuriyetçi-dindar ikileminde sinemanın adı ile ilgili ayrışma yaşamıştır. Bu çalışmada milli sinemanın ortaya çıktığı dönemden itibaren "Milli sinema ile Yücel Çakmaklı bize ne söylemektedir?" sorusu toplumsal, kültürel, siyasal ve tarihsel bağlamda ele alınmıştır. Araştırmamızda Yönetmen Çakmaklı'nın öne çıkan on bir filmi dönemin şartları ve bu konudaki literatür göz önüne alınarak detaylı analize tâbi tutulmuştur. Araştırmanın bulgularına göre yönetmen Çakmaklı milli ve yerli söylemi folklorik unsurlarla sınırlı tutmuş, rejime yönelik herhangi bir muhalif tutumdan kaçınarak, sağ-muhafazakâr söylemi yeniden üretmiş, din olgusunu sembolik anlamda kültürel bir unsur olarak ele almıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Milli Sinema, Yücel Çakmaklı, Sağ-muhafazakâr İdeoloji

## **ABSTRACT**

# **THE CAMERA AS A DEVICE OF CONSERVATIVE IDEOLOGY: AN ANALYSIS ON YÜCEL ÇAKMAKLI'S FİLMOGRAPHY**

Betül BİÇER

Master, Sociology

Thesis Advisor: Prof. Dr. Alev ERKİLET

January-2021, 168 Pages

The subject of this study is to analyze the ideological discourse in the films of Director Yücel Çakmaklı in the political atmosphere of the period, who started off with the discourse of presenting local and national elements to the public on the axis of religion in the face of Westernization in a period when different trends in Turkish cinema were put on the screen and who gave the first examples of the National cinema he founded. At the end of the 1960s, three movements came to the fore in cinema under the influence of the political atmosphere. These movements are the Republican National Cinema led by Halit Refiğ, the Revolutionary Cinema identified with Yılmaz Güney, and the National Cinema founded by Yücel Çakmaklı. Considering Republican National and National Cinema, they came to a parting of the ways between the Republican and the religious points of view with regard to the name of the cinema. This study addresses the question, “What does Yücel Çakmaklı tell us through National Cinema?” as of the emergence of National Cinema in social, cultural, political and historical context. The study analyzes eleven prominent movies of Director Çakmaklı in detail, taking into account the circumstances of the period and the relevant literature. Based on the findings of the study, Director Çakmaklı limited the national and local discourse to folkloric elements through symbolic signs, reproduced the rightist-conservative discourse avoiding any opposition towards the regime, and addressed the phenomenon of religion as a cultural element in a symbolic sense.

**Keywords:** National Cinema, Yücel Çakmaklı, Rightist-Conservative Ideology

## İÇİNDEKİLER

|                                    |      |
|------------------------------------|------|
| TEZ ONAY SAYFASI.....              | i    |
| BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ.....       | ii   |
| ÖN SÖZ .....                       | iii  |
| ÖZET .....                         | iv   |
| ABSTRACT .....                     | v    |
| İÇİNDEKİLER .....                  | vi   |
| TABLO LİSTESİ .....                | vii  |
| KISALTMALAR LİSTESİ.....           | viii |
| GİRİŞ .....                        | 1    |
| Araştırmanın Önemi.....            | 3    |
| Araştırmanın Amacı.....            | 3    |
| Araştırmanın Yöntemi .....         | 4    |
| BİRİNCİ BÖLÜM .....                | 8    |
| SANAT SOSYOLOJİSİ .....            | 8    |
| 1.1. Sanat Nedir?.....             | 8    |
| 1.2. Tarihsel Süreçte Sanat.....   | 10   |
| İKİNCİ BÖLÜM.....                  | 51   |
| TÜRK SİNEMASI .....                | 51   |
| ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....                 | 92   |
| YÜCEL ÇAKMAKLI FİLMLERİ.....       | 92   |
| GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ ..... | 149  |
| KAYNAKÇA.....                      | 162  |
| ÖZGEÇMİŞ.....                      | 167  |

## TABLO LİSTESİ

|                                               |    |
|-----------------------------------------------|----|
| Tablo 3.1.1: Yücel Çakmaklı Filmografisi..... | 99 |
|-----------------------------------------------|----|



## KISALTMALAR LİSTESİ

|               |                                    |
|---------------|------------------------------------|
| <b>ABD:</b>   | Amerika Birleşik Devletleri        |
| <b>Age :</b>  | Adı Geçen Eser                     |
| <b>Akt.:</b>  | Aktaran                            |
| <b>AP:</b>    | Adalet Partisi                     |
| <b>CHP :</b>  | Cumhuriyet Halk partisi            |
| <b>Çev.:</b>  | Çeviren                            |
| <b>Der.:</b>  | Derleyen                           |
| <b>MHP:</b>   | Milliyetçi Hareket Partisi         |
| <b>MOSD:</b>  | Merkez Ordu Sinema Dairesi         |
| <b>MSP:</b>   | Milli Selamet Partisi              |
| <b>MTTB :</b> | Milli Türk Talebe Birliği          |
| <b>T.C.:</b>  | Türkiye Cumhuriyeti                |
| <b>TGRT:</b>  | Türkiye Gazetesi Radyo Televizyonu |
| <b>TRT:</b>   | Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu |
| <b>Vb.:</b>   | Ve Benzeri                         |

## GİRİŞ

Yedinci sanat olan sinema, teknik gelişmeler neticesinde ortaya çıkmış, fotoğrafın keşfine dayanan bir sanat türüdür. Ortaya çıktığı ilk dönemden bugüne, konular, biçim, biçem, açı gibi içeriğe ve teknolojiye dayanan birçok alanda ilerleme göstermiştir. Sinemanın yalnızca sanatsal yönü olmadığı, belli ideolojilerin, politik söylemlerin topluma aktarılma görevini ifa ettiği, aynı zamanda bu yapıları etkileyen eleştirel bir yöne sahip olduğu bilinmektedir. Sinema yalnızca eğlendiren, hoş vakit geçirme aracı olmamış, bunu yaparken arkasında birtakım ideolojilerin, rejimsel söylemlerin, toplumsal mesajların ifade edildiği bir alan, bir propaganda aracı olarak da kullanılmıştır. Bazı iktidarlar kendi ulusal kültürlerini içinde oldukları topluma ve dünyaya yaymanın bir aracı olarak sinemayı kullanmışlardır.

Toplumsal gerçeklik ile sinema arasında etkileşimli bir alan vardır. Bu alan bize toplumsal olanın açılımını sunmaktadır. Sinema, sosyolojik açıdan değerlendirilmeyi bekleyen bir alandır. Hem temsil eden hem de gösteren bir meşgale olan sinema, bize sunduğu çözümleme olanaklarını gerçekçi ve detaylı bir analize tâbi tuttuğumuzda, sosyolojik açıdan tarihin bir dönemine ışık tutabileceği gibi, bugünün gerçekliğini kavramak açısından da önemli bir kaynak olacaktır.

Toplumların yaşamış olduğu siyasal, ekonomik, kültürel ve teknolojik değişimler dönemsel olarak sinema alanında karşılık bulmuş, bu alanlarda meydana gelen iniş çıkışlar yönetmenlerin tercihlerinde ve tutumlarında etkilerini göstermiştir. Türkiye’de sinema çalışmaları Cumhuriyet öncesine dayanmaktadır. İlk dönemde savaş görüntülerinin yer aldığı belgeseller çekilirken, Cumhuriyet sonrası sinema, tiyatro geleneğinin devamı biçiminde, özellikle Muhsin Ertuğrul filmleri ile kendini göstermiştir. 1950’lere gelindiğinde tiyatronun etkisinden çıkan sinema, tarihsel ve toplumsal meselelere yönelmiştir. Rejimin çok partili sisteme geçmesi, sinemadaki konuların çeşitlenmesi ve farklı eğilimlerin temsilinde etkili olmuştur. 1965 yılında iktidara Adalet Partisi gelmiştir. Bu süreçte dinin görünürlüğü artarken, sinemada ideolojik tutumlar etkin olmaya başlamıştır. Batılılaşma karşısında yerelliği savunan ve bu alanda film üretmeye başlayan ilk yönetmen Halit Refiğ’dir. Çalışmamızın konusunu oluşturan yönetmen, 1960’lı yıllarda sinema alanındaki görüşleri olgunlaşan

ve ilk filmini 1970 yılında çeken Yücel Çakmaklı ise, sinemanın Batıcı fikirlerin istilası altında olduğu ve Batılı bir sanat olan sinemanın doğru amaçlar için kullanıldığında zarardan ziyade yarar getireceği düşüncesi ile sinema serüvenine başlamıştır. Sinema düşüncesini oluşturan “milli” vurgusu, Çakmaklı’nın yönetmenliğinde belirleyici olmuş ve sinemadaki eğilimini temsil etmiştir. Yücel Çakmaklı’nın milli söylemi ve söylemi temsil eden değerlerin, çekmiş olduğu filmlerde ne şekilde ele alındığı çalışmamızın temel sorunsalıdır.

Sinemanın temsil alanı oldukça geniştir. Avrupa, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları’nda, halkın algısını yönetmek için sinemayı propaganda aracı olarak kullanmıştır. Televizyonun yaygınlaşması ile bu etki azalsa da sinemanın temsil yönü her dönem rejimsel taleplerin topluma kabullendirilmesinde önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Bazı yapımlarda doğrudan mesaj verme biçiminde gerçekleşen bu durum, kimi zaman söylemin ardına gizlenmiş, toplumun algıları belli bir yöne çevrilmiştir.

Bu araştırmanın konusu ve kapsamı Yücel Çakmaklı’nın 1970 yılından, 1975 yılında TRT kurumunda çalışmaya başladığı döneme değin çekmiş olduğu dokuz film ile, TRT kurumundan ayrıldıktan sonra bağımsız alanda çekmiş olduğu ses getiren iki filmi kapsamaktadır. Toplamda Çakmaklı’nın yönetmenliğini üstlendiği on bir filmin detaylı analizi ile sağ-muhafazakâr söylemin sinema alanındaki temsilini “milli” kavramını oluşturan değerler üzerinden tartışmayı hedeflemekteyiz. 1970’li yılların buhranlı ve belirsiz siyasi ortamında, köyden kente yoğun göçün yaşandığı, gecekondu kültürünün oluşmaya başladığı, enflasyonun toplumsal bunalımları tetiklediği, diğer yandan sanayi ve imalat sektöründe gelişmelerin yaşandığı bir dönemde sinema yoluyla temsil alanı bulan ideolojilerin söylemsel analizi, tarihin bir dönemini çözümlemek kadar bugünün gerçekliğini anlamak bakımından da öneme sahiptir. Bu kapsam doğrultusunda araştırmada temel alınacak sorular şu şekildedir:

1. Yücel Çakmaklı’nın filmlerinde milli kavramı ne şekilde yer bulmuş ve hangi unsurlar ön plana çıkmıştır?
2. İslami hassasiyetleri ve kültürel değerleri ön plana alarak sinemayı araçsallaştıran Yücel Çakmaklı, bu yönelimini filmlerinde ne şekilde sunmuştur?
3. Gelir eşitsizliği, hızlı kentleşme, göç, işsizlik, siyasî belirsizlik gibi toplumsal sorunlar yönetmenin filmlerinde hangi saiklerle konu olmuştur?

4. Yücel Çakmaklı filmlerinde, Batılılaşma karşısında yerelliği savunurken kullandığı semboller nasıl bir değişim vaadi sunmaktadır?
5. Yücel Çakmaklı'nın sinema serüvenine başlarken kullandığı söylem ile filmlerindeki söylem arasında nasıl bir ilişki vardır?

### **Araştırmanın Önemi**

Türkiye'nin siyasî geçmişi pek çok bakımdan bugünle bağlantılıdır. Geçmişte oluşturulan siyasî söylem, benzer ideolojilerin güdümünde bugün de kullanılmaktadır. Değişim, gelişme ve ilerleme kavramları siyasîlerin sıklıkla başvurduğu kavramlardır. Cumhuriyet tarihi özellikle çok partili hayata geçişle birlikte değişimin hangi saiklerle gerçekleşeceğini tartışmaya koyulmuş, Cumhuriyet'in ilk döneminde etkin olan Batılılaşma düşüncesi sorgulanmaya başlanmıştır. Bu sorgulama yalnızca siyasî söylemle sınırlı kalmayarak, kültür/sanat alanında da karşılık bulmuştur. 1960'ların sonuna doğru farkı ideolojik eğilimler sinemada temsil imkânına kavuşmuştur. Bu dönemde sinemada etkin olan üç akım, Devrimci Sinema, Ulusal Sinema ve Milli Sinema'dır. Bu alanda yapılan filmleri dönemin diğer Yeşilçam filmlerinden ayıran, farklı eğilimleri temsil etmek üzere sinemayı araçsallaştırmış olmalarıdır.

Çalışmamız, yönetmen sineması üzerinedir. Araştırmamızın konusu olan Yücel Çakmaklı, dini hassasiyetleri kültürel bir formda sunarak, Batılılaşma karşısında yerelliği vurgulayan ve Müslüman Türk halkının gerçeğini sinemaya aktarma gayesi ile yola çıkan bir yönetmendir. Bu alanda çekilen filmler, tarihsel bir dönemin ideolojik söylemine tekabül etmektedir. Yönetmenin ideolojisinin çekmiş olduğu filmlerde hangi temsillerle ele alındığını çözümlemek, özellikle sağ-muhafazakâr söylemin “millilik” kavramına yüklediği anlamı ve öz değerlere dönmek ile kastedilen değişimin bize ne sunduğunu görmek açısından önem arz etmekte, aynı zamanda bugünün bir çözümlemesini sunmaktadır.

### **Araştırmanın Amacı**

Türkiye'de “millilik” düşüncesi her dönem gündemde kalmış, Batı kültürü karşısında yerelliği vurgulamanın aracı olmuştur. Milli kültürü oluşturan değerler manzumesi,

daha çok geçmişe öykünme, öz kültürel değerlerin yeniden yaşanması yoluyla canlandırılmaya çalışılmıştır. Batı'nın kültürünü almadan ilim ve tekniğinden istifade etme düşüncesi 1970'li yılların entelektüel çevrelerinde tartışılmıştır. Değişen toplumsal koşulların, bugüne dair çözüm bekleyen sorunların kaynağını salt bir tarihsel öykünme ile sonuca ulaştırma gayesinin sıkıntıları, esasen sağ-muhafazakâr ideolojinin temel çelişkisini oluşturmaktadır. Araştırmamız, milli sinemanın kurucusu ve uygulayıcısı olan Yücel Çakmaklı'nın filmlerindeki söylemi analiz edecektir. Yerellik ve millilik söylemi, İslâmî vurgu, kültür, gelenek, öz vb. kavramların filmler üzerinden çözümlenmesi, bize bu kavramların sinemadaki temsilini sunacaktır. Amacımız bu yolla, dini ve kültürel unsurları önceleyen yönetmenin, temsil ettiği ideolojiyi filmlerin bulguları doğrultusunda ortaya koymaktır. Bu amaçla çalışmamız yönetmenin on bir filminin detaylı incelenmesine odaklanmıştır. Yücel Çakmaklı filmlerini tek tek ele alan geniş çaplı bir araştırma daha önce yapılmadığından, biz araştırmamızda filmleri ayrıntılı olarak inceleyerek, milli sinemanın temel söylemini yukarıda belirttiğimiz unsurlar doğrultusunda analize tabi tutacağız.

### **Araştırmanın Yöntemi**

Yerlilik ve millilik söyleminin sinema dilini analize ilişkin gerçekleştirdiğimiz çalışmada örneklemimiz *Yücel Çakmaklı Filmografisi*'dir. İslâmcı yönelimlere sahip isimlerle yola çıkan ve Batıcılık karşısında milli kültürün özelliklerini, Anadolu'nun gerçekliğini ve dini hassasiyetleri önceleyerek sinemayı araçsallaştıran Çakmaklı, sinema hayatı boyunca televizyon filmleri ve dizilerini dahil ettiğimizde elliye yakın yapımın yönetmenliğini ya da yardımcı yönetmenliğini üstlenmiştir. Türk sinema tarihinde dini ele alış itibariyle kendinden önceki dönemden ayrılan Çakmaklı, 1970 yılı itibariyle sinemada farklı eğilimlerin “yerel ve milli” vurgusunu ön plana çıkaran yönetmen olmuştur. Çakmaklı'nın çekmiş olduğu filmler, üç dönemde incelenebilir. Yönetmenin, 1970 ile 1975 yılında çekmiş olduğu bağımsız alandaki dokuz film ilk dönem filmleridir. 1975 ve 1990 yılları arasında görev yaptığı TRT kurumunda çekmiş olduğu televizyon filmleri ve diziler, ikinci dönem çalışmalarını oluştururken, 1990 ve 1996 yılları yönetmenin yeniden bağımsız alanda film üretmeye başladığı sinema hayatının üçüncü bölümünü teşkil etmektedir. Bizim araştırmamız, yönetmenin ilk dönem yönetmenliğini üstlendiği dokuz film ile üçüncü dönemde çekmiş olduğu iki

filmi kapsamaktadır. Bu on bir filmi seçmemizin temel nedeni, bu filmlerin yönetmenin bağımsız alanda çekmiş olduğu yapımlar olmasıdır. İlk dönemde çekmiş olduğu dokuz film, milli sinema tanımını vermesi bakımından önemlidir. 1989 ve 1990 yıllarında yeniden bağımsız alanda çekmiş olduğu iki film ise yönetmenin ilk dönem filmlerinden ayrılmakta, İslamî hassasiyetleri önceki yapımlarına nazaran görece daha fazla ön plana getirmektedir. Araştırmadaki bir diğer amacımız yönetmenin “bariz bir değişimi vurguladığı” iddia edilen ve son dönemde öne çıkan iki filminde değişen ve aynı kalan temaları tespit ederek ortaya çıkarmaktır.

Sinema, teknolojik ilerlemelere bağlı olarak gelişmiş, yedinci sanat olarak tanımlanmış bir sanat türüdür. Çalışmamızın birinci bölümünde sosyolojinin bir alt dalı olan sanat sosyolojisini sanatın tanımından yola çıkarak incelemeye tâbi tuttuk. Sanatın bir dalı olarak sinemanın gelişimi ve sosyoloji ile ilişkisi bu alanda çalışmaları bulunan teorisyenlerin görüşleri çerçevesinde tanımlanmış ve teorik çerçeve oluşturulmuştur. İkinci bölümde Türk Sinemasının gelişim seyri, bu seyir içinde dini söylemin ve Batıcılık fikrinin dönüşümü bu konuda yazılmış kitap ve makaleler üzerinden incelenmiştir. Yücel Çakmaklı’nın yaşamı, sinema alanına giriş yapmasını sağlayan zemin ve Milli Türk Talebe Birliği (MTTB)’nin düzenlemiş olduğu açıkoturumda gerçekleşen “milli” mi, “ulusal” mı tartışmasına dair notlar, ikinci bölümün alt başlıklarını oluşturmuştur. Üçüncü bölüm, filmlerin analizine dair bölümdür. Bu bölümde filmler kronolojik sıraya göre incelenmiştir. Filmlerdeki milli ve yerli vurgusu, dini ve kültürel semboller üzerinden değerlendirilmiş, belirlenen temaların filmlerde ele alınış biçimi detaylandırılmıştır. Toplamda yirmi yıllık bir döneme tekabül eden zaman diliminde çekilen on bir film, bize Yücel Çakmaklı’nın yönetmen kimliğini sunmaktadır. Bu alanda Çakmaklı’ya dair yapılan değerlendirme, söyleşi, makale ve tez çalışmalarını kapsayan materyaller derinlemesine incelemeye tabi tutulmuştur. İslâmî hassasiyetlerle yola çıkan yönetmen Çakmaklı’nın yirmi yıl içinde ideolojik olarak durduğu noktayı tespit etmek, çalışmamızın temel sorunsallarından biridir.

Araştırmamızda, konuşma ve metin aracılığıyla oluşan anlam ile ilgilenen geniş çaplı sosyal ve kültürel araştırmalar için kullanılan söylem analizinden<sup>1</sup> yararlanılmıştır.

---

<sup>1</sup> Hilal Çelik, Halil Ekşi, “Söylem Analizi”, *Marmara üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 2008, 99.

Söylem analizi söylemin çözümlenmesine dayalı olarak oluşturulan bir nitel araştırma yöntemidir. Söylem, sistemli bir dilsel bütünlüğü, belli ilkeler dahilinde ifade etmek üzere kullanılmaktadır. Söylemi yaratan bireyler değildir, söylem toplumsal düzen içerisinde bulunmaktadır. Söylem, anlamını kendi oluşturur, böylelikle toplum semboller ve anlamlar arasında ilişki kurarak, olaylar ve olgular üzerinde nasıl fikir sahibi olacakları ve iletişim kuracaklarını bu söylemler üzerinden öğrenmektedirler.<sup>2</sup> Söylem analizi, sosyal bir inşa sürecinde kavramsal unsurlardan meydana gelen söylem üzerinde düşünme ve onu veriye dönüştürme tekniğidir. Nitel araştırmalarda kullanılan bu yöntem temelde eleştiriye dayanmaktadır. Çalışmamızda kullanacağımız söylem analizi, Eleştirel söylem analizi tekniğidir.

Eleştirel söylem analizi, sınıf farkı, cinsiyet, ırk, ideoloji, dönüştürme, gelenek, hâkimiyet, sosyal yapı, hegemonya, çıkar, ayrımcılık, kazanç, sosyal düzen gibi temaları önceleyerek, araştırmanın alanını bu kavramlar üzerinden kuran söylem analizi yöntemidir. Güç ilişkileri, kimlik, ideolojiler, değerler gibi farklı toplumsal olguların dilsel kurgulamalar yoluyla toplumsal yapıya ve bireylere nasıl aksettirildiği ile ilgilenmektedir.<sup>3</sup> Van Dijk, eleştirel söylem yaklaşımını sosyo-bilişsel söylem analizi olarak tarif etmektedir. Bu tarifile vurgulamak istediği şey eleştirel teori çalışan diğer isimlerden farklı olarak söylem ve etkileşimlerin analizinde toplum kadar bilişin de analize eklenmesi gerektiğidir. Ona göre biliş, söylem ile toplum arasında bir ara yüzdür. Van Dijk'e göre söylem kolayca tarifi yapılacak bir kavram değildir. Buna göre söylem, etkileşimsel bir olay, bir sosyal pratik, bir zihinsel temsil, dilbilimsel bir nesne, bir sosyal etkileşim formu, ticari bir mal olarak karşımıza çıkabilir. Biliş ise kişisel olduğu kadar sosyal bilişi de ifade etmektedir. Söylem, biliş ve toplum, tarif edilen sosyal ve bilişsel anlamda yerel ve genel bağlamı anlamamıza olanak sağlamaktadır. Aynı zamanda Van Dijk'e göre bu bağlam ve modellemeleri durağan ve sabit değil, dinamikler. Bütünlüklü bir söylem analizi ise yalnızca bağlamsal modellerin incelenmesine dayanmamalı, farklı söylem yapılarını ve düzeylerini analize katmalıdır. Van Dijk, önerdiği analitik çerçeve ile analizi sınırlandırmamaktadır. Ona göre söylem analizi toplumsal problemlerin tümüne kolayca uygulanabilecek bir yöntemler toplamı değildir. Bu sebeple hazır kalıplar ve

---

<sup>2</sup> J. Potter, M. Wetherell, *Discourse and Social Psychology: Beyond attitudes and Behaviour*, (London: Sage, 2008), Akt., A.g.e., 100.

<sup>3</sup> A.g.e., 113.

standart analiz yöntemleri önermemektedir. Eleştirel söylem analizinin gayesi ezilenlerin yanında olacak biçimde güç ve iktidarın kötüye kullanımını meşrulaştırıcı etkilerini ortaya çıkarmaya dönük bir çalışma yöntemine sahip olmalıdır.<sup>4</sup>

Araştırmamızda eleştirel söylem analizi tekniği, Yücel Çakmaklı filmlerine uygulanarak, filmde yer alan söylemler, yukarıda ifade edilen temalar üzerinden incelenecektir. Bu tekniğin seçilmesinin nedeni, incelenen filmlerde ideolojik söylem kadar, sınıf farkı, cinsiyet, gelenek, kültür vb. temaların, toplumsal, siyasal ve ekonomik ilişkiler göz önünde bulundurularak eleştirel bir analize tâbi tutulduğunda en doğru yöntem olarak görülmesidir. Bu doğrultuda analiz edilen filmlere dair verilere üçüncü kısımda yer verilmiştir. Bu alanda mevcut literatürde yapılan çalışmalar incelenerek örnek alınmış, bu doğrultuda bir çalışma planı oluşturulmuştur.

---

<sup>4</sup> Umut Şah, “Eleştirel Söylem Analizi: Temel Yaklaşımlar”, *Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 7 (2020): 216-220.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## SANAT SOSYOLOJİSİ

### 1.1. Sanat Nedir?

Sanat hakkında net bir tanımlama yapmanın güçlüğü tarihsel süreçte yaşanan değişimin sanata yansımadaki farklılıktan kaynaklanmaktadır. Toplumsal değişimin etkisini en bariz biçimde yansıtan sanat, bazen değişimin öncüsü bazen de sonucu olarak farklı şekillerde tarih boyunca karşımıza çıkmıştır. Sanatın ne olduğuna dair tanımlamalar sanat tarihçileri, sanat eleştirmenleri, sanat kuramcıları kadar sosyal bilimcilerin de konusu olmuştur.

Sanata dair en genel tanımlamalardan birine yer veren Mahmut Tezcan şöyle demiştir: “Bazı düşüncelerin, amaçların, durumların, duyguların ya da olayların deneyimlerden yararlanılarak beceri ve düş gücü kullanılarak anlatılmasına ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı insan etkinliğidir”.<sup>5</sup> Sanat daha çok insan ürünlerinin ortaya konuluşunda güzelliği vurgulamada amaç olarak ifade edilir. Ancak modern sanat anlayışıyla birlikte güzellik düşüncesi sorgulanmaya başlanmış ve giderek sanat adına bir zorunluluk olmaktan çıkmıştır. Bu anlayışa göre bir sanat eseri güzel olmak zorunda değildir. Korkunç, tiksinti uyandırıcı, irkilmeye sebep olan şeyler de sanatın konusu olabilmektedir. Tezcan bu konuda ilkel toplulukları örnek gösterir. Onların sanat yapıtları güzel olmaktan uzaktır, estetik kaygı taşımamaktadır.<sup>6</sup>

Sanatı Algılamanın Sosyolojisi adlı eserlerinde Neslihan Kıyar ve Necmi Karkın yaşamsal eylemlerin temellerinin nerede başlayıp nerede sonlanacağını bilmenin zorluğuna değinirler. İlkel insanın avını paylaşmak zorunda olduğu diğer canlılara duyduğu hırs gibi, sanatı da bu hırs duygusunun içine dahil eden Kıyar ve Karkın, sanatın böylesi bir bilinmez içinde hareketine ve eylemselliğine devam ettiği vurgusunu yaparlar. Onlara göre, “Adına sanat dediğimiz şeyin (insanın görüp haz

---

<sup>5</sup> Mahmut Tezcan, *Sanat Sosyolojisi Giriş*, 3 bs. (Ankara: Fidan, 2018), 1.

<sup>6</sup> A.e.g., 1.

aldığı dış kaynaklı bir algı; güdü ya da dürtü ne dersek diyelim) hayati düzeneği birbirine eklemleyen, devinimsel bir bütün olduğunu kabul etmeliyiz”.<sup>7</sup>

Sanat biçimleri üzerine farklı yaklaşımları ele alan ve bu alandaki tartışmalara değinen Vera Zolberg, sanatın ne olduğuna ilişkin sorunun anlamlı bir soru olduğunu ancak cevabına ilişkin henüz net bir uzlaşma olmadığından söz eder. Buradaki tartışmanın nedeni, sanatın değişen toplumsal yapıyla birlikte aldığı biçim ve anlam çeşitlenmesi ve beraberinde sanata dair yorumcuların ve sosyal bilimcilerin getirdiği farklı yaklaşımlarda yatmaktadır. Denis Donoghue ve Howard S. Becker bu karşıtlığa örnek verilebilir. Donoghue’e göre sanat mucizevi bir açığa çıkarmadır, doğalcı yaklaşımların süjesi değildir. Sanat eserinin barındırdığı gizemi çözmek, Benjamin’in “aura” olarak ifade ettiği alanı yok edebilir.<sup>8</sup> H. Becker’a göre ise sanatta gizem oldukça azdır ve hâlâ varsa bu kesinlikle çözülmelidir.<sup>9</sup>

Sanatın niteliği üzerinde duran Tezcan, sanat ürünlerinin doğal nesnelerden farkına vurgu yapar. Ona göre, sanatın niteliğini oluşturan da bu farktır. Sanat yapıtının iki önemli özelliği “özgünlük” ve “tek oluşu”dur. Yaratıcılık ve kullanılan malzeme de sanatın niteliğini oluşturan diğer öğeler olarak ifade edilebilir.<sup>10</sup> Platon’a göre resim, gerçek değil, görünen dünyanın yansımasıdır. Ona göre sanatçı, insanları gerçeklikten uzaklaştırır ve ideal devlete alınmamalıdır. Oysa Platon Politika’da, “Eğer sanat olmasaydı, şu an bile böylesine çekilmez olan hayat, yaşanması imkânsız hale gelirdi” ifadesiyle sanata dair algıyı belirsizliğe sürüklemiştir. Sanatı hem yaşamın yükünü azaltan özgür bir alan, hem de gerçekliğe dair sorgulanan yanıyla herhangi bir sebebe bağlamanın zorluğu buradan kaynaklanmaktadır.<sup>11</sup>

Sanat ve zanaat ilk çağlarda birbirinden ayrı düşünülüyordu. Platon ve Aristoteles gibi ilk çağ düşünürleri sanatçı ve zanaatkâr arasında bir fark gözetmemekteydi.

---

<sup>7</sup> Neslihan Kıyar, Necmi Karkın, *Sanatı Algılamanın Sosyolojisi*, (İstanbul: Fidan, 2018), 19-20.

<sup>8</sup> Walter Benjamin, “The Work of Art in the age of Mechanical Reproduction”, *İlluminations*, haz, Hannah Arendt, New York: 1969, Akt. Vera Zolberg, *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*, çev., Buket Okucu Özbay, (İstanbul: Alfa, 2018), 15-16.

<sup>9</sup> A.g.e., 15-17.

<sup>10</sup> Tezcan, *Sanat Sosyolojisi*, 2-3.

<sup>11</sup> Kıyar, Karkın, *Sanatı Algılamanın Sosyolojisi*, 20-21.

Dokumacı, balıkçı, okçu gibi, heykeltıraş, şair, ressam, mimar da sanat çatısı altında tanımlanmaktaydı. Bu durum orta çağ boyunca da sürmüş, Rönesans döneminde de değişmemiştir. Ancak “güzel sanatlar” kavramı sanat ile zanaatı birbirinden ayrı anlamda kullanmanın ilk adımını oluşturmuştur. Zanaat, bir yarar amacı güden yapıtlar için kullanılırken, güzel sanatlar hiçbir fayda ya da çıkar olmaksızın yalnızca hoşlanmak ve seyredilmek amacıyla ortaya çıkarılan ürünleri tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. 17. Yüzyıl sonrası ve Sanayi Devrimi süreci bu ayrımı giderek pekiştirmiştir.<sup>12</sup> Sanatın tarihsel dönemlerde ne şekilde tanımlandığı, algılandığı ve toplumla ilişkisinin hangi şartlarla bağlı olarak stabil kaldığı ya da değiştiğini anlamak üzere sanatın tarihsel süreçteki anlamı ve yansımalarına değinmeyi yararlı görmekteyiz. Bu bölümde sanatın tarihsel süreçteki değişimine kısaca değineceğiz.

## 1.2. Tarihsel Süreçte Sanat

İlk çağ düşünürlerinin sanata dair entelektüel yaklaşımlarını birincil amaçları olmasa da bilimsel anlamda ilk yaklaşımlar olarak ifade edebiliriz.<sup>13</sup> Sanatı iki dönemde inceleyen Tezcan 18. Yüzyıl öncesini Klâsik Dönem, 18. Yüzyıl sonrası Gerçekçilik Dönemi olarak ayırır. İlk çağlarda sanatın görünür dünyayı yani duyular dünyasını yansıttığını kabul eden Platon’cu yaklaşım ile, sanatı gerçek dünyanın bir yansıması olarak gören Aristo’cu bakış etkindir.<sup>14</sup> Aristoteles sanatı doğanın bir taklidi olarak, insan yaşamının özelliklerini, insanın duygularını, karakterini, eylemlerini idealize ettiği bir alan olarak görür. Ona göre varlığa anlam katan, eğitici, maddi ihtiyaçları tatmin eden, haz veren ve boş zamanları değerlendiren bir alan olması sebebiyle sanat yararlıdır.<sup>15</sup> Platon ise sanatı, ideanın taklidi olarak insanları gerçeklikten

---

<sup>12</sup> Tezcan, *Sanat Sosyolojisi*, 4.

<sup>13</sup> Demet Ulusoy, “Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 10, S. 1 (1993), 247-248.

<sup>14</sup> Tezcan, *Sanat Sosyolojisi*, 12-14.

<sup>15</sup> S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, (U.S.A.: Dover Publications, 1951), Akt. Demet Ulusoy, “Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar, 247-248.

uzaklaştırdığı için toplum adına zararlı görmüştür.<sup>16</sup> 18. Yüzyıla kadar toplumsal sistem ve sanat arasındaki ilişkiye dair yapılan çalışmaların önemli bir kısmında felsefi yönün ağır bastığı söylenebilir.<sup>17</sup>

#### **a) Rönesans Döneminde Sanat**

Rönesans dönemi tek tanrıcılık dönemidir. Sanat yapıtlarında dinsellik vurgulanmakla birlikte giderek etkin olan laik bir anlayış söz konusudur. Özellikle Meryem ve çocuk İsa heykelleriyle sanat, dinsel alanın anlatım aracı olarak işlev görmüştür. Aynı dönemde din dışı konular da sanatın ilgi alanına girmiştir. Örneğin Leonardo da Vinci Mona Lisa adlı tablosunu bu dönemde yapmıştır.<sup>18</sup> Rönesans dünyanın dinselikten başka bir ifade biçimine sahip olabileceğini ve insanın sanatın konusu olabileceğini göstermesi bakımından önemli bir dönemdir. Leonardo da Vinci, Rafaello, Michelangelo gibi sanatçılar Rönesans'ın belirlenmeye başladığı İtalya'nın en önemli isimleri olmuştur. Orta çağ boyunca herhangi bir araç olan sanat bu dönemde bir amaç halini almıştır.<sup>19</sup>

17. Yüzyılda rasyonel görüşleriyle öne çıkan Descartes, Hobbes, Pascal, Leibniz, Spinoza gibi filozoflar hem teolojik düzlemde yoğunlaşmış hem akılcılaşma ile nesneleşen bir doğa algısını ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda bir tarafta akılcı bakışla dünyayı idealar dünyasından alıp nesneleştiren Descartes'in matematiksel doğası, bir tarafta bilim insanı olan Pascal'ın teoloji tabanlı kuşkuculuğu bu çağı genel anlamda tanımlayan terazinin iki kefeşi olarak düşünülebilir. Barok sanatı bu dönemde metafizik, teoloji ve bilimin aynı düzlemde bir yer edinme çabasına girdiği noktada büyüünün bozulmasına engel olmak amacıyla ortaya çıkmıştır.<sup>20</sup>

18. Yüzyıldan itibaren Fransız devrimi ve devamındaki süreçte toplumsal, bilimsel ve politik alanda meydana gelen köklü değişimler, 19. Yüzyılda felsefe ve bilimde etkin

---

<sup>16</sup> M. Burh, A. Kosing, *Bilgi Kuramı, Sanat Kuramı, Bilimsel Düşüncenin İlkeleri 1*, çev. Veysel Ataman, (İstanbul: Birim Yayını, 1974), Akt. A.g.e., 248.

<sup>17</sup> A.g.e., 248.

<sup>18</sup> Tezcan, *Sanat Sosyolojisi*, 15.

<sup>19</sup> A.g.e., 17.

<sup>20</sup> Kıyar, Karkın, *Sanatı Algılamının Sosyolojisi*, 25.

olan rasyonellik ve devamında buluşlar ve teknik anlamdaki ilerlemeler döneme damgasını vurmuştur. Düşünerek bulunmaya çalışılan çözümler yerine deneye ve gözleme dayanan, laboratuvar ortamında bulunup geliştirilen yenilikler etkili olmuştur. Bu yeni düşünüş tarzı ile insan doğadan ayrı bir varlık olmadığını, onun parçası olduğunu ve ona hükmedebilme gücüne sahip olduğunu kanıksamıştır. Sanatçılar bu dönemde ya yeni düzenin imgelerini kullanarak karmaşık, kopuk imgeler, yeni modeller kullanmayı seçmiş, ya da tüm bu değişimi görmezden gelerek sanatı “güzelin betimlenmesi” olarak algılamayı sürdürmüşlerdir.<sup>21</sup>

### **b) Sanatta Romantizm ve Gerçekçilik Dönemi**

19. ve 20. yüzyıllarda etkili olan gerçekçilik dönemi sanatta inanç dışı etmenlerin etkin olduğu dönemdir. Sanat olaylarının oldukça yoğun olduğu bu dönem, Romantizm Dönemi ve Gerçekçilik Dönemi (Akılcılık) olarak ikiye ayrılır. Tezcan, Romantizm dönemini, “Duygu ve duygusalın egemen olduğu, bireyci, kurallara başkaldıran, aşırı gerçekçilikten ve gündelik yaşamın tekdüzeliğinden kaçan, ruhsal, dinsel, mucizevî olana kaşışı simgeleyen akım”<sup>22</sup> olarak ifade etmiştir. Sanatçının iç dünyasına ait duyguların ön plana çıktığı bu akımın en önemli yanı, sanat eserinin asıl özelliğinin, sanatçının duygularını yansıtmak olduğu görüşünün karşılık bulmaya başlamasıdır. Sanat ayna olmaktan çıkıp, sanatçının dünyasına açılan bir pencere haline gelmiştir. Groce (1866-1952) ve Collingwood (1889-1943) gibi kuramcılara göre sanat duyguların ifadesidir.<sup>23</sup>

Romantizme tepki olarak 1830’larda ortaya çıkan gerçekçilik (realizm) akımı Romantizm akımının bireyci, aşırı gerçeklikten kaçan, kurallara karşı koyan, mistik olana yönelen yaklaşımının karşısında çağdaş yaşamın gündelik sorunlarını, gözlemlenebilir, gerçek dünyayı konu edinmiştir. 19. yüzyıl toplumda, ekonomide önemli değişmelerin yaşandığı bir döneme tekabül etmektedir. Sanayileşme ve işçi sınıfının ortaya çıkması beraberinde toplumsal olarak ciddi değişimleri getirmiştir. Bu değişimler yansıtmacılık ve gerçekçilik akımlarını güçlendirmiştir. Batı’da Balzac,

---

<sup>21</sup> A.g.e., 27.

<sup>22</sup> Tezcan, *Sanat Sosyolojisi*, 18.

<sup>23</sup> A.g.e., 18-19.

Dickens, Flaubert, Stendhal, Zola gerçekçilik akımını benimsemiş isimlerdir. Gerçekçilik akımı sanatı tanımlamak için yansıtma kavramını kullanmıştır. Buna göre iğrenç, ayıp sayılan şeyler de sanatın konusu olabilmektedir. Sanatçı tarafsız olmalıdır. Gözlemlediği dünyayı olduğu gibi yansıtmalı ve eserlerinde kendi görüşlerine yer vermemelidir. H. Toma'nın (1839-1924) "Çayırda Küçük Çoban" resmi, W. Leibl'in (1844-1900) "Köy Odasında Siyaset", tablosu gibi dönemin resim sanatında gündelik yaşam ya da sınıfsal yaklaşımlar etkindir. G. Flaubert ve E. Zola özellikle romanda işçi sorunlarını yansıtan iki önemli romancıdır. Rus edebiyatında Gerçekçilik akımıyla Turgenyev, Gorki, Tolstoy gibi yazarlar yetişmiştir.<sup>24</sup>

### c) Toplumcu Sanat Kuramları

Toplumcu sanat kuramları, sanat ürünü ile ekonomik yapının ilişkisini irdelemektedirler. Sanat türleri ve sanat yöntemlerini belirleyen ekonomik yapı olduğunu savunan bu görüşe göre ahlak, din, hukuk, felsefe gibi sanat da üst yapının parçasıdır ve altyapıya, ekonomiye dayanır. Sanat genel olarak toplumun ekonomik yapısını yansıtır. Ancak bu tek yönlü bir ilişki değildir. Hem sanatın hem de ekonominin ögeleri hem etken hem de edilgen olabilmektedir. Toplumcu gerçekçilik görüşü ise sanat nedir sorusunun yerine sanat ne olmalıdır sorusunu sorar. Sanat yansıtma olarak görülür ve devrim gibi köklü değişimleri yansıtan bir görev üstlenmelidir. Sanatın eğitici yanı göz önüne alındığında işçi sınıfının eğitilmesi için bu yön kullanılmalıdır. Buna göre sanat ile yansıtılan yeni bir toplum, yeni bir kültür olmalıdır. Gerçekçilik döneminde 20. Yüzyıl sanatlarının önemli bir yeri vardır. Resim, müzik, şiir, dans, tiyatro, heykel ve sinema alanında önemli gelişmeler meydana gelmiştir. Özellikle yeni bir sanat olarak sinema, diğer sanat türlerinin, dilin ve düşüncenin yapısını kökten sarsmıştır. 20. Yüzyıl çeşitli sanat alanlarında felsefenin etkilerinin de görüldüğü bir dönemdir. Resim, müzik, heykel gibi sanatlar ile metafizik arasında ilişki kuran dönemin düşünürleri, Bergson, Heidegger, Sartre, Hartman gibi isimlerden etkilenen sanatçılar saf şiir, saf roman, saf resim gibi öze dönük sanat yönelimleriyle insanlığa ait değerleri yeniden sorguladılar. Descartes'in usçuluğu, Orta Çağın Hristiyanlık anlayışı, Rönesans'ın hümanizmi, modern batı uygarlığı, bilgisayar çağı 20. yüzyılın sorgulanan değerlerini oluşturmaktaydı.

---

<sup>24</sup> A.e.g., 19-21.

Toplumsal, ekonomik ve siyasal alanda yaşanan köklü değişimler insanları sorgulamaya yöneltmiş, aynı zamanda tedirginlik oluşturmuştur. Ancak tüm bu değişim sanat alanında köklü değişimlerin yolunu açmıştır. 20. Yüzyılın bilimsel alandaki gelişmeleri sanatta da etkisini göstermiştir. Görelilik kuramıyla evrene ve zamana ilişkin algıları değiştiren Albert Einstein (1879-1955), psikanaliz ile bilinçaltını açığa çıkaran Sigmund Freud'un bilimsel yenilikleri sanatta da yansımalarını bulmuştur. Felsefede fenomenolojiyi kuran Husserl, varoluşçuluğu geniş kitlelere ulaştıran Jean Paul Sartre gibi düşünürler, sanat alanında da önemli etki oluşturmuşlardır. 1950'lerde ortaya çıkıp 80'lerde sık kullanılır hale gelen postmodernizm, sanat üzerinde de etkide bulunmuştur. Modern dönemin ciddi bir eleştirisi olan postmodernizm, bir başkaldırı ve karşı duruşu ifade etmektedir. Modern dünyaya ilişkin olumsuz bakış; tüm evrensel ilkelere, kuramlara, modern bilime, batı fikrine ve onu onaylayan üst akla şüpheyile yaklaşır. Karışıklık ve çelişkiyi benimser. İçeriğe değil, şekil ve yöneme odaklanır. Düzenliliği ve mantığı eleştirir. Sanat ürünlerinin özgünlüğüne karşı çıkarak sanat ile gündelik yaşam arasındaki ayrımı ortadan kaldırır. Sanatı yinelemeye tabi kılar. Aydınlanma hareketine karşı duran bu akım, bugün büyük bir ölçüde bireyselleşme ve özerkleşme hareketi olarak kendini var etmektedir.<sup>25</sup>

Araştırmamızın konusunu bir sanat türü olan sinema oluşturmaktadır. Buraya kadar ifade ettiğimiz bilgilerle, sanatın tarihsel seyrini, bireysel ve toplumsal anlamını genel hatları itibariyle ortaya koymaya çalıştık. Yedinci sanat olan sinemanın amaçlarından biri, toplumsal meseleleri belli ideolojiler çerçevesinde konu edinerek halkın algılarını yönlendirmektir. Sanatın değişen toplumsal, ekonomik ve siyasi yapıya paralel olarak topluma ve toplumun da sanata yüklediği anlamı çözümlemek açısından buraya kadar ifade ettiğimiz hususların konumuza ışık tutacağını düşünmekteyiz. Sanatın anlamına dair tanımlama yapmanın güçlüğü biraz da bu dönemsel değişimlerin sanatın anlamına dair köklü değişimleri beraberinde getirmesiyle ilgilidir. Sanat, özellikle toplumların kendini ifade ediş biçimi olarak sosyolojinin alanına girmektedir. Bir sanat türü olan sinemanın toplumsalla ilişkisi kaçınılmazdır. Bu kısımda sinemanın gelişimi ve kendini ispat etme sürecine değineceğiz.

---

<sup>25</sup> A.e.g., 21-23.

### 1.3. Sinemanın Gelişimi

Sinemanın ortaya çıkışı fotoğrafın keşfine dayanır. Resim sanatından farklı olarak gerçeğe sanatkarın dokunuşu değmeden görüntüyü olduğu gibi betimleyen fotoğraf, kendine sanat ve teknik arasında bir yer edinmeye çalışırken birtakım tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Sinema denildiğinde ilk akla gelen ve sinemayı tüm sanat dalları arasında özel bir yere koyan Andre Bazın, fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkışına bakıldığında, bunun, 19. Yüzyılın ortalarında modern resim alanında meydana gelen teknik ve ruhsal krizin bir sonucu olduğunu ifade eder.<sup>26</sup> Sanatta gerçeklik üzerine yapılan tartışmaların, estetik ve psikoloji kavramları arasındaki karışıklığın yanlış yorumlanmasından kaynaklandığını belirten Bazın, doğru gerçekliğin dünyanın somut biçimde ifade edilmesi, sahte gerçekliğin ise sadece göz aldanması olduğunu söyler. Fotoğrafın gücü ve resimden farkı, nesneleri olduğu gibi gösteren mercekten kaynaklanmaktadır. Tarihte ilk defa ürün ile onu üreten nesne cansız varlıklardan oluşmaktadır. Bazın'e göre fotoğrafçının kişiliği yalnızca çekeceği nesnelerin seçiminde ve amacında etkili olmaktadır. Elbette sonuç onun kişiliğini yansıtır ancak bu ressamın yaptığı ile aynı şey değildir. Bütün sanatlar insanın varlığı ile anlam bulmaktadır. Bazın bunun istisnasının fotoğraf olduğunu belirtir.<sup>27</sup> Fotoğrafın keşfine dayanan sinema, gelişim seyri boyunca sanat olarak rüştünü ispat etmek durumunda kalmış, uzun yıllar sanat ve teknik arasında gidip gelen bir tartışmanın zemininde yer almıştır.

Resim sanatı insanlığın ilk dönemlerinde mağara duvarlarına yaptıkları resimlerle başlayıp süreç içinde gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Hareketli resim, görüntünün devinimi, insanlığın yüzyıllardır hayalini kurduğu, ardına düştüğü ancak bir türlü gerçekleştiremediği özlemini dile getirmiştir. Bu düşün peşine düşenler tüm canlıların ve cansızların devinimlerini titizlikle incelemiş, devinimin belli anını kâğıda, tahtaya, beze yansıtmış ancak eksik kalmıştır. Bu sorunun çözümü ve bu özlemin gerçekleşmesi yirminci yüzyılın eşiğini bulmuştur. Bu ilk soyut-somut karışımı devinimli görüntülerle, örneğin Dovçenko'nun *Zemliya/Toprak* adlı filminde, başkarakterin az evvel yanından ayrılan sevgilisinin soyut-somut karışımı görüntüleri

---

<sup>26</sup> Andre Bazın, *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, (İstanbul: Doruk Yayınları, 2011), 11.

<sup>27</sup> A.g.e., 16-18.

anımsaması ve bunu coşkulu bir dansla dışa vurmasıyla karakterin mutluluk duygusu görüntüye yansıtılabilmektedir.<sup>28</sup>

### 1.3.1. Sinemanın Sanat Olarak Kabul Edilmesi

Sinemanın bir sanat dalı olarak kabul edilmesi yirminci yüzyılın ortalarını bulmuştur. Bu sürece giden yolda sinema, tarihte ilk kez temsil yoluyla resim sanatı ve fotoğrafın bir tür bileşimi olan yeni bir anlayış olarak sahneye çıkmıştır. Resim elbette bir prototip hakkında zihnimizde birçok şey ifade edebilir, fakat bir fotoğrafın bırakacağı etki çok daha farklıdır. Resim bir benzerlik ve benzetme gayesi taşımaktadır. Ancak fotoğraf objenin yerine geçebilecek kadar hassas bir görüntüye ulaşabilmektedir. Bazin, mekanik bir oluşum olan bu sanatın bize asla sonsuzluk yaratmayacağını belirtmiştir. Onun yaptığı sadece zamanı mumyalamaktır. Böyle baktığımızda sinema zamanın tarafsızlığıdır. İlk defa objelerin görüntüleri, onların sürekliliğinin görüntüleridir. Onu resimden ayıran farklılık, işin içine zaman unsurunun da eklenmiş olmasıdır.<sup>29</sup>

Sinemanın, on dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru dünyadaki birçok ülkede eş zamanlı olarak ortaya çıktığını ifade edebiliriz:

*“Film göstericisi Birleşik Devletler ’de, Fransa’da, İngiltere’de, Almanya’da ve dünyadaki diğer ülkelerde neredeyse aynı anda geliştirildi. 1888’de fotoğrafçı Eadweard Muybridge, mucit Thomas Alva Edison’ı ziyaret etti. Muybridge, Edison’un “fonograf”ı ile kendi göstericisi “zoopraxiscope”u birleştirmesi için Edison’u zorladı. 1889’da Edison, Paris’te hareketli görüntü film şeridini geliştirmiş olan Etienne-Jules Marey ile tanıştı. 1891’de Thomas Edison’un asistanı William K.L. Dickson hareket eden bir adamın, yani kendisinin pürüzsüzce görülebildiği bir izleme cihazıyla gösteri yaptı. 1895’te Fransa’da Auguste ve Louis Lumière kendi fabrikalarından çıkan işçilerin görüldüğü kısa bir filmi gösterdiler. Lumiere kardeşlerin filmlerini izleyen Fransız sihirbaz Georges Melies 1896’da ilk filminin gösterimini yaptı.”<sup>30</sup>*

<sup>28</sup> Nijat Özön, *Sinema Sanatına Giriş*, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008), 4-6.

<sup>29</sup> Ag.e.,19-20

<sup>30</sup> Robert Kolker, *Film, Biçim ve Kültür*, çev. Fırat Ertmaz, Ali Güney, Zeynep Özen (İstanbul: Deki Yayınları, 2011), 42.

Lumi re kardeşler dünyada olup biteni filme çekmiştir. Diğer taraftan Melies genelde stüdyosunda çalışarak görüntü hilelerini ortaya çıkarmıştır. Filmler bittikten sonra Melies'in fabrikasında çalışan işçiler çerçeveleri tek tek boyamış ve bir renk yanılması oluşturmuşlardır. Edison fabrikasından, Hollywood stüdyo sistemi ve klasik Hollywood stili hem de klasik anlatı stili ortaya çıkmıştır. Fransız yönetmen Godard, 1950'lerden bugüne sinemanın doğasıyla ilgilenmiş, bu konuda araştırmalar yapmış ve farklı bir düşünceye ulaşmıştır. Godard'a göre Lumi re kardeşlerin kameralarını sokakta ya da parkta olan bitene çeviriyor olmaları onları olan bitenin kaydedeni yapmıyordu. Esasen o sahnelerin pek çoğunun önceden kendileri tarafından hazırlandığı bilinen bir gerçekliktir.<sup>31</sup>

### 1.3.2. Gerçekliğin Teknik ve Mekanik Olarak Yeniden  retilmesi

Bazin'e göre sinemanın yaratıcıları hiç kuşku yok ki, bilginlerdir. Elbette sinema için birtakım teknikler gerekiyordu, fakat sinema Edison gibi kendini yetiştiren ve hür araştırmalar yapan buluşçular sayesinde oluşmuştur. Niepce, Muybridge, Leroy, Joly, Denemy ve hatta Louis Lumi re bile kendi insiyakları doğrultusunda, ona yönelik olarak çalışmalar yapmışlardır. Sinemanın ilk çıkış yıllarında teknik gelişmelerin bu alanda meydana getirdiği yenilikler oldukça sınırlıdır. Günümüzde bir sahnenin istenilen şekilde çekilebilmesi için birçok farklı teknik kullanılmaktadır. Ancak on dokuzuncu yüzyılın sonunda 1877 ve 1880 yıllarında Muybridge, neredeyse tek başına oluşturduğu bir aletle bir atın devingenliğini kaydederek ilk sinematografik denemeyi hayata geçirmiştir. Bazin, sinema alanındaki ekonomik ve endüstriyel gelişmelerin tamamen tesadüfi olduğuna dair bir iddianın gerçekleri yansıtmayacağını belirtir. Fotoğrafik sinemaya detaylı olarak bakıldığında on altıncı yüzyıldan itibaren beklenen bir durum olduğu genel itibariyle kabul gören bir gerçekliktir. Ancak birçok alanda gerekli ilerlemeler sağlanamadığından yüzyıllar süren bir süreç sonunda ortaya çıkabilmiştir. İnsanoğlunun yüzyıllarca süren gerçeklik arayışının sonunda bunu elde etmesi, kaydetmesi ve istediği zaman yeniden kullanılabilir hale getirmesi kaçınılmazdır.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> A.g.e., 43-44.

<sup>32</sup> Bazin, *Sinema Nedir?*, 23-26

Bazin, film tarihçisi olan P. Potonice'in iddiasına değinir. Potonice'in sinema sanatının asıl oluşumunun fotoğrafın icadı sayesinde değil, stereoskopun bulunması sayesinde gerçekleştiğini belirtir. Esasen bu işin gelecek vadettiği ve bir pazar oluşturacağı yönündeki ilk kanaatler de bu sayede oluşmuştur. Gerçekliğin teknik ve mekanik olarak yeniden üretilmesi on dokuzuncu yüzyıldan itibaren sinema ile gerçekleştirilmeye başlanmış, fotoğraf ve fonografin kombinasyonu ile gerçeklik tam olarak sağlanmaya ve zamanın geriye çevrilemezliği aşılmaya çalışılmıştır. Sanatın çıkış noktası olarak doğada bulunanların ortaya çıkarılmasını esas alırsak, sesin saklanması bu "mit" in hayata geçirilmesi noktasında mesafe alındığını ifade etmektedir. Sessiz sinema dönemi her ne kadar bu yolda bir gelişmeye işaret etse de Bazin'e göre ses ve renk olmadan filmin mükemmellik iddiası bir gerçekliğe tekabül etmemektedir. Ona göre sessiz ekrana duyulan nostalji, yedinci sanat olarak kabul edilen sinemanın zirve döneminin sessiz filmler olduğu anlamına gelmemektedir. Bu ilk dönemde birkaç kişinin hayal gücü ile ortaya çıkan yapımlar tabiatın tam bir taklidi olarak görülemez. Bazin'e göre bu dönemde sinema henüz keşfedilmemiştir. Edison ve Lumière gibi endüstri alanında üretim yapan isimler bile sinemanın bir geleceği olacağını düşünmemişler, hatta insanların kısa süre sonra bu icattan bıkacağını öngörmüşlerdir. Bernard Palissy gibi sinema adına ilginç görüntüler elde etmek için mobilyalarını yakanlar sinemaya çok şey katmış sayılmasa da sinemanın bu gibi tutkulu insanlarca ilerleme sağladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bazin yüzyıl içinde meydana gelen değişimlerde fotoğraf ve sinemanın ayrı bir yeri olduğunu söylemiştir. Ona göre sinema miti, fotoğrafla beraber yüzyıla damgasını vuran mekanik sanatların ortaya çıkışı anlamında çok ayrı bir yerde bulunmaktadır.<sup>33</sup> Sinema, kendinden önceki döneme göre çok ciddi farklılıklara sahip olan bir sanattır. İnsanlığın bir düşünüyü gerçeğe dönüştürmesi, gerçekliğin temsili noktasında birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Ancak sinemanın ortaya çıkışıyla oluşturduğu etkiyi göz önüne alırsak, sessiz sinemadan sesli döneme geçiş kendi içinde gerçekleşen ikinci devrim olarak tarif edilebilir.

---

<sup>33</sup> A.g.e., 26-29

### 1.3.3. Sesi Sinemaya Dahil Edilmesi

1928 yılında sessiz sinema zirve noktasını yaşamıştır. 1925 ile 1935 yılları arasındaki yönetmenler arasında bariz fark olduğunu ifade eden Bazin, 1940 ve 1950’li yıllarda bu farkın giderek açıldığını belirtir. 1920 ve 1940 yılları arasında birbirinden tamamen farklı yönelimler oluşmuştur.<sup>34</sup> Kuşkusuz bu farklılıklarda değişen teknik detaylar kadar “ses”in sinemaya dâhil edilmesi de çok önemli bir yere sahiptir. Sinema dilinin en temel özelliğinin görüntünün plastik kompozisyonu ve montaj olduğunu ifade edebiliriz. Bazin, yedinci sanat olarak sinemanın iki uç görüşünü birbirinden ayıran uçurum olarak sesi gösterir. Ona göre sinema artık tam karşılığıyla “sinema” olmuştur.<sup>35</sup>

Bazin’in sinemanın rüşünü ispatlama delili olarak gösterdiği “ses”, Pascal Bonitzer’e göre tam tersidir. Bonitzer Hitchcock’un daha önceden belirttiği bir ifadeyi aktarır: “Bir tek sinema vardır o da sessiz sinemadır, sözler ağızdan çıkan gürültülerden başka bir şey olmamalıdır.” Bonitzer’e göre sese öykülemeci ve bilgilendirici bir görev yüklenmesi genel anlamda sinemanın fakirleşmesine yol açmıştır. Ses şeridinin gerçekçi ve öykülemeci ikili görevinden kurtarılması sinemanın gerçeklikten de koparılmasına neden olmuştur. Bu yıkım seyirci açısından bakıldığında, risksiz değildir. Ancak sinemanın hayatta kalmaya devam edebilmesi, bir başka ifadeyle kendini yeniden kurgulaması için kaçınılmazdır.<sup>36</sup>

Sinema uzun bir yoldur. Kendi içerisinde gerçeklik ve temsile dair tartışmaları devam eden süreçte konu olmayı sürdürmüştür. Bu tartışmalarda biçim noktasındaki farklı yaklaşımlar mühim bir yer kaplamaktadır. Sinema, ilk ortaya çıktığı dönemden bugüne değin birçok farklı teknik kullanmış, zamanla öykülerin içeriği değişmiş ve çeşitlenmiştir. Gürhan Topçu’ya göre sinemanın biçimsel anlamdaki serüveni bu teknolojik icadın bir sanata dönüşmesinin adıdır aslında. İlk dönemlerde kameranın dış dünyayı olduğu gibi kaydeden bir araç olmaktan fazlasını yapamamış olması onun sonunu da hazırlamaktaydı. İnsanlar zamanla kendileri dışındaki dünyayı olduğu gibi seyretmekten sıkıldılar. Topçu’ya göre sinemayı kurtaran bir öykü anlatabileceğini

---

<sup>34</sup> A.g.e., 31

<sup>35</sup> A.g.e., 38-39

<sup>36</sup> Pascal Bonitzer, *Kör alan ve Dekadrajlar*, çev., İzzet Yaşar, 2 bs. (İstanbul: Metis yayınları, 2011), 98.

ispat edebilmiş olmasıdır. Sinema ilk dönem ilkel gayretlerden sanata dönüşebilmek için kendi yollarını keşfetmek zorundaydı. Sinema bu ilk gayret dönemini yaklaşık otuz yıl içinde ciddi bir çabaya dönüştürerek rüştünü ispatlamıştır. Henüz otuz yılını devirmeden sanatsal anlamda zengin, en iyi ürünlerinin bazılarını sessiz sinema döneminde vermiştir. Bazin'e göre sinemanın sinema olması ona ses ve rengin eklenmesiyle gerçekleşmiştir. Ancak Topçu, sanat noktasında sinemanın rüştünü ispat ettiği yapımlar olarak seçkin sessiz sinema örneklerini gösterir. Topçu'ya göre Chaplin, Dreyer, Lang, Eisenstein gibi önemli sanatçılar kendilerini sessiz sinema döneminde ispat etmişlerdir.<sup>37</sup> Sinemada biçimin gelişimi ve farklı isimlerin kendi anlatımlarını oluşturmasıyla çeşitlenme yaşanmıştır.

Süreç içinde sinemaya dair farklı yönelimler İngiliz ve İtalyan sinemalarının kendi okullarını açmasıyla sonuçlanmış, 1938 yılından itibaren Hollywood sinemasından kopmalar yaşanmaya başlamıştır. 1940 ve 1950'li yıllarda ise sinemaya gelen bu farklı yaklaşımlarla birlikte tam bir devrim yaşanmıştır. ABD ve Fransa'da 1938 ve 1939 yıllarında sesin eklendiği filmler birer klasik olma noktasında çok önemli bir yol kat etmişlerdir. Bu arada teknik anlamda stüdyoda kullanılan araçlar sürekli olarak gelişim göstermiştir. Dış çekimlerde elde edilen başarılarla teknik problemler de yavaş yavaş ortadan kalkmıştır. Sinemanın belli bir dengeye ulaşması 1939 yılını bulmuştur. Fakat bu denge kendi içinde birtakım hareketlenmelerle birlikte yeni arayışları da getirmiştir.<sup>38</sup>

Çalışmamız sinema ve sosyoloji ilişkisi üzerine olduğundan, sinemanın ortaya çıkışındaki teknik konulara detaylı olarak değinmeyeceğiz. Bu konu, sinema sanatının ortaya çıkışı ve ne olduğuna dair yapacağımız bilgilendirmelerle sınırlı kalacaktır. Kuşkusuz sinema sanatı, yirminci yüzyılın ilk yarısından sonra günümüze değin teknik gelişmeler, konu, anlatım ve anlam üzerine birçok değişim yaşamış ve yaşamaktadır. Ancak bizim çalışmamızın kapsamı ve sınırlılıkları gereğince sinema sanatının ne olduğu, ortaya çıkış koşulları ve bir sanat dalı olarak kendini ispatladığı sürece değinmek yeterli olacaktır. Şüphesiz bir iletişimci ya da sinemacı için çok önemli olan bu detayları, bizim açımızdan filmlerin sosyolojik bir gözle inceleneceği gerçeğini göz

---

<sup>37</sup> Y. Gürhan Topçu, '*Hollywood Biçeminin İzinde*', *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri İçinde*, (İstanbul: Kırmızı Kedi, 2010), 130-135.

<sup>38</sup> Bazin, *Sinema Nedir?*, 41-42

önünde aldığımızda genel hatları ile ele almak yeterli olacaktır. Meselenin toplumsal ve ideolojik ve siyasi boyutu, ileride detaylandıracağımız diğer hususlarla birlikte öncelik arz etmektedir. Bu noktada sinemanın ortaya çıkış koşulları bağlamında gerçeklik ve temsil sorununa değinmenin isabetli olacağını düşünmekteyiz.

#### 1.3.4. Sinemada Gerçeklik ve Temsil

Filmler bize ne anlatır? Filmleri yalnızca hoş vakit geçirme aracı olarak mı görürüz? Herhangi bir filmi izledikten sonra zihnimizde ne gibi sorular oluşur? Filmleri daha çok eğlenmek, korkmak, duygusallaşmak ve belki sonrasında konuşacak/tartışacak bir şeyler biriktirmek için izleriz. Ancak filmlerin bize teknik ve biçimsel olarak sunduğu görüntü dışında, arka planda anlatmak istediği mesajı düşünmeyiz. Daha çok filmin hikâyesine odaklanırsınız. Belki de filmlerin konusuna bu denli dikkat ediyor oluşumuzun nedeni onda kendi öykülerimizi görme ve çıkarma isteğimizdir.<sup>39</sup> Sinema olarak adlandırılan ilk yapımlar daha çok ticari amaçla, stüdyo ortamında çekilen filmler olarak karşımıza çıkar. Sinemacılar daha en başında sezgisel anlamda görüntünün yönlendirilebilir olduğunu keşfettiler. Bu aynı zamanda sinema seyircisinin neyi ne şekilde algılayacağı ve görüntülere ne şekilde tepki vereceğini önceden tahmin edebilmek anlamına gelmekteydi. Seyircinin görüntülere vereceği tepki ile ilgili önceden tahmin edilebilir bu durum, daha fazla görüntü arzusunu oluşturma ve yönlendirmede yapımcılar için hareket noktasını oluşturuyordu. Çünkü daha fazlasını görmek için daha fazlasını ödeme arzusu kaçınılmazdır. Robert Kolker sinemanın ilk ortaya çıkış şartlarına dair şu iddiada bulunur: “Derinlik ve varlık yanılması yaratmak için resimlerinde görüş hatlarını planlayan Rönesans ressamı kadar gelişkin olan sinemacılar, çok benzer amaçlarla görüntünün bütün yönlerini planladılar.”<sup>40</sup>

Kolker’a göre sinema dünya politikasının ve ulusal politikanın bir parçasıdır. Bazı hükümetler kendi ulusal kültürlerini, ideolojilerini dünyanın geri kalanına benimsetmek için yönetmenlerle iş birliği yaparlar. Ona göre sinema, politika, para ve kültür birbirinden ayrılamaz. Bütün ülkeler kültürel ve ideolojik propaganda yapmak

---

<sup>39</sup> Kolker, *Film, Biçim ve Kültür*, 5.

<sup>40</sup> A.g.e., 41.

hususunda sinema ve televizyonun etkisine gayet vakıftırlar. Kolker’a göre film daima bir ekonomik üründür, büyük bir ticari girişimdir, ortaya çıkma süreci, biçimi, içeriği genel itibariyle güç/iktidar üzerinedir. Film eleştirmenlerinin kaçındıkları konulardan biri, filmin başlıca ilkesinin hikâye ve olay örgüsü olduğu üzerinde dururken, aslında filmlerin yapay ürünler olduğu, belli bir gaye ile belli amaçlar için yapıldığı gerçeği üzerinde durmamalarıdır.<sup>41</sup> Oysa filmler ilk çıkış koşullarından itibaren çoğunlukla görünen olay örgüsü dışında, teknik araçların kullanımı, senaryo ve yönetmenlerin yaklaşımı ile belli bir mesaj verme amacı taşımışlardır.

Film bir beceridir. Elbette onu izlemek için para ödeyen insana keyifli vakit geçirtme gayesi gütmektedir. Bunun için de farklı teknikler kullanarak tesir oluşturmak ve üretmek için yapılan bir sanattır. Gündelik film eleştirileri ve film yorumcularıysa genel itibariyle filmin insan eliyle ve dokunuşuyla oluşturulmuş yapay yanını konu etmeyerek, olay örgüsünü ön planda tutmaya çalışmaktadır. Filmlerin biçimine çok dikkat etmeyişimizin bir nedeni de filmin bünyesi ve biçiminin, filmdeki karakterlerin ve hikâyenin gerisinde kaybolmasıdır. Kolker’a göre bu büyük bir hokkabazlık eylemi ve filmlerin bu denli popülerlik yakalamasının da nedenlerinden biridir.<sup>42</sup> Sinemada görüntünün algılanmasına yönelik olarak Pascal Bonitzer şöyle der: “Gerçekten, nitelikleri ne olursa olsun, ekranda izlediğimiz bütün nesneler, bütün varlıklar şimdi buradan, biraz sonra oradan geçme hakkına sahiptir. Kamera onları izleyip izlememekte, yakalayıp yakalamamakta özgürdür. Ama seyircinin tek bir hakkı vardır: gözlerini ekrana dikmek ya da çıkıp gitmek.”<sup>43</sup>

Peter Wollen, *Godard ve Karşı Sinema* isimli çalışmasında, sinemada zamanla radikal bir bakış açısı geliştiren Godard’ın, içinde barındırdığı değerleri, Ortodoks sinemaya nazaran daha ağırlıklı bir karşı-sinema olarak tarif etmiştir.<sup>44</sup> Wollen’a göre Godard’ın talebi hakikattir. Ancak hakikat ortaya çıkar görülmemektedir. Bu şaşılabilecek bir durum değildir, çünkü bu talep üzerine ortaya çıkabilecek bir durum değildir. Godard deyim yerindeyse insanlar kendi sözcüklerini bulabilsinler ve mucizevi bir şekilde karşımıza

---

<sup>41</sup> A.g.e., 6-7.

<sup>42</sup> A.g.e., 8.

<sup>43</sup> Bonitzer, *Kör alan ve Dekadrajlar*, 84-85.

<sup>44</sup> Peter Wollen, “Godard ve Karşı Sinema”, çev. Hasan Gürkan, *İletişim Çalışmaları Dergisi*, S. 3, (2013): 80.

çıkarabilsinler diye ümit etmiş gibidir; aksi takdirde onu hakiki kelimelerin kalıntıları olan kitaplarda aramak gerekir. Godard, sinema çalışmaları boyunca bu tür bir sorunsal eziyet yaşamıştır. Wollen şöyle der:

*Sinema hakikati göstermez veya ortaya çıkaramaz, bunun sebebi hakikatin dışarıda gerçek dünyada fotoğraflanmayı bekler halde var olmamasıdır. Sinemanın yapabileceği anlamlar üretmektir ve anlamlar sadece diğer anlamlarla ilişkili olarak açıklanabilir, soyut bir hakikat kıstası veya kriteriyle ilişkili olarak değil. Godard'ın bir karşı sinema gösterme hedefi bu nedenle doğru bir hedeftir. Ama eğer bu tür bir karşı sinemanın mutlak bir varoluşa sahip olabileceğini düşünüyorsa yanılmaktadır. O sadece sinemanın geri kalanı ile ilişkili olarak var olabilir. Onun işlevi, bir sinemanın fantezileri, ideolojileri ve estetik aygıtlarıyla mücadele etmektir.*<sup>45</sup>

Bonitzer sinemada gerçeklik algısı ile arasına mesafe koymuştur. Ona göre, “Film yapmak, her zaman, ayrıntılarda hile yapmaktır. Bu hile gereklidir çünkü ‘ekranın ufukları yoktur.’”<sup>46</sup> Bonitzer sinemanın gerçekliğe kendi teknik altyapısıyla baktığını ve bu durumun genel itibariyle sinemacıların kabul etmesi gerekli bir durum olduğunu ifade eder. Öyleyse sinema sadece öykü içeriği itibariyle değil, biçim itibariyle de arkasında ideolojik bir yapı barındırmaktadır.

Sinemanın anlatı noktasında genel tutumuna ilişkin Michael Ryan ve Douglas Kellner'in çalışmasına dikkat çekebiliriz. Ryan ve Kellner'a göre filmler bir durumu yansıtmaktan ziyade, onun tasarlanan belli bir biçimini yaratmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili ilkeler vasıtasıyla çeşitli tezler ileri sürmektedir. Bunu yaparken de seyirciye belli bir bakış açısını empoze ederler. Kadın melodramı, eril kahramanlık ya da şiddet öyküleri gibi tematik görenekler, gerçekliği toplumsal kurum ve olaylarla ilişkilendirerek seyircide değişmez bir dünyanın açık ve doğal göstergeleri olarak algılanmasını sağlar. Bu temel ve değişmez düzen algısı seyircide olağanlık yaratarak, seyirciyi filmlerdeki adaletsizlik ve us dışılığı göz ardı etmeye alıştırır. Böylece savaş ve suç gibi toplumsal sorunlar karşısında öykülerin kişisel hayat hikâyeleriyle ayrıntılanması, devlet düzeninin ahlaklı ve iyi görünmesine vesile olur. Öykü ile

<sup>45</sup> Topçu, ‘Hollywood Biçeminin İzinde’, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri İçinde*, 129.

<sup>46</sup> Truffaut, *Le Cinema selon Hitchcock*, (Editions Seghers), 296., Akt., Bonitzer, *Kör alan ve Dekadrajlar*, 85-87.

kişisel özdeşleşme sömürü ya da tahakküme dayalı bir sisteme gönüllü boyun eğmeyi sağlayacaktır. Fakat bu noktada Kolker filmleri genel itibariyle aynı potaya koyan toptancı anlayışa kaçmamak için uyarıda bulunmaktadır. Hollywood sinemasında olup bitenler ifade edildiği şekilde gerçekten de ideolojiktir. Fakat Hollywood'dan çıkan tüm gerçekçi anlatı türleri ideolojiktir denilemez. İdeolojinin sinemasal anlamda bu haliyle değerlendirilmesi farklı tarihsel dönemlerde yapılmış filmlerin arasındaki ayrımın kaybolmasına sebep olmaktadır. Aynı zamanda bu durum, ayrı dönemlerde kendine ait söylem ve temsil yaklaşımlarına sahip filmlere haksızlık etmek anlamına gelmektedir.<sup>47</sup>

### 1.3.5. Kültür, İdeoloji ve Sinema İlişkisi

Sinema ve ideoloji ilişkisine iki kutuplu dünyayı örnek veren Oğuz Adanır, bu ilişkinin “egemen” ve “muhalif” olan ikili bir yapı sergilediğini ifade etmektedir. 1970'lere kadar süren bu yapı gündelik yaşamın her alanına uyarlanmaya çalışılır. Ancak 1970 ve 1980'lerden sonra yaşanan değişim bu egemen ideolojik söylevlerin kullanımını azaltırken, insanları etkileme kapasiteleri de giderek kaybolmuştur. Artık topluma egemen olan ideoloji tüketime dönüktür. Adanır'a göre 1970'lerden önce ideolojik içeriğe sahip film yapmak görece kolaydı. Filmler hangi açıdan bakılırsa bakılsın ideolojik içerikliydi. Ancak zamanla yaşanan değişim, içeriğini yitiren ideolojinin masalsı bir anlama bürünmesine neden oldu. Tüketim ideolojisine boyun eğen filmler, kültürel eğlence adı altında görece eğlenceli, heyecanlı ya da güldüren birkaç saat geçirtmeye odaklı eğlence araçlarına dönüştüler. Böylelikle sinema zanaata dönüştü. Melodramlar, güldürüler, serüven ve benzeri filmler mevcut gerçekliği yansıtmaktan çok onu dekor olarak kullanan masalsı filmlere dönüştüler. Adanır, filmlerdeki politik ve ideolojik etkinin tüketim odaklı yeni söylevle birlikte kaybolduğunu iddia etmektedir.<sup>48</sup> Ancak 1970 ve 1980 sonrası filmlerin ideolojik içeriği değişmekle birlikte ideolojinin tamamen ortadan kalktığını iddia etmenin doğru olmayacağı kanaatindeyiz. Zira ideolojik içerik şekil değiştirse de filmlerin alt okumasında sosyal,

---

<sup>47</sup> Michael Ryan, Douglas Kellner, *Politik Kamera*, çev. Elif Özsayar (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010), 18.

<sup>48</sup> Oğuz Adanır, “Sinema İdeoloji İlişkileri Üzerine Kısa Bir Not”, *Sinemasal “İdeoloji”*, Der. Burak Bakır ve M. Talha Altunkaya, (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2018), 9-11.

siyasal, ekonomik ya da kültürel olana işaret eden argümanlara ulaşmamız mümkündür.

Sinema ve ideoloji ilişkisine Adanır'dan farklı olarak yaklaşan Ertan Yılmaz, sinema yapımlarında ideolojik yaklaşımın rejimsel söylemin sözceleyeni olduğu gibi muhalif unsurların temsil alanı olabileceğini de vurgulamıştır. Egemen ideoloji dışında ona muhalif olan ideolojiler de sinema alanında temsil edilmiştir. Toplum yekpare bir bütün değildir. Bu ideolojiler birbirleriyle çatıştıkları gibi, egemen ideoloji de kendi içinde çelişkiler yaşar. Bir taraftan sürdürülebilirliği adına toplumsal değerleri önceler görünürken diğer taraftan örneğin ekonomik nedenlerle bu söylemin tersi istikametinde yaptırımlarda bulunabilir. Sinema da benzer biçimde farklı eğilimlerin temsil alanıdır. İçerisinde hem muhalif hem rejimsel söylem barındırabilir. Şüphesiz muhalif olmak birtakım sıkıntıları beraberinde getirecektir.<sup>49</sup>

Kolker, bir film ile ilgili ifade edebileceğimiz en kötü yorumun onun “gerçekçi olmayışı” olduğunu söylemiştir. Gerçeklik kendimizle, bizler arasında ve gerçek dediğimiz kültürün diğer kısmıyla aramızda yaptığımız bir anlaşmadır. Çoğu insanın üzerinde anlaştığı gibi gerçeklik belki de insanların üzerinde hemfikir olduğu şeydir. Doğada mevsimlerin değişmesi, bazı çiçeklerin açmak için baharı beklemesi ve benzeri doğal süreçler belki de bizim irade ve isteğimizden bağımsız var oldukları için onları “gerçekçi” buluruz. Ancak tüm bu doğal süreçler, insanların yorumları olmadan, öznel ya da toplumsal bağlamda onları konu edinmeden ve isimlendirmeden fazla bir anlam ifade etmemektedir. Filmleri gerçekçi bulmamızın nedeni onda belirli reaksiyonları, jestleri ve davranışları öğrenmemizdir. Bir filmde bu jestleri tekrar gördüğümüzde onu gerçekçi buluruz. Çünkü bu tepkileri daha önce görmüş ve içselleştirmişizdir. Filmlerde gerçekçi bulduğumuz şeyler daha önce deneyimlediğimiz yani bildiğimiz şeylerdir. Bu onay bize filmin gerçekçiliğiyle ilgili güven verir böylece içimizdeki inanma arzusunu da onaylamış oluruz.<sup>50</sup>

Kolker'a göre kültür kendimizle, diğer insanlarla, içinde yaşadığımız toplum kadar dünyada ve evrendeki her şeyle, anlamlandırmakta zorlandığımız şekilde ilişki kurma biçimimizdir. Günlük yaşamımız da çatal bıçak kullanma ya da kullanmama alışkanlığımızdan toplumsal cinsiyete, istek ve arzularımıza kadar çok geniş

<sup>49</sup> Ertan Yılmaz, “Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine”, A.g.e., 13.

<sup>50</sup> Ryan, Kellner, *Politik Kamera*, 10-11.

ayrıntılardan oluşmaktadır. Kültür “biz”den daha fazlasıdır çünkü karakterlerimiz farklı bir takım uzlaşma ve tesirler neticesinde şekillenir. Bu sebepten kültür içinde yaşadığımız toplumda var olduğunu düşündüğümüz inanışlardan ve ideolojik bileşenlerden oluşmaktadır. Hukuk, politika, siyaset, sanat, eğlence gibi unsurlar kültürün bileşenleridir. Kültür yoğunlukla yapıp ettiklerimizi, gündelik yaşamda verdiğimiz tepkiler, davranışlar ve hareketlerimizi kapsayan karmaşık bir bütündür. Kolker’a göre ideoloji değer yaratma, davranışta bulunma şekillerimiz hususunda ortak bir tutum bulma yolumuzdur. Tanımlardan da anlaşılacağı üzere kültür ve ideoloji birbirinden ayrılmazdır. Bir olay karşısında sakın ya da sinirli davranmayı içinde bulunduğumuz ve yetiştiğimiz toplumdaki ideolojik ve kültürel yapı belirlemektedir. Bir kültür içinde norm dışı kalan davranış toplum tarafından “uygunsuz” görülür. Elbette normlar doğal olarak ortaya çıkmazlar. Normlar, toplumun farklı durumlara verdiği tepkiler neticesinde oluşmaktadır. Herkes ideolojik ya da kültürel varsayımlara gösterdiği rıza sayesinde bu oluşuma katılır.<sup>51</sup> Örneğin iki ülke arasında uzlaşmayan bir mevzu olduğunda genellikle taraflar olayın gerçekliğine kendi durdukları yerden bakarlar. Kendi kültürel ve ideolojik yaklaşımları mevzuya verecekleri tepkiyi de büyük oranda belirler.

### **1.3.6. Sinemada İdeolojinin Temsili**

Ryan ve Kellner’a göre filmler Hollywood ürünü anlatılar olduğu için özleri itibarıyla ideolojik görülmeyecektir. Filmlerin politik olarak anlattıklarını daha çok içeriklerinde barındırdıkları tezlerde, somut temsil stratejilerinde ve oluşturdukları muhtemel tesirlerde aramak gerekmektedir. Örneğin, 1967’den sonraki Hollywood sineması bir önceki döneme göre farklılık göstermektedir. Yazarlara göre 1967 ile 1987’ye kadarki dönemde Hollywood sinemasının Amerikan kültürü üzerinde çeşitli politik etkileri olmuştur. Bu dönemde popüler filmler toplumsal sorunları tahmin edilebilecek belli sınırlar içinde gündeme getirmişlerdir. Diğer birçok film ise geleneksel temsil kalıplarını, sol liberal bakış çerçevesinde, eleştirel bir tutumla ele almaya

---

<sup>51</sup> Kolker, *Film, Biçim ve Kültür*, 12-13.

çalışmışlardır. Ancak yakın dönem Hollywood sinemasına bakınca filmlerin tümünün tek boyutlu ve ideolojik bir perspektifle yapıldığını söyleyemeyiz.<sup>52</sup>

Sinema tarihçileri, 1967 yılının Hollywood sinemasında tam bir dönüm noktası olduğunu söylemektedirler. Bu süreçte ekonomik büyüme, hükümetteki liberallerin toplumsal yenilik arayışları, cinsellikte farklı yönelimlerin olduğu, uyuşturucu kullanımının toplumsal değerleri etkilediği, siyahların baskılara başkaldırdığı ve Yeni Sol'un Vietnam savaşına karşı ülke çapında gerçekleştirdiği protestolarla görünür hale geldiği bir ortam yaşanmaktadır. Altmışlı yıllar, 1966 ile 1968 arasında yeni bir değişim sürecine girmektedir. Böyle bir tablonun sinemaya yansımaları o döneme ait filmlerde kendini göstermektedir. 1967 yılına ait olan *Parmaklıklar Arasında (Cool Hand Luke)* otoriter yapıyı eleştiriyor, başkaldırıyı yüceltiyor, güneydeki tutucu yapıyı şiddetle eleştiriyor ve kınıyordu. *Beklenmeyen Misafir (Guess Who's Coming to Dinner)* liberal beyazlar arasındaki ırkçılığı gündeme taşırken; *Bonnie ve Clyde* toplumsal eşkıyalığı daha iyi bir gelecek adına romantize ediyor; *Aşk Mevsimi (The Graduate)* yeni yeni oluşan burjuva karşıtı direnişi ve o dönemde baş gösteren ve toplumdaki gençlerin büyük kısmını etkisi altına alan yabancılaşmayı konu ediniyordu.<sup>53</sup>

Amerika'da altmışların sonunda yaşanan siyasi, ekonomik ve toplumsal tablonun insanların günlük protesto ve eylem şekilleri dışında sanat yoluyla da dile getirildiği görülmektedir. Bu örnek, mevcut iktidar yapısının zaman zaman kendi ideolojik söylemini topluma ve dünyaya anlatmanın bir yolu olarak sinemayı araçsallaştırabileceği gibi farklılaşan toplumsal yapıyla birlikte oluşan karşı söylemin de yine sinema diliyle eleştirel bir anlatımla kullanılabileceğini göstermektedir. Sinema içinden çıktığı toplumdan âri değildir.

1978'de Amerikan kültürü ve politikasında Yeni Sağ hareketi mühim bir güç oluşturmaktaydı. Kültürde oluşan bu muhafazakâr tutum yetmişlerde ve seksenlerde etkilerini göstermiş ve birçok filmin konusuna kaynaklık etmiştir. *Yıldız Savaşları (Star Wars)* serisinde, oldukça Sovyet tipi bir imparatorluk “cumhuriyetçi özgürlük” fedaileri tarafından ortadan kaldırılır. *Kramer Kremer'e Karşı (Kramer vs. Kramer)* filminde, babaların annelik de dâhil her şeyin en iyisini bildiği şeklinde bir tasvir

---

<sup>52</sup> Ryan, Kellner, *Politik Kamera*, 9.

<sup>53</sup> A.g.e., 22-23

ekrana yansıtılarak deyim yerindeyse feminizme haddi bildirilir. *Trading Places* ve benzeri filmlerde siyahlara ilişkin serseri rollerle, yaşadıkları bölgelere akın eden sömürücü güçlerle nasıl anlaşılabileceklerini ve uyum gösterebileceklerini ortaya koymuştur. Çalışmamızın konusu olan Yücel Çakmaklı'nın muhafazakâr tutumu önceleyerek çekmiş olduğu filmler, Amerikan sinemasındaki muhafazakâr eğilimle aynı döneme tekabül etmesi açısından ilgi çekicidir. Savaş yanlısı bir dizi Vietnam savaşı sonrası film, *Avcı (The Deer Hunter)* ve *Rambo* da dâhil olmak üzere, savaş fedailerinin “olanlara” bir kere daha izin vermeyeceklerini ve bu konudaki kararlılıklarını kanıtlar niteliktedir. Yetmişli yılların ortalarında felaket ve komplo teorileri içeren filmler, zirveye ulaşan hayal kırıklığı ve endişeleri artırmış ve yetmişlerin sonlarındaki Amerikan kültürü, durumdan da anlaşılacağı üzere iktidar fantezilerini konu edinmeyi tercih etmiştir. *Yıldız Savaşları* ve *Süpermen (1977 ve 1979)* dönemin bu anlamda en popüler filmleridir. Enflasyon, işsizlik ve ulusal imaj kaybının yaşandığı bir dünyadan nostaljik, romantik ya da dini aşırılık imkânı sunan filmlere yönelmeyi tercih eden Amerikan kültürünün bu tercihi 1978 yılında en çok iş yapan filmlerden de (*Grease*, *Üçüncü Cinsten Yakın İlişkiler/Close Encounters of the Third Kind* ve *Hayvan Evi/Animal House*) anlaşılmaktadır. Seksenli yılların başlarında, Ronald Regan ile yeniden canlanan muhafazakâr toplumsal hareketler, geçen elli yılda elde edilen başarıların çoğunluğunu başlangıç noktasına geri getirmeyi sağlamıştır. Ekonomiye, toplumsal yapıya, feminizme sağ cenahtan bakan filmler bu dönemde yaygınlaşmıştır. Ryan ve Kellner daha önce de öne sürdükleri üzere, altmışlı yıllardaki toplumsal hareketlerin yetmiş ve seksenlere kadar devam ettiğini ve bu süreçte, nükleer silahlara, toplumsal adaletsizliğe ve Amerika'nın dış politikasına eleştirel bakan filmler yapıldığını ifade etmişlerdir<sup>54</sup>

Ryan ve Kellner, filmlerin, toplumsal hayatın söylemlerini belli biçim, figür ve temsil yoluyla şifreleyerek sinemasal anlatı biçiminde aktardıklarını söylerler. Temsiller, içerisinde yaşanan kültürden alınır ve içselleştirilerek insan benliğinin bir parçasına dönüşürler. Bu sebepten bir kültüre ait olan temsiller çarpıcı biçimde politik önem arz ederler. Kültürel temsiller sadece psikolojik anlamda bir duruş oluşturmazlar, toplumsal inşa sürecinin de yapı taşıdır. Aynı zamanda bu temsiller, kapitalizmin, özgürlüklerin arkasında olan ütöpik bir yapı mı, yoksa güçlünün güçsüz üzerinde

---

<sup>54</sup> A.e.g., 33-34.

tahakküm kurduğu bir yapı olarak mı algılanacağını da belirler. Bu açıdan kültürel temsiller hem mevcut iktidar için hem de mevcut yapıyı değiştirme amacı güdenler için kritik önem taşımaktadır. Sinema bugün bu tarzda politik yaklaşımların ifade edilmesinde özel bir öneme sahiptir. Sinema sektörü, geleneksel kadın rollerini tescilleyen feminizm karşıtı yapımları filmleştirdiği gibi, kapitalist söylemin sorgulanmasına yönelik yapımlara da aracılık etmiştir. Amerikan toplumunda yakın zamanda meydana gelen değişimlerde, örneğin aile ya da hükümet kurumuna yaklaşımlarda meydana gelen değişimde sinema gibi kültürel temsillerin önemi yadsınamaz bir gerçekliktir.<sup>55</sup>

Filmler, dünyanın ne olduğu ne olması gerektiği, sosyal gerçekliğin öyle ya da böyle inşa edilmesi sürecine ilişkin ortak kanıyı yönlendiren toplumsal kurumların varlığını idame ettirmesi için gerekli temsiller sisteminin bir parçasıdır. Ryan ve Kellner'a göre ideoloji, toplumdaki gerilmeleri azaltmaya ve toplumsal güçlere, eşitsizliğe dayalı toplumsal düzene tehdit oluşturmalarına fırsat vermeyecek şekilde karşılık vermeye dönük bir çabadır. İdeoloji, kontrol altında tutulmadıklarında toplumda tehlike yaratacak güçleri tarafsızlaştırmaya, yatıştırmaya ve olabildiğince topluma uyumlu hale getirmeye çalışır. Film ideolojisi, eşitsiz olan bir düzeni tehdit eden ve düzende aksamalar oluşturma şüphesi taşıyan gerilimlere tepki göstererek, bir anlamda onları yok saymaya çalışırken, aynı anda onu gösterme gereği duyar. İdeoloji, eşitsizlik üzerine kurulu toplumlara has gerilimli durumları yatıştırırken bu güçleri gösterir ve diğer olasılıkların etkilerini yine kendi temsil tarzı içinde sergilemeden edemez.<sup>56</sup> Toplumsal eşitsizliğin ve sınıfsal bölünmenin yoğun yaşandığı toplumlarda iktidarlar, kültürel temsillerin biçimine ve içeriğine müdahalede bulunacak daha etkin kanunlar ve yaptırımlar çerçevesinde hareket ederler. Bu müdahale, filmlerde doğrudan olmasa da dolaylı olarak rejimsel söylemini tescilleme ya da biçim ve içerik itibarıyla iktidarın ideolojik sınırlarına müdahale etmeme şeklinde gerçekleşebilmektedir. Bu kısma kadar sanat ve sinemanın anlam, oluşum, gelişim ve toplumsal bağlamına ilişkin genel yaklaşımları ele alarak bir çerçeve oluşturduk. Oluşturduğumuz çerçeveyi sanat sosyolojisi ve sinema sosyolojisi bağlamında ele alarak çalışmamızın teorik çerçevesinin tamamlayacağız.

---

<sup>55</sup> A.g.e., 34-38.

<sup>56</sup> A.g.e., 38-42

#### 1.4. Sanat Sosyolojisi

Sanat olayının gerçekleşmesinde dört ögeden bahsedebiliriz. Tezcan, İnci San'a yaptığı atıfla bu dört ögeyi şöyle sıralar: “Sanatçı, sanat ürünü, sanat alıcısı (okuyucu, dinleyici, seyirci), dış dünya ya da fiziksel ve toplumsal çevre, kısaca doğa ve toplum”.<sup>57</sup> Sanatı açıklamaya çalışan kuramlar genelde bu dört ögeden birine odaklanırlar. Kimileri bu ögeler arasındaki ilişkide sanatı sanat yapan özelliklere ulaşırken, kimileri de bir ögeyi ön plana alarak diğer ögeleri ikinci planda bırakır. Sanata yaklaşımla ilgili dört ana sanat anlayışı saptanabilir:

1. Yansıtmacı Sanat Kuramı
2. Anlatımcı Sanat Kuramı
3. Duygusal Etki Kuramı
4. Biçimci Sanat Kuramı

*Yansıtmacı Sanat Kuramı*’na göre, sanata sanat denebilmesi için onun kendi dışındaki dünya ile ilişkilerine bakmak gerekir. Sanat yapıtı, toplumu, hayatın kendisini, insanın gerçekliğini ve yaratım gücünü yansıtan bir nesne olmalıdır. *Anlatımcı Sanat Kuramı*’na göre ise sanatın tüm gizemi sanatçıdadır. Sanat, sanatçının duygularını aktarma yoludur. *Duygusal Etki Kuramı*, bir sanatta en etkin öge olarak tüketiciyi görür. Tüketicide uyanacak güzellik algısı sanatın özünü belirler. Son olarak *Biçimci Sanat Kuramı*, sanatın özünü doğrudan sanat yapıtının kendinde arar. Diğer yapıtlar ile sanat yapıtı arasındaki fark onun kendine özel doğasıdır.<sup>58</sup> Sanat sosyolojisinin ilgilendiği kuram, sanat ve toplum ilişkisini inceleyen Yansıtmacı Sanat Kuramı’dır.

Sanat felsefesi ve estetikte olduğu gibi sanat sosyolojisinin de en temel sorusu sanatın ne olduğu üzerinedir. Bu husus sanat sosyolojisi içinde çeşitli biçimlerde ele alınır. Sağduyu yanlısı kabul edilmiş bazı düşüncelere göre sanatın kendi içinde bir öze sahip olduğu ve bazı nesnelerin doğası gereği sanat kabul edilebileceği ve diğerlerinin de sanat olmadığı ifade edilmiştir. Sanat sosyolojisi bu gibi düşünceleri sorgulamakla işe başlar. Ona göre hiçbir nesne doğal olarak sanat özelliğine sahip değildir. Sosyoloji

<sup>57</sup> İnci San, *Sanat ve Eğitim*, (Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Yayınları, 1985), Akt. Tezcan, *Sanat Sosyolojisi*, 6.

<sup>58</sup> A.e.g., 6-7.

sanatın politik yapısını, oluşum, üretim, dağıtım ve algı aşamalarının tümünü incelemek suretiyle sanatın estetik biçiminden ziyade topluma içkin olan koşullarını anlamak, analiz etmek ve toplumsal gerçekliğe dair somutlaştırıcı argümanları ortaya çıkartmak için sanat yapıtını incelemeye tâbi tutar.<sup>59</sup>

Kıran ve Karkın, sanat olgusunun üç bileşeni olarak sanatçı, sanat yapıtı ve alıcıdan söz eder. Sanatçı ister resim ister film ister edebî bir eser olsun, kendi duyumlarını aktardığı sanat yapıtını alıcıya ulaştırmak arzusu taşır. Sanat olgusu bu döngüsellikle birlikte sanatçı ve alıcı arasındaki ilişkinin dışına çıkarak sanat sosyolojisi açısından inceleme alanına girmektedir. Sanatçı yaşadığı toplumun felsefi ya da estetik özellikleri kadar, sosyal durumunu, kültürünü, ekonomik ve siyasi yapısını görmezden gelemeyiz.<sup>60</sup> Sanat, yaşam biçiminin bir ifadesidir. Bu anlamda toplumların sanatına baktığımızda onların yaşam biçimi, dünyayı algılama şekli gibi hususları sanatlarından anlamaktayız. Her sanat kendini ifade etmek için kendine has araçlar kullanarak sanat yapıtını ortaya koymaktadır. Bu da bize adına “soyut sanatlar” denilse bile sanat yapıtının somut olduğunu gösterir. Soykan’a göre sanat sosyolojisi bu somut ve algısal ürünün sosyolojik yöntemlerle kavramsal olana dönüştürülmesidir. Daha açıkça ifade edecek olursak sanat sosyolojisi sanatta algısal denen şeyin sosyolojik kavramlarla ifade edilmesidir. Sanatın ortaya koyduğu şey sözel ya da işitsel olsun her daim bir şeyin yansıması, ifade ediliş biçimidir. Sanat sosyolojisi bu şeyi aramaya odaklanır.<sup>61</sup>

Sosyologlar sanat dünyasının içinden yapılan sanat tanımlamalarını kabul etseler dahi, sanat ile ilgili geleneksel yaklaşımı sorgularlar. Bu geleneksel tanımlar üç yaklaşımdan oluşur: bir sanat eseri benzersiz bir objedir; sanat eserini yaratan tek bir kişidir, sanatçı dehasını doğal bir şekilde kendi içinden yansıtır. Zolberg, bu anlayışın yalnızca sosyologların değil, diğer araştırmacıların da vâkıf olduğu olgulara tezat bir sanat algısını ifade ettiğini söylemektedir. Sosyologların sanat sosyolojisi ile üzerinde durdukları hususları belirten Zolberg’e göre: “Sosyologlar, sanatçıların çalışma biçimleri ile yaratılarının ve ürünlerinin yayılma ve pazarlanma biçimlerini etkileyen organizasyon ve süreçlerin çeşitli yönlerine ve bunların sanat üretimini ilgilendiren

---

<sup>59</sup> Özge Ülker, “Sanat Sosyolojisine Giriş: Kavramlar, Yaklaşımlar ve Temel Ayrımalar” (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010), 27.

<sup>60</sup> Kıyar, Karkın, *Sanatı Algılamanın Sosyolojisi*, 24.

<sup>61</sup> Ömer Naci Soykan, *Sanat Sosyolojisi*, (İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2019), 15.

daha geniş, toplumsal, politik ve ekonomik bağlamlarla olan ilişkisine odaklanmayı tercih ediyor”.<sup>62</sup> Fakat çoğu durumda sosyologlar toplumsal olana odaklandıklarından, sanat eserleri bu yoğun toplumsal inceleme alanında kaybolmakta ve yan ürüne dönüşmektedir.<sup>63</sup> Buradan anlaşılabileceği üzere Zolberg, sanat yapıtının kendi atmosferi içinde tanımlanmasının sosyolojide ve diğer araştırma alanlarının yöntemlerine ters düştüğü kadar, salt bir toplumsal okumanın da sanat yapıtını yan bir ürüne dönüştürme tehlikesini vurgulamaktadır. Ancak sosyolojik açıdan bir sanat eserini inceleme nesnesi yapmak, onun sanat eseri olarak değerini sorgulamak değildir. Sosyolojik açıdan ele alınması gereken konu, eserin ideolojik söylemi, ekonomik, politik ve kültürel vurgusu, bir sanat olarak toplumsal gerçekliği ifade ediş biçimine dönüktür.

Sanat ve sosyoloji arasında çoğunlukla gergin ve çekişmeli bir ilişki olduğundan söz eden Güneş Ayas, sanatseverlerin, sosyologların kavramlaştırmak, teoriye dökmek ve toplumsal anlamını bulmak noktasındaki yaklaşımları sebebiyle duydukları rahatsızlığı dile getirir. Bu anlamda sanatseverler, sanatsal olanı analiz etme ve bir temele oturtma çabasını sanatın estetik yönünü görmezden gelen bir analiz olarak kabul ederler.<sup>64</sup> Sanatın, insan ve toplumun var oluşuna ilişkin, bilimsel alanda gözlemlenebilir olmayan yanının, bilinçaltının yani gerçek yüzünün bir ifadesi olduğunu belirten Kenan Çağan, tutarlı ve karşılığını bulan bir sanat sosyolojisinin amacının bu art alandaki bilginin yani gerçeğin görünmeyen kısmının keşfiyle gerçekleştirilebileceğini savunur. Nasıl ki sanat, tarihsel anlamda geçmişe dönük bir anımsama için kendi birikimli geleneğine başvuruyorsa, sosyoloji de benzer şekilde toplumsal yapbozun eksik parçalarını yerine koyabilmek için bu sanat geleneğine başvurmak zorundadır. Sanat ve sosyoloji ilişkisi toplumlara dair sosyolojik verilerin gerçekliğini teyit ve test edecek bir alana sahip olduğundan dolayı da önemlidir. En geniş anlamda sanat tasarlanmış bir yapıya sahip olduğundan diğer kurumlar gibi toplumsaldır.<sup>65</sup> Toplumsal bir gerçeklik olan sanat anlaşılır biçimde sosyolojinin konusu olmaya devam etmektedir. Klasik sosyoloji disiplininde her ne kadar

---

<sup>62</sup> Vera Zolberg, *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*, 71.

<sup>63</sup> A.g.e., 70-71.

<sup>64</sup> Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*, (İstanbul: Doğu, 2015), 17.

<sup>65</sup> Kenan Çağan, “Sanat Sosyolojisinin İmkânına ve İnşasına Dair”, *Bilgi Dergisi*, C. 13, S. 2 (2006), 13-14.

sosyolojinin diğer alt disiplinlerine nazaran daha az ilgi görmüş olsa da doğru ve tam bir toplum bilimsel bilgiye ulaşmak ve çalışma alanlarının çeşitlenmesinden ötürü kendi özgün alanını oluşturmaya devam etmektedir. Sanat sosyolojisinin zayıf ve dağınık tarihi, farklı alt disiplinler aracılığıyla irdelendiğinde edebiyat sosyolojisi gibi alanlarda kendini göstermeye başladığı tarih itibariyle hemen hemen modern sosyolojinin tarihiyle eşittir.<sup>66</sup>

Sanat sosyolojisini tanımlamaya ilişkin bu bölümde vermiş olduğumuz bilgiler ile genel bir çerçeve oluşturmaya çalıştık. Şimdi bu alana dair sosyal bilimlerdeki yaklaşımları tarihsel süreç içerisinde ele alacağız.

#### **1.4.1. Sanat Sosyolojisinde Genel Yaklaşımlar**

Sanatı, ilk çağdan itibaren insanların bıraktığı izlerde, mağara duvarlarına çizdiği resimlerde, dini tören ve ritüellerde bulmak mümkündür. Daha doğrusu sanatın kökeni insanlık tarihi kadar eskidir. İlk çağ düşünürlerinin sanata dair yorumları daha çok estetik, güzellik ve gerçeklik üzerine şekillenmekteydi. Sanat sosyolojisi açısından temel sorun toplumsal yapı ve sanat arasındaki ilişkidir. İlk çağda sanat ve zanaat arasında bir fark bulunmamaktaydı. Bu fark ancak Rönesans ile belirginleşmeye başlamış, sanayi devrimi ile birbirinden ayrılmıştır. Bu anlamda ilk çağ düşünürlerinin sanata dair entelektüel yaklaşımlarını birincil amaçları olmasa da bilimsel anlamda ilk yaklaşımlar olarak ifade edebiliriz. Aristoteles'in sanatı doğanın bir taklidi olarak, insan yaşamının özelliklerini, insanın duygularını, karakterini, eylemlerini idealize ettiği bir alan olarak gördüğünden daha önce söz etmiştik. Ona göre varlığa anlam katan, eğitici, maddi ihtiyaçları tatmin eden, haz veren ve boş zamanları değerlendiren bir alan olması sebebiyle sanat yararlıdır.<sup>67</sup> Platon ise sanatı, idea'nın taklidi olarak insanları gerçeklikten uzaklaştırdığı için toplum adına zararlı görmüştür.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> A.g.e., 11-12.

<sup>67</sup> S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, (U.S.A.: Dover Publications, 1951), Akt. Ulusoy, "Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar", 247-248.

<sup>68</sup> M. Burh, a. Kosing, *Bilgi Kuramı, Sanat Kuramı, Bilimsel Düşüncenin İlkeleri 1*, çev. Veysel Ataman, (İstanbul: Birim Yayını, 1974), Akt. A.g.e., 248.

Sanata dair bu iki görüş ilk çağdan sonraki süreçte ve özellikle Rönesans’la birlikte tartışmaların iki ana eksenini oluşturmuştur. Bir tarafta sanatı sanat için gören, diğer yanda sanatı toplum için gören anlayışın tartışma eksenini Platon ve Aristoteles’e dayanmaktadır. Zolberg, bu yaklaşımları insan bilimleri ve sosyoloji üzerinden tartışır. Bu iki alanda çalışanların sanata yönelik ilgileri de farklılık göstermektedir. Her iki entelektüel alan sanatın değişik yönlerini ve sanatın toplumdaki yerini kendi alansal birikimlerinin güçlü ya da zayıf yönleriyle ele almaktadırlar. Sanat tarihçileri ve sanat eleştirmenleri ile sosyologlar arasındaki bu gerilimli ilişki, farklılığın yalnızca entelektüel sebeplerinden değil, iki disiplinin kurumsal geleneklerinin çatışmasından kaynaklanmaktadır. Estetikçi uzmanlardan farklı olarak sosyal bilimlerle uğraşanlar, sanatın kurumsal yapılar, mesleki eğitim, ekonomi, iktidar gibi alanlarla ilişkisi bağlamını incelemektedirler.<sup>69</sup> Peterson’a göre, “Sosyologlar dikkatlerini sanatçının ve sanat eserinin siyasi kurumlarla, ideolojilerle ve diğer estetik dışı faktörlerle olan ilişkisine verirler”.<sup>70</sup>

Genel olarak bakıldığında sanat sosyolojisine ilişkin farklı yaklaşımların geliştirildiği görülmektedir. Sanatı sosyal açıdan ele alan yaklaşımları üç başlık altında toplamak mümkündür:

- 1) Nedensel (Causal)
- 2) Anlatımcı (Expressive)
- 3) Hikâye edici (anecdotal)<sup>71</sup>

Bu kısımda sanatı sosyolojik bir gözle ele alan yaklaşımların temsil ettiği düşünceleri ve analiz yöntemlerini belirterek, bu alanlarda çalışmış belli başlı sosyologların konuya yaptıkları katkıyı vurgulayacağız.

---

<sup>69</sup> Zolberg, *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*, 20-23.

<sup>70</sup> R. A. Peterson, H. G. White, *The Simplex Located in Art Worlds*, (Urban Life and Culture: 1979), Akt., A.g.e., 23.

<sup>71</sup> Richard Wollheim, “Sociological Explanations of the Arts: Some: Distinctions, Ed. M. Albrecht, Ed. J. H. Barnett, Ed. M. Griff, *The Sociology of Art and Literature*, (U.S.A.: Praeger Publishers, 1976), Akt. Demet Ulusoy, “Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar”, 248.

#### 1.4.2. Nedensel Yaklaşım

Nedensel yaklaşım sanat eserinin, içinde bulunduğu koşullar tarafından belirlendiği veya sosyal koşulların sonucu olduğu yaklaşımını benimser. Bu yaklaşımın en ünlü temsilcileri arasında Karl Marx, Arnold Hauser, Hippolyte Taine bulunmaktadır. Hatta sanatı birincil problematik haline getirmese de Max Weber ve Durkheim da bu alanda sayılmaktadır. Bilindiği üzere Marx'a göre egemen üretim biçiminin neticesi olan ekonomik koşullar insanın yaşam biçimini belirlemektedir. Marx, sanat eserini maddi nesnelerden ayrı tutmuş, fakat buna karşın maddi nesneler gibi egemen üretim tarafından belirlendiğini ifade etmiştir.<sup>72</sup> Taine'nin sanat sosyolojisi konusunda ilk denilebilecek yapıtı *Sanat Felsefesi (1882)* adını taşımaktaydı. Sanat ve toplum ilişkisini “sanat yapıtları, toplumun belirli bir çevre ve zamandaki duygularını, düşüncelerini yansıtır” fikrinden yola çıkmış, İngiliz Edebiyatı'nın 16. Yüzyıldan 19. Yüzyıla kadar en önemli yapıtlarını incelemiştir. Pozitivist bilim görüşünü benimseyen Taine, doğa bilimlerinin yöntemlerini tüm insansal alanlara ve sanata uygulamıştır.<sup>73</sup> Taine, sanatçının ortaya çıkardığı eseri, içinde olduğu toplum ve çevresiyle ilişkisi içinde değerlendiren ve sanat eserine kamunun etkisini göz önüne alan ilk tartışmaları başlatanlar arasındadır.<sup>74</sup> Taine'den yarım yüzyıl sonra G. Lanson onu eleştirirken: “Şiirsel dehanın analizinin şekerin analizi ile ortak tarafı sadece iki olgunun da analiz kelimesi ile adlandırılmasıdır” demiştir.<sup>75</sup> Max Weber ve Durkheim ise din ve sanatın nedensellik ilkesi içinde ilişkilerine dikkat çekerek iki toplumsal kurum arasındaki bu bağ doğrultusunda sanata yaklaşmışlardır.

#### 1.4.3. Anlatımcı Yaklaşım

Sanata dair diğer bir diğer yaklaşım “anlatımcı” terimiyle ifade edilmektedir. Bu bakış açısı sanatı sosyal bir kurum olarak ele almaktadır. Anlatımcı yaklaşıma göre sanat

---

<sup>72</sup> A.g.e., 249.

<sup>73</sup> Soykan, *Sanat Sosyolojisi*, 20-22.

<sup>74</sup> Ulusoy, “Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar”, 251.

<sup>75</sup> Robert Escarpit, *Edebiyat Sosyolojisi*, Çev., Ali Türkay Yazıcı, (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1968), 9., Akt. A.e.g., 22.

eserleri içinden çıktıkları toplumun anlatımı ve yansımalarıdır.<sup>76</sup> Özellikle edebiyat açısından bakarak sanat ve toplum ilişkisini irdeleyen ilk isim Madame De Stael'dir. On dokuzuncu yüzyılın başlarında *Edebiyata Dair* adlı eserinde toplumsal yapıların edebiyat, edebiyatın da toplumsal yapılar üzerindeki etkilerini konu etmiştir. Stael'ın amacı Montesquieu'nun hukuk tarihi araştırmaları için kullandığı tekniği edebiyat alanında kullanmaktır. Ancak Stael'ın tarihi taslak biçiminde gerçekleştirdiği çalışmanın bilimsel yöntemlere uygun bir edebiyat sosyolojisine ciddi katkılar sunduğunu söylemek zorlama bir çıkarım olacaktır. Stael'dan sonra bu yaklaşımı benimseyen isimler arasında Ernest Grosse, Pitirim Sorokin ve Frederick Antal sayılabilir.<sup>77</sup> Sanat ile ilgili ilk sosyolojik yaklaşım kendisi bu adı vermemiş olsa da Madame de Stael'de görülür. Edebiyat eserleri üzerine incelemelerde bulunan Stael, toplumsal olguların sanat eseri üzerinde, sanat eserinin de bu olgular üzerindeki etkisini araştırmıştır.<sup>78</sup> Ona göre bir toplumdaki edebiyat anlayışı politik inançlar ile uyum içindedir.<sup>79</sup> Bu kısımda anlatımcı yaklaşımı benimseyen P. Sorokin'in kültür bağlamında sanata yaklaşımına değineceğiz.

#### 1.4.3.1. Pitirim Sorokin ve Kültüre Yaklaşımı

Sorokin'e göre bir kültür sistemini oluşturan üç bileşen vardır. Bunlar; anlamlar, araçlar ve insanlardır. Bunlardan birinin yokluğu gerçeklikte var olan deneyimlenebilir sosyo-kültürel olguların yokluğu anlamına gelmektedir. Bir anlamlar sisteminin yığın olmamasının koşulu ise mantıkî bir iç tutarlılığa sahip olmasıdır. Dil, bilim, hukuk, etik ve sanat sistemleri olarak ifade edilen temel kültürel sistemlerin her biri bir iç mantık ile örülmüş anlam sistemleridir. Ekonomik ilişkiler her şeyden önce devletlerin var olan hukuk sistemlerinde tanımlanır. Örneğin kapitalist sistemin temel kurumu olan faiz, İslam'da haram olması sebebiyle Müslüman ülkelerde farklı bir ekonomik işleyiş söz konusu olmaktadır. Bir diğer örnek de sanat ürünlerinin gösterişçi tüketim

---

<sup>76</sup> Richard Wollheim, "Sociological Explanations of the Arts: Some: Distinctions, Ed. M. Albrecht, Ed. J. H. Barnett, Ed. M. Griff, *The Sociology of Art and Literature*, (U.S.A.: Praeger Publishers, 1976), Akt. Ulusoy, "Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar", 252.

<sup>77</sup> A.e.g., 252.

<sup>78</sup> Soykan, *Sanat Sosyolojisi*, 20.

<sup>79</sup> Ulusoy, "Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar", 252.

bağlamına konu olmaları durumunda ortaya çıkacak sonuçlardır. Bu açıdan baktığımızda Sorokin'e göre bir sistem içerisindeki ekonomik yapı beş temel kültür sistemi çerçevesinde biçimlenmektedir. Dil, din, bilim, sanat ve etik-hukuk sistemlerinin bileşimi olmayan veya onların alt sistemi olmayacak bir sistem olası görünmemektedir. Toplumsal yapıda her an değişen ve çeşitlenen araçlar ve insanlar dışında sisteme devamlılık sağlayan unsur, anlamların muhafazasıdır. Sorokin'e göre bu anlam zaman ve mekân unsurları içinde değişikliğe uğrasa bile kendini muhafaza etmeye devam etmektedir. Sorokin, tek faktöre dayanan açıklamalardan ziyade geliştirdiği sistem kuramı ile tutarlı biçimde unsurların birbirleriyle etkileşimine dayanan bütüncü bir yaklaşımı benimsemiştir.<sup>80</sup>

Ernest Grosse 1893'de yayınladığı eserinde sanatın ekonomik süreçle bağlantısını vurgulayarak, ekonomik örgütlenmenin evrelerini yansıttığını ifade etmektedir. Bu alanda çalışan önemli isimlerden Sorokin'in *Social and Cultural Dynamics* Volume I, "Fluctuations of Forms of Art" (1937) adlı yapıtı Ernest Grosse'un bahsedilen çalışmasına dayanmaktadır. Sorokin'e göre sanatı sanat yapan şey içinden çıktığı kültür zihniyetidir. Sanat o kültür tipinin bir yansımasıdır. Bir başka şekilde ifade edilecek olursa sanat, ortaya çıktığı dönemin kültürel yapısının estetik tarzda biçimlendirilerek cisimleşmesidir.<sup>81</sup> Sorokin'e göre bir insan grubunun var olabilmesi ve yaşamını sürdürebilmesi için iki önemli alan vardır. Bunlar; toplumsal normların kaynağı olarak dinsel sistemler ve siyasal örgütlenmedir.<sup>82</sup> Düşünsel kültür – üst sisteminde duyum ve us ötesi olarak inançlar yer almaktadır. Örneğin Baba- Oğul-Kutsal Ruh üçlemesi Ortaçağ Avrupa kültüründe kültürün önemli öncülü, sonul gerçeklik ve değerlerin temsilcisiydi. Bu dönem diğer bütün ilimlerde olduğu gibi sanatta da aynı inanış işleniyordu. Sorokin düşünsel hakikatin sanattaki karşılığının nesnelerin gözle görülen biçimleriyle değil, semboller, işaretler ve bu gibi araçlar üzerinden değişmez varlığı gösterme çabası olarak yorumlar. Ona göre Ortaçağ sanatının konusu ruh, şeytan gibi duyum ötesi şeylerdir.<sup>83</sup> Sorokin, *Duyumcul Kültür Tipi* ile, duyuy

---

<sup>80</sup> Alev Erkilet, *Toplumsal Yapı ve Değişme Kuramları*, 2 bs. (Ankara: Hece Yayınları, 2013), 19-28.

<sup>81</sup> Ulusoy, "Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar", 253.

<sup>82</sup> Erkilet, *Toplumsal Yapı ve Değişme Kuramları*, A.g.e., 16.

<sup>83</sup> Pitirim Sorokin, *Social and Cultural Dynamics*, (New York: The Bedmissler Press, 1962), Ulusoy, "Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar", 253.

organlarıyla algılanabilen nesnel doğruları esas kabul etmektedir. Bu kültür tipinde sanatın biçemi doğacı ve gerçekçidir. *Ülkücü tip* ise, bir taraftan nesnel gerçeklik, diğer taraftan duyum ötesi gerçekliğin etkisi söz konusudur. Bu sanatın biçemi hem sembolik hem de doğacı unsurlar barındırmaktadır. Genel itibariyle Sorokin, kültür – üst sistemleri bağlamında sanattaki değişimlerin kültürel zihniyetin ifade ediliş biçimi olduğunu vurgulamaktadır.<sup>84</sup>

#### 1.4.4. Hikâye Edici Yaklaşım

Demet Ulusoy'un bir diğer tasnifi “hikâye edici”dir. Bu bakış açısına göre toplumsal şartların ve sanat eserinin bir arada düşünülmesini gerektirecek bir yaklaşıma ihtiyaç yoktur. Her sanat için öncelikle ekonomik ve toplumsal şartlarla başlayan ve sanat eserinin ortaya çıkışıyla sonlanan bir hikâye vardır.<sup>85</sup> Bu yaklaşım bütüncü bir içerik barındırmamasından dolayı daha küçük çaplı grup çalışmaları için araştırma metodu olarak görülmektedir. Bahsedilen küçük çaplı sanat çalışmalarında sanatçının toplumsal konumu ve sosyal ilişkilerini konu edinen bu yaklaşım her sanat biçiminde değişen bu ilişki ağını irdelemektedir. Robert Wilson 1950 yılında tamamladığı doktora tezinde şairler ile mülakatlar yapmıştır. Bu çalışmanın sonucunda şairliğin kurumsallaşmadığını, şairlerin yeterince ilgi görmedikleri ve ihmal edildikleri, bunun neticesinde acı çektikleri sonucuna ulaşmıştır. Görüldüğü gibi hikâye edici yaklaşım bütüncül genel çıkarımları ve kesin hükümleri içermemektedir.<sup>86</sup>

Sanat sosyolojisine dair bu yaklaşımlar sosyolojik bir çalışmada sanatın hangi açıdan araştırma nesnesi yapılacağına ilişkin farklı yaklaşımları sunmaktadır. Araştırmamızda bu yöntemler içerisinde Nedensel Yaklaşım'ı kullanacağız. Bu kısımda, nedensellik üzerinden sanata dair bakış geliştiren sosyologların araştırma ve inceleme yöntemlerini irdeleyeceğiz.

---

<sup>84</sup> A.g.e., 254.

<sup>85</sup> Richard Wollheim, “Sociological Explanations of the Arts: Some: Distinctions, Ed. M. Albrecht, Ed. J. H. Barnett, Ed. M. Griff, *The Sociology of Art and Literature*, (U.S.A.: Praeger Publishers, 1976), Akt., A.g.e., 255.

<sup>86</sup> A.g.e., 256.

### a) Marksizm ve Sanat

Nedensel yaklaşıma dâhil edebileceğimiz önemli isimler arasında Karl Marx, Arnold Hauser, yukarıda bahsettiğimiz Taine ve sanatı birincil olarak problematikleştirmemiş Max Weber ve Durkheim da bulunmaktadır. Bilindiği gibi, Marks’a göre ekonomik koşullar egemen üretim biçiminin neticesi olarak insanın yaşam koşullarını şekillendirir. Ona göre sanat entelektüel yöntemlerle ortaya konur ve mental sistemin bir bölümü ve ideolojinin bir tarafı olarak tasavvur edilmelidir. Bu anlamda sanat eserleri maddi nesnelerden farklıdır. Ancak böyle olmasına karşın yine de sanat eserleri tıpkı maddi nesneler gibi egemen üretim biçimi tarafından belirlenmektedir. Marks’a göre sosyal yaşamı şekillendiren üretim güçleridir. Böylelikle tarihsel süreçte sanat toplumsal değişime bağlı olarak şekillenen ekonomik yapının belirleyiciliği ile değişime ve gelişime uğrar. Marks, sınıf çatışması kuramına göre farklı sınıfların, sınıfsal özelliklerine ve görüşlerine bağlı olarak sanat zevkleri ve tercihlerinin de farklılaşacağını belirtir. Buna göre İngiliz köylüsü halk şarkılarından hoşlanırken, aristokratlar bu tür müziği küçümserler.<sup>87</sup> Klasik sosyoloji, sanatı genel itibarıyla kültür ve sınıf üst başlığı altında değerlendirmiştir. Marksist bakış, kültürel kurum ve faaliyetlerin toplumsal etkileşime yaptığı etki ve toplumsal gerçekçi bakış açısından sanat sosyolojisine önemli bir katkı sunmuştur. Sanat ve edebiyat sosyolojisi bağlamında yapılan çalışmaların post-Marksist çevrelerce yürütülmesi bu açıdan anlamlıdır.<sup>88</sup>

Soykan, pozitivist bir bilim olarak kurulan sosyolojinin sanat açısından analizinde aynı tarzın etkin olacağını vurgulamaktadır. Aynı dönemde pozitivist görüşü eleştiren Marks ve Engels, savundukları tarihsel materyalist anlayışla bu karşı duruşa rağmen tarihsel-toplumsal varlık kapsamının yasalılığını savunarak pozitivizme benzer bir görüş sergilemektedirler. Dolayısıyla Marks ve Engels’ın sanat ve edebiyat üzerine

---

<sup>87</sup> H. James Baarnett, “The Sociology of Art”, Ed., M. C. Albrecht, Ed., J.H. Barnett, Ed., M. Griff, *The Sociology of Art and Literature*, (U.S.A.: Praeger Publishers, 1976), 621-634., Akt. A.e.g., 249.

<sup>88</sup> Çağan, “Sanat Sosyolojisinin İmkânına ve İnşasına Dair”, 13.

düşünceleri tarihsel-maddeci görüşün sanat alanına yansımalarıdır.<sup>89</sup> Marks’a göre sanatsal zevk sanatçının içinde olduğu sınıfın durumuna göre karakterize olur. Sanatçının kullandığı malzeme, sembol ve diğer tercihlerini belirleyen şey içinde olduğu sınıfsal yapının özellikleri ile paralellik gösterir.<sup>90</sup> Marks’ın yaptığı çözümleme, ekonominin sanata olan etkisi anlamak açısından önemlidir. Ona göre sanat yapıtlarının tarzı ve şekli bir sınıfın diğer sınıfla olan mücadelesi sonunda ortaya çıkar. Örnek vermek gerekirse klâsisizm, hâkim elit sınıfının kendi ekonomik ve toplumsal varlıklarını koruma gayesi olarak oluşmuştur.<sup>91</sup> 18. Yüzyılda İngiltere ve Fransa’da yaşanan toplumsal değişim, orta sınıf sanatının oluşmasına vesile olmuştur. Bu yüzyılın ikinci yarısında yaşanan devrimsel değişim sonrasında modern orta sınıf ortaya çıkmıştır. Bu yeni sınıfın aşırı bireyciliği saray sanatının ortadan kalkmasına (Barok ve Rokoko), burjuva sanatının doğmasına sebep olmuştur. Arnold Hauser’ın 1951 yılında çıkardığı “Sanatın Toplumsal Tarihi” adlı kitabında değindiği üzere, eğer orta sınıf Batı Avrupa’da liderliği ele geçirmemiş olsaydı, 18. Yüzyıla hâkim olan soylu çevreler de önceki sanat ve estetik anlayışlarından vazgeçmezlerdi.<sup>92</sup> Estetikçiler ve insan bilimleri alanında çalışanlar, Marksist görüşün sanata dair tutumunu indirgemeci bulmaktadırlar. Bu görüşe göre sanat üretim ilişkilerinin yansımasıdır ve kapitalist ekonominin tüm ürünleri gibi metadır. Ancak Marx’ın böyle bir düşüncesi olmamakla birlikte onun adına görüş bildirenler sanatı da dahil ederek kültürün toplumun alt yapısına bağlı olan üst yapısına ait olduğunu iddia etmektedirler.<sup>93</sup>

Soykan’a göre Marks ve Engels’in sanat ile ilgili görüşlerini 20. yüzyılın başında Plehanov kurumsal boyuta taşımıştır. Onun kuramı sanat sosyolojisi alanına dair önemli ipuçları vermektedir. Soykan’a göre Plehanov’un önerisiyle sanatın dilinden sosyal bilimler alanına yapılacak tercüme sanat sosyolojisi için başarılı bir yöntemdir. Plehanov’dan sonra Marksist sanat kuramının temsilcisi olarak G. Lukacs zikredilebilir. Lukacs’la birlikte E. Fischer, G. Thomson, T. Eagleton gibi kuramcılar da 20. Yüzyıl Marksist düşünürleri olarak bu çerçevede ifade edilebilir. Lukacs, sanat

---

<sup>89</sup> Soykan, *Sanat Sosyolojisi*, 22.

<sup>90</sup> Ulusoy, “Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar”, 250.

<sup>91</sup> Tezcan, *Sanat Sosyolojisi*, 47.

<sup>92</sup> Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Çev., Yıldız Gölönü, (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1984), Akt. Ulusoy, “Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar”, 250.

<sup>93</sup> Zolberg, *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*, 28.

yapıtı ve toplum bağlantısına ilişkin temelde Plehanov gibi yansıtmacı görüşü benimsemiştir.<sup>94</sup>

Marks ve Engels'ten sonraki kuşakta yer alan Marksistler dikkatleri daha çok kültürel sorunlara çevirmişlerdir. Bu kaçınılmaz durumun sebebi o dönem özellikle Marksizm'in hâkim sınıf ve müttefiklerine karşı dünyanın bütünün parçadan fazlası olduğu görüşünü savunan geniş işçi-sınıfı partilerinin giderek yükselen ideolojilerine dönüşmesidir.<sup>95</sup> William Morris, 1870'lerin sonlarından itibaren sosyal sebeplerin yerinden ettiği sanatı içinde olduğu durumdan çıkaracak yeni bir sanat anlayışını gerçekleştirmek için çeşitli makaleler yazmış ve konferanslar vermiştir. Morris, 1880'ler ve sonrasındaki sosyalist politikalarla ilgilenmiş ve bu sayede Marksist sanat teorisini İngiliz dilinde telaffuz eden ilk girişimi gerçekleştirmiştir. Ona göre insan türü açısından bakıldığında sanat yapmak diğer tatmin edici üretimsel faaliyetlerden farklı değildir. İnsanın içinde doğuştan gelen bir estetik dürtü bulunmaktaydı. Morris'in sanat tarihi hakkında esas vurgunun form ve estetik olduğu kabulüne sahip ilk Marksist yorumculardan biri olduğunu ifade edebiliriz.<sup>96</sup> Bu minvalde zikredebileceğimiz bir diğer Marksist sanat yorumcusu Frederick Antal'dir. Antal'in uygulamasını yapmaya çalıştığı şey sanat tarihi analizlerinden ziyade, sanata dair sosyo-ekonomik arka plana dâhil olan materyalleri bulmak ve onları ortaya çıkarmak olarak ifade edilebilir. Bu anlamda çalışmalarını bilimsel yönteme ve politik ideallerine sadık kalarak gerçekleştirmiştir.<sup>97</sup> Marx'ın sanata dair görüşleri kuramsal boyutta olmamakla birlikte sanatın karmaşıklığına ve hangi toplumsal ilişkiler içinde var olduğuna genel teorisi çerçevesinde yer vermiş, sanat ve toplumsal kurumlar arasındaki ideolojik ilişkiye dair semptomları ortaya çıkarmıştır.

## **b) Max Weber ve Emile Durkheim'in Sanata Yaklaşımı**

Max Weber ve Emile Durkheim, sanatı diğer bir sosyal kurum olan dine bağlayarak iki kurum arasında nedensel bir ilişki kurmuşlardır. Weber 1922'de yayınladığı "The

---

<sup>94</sup> Soykan, *Sanat Sosyolojisi*, 23.

<sup>95</sup> Andrew Hemingway, *Marksizm ve Sanat Tarihi*, Çev. Faruk Gültekin (İstanbul, Doruk Yayınları, 2015), 22.

<sup>96</sup> A.e.g., 34, 45, 68.

<sup>97</sup> A.e.g., 141.

Sociology of Religion” adlı çalışmasında dinin sanatsal ifadenin motor gücü olduğundan söz etmiştir. Böylelikle din, sanata ahengini veren bir kurum olarak görülür. Ancak entelektüel gelişimle birlikte bu bağ kopar ve sanat kendini oluşturan anlamlar dizisinin sahibi olur. Bu sanatın otonomlaşmasıdır. Artık sahip olunan değerler dizisi, dinden elde edilebilecek değerlerden oldukça farklıdır.<sup>98</sup> Emile Durkheim da Weber gibi sanatın kaynağının dinde aranması gerektiğini söyler.<sup>99</sup> Ona göre toplumu temsil eden ilk kurum din olduğundan diğer tüm kurumlar gibi sanat kurumu da dinden çıkmıştır.<sup>100</sup>

Weber’de sanat, klasik sosyolojinin genel anlayışında olduğu gibi kültürel bir üretim olarak görülmektedir. Sanatı altyapı kurumlarıyla bir arada değerlendirmiştir. Çağan’a göre Weberyen yaklaşımın bu altyapı algısı sebebiyle sanatın kendine has toplumsal konumu ve ilişkileri bir anlamda ikinci plana itilerek, sosyolojik yapıyı açıklayan tanımlardan biri olarak değerlendirilmiştir.<sup>101</sup> Weber’in sanat alanındaki sosyolojik yaklaşımına dair görüşünü müzik sosyolojisine yaptığı katkı, hatta kurucu olma vasfında görmekteyiz. Bu anlamda Weber’in sanata dair görüşlerini anlamak ve açıklamak için müzik sosyolojisine dair değerlendirme ve analizlerine odaklanmanın isabetli olacağını düşünmekteyiz. Weber, “Müziğin Rasyonel ve Sosyal Temelleri” (1958) başlıklı eserinde, notalama ve müzik aletlerinin üretimindeki standartlaşma başta olmak üzere, Batılı toplumların gelişmesinin merkezine koyduğu *rasyonelleşme* kavramının, müziğin toplumsal işlevinde de merkezi bir göreve sahip olduğunu ifade etmiştir.<sup>102</sup> Müziğin özerkleşmesinin ancak rasyonel bir eleştiriye tabi tutularak sağlanacağı görüşündedir. Akılla belirlenecek ve mantığa uygun süreçlerin müziğin sosyolojik alanına uygun açılımları sağlayacağını ifade etmiştir.

Weber’in yaşamında vazgeçilmez sanat türü müziktir. Weber’in ilgi duyduğu alanlardan biri kültürün “akılla uyuşmayan” alanında yaşanan süreci tespit etme

---

<sup>98</sup> Max Weber, *The Sociology of Religion*, (U.S.A.: Beacon Press, 1968), Akt. Demet Ulusoy, “Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar”, 251.

<sup>99</sup> M. Demet Ulusoy, *Sanatın Sosyal Sınırları*, (Ankara: Ütopya Yayınları, 2005), Akt., Tezcan, *Sanat Sosyolojisi*, 48.

<sup>100</sup> A.e.g., 48.

<sup>101</sup> Çağan, “Sanat Sosyolojisinin İmkânına ve İnşasına Dair”, 13.

<sup>102</sup> Uğur Zeynep Güven, Ali Ergur, “Dünyada ve Türkiye’de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi, *Sosyoloji Dergisi*, C. 3, S.29 (2014), 3.

imkânıdır. Bu kurama göre “akla uymayan” nitelikler antik müzik anlayışından modern müziğe geçişle aşamalı olarak terk edilmiş, bunların yerini akla uygun yapıtlar almıştır. Weber rasyonelleşmenin müzikte oluşturduğu değişimi vurgulamak amacıyla birbirinden bağımsız görülen tarihsel süreç ve olayları birbirleriyle ilişkilendirerek açıklamaya girişmiştir. Ona göre iki tarihsel gelişme müziğin rasyonelleşmesinde en önemli rolü oynamıştır: modern müzik notaları ve modern müzik aletlerinin geliştirilmesi. Aletlerin yapımında mahir olan zanaatkârlar zamanla kendilerini geliştirmişler, çalgı çalan müzisyenlerle aralarında karşılıklı yarara dayanan bir ilişki oluşmuştur. Müzik aletlerinin standartlaştırılması ve müzik notalarının yazılı hale gelmesi düzenli bir toplumun oluşturduğu mantıklı gelişmelere işaret etmektedir. 13. yüzyıla kadarki dönemde müzisyenler ve besteciler farklı ve karmaşık müzikler yaratmak amacıyla feodal saraylarda gelişim aşamasına katkı sağlamış, böylece müzik aletlerine talep artmıştır. Birbirini tetikleyen bu süreçte müzik aletleri yaygınlaştıkça, kabiliyeti olan müzisyenlere ilgi çoğalmıştır. Bu dönemi takip eden orta çağda orkestralar ve yaylı müzik aletlerine olan ilgi giderek yükselmiştir. Weber’in ekonomik ve tarihsel açıdan metodolojisini bir araya getiren bu durum, sunduğu ticari olanaklar neticesinde müzik aleti yapımının tarihsel gelişimi rasyonelleşmiştir.<sup>103</sup> Max Weber’in müziğe olan tutkusu onun bu konuyu çalışmalarına eklemesine sebep olmuştur. Weber, teknik, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin modern müzik ve müzik aletlerinin şekillenmesindeki önemine vurgu yapmaktadır. Müzik analizinde toplumsal sınıf önemli bir gösterge iken, ekonomi ve kültür yanında iklim etkenini de çalışma konusuna dâhil etmiştir. Örneğin Güney Avrupa’da icat edilen piyano, iklimin soğuk olması sebebiyle ev içi hayata önem veren kuzey Avrupa ülkelerinde daha çabuk benimsenmiştir.<sup>104</sup> Weber genelde sanata özelde müzik alanına dair yaptığı araştırmanın merkezine rasyonelleşme teorisini koyarak, modernleşmenin getirdiği değişimin sanat ürünleri ve sanat eserleri üzerindeki etkisini olumlamıştır.

Durkheim sosyolojisi, modern toplumları yeniden bütünleştirecek değer ve sembol gibi kutsalların neler olduğu üzerine neşet etmiş ve teorisini bu alanda oluşturmuştur. Modern toplumların modern öncesi toplumlardan farkını ortaya koymak suretiyle yaşanmakta olan bütünleşme sorununu anlamak ve açıklamak üzere çalışmalarını

---

<sup>103</sup> Bilen Işıktaş, “Müzik Sosyolojisi [Sosyomüzikoloji] Evreninde Tarihsel Perspektifler ve George Simmel”, *Sosyoloji Dergisi*, C. 38, S. 1 (2017), 46-47.

<sup>104</sup> Güven, Ergur, “Dünyada ve Türkiye’de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi, 3.

gerçekleştirmiştir.<sup>105</sup> Durkheim ve onun yaklaşımını takip eden isimler, büyüünün önemli ölçüde yarar amacı sağlayan bir faaliyet olduğunu, sanatın kökenini, süslemelerde ve oyunda değil, dinde aramak gerektiğini ifade etmiştir. Durkheim’a göre ilkeller, barınaklarına, mezarlarına, bedenlerine, kullandıkları her eşyaya, totemlerinin kendisi kadar kutsal saydıkları resimler çizmişlerdir. İlkelerin totemlerine yapmış oldukları tapınma ve törensel ritüellerde şiir ve musikinin kaynağı bulunmaktadır. Ayrıca tek mil kurbanları birer drama olması sebebiyle tiyatronun kökenine temel oluşturmaktadır. Rahip veya kâhinlerin gerçekleştirdikleri şurungal, belli başlı kutsal eser ve biçimlere işaret etmektedir. Bu durum sanat ve din arasındaki ilişkiyi belirtmektedir.<sup>106</sup>

### c) Frankfurt Okulu ve Sanata Yaklaşımları

Frankfurt Okulu’nun eleştirel düşüncesini en ayrıntılı biçimde açığa vurduğu alan sanattır. Bilindiği üzere Marks’tan bu yana burjuva toplumu bozuk bir yapı, yanlış kurulmuş ve kötü işleyen bir düzen olarak görülmüştür. Frankfurt Okulu bu kötü işleyen düzen içinde bir sığınak aramak amacıyla çalışmalarını yürütmüştür. Önerdiği sığınak sanattır. Yanlış bütünün içinde var olan ancak o yanlış bütüne katılmayan ve ilke olarak yanlışın karşısında durarak doğruluk savunuyla ortaya çıkan en son kale sanattır. Aynı zamanda bu yanlış aşma imkânı sunan sanat, gelecek adına da umut oluşturmaktadır.<sup>107</sup> Marksist gelenek içinde bulunmasına karşın, birçok yönüyle Ortodoks Marksizm’den ayrılan Frankfurt Okulu düşünürlerinden T. W. Adorno ve H. Marcuse’un sanata dair fikirleri 20. yüzyılda önemli sayılmaktadır. Baskıcı bir toplumda fikir üretmeye çalışan bu düşünürler için sanat ve kültür özgürlükçü bir toplum adına model alınmıştır. Marcuse, F. Schiller’in oyun yaklaşımını kendi toplum fikri için kullanmıştır. Marcuse’e göre insanların yaşamlarını sürdürmek için çalışma zorunluluğunun olması onların üzerinde baskı oluşturur. Bu baskı onların kültürlerinde de karşılık bulur. Her alanda insanların işini kolaylaştıran makinelerin icadı, iyi dizayn

<sup>105</sup> Cevat Özyurt, İbrahim Mazman, *Durkheim Sosyolojisinde Toplumsal Bütünleşme Aracı Olarak Din*, (Ankara: Hece Yayınları, 2015).

<sup>106</sup> Tezcan, *Sanat Sosyolojisi*, 165.

<sup>107</sup> Alev Yazar, “Müziğe Sosyolojik Yaklaşım” (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001), 15.

edilmiş bir toplumsal örgütlenme yoluyla insanlar üzerindeki çalışma yükünü azaltır. Böylece insanlar kalan boş vakitlerini oyunla ve kültürel faaliyetlerle geçirebilir. Marcuse, oyun örneğine göre düzenlenmiş bir toplumda insanların bir şey yapmak zorunda olmadıklarını, böylece hem toplumsal hem de kültürel olarak özgür olacaklarını düşünmektedir.<sup>108</sup> Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno ve Horkheimer fikir olarak birbirine en yakın iki isimdir.

Adorno'ya göre toplumdaki bölünmüşlük Marksist anlamda burjuvanın kendi üretimine tezat olmasından kaynaklanır ve bir çelişkiyi ifade eder. Bu bölünmüşlüğün ve yanlışlığın ortadan kalkması bütünleşmiş ve hakikate ulaşmış bir toplum demektir. Böyle bir doğruluk nerede bulunur sorusunun yanıtı Adorno'ya göre sanattadır. Sanat, kültürel alanda hareket eder ve kural olarak eylem ile mesafelidir. Sanat toplumsal gerçekliği değiştiren bir alan olarak değil, toplumsal gerçekliğin içindeki sınırlı bir alanda hakiki değerlere sahip bir kısmı oluşturmaktadır. Sanat, insanın daha iyi bir topluma duyduğu özlemi koruyabileceği bir sığınaktır. Sanat hem içinde bulunduğu topluma içkin, hem de aşkın eleştiri sunabilme olanağına sahiptir. Sanat toplumsaldır, bunun nedeni sanatın topluma muhalif bir konumda olmasıdır. Sanatın toplumsallığını koruması içinde bulunduğu toplumu yansıtmaması ile değil, onun içinde özgün alanını koruması ve onu eleştirme gücüne sahip olması ile mümkündür. Horkheimer, Adorno ve Marcuse için sosyoloji ve eleştiri birbirinden ayrı düşünülemez. Bu sebepten bir sanat eserini incelemek demek onun yorumlanma biçimlerini incelemeyi de kapsamaktadır. Bu inceleme eserin oluşumundan sunumuna ve algılanmasına kadar bütün süreçleri içermektedir. Kendisine bu kadar önem atfedilen sanatın bu beklentiyi gerçekleştirmesi için potansiyel oluşturan alan modernizmdir. Okulun kuramcılarında Adorno ve Benjamin, modernist olduklarını özellikle vurgulamışlardır. İdeoloji olarak sanat, egemen ideolojiyi geçersiz kılar ve sınıfın içeriğini idealleştirir, böylece sanatı sınıfın bir temsili olmaktan ziyade genel hakikatin bir alanı haline getirir.<sup>109</sup> Eleştirel teorisyenler burjuva toplumunu, yanlış kurulmuş, bozuk ve işlemeyen bir düzen olarak görmüşlerdir. Sanatı ise tüm bu bozukluğun ve yanlışlığın içinde ayakta kalabilen, varlığını sürdüren, gelecek adına umut olmaya devam eden bir alan olarak ifade etmişlerdir. Horkheimer'a göre önceki dönemlerde

---

<sup>108</sup> Soykan, *Sanat Sosyolojisi*, 24-25.

<sup>109</sup> Yazar, "Müziğe Sosyolojik Yaklaşım", 16-18.

bir sanat yapıtının gayesi dünyaya ne yaşandığını belirtmek ve bu yaşananlara dair yargıda bulunmaktır. Ancak sanat yapıtının bu özelliği ortadan kalkmıştır.<sup>110</sup>

Kitle kültürüne dair bir diğer yaklaşım Benjamin'e aittir. Ona göre modern dönemle birlikte yaşam, insanın kendi başına anlamlandıracağı bir bütünlük olmaktan çıkıp dağınık, parçalı ve öylesine yaşanan bir hâl almıştır.<sup>111</sup> Ona göre bir sanat ürününde bulunan “ruh” ile onun maddi tezahürü arasındaki ilişki o denli bağlantılıdır ki, eğer bu ilişki yeterli biçimde açıklanabilirse, başka bir değerlendirmeye gerek duymaksızın, birbirini açıklayabilirler. Benjamin'in Brecht etkisini yoğun biçimde işlediği görülmektedir. Benjamin, Brecht'in Marksist yorumunu ele alarak, teknolojik yenilikler ile popüler sanatların devrimci bir amaç taşıyabileceğini ifade etmiştir. Brecht, Frankfurt Okulu temsilcilerinin aksine kitle iletişim araçlarının toplumsal inşa için yenilikçi bir biçimde kullanılabileceğini ve olumlu yanlarının bulunduğunu ifade etmiştir.<sup>112</sup> Benjamin, teknik olanaklarla çoğaltılabilen sanat eserlerinin “aura”sının ortadan kalktığını ifade etmiştir. Bu noktada çoğaltılma işlemine örnek olacak bir alan sinemadır. Benjamin aura kavramı üzerinden teknik yolla yeniden üretilebilen sanat eserinin kendi içerisinde barındırdığı doğallığı ve biricikliği yitirdiğini ifade etmektedir. Avrupa'daki birçok şehri gezen Benjamin sanatın demokratikleşme aracı olabileceği düşüncesini bu sayede geliştirmiştir. Bir film savaş sahneleri ile insanların zihninde olumsuz öğeler barındırabilir. Ancak aynı teknik kullanılarak alternatif sinema yapıtları oluşturmak da mümkün olabilir. Benjamin'e göre tekniğin metalaşmasının önüne geçebilmenin imkânı bu alternatif sanat eserleriyle mümkündür.<sup>113</sup> Frankfurt Okulu'nun genel görüşüne göre sanat devrimi temsil edemez, sanat ve devrim ilişkisi karşıtlar birliğini oluşturmaktadır. Sanat bir mecburiyete boyun eğer ve kendine has bir bağımsızlığa sahiptir. Buna göre sanatın siyasi yanı ancak estetik tarafı içindedir. Sanatın politikliği arttıkça marjinalliği ve değiştirme gücü azalmaktadır.<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> İhsan Koluvaçık, “Eleştirel Teorisyenlerin Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Sanata ve Sinemaya Yaklaşımları”, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, C.2, S. 3 (2017): 140-143.

<sup>111</sup> Alev Yazar, “Müziğe Sosyolojik Yaklaşım” 18.

<sup>112</sup> A.e.g., 143.

<sup>113</sup> Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, 294-302.

<sup>114</sup> Yazar, “Müziğe Sosyolojik Yaklaşım” 22.

#### d) Guy Debord ve Gösteri Toplumu Bağlamında Sanata Bakışı

Debord modern anlamda kültürü, sınıflara bölünmüş tarihsel toplumda bilginin ve yaşanmış olanın genel adı olarak tarif etmektedir. Ona göre kültür yitirilmiş bütünlüğün arandığı yerdir. Kültür, bu birlik arayışında farklı bir alan olarak kendini yadsımak mecburiyetindedir. Tarihsel toplumlar da kültürün gelişmesinin öncelikli kuralı, yeni ve geleneksel arasındaki mücadelede yeniliğin sürekli kazanmasıdır. Kültürün sürdürülebilirliğini sağlayacak olan da bu zafardır. Kültür, tarihsel toplumun bilgisel atılımıyla Tanrı'nın yok edilmesi anlamına gelen bir bilgi üretir. Artık hiçbir ilkenin sürdürölme şartı olmadığı bir yapıda kültürün her sonucu onun çözölmesine bir adım oluşturmaktadır. Debord'a göre toplumsal hareketsizliğin ortak dili olan sanat, başlangıçta dinsel içerikli olan yapısından çıkarak bireysel hâle dönüştükçe, ayrılmış kültürün tarihe hükmeden hareketini de kabul etmiş olmaktadır. Ona göre sanatın bağımsızlığının onaylanması, çözölmenin de başlangıcını oluşturmaktadır. Bağımsız hale gelen sanat dünyayı göz alıcı renklerle ifade ettiğinde yaşamın bir anını aktarmış olur. O an yaşanmış ve bitmiştir. Aynı renkleri kullanarak onu geri getirmek mümkün değildir. Debord'a göre sanatın yüceliği ancak hayatın günbatımında belli olmaya başlar. Sanatı saran tarihsel zaman, öncelikle *barokla* kendini ifade etmiştir. Debord, barok sanatının merkezini yitirmiş bir dünyanın sanatı olduğuna işaret etmiştir. Bunun anlamı orta çağın hem dünyevî yönetimde hem de tüm kâinattaki son mitsel düzeninin çökmüş olmasıdır. *Değişim sanatı*, dünyada keşfetmiş olduğu geçici olma özelliğini ilk önce kendi içinde taşımak zorundadır. Baroğun gerçekleştiği başlıca alanlar tiyatro, şenlik ve teatral şenliklerdir. Debord, sanatın avangardlığını kendi yok oluşu olarak görmektedir.<sup>115</sup>

Debord, gösteri yaklaşımıyla toplumsal alanda modern sonrası dönemdeki sosyo-kültürel, siyasal, ekonomik ve sanatsal alanların yeni bir imaj ile gerçekleştirildiğini vurgulamıştır. Debord, gösteri tüketiminin zımni varlığına en açık biçimde kültür sektöründe kavuştuğunu belirtmiştir. "Gösteri toplumu" ile moderleşme eleştirisi olarak okunabilecek bir yaklaşım geliştiren Debord için kuşkusuz sanatın değişim ve

---

<sup>115</sup> Guy Debord, *Gösteri Toplumu*, 10 bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020), 136-140.

yenilik adı altındaki vaadi bu eleştirel bakıştan nasibini almış ve bu faaliyetlerin hâkim yapıyı sürdürülebilir kılmaktan öteye geçmeyen bir gerçeklik olduğunu ifade etmiştir.

#### **e) Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen'in Sinema ve Sosyoloji İlişkisine Bakışı**

Slavoj Zizek, *Filmlerle Sosyoloji* kitabının girişinde yaptığı değerlendirmede, filmlerin yalnızca bizleri eğlendirmek, görsel hoşluk yaratmak, estetiği ön plana çıkarmak, böylelikle bizi sosyal gerçekliğimizden uzaklaştırmak gibi bir işleve sahip hafif kurgular olmadığını ifade etmektedir. Filmlerle sosyoloji yapmak filmleri analiz etmekten çok daha fazlasıdır. Filmlerin yalnızca toplumsal gerçekliği ne şekilde yansıttığı ya da meşrulaştırdığını ifade etmek isteyenler kadar, toplumların kendilerini filmler aracılığıyla nasıl yeniden ürettiğini çözümlemek de bir sosyal bilimci için önem arz etmektedir. Filmler, içerisinde sosyal olanı bulmak ve analiz etmek için güçlü araçlardır. Sinemaya dair en mühim nokta, insanın kendisinden ayrılarak bir başkası olmasına olanak tanımasıdır. Toplumsal imgelemeyi derinleştirerek bazı durumlarda toplumsal hakikatin bir adım önünde olmayı, henüz gerçekleşmemiş olayları hayal etmeyi ya da düşünmeyi olanaklı kılar. Diken ve Laustsen yaptıkları çalışmada sinemanın gerçekliğin kendisinden ziyade belli belirsiz bir temsili olduğuna vurguyla, diyalektik bakımdan hayatın sinema sinemanın da hayat olduğunu ve ikisinin de birbirinin hakikatini anlattıklarını ifade ederler. Sinema sadece toplumsala ilişkin bir yansıtma aracıdır demek doğru olmaz, aynı zamanda seyircileri teknik bir araç yoluyla makinemsi de olsa manevi bir karşılık vermeye yönlendirirken toplumsalın sanala açılmasına olanak verir.<sup>116</sup>

Sosyoloji bilimi her daim temsil ve gerçeklik arasındaki ilişkinin nasıl olacağına ilişkin bir meseleyle meşgul olmuştur. Bu durum sinemayla karşılaşmadan önce olduğu gibi karşılaştıktan sonra da sürmüştür. Buradan anlaşılabileceği üzere sosyolojide temsil meselesi sinemadan bağımsız olarak var olmuştur. Sosyoloji bu durumu çoğunlukla mütekabiliyet içinde konu edinmiştir. Eğer temsil, temsil edilen gerçekliğe aşağı yukarı karşılık geliyorsa, gaye olabildiğince tam temsiller oluşturmak olmalıdır. Böyle bakınca sinema toplumsal hayatı ancak dolaylı, sanatsal açıdan yansıtır. Diken ve

---

<sup>116</sup> Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen, *Filmlerle Sosyoloji*, 2 bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), 19-21.

Laustsen'in Dowd'an yaptığı alıntı kayda değer bir yaklaşımdır: "Biz sosyologlar, filmler üzerine daha sosyolojik bir katman ekleyerek sinemacıların yanıltıcı görüşlerini "yeniden yazmayı" belki de kendimize görev saymalıyız. Eğer karakterler kendi bireysel yaşamlarından daha geniş, daha deli ve daha köklü toplumsal alanlara dâhil olduklarını gösterecek şekilde davransalardı, filmler daha zengin ve daha gerçekçi olurdu. Bunu yapmak için yönetmenin yarattığı kurgusal dünyanın sınırları dışına çıkmamız gerekiyor."<sup>117</sup> Demek oluyor ki sinema sosyolojik açıdan ele alınması gereken bir diğer meseledir.

Sosyoloji toplumsal yaşamı katmanlaştırma ve şeyleştirme eğilimindedir. Düzenliliklere, tekrarlanan pratiklere, yapılar, tiplere ve organizasyonlara dikkatini verir. "Sinemasal göz" ise yapılandırılmış toplumsallığın açık olanla etkileşmesi açısından özgürlük vadedebilir. Sanat özerk olduğu müddetçe sanattır. Özerkliğini yitiren sanat, sanat vasfını da yitirir. Hiçbir sanatın tam olarak özerk olmadığını da söyleyebiliriz. Diken ve Laustsen'a göre sosyal teori topluma bir meydan okumadır.<sup>118</sup> Bu özgünlük çabasına atıfta bulunan Anthony Giddens sosyolojiyi, düzgünce bir pakete sarılmış ya da bir kutuya yerleştirilmiş, açılıp okunmayı bekleyen bir alan olarak görmemektedir. Antropoloji, iktisat, tarih ve diğer tüm sosyal bilim dallarında olduğu gibi sosyoloji de kendi tabii ortamı içerisinde tartışmalı bir alandır. Yani kendi doğasına ilişkin devam eden bir çatışma halindedir.<sup>119</sup>

Sosyal teori bir takım ön kabullere dayanan, deneysel deneme ve yanılmalar neticesinde laboratuvar ortamında üretilen bir bilim değildir. Bir fizikçi bize molekülün yapısını birtakım kanıtlara dayandırarak açıklayabilir. Ancak sosyal bilimlerde deneysel gözlemin yeri olmakla birlikte bu anlamda bir netlik ve kesinlik yoktur. Bu tartışma sosyal bilimlerin özgün yanını beslemektedir. Sinemanın ise bir sanat dalı olarak özgünlüğü onu sanat yapan temel unsurdur. Ancak hiçbir sanat dalı gibi o da tamamen özgün değildir. Sinema toplumsal olana atıfla farklı zeminlerde benzer yapıtlar ortaya koyabileceği gibi, benzer durumlardan farklı sinemasal eserler de çıkarabilir. İdeolojilerden, iktidarlardan, kültürden, siyasetten, ekonomiden

---

<sup>117</sup> James J. Dowd, "Waiting for Louis Prima: On the Possibility of a sociology of Film", Teaching Sociology, 26, 1999, 324-42. Akt. A.g.e., Diken, Laustsen, 23.

<sup>118</sup> A.g.e., Diken, Laustsen, 25.

<sup>119</sup> Anthony Giddens, *Sosyoloji*, çev. Günseli Altaylar, (İstanbul: Say Yayınları, 2019).

etkilenebileceği kadar, bizzat bu kurumlara etki edebilecek bir yapıtı ortaya koyabilir. Sosyoloji dediğimizde bir anlamda bu ayrımın ve farklılığın sonuçlarını konu edinmiş olmaktadır. Diken ve Laustsen yapmış oldukları çalışma ile filmlerle sosyoloji nasıl yapılabilir sorusuna cevap aramaya çalışmışlardır. Filmlerin sosyolojik olarak ifade edilmesine dair oluşturulan yaklaşım, sosyal bilimsel anlamda sinema analizi yapmak adına yöntem arayışına işaret etmektedir. Var olan ya da olması arzu edilen toplumsal yapının sürdürülebilirliği ve yeniden üretimi açısından baktığımızda sinemanın hiçbir zaman boş vakit geçirme aracı olmadığı açıktır.

Buraya kadar yapmış olduğumuz çalışma, araştırmamızın teorik çerçevesini oluşturmak adına bu alana katkı sunan sosyal bilimcilerin yaklaşımlarından oluşmaktadır. Zikrettiğimiz birçok isin farklı ya da benzeşen yönleriyle genelde sanata, özelde ise sinemaya sosyolojik perspektiften bakarak yaklaşımlarını ortaya koymuşlardır. Bu anlamda yapılan değerlendirmelerin tümünü filmlerimizin analizi esnasında kullanmayacağız. Çalışmamızın konusunu oluşturan filmler ve bu filmleri incelediğimiz bağlam içerisinde zaman zaman atıf yapacağımız değerli teorisyenler ve görüşleri çalışmamız açısından ufuk açıcı olacaktır. Ancak tekrara düşmemek, söyleneni bir kez daha ifade etmemek adına tüm bu bilgi birikiminin ışığında sosyolojik anlamda yeni bir şey söylemek, çalışmamızın ana hedefidir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK SİNEMASI

Türk sineması, çalışmamızın ikinci bölümünün ilk başlığını oluşturmaktadır. Birinci bölümde sanat ve sinema sosyolojisine dair genel yaklaşımları ele aldık. Bu bölümde, Türkiye’de sinemanın ortaya çıkışı, sanat olarak anlatımı ve devam eden süreçte farklı ideolojik yaklaşımların perdeye yansıma biçimlerini irdelemeyi hedeflemekteyiz. Farklı yönetmenlerin sinemaya dair yaklaşımlarını ve toplumsal olanın bu yaklaşıma etkisi kadar sinemanın toplumsala etkisini Türkiye örnekliliği üzerinden ele alacağız.

#### 2.1. Türk Sineması’nın İlk Dönemi

Türk sineması şüphesiz kültür dünyamızda önemli bir yere sahiptir. Dünya genelinde sinema ile ilgilenen çevrelerin kafasında Türk sineması dendiğinde az çok bir karşılık oluşmaktadır. Türkiye, sinema gösterilerini ilk olarak 1897 başlarında izleme imkânı bulmuştur. İçerisinde Osmanlı’nın görüntülerinin yer aldığı çekimlerin gerçekleştirildiği tarih 1896’dır. O tarihte Türkiye’ye gelen Lumiere’in yönetmenlerinden Alexandre Promio, İstanbul, Beyrut, Şam, Kudüs gibi kentlerde görüntüler çekmiştir.<sup>120</sup> Bu bilgiler gösteriyor ki Osmanlı döneminde sinema ile tanışmamız, sinema sanatının ortaya çıkış tarihi ile eş zamanlı bir döneme tekabül etmektedir.

Türk sinemasındaki dönüm noktalarından biri 1948 tarihli vergi indirimidir. Sinema bu dönemden sonra üretimini artırmış ve giderek toplumun farklı kesimlerine ulaşan kültürel bir faaliyete dönüşmüştür. Bu gelişme Türk siyasetinde çok partili yaşama geçişle aynı döneme denk gelmektedir. Türk Sineması adına bir diğer önemli gelişme

---

<sup>120</sup> Nijat Özön, *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, (İstanbul: Hil Yayın, 1985), 335.

1987 yılında Yabancı Sermaye Kanunu'nda yapılan değişikliktir. Bu değişiklik Türk sinemasının önemli bir dönemecini oluşturmaktadır. Kanunla beraber sinemada dağıtım tekeli yabancı sermayenin eline geçmiş, Türk sinemasının kırk yıllık film yapım biçimi değişmiştir. Böylelikle 1990'dan itibaren iç unsurlar daha az etkin hale gelmiştir. Bu değişim popüler yapımlar için olduğu kadar, sanat sineması içeriğine sahip olan filmler için de geçerliliğini korumaktadır. Mesut Bostan'a göre Türkiye'de sinema devletin, sermayenin, kültür kurumlarının politik yaklaşımlarından göreceli olarak daha bağımsız bir alan olma özelliği göstermiştir. Bu sebepten dolayı da resim, edebiyat, müzik gibi alanlardan ziyade halkın beğenisi sinemayı biçimlendirmiştir.<sup>121</sup> Ancak film dağıtım şirketlerinin maddi kaynak oluşturduğu yapımların konuları itibariyle yine bu şirketlerin güdümünde oldukları yadsınamaz bir gerçekliktir. Bostan'ın Türk sinemasının görece bağımsız bir ortamda geliştiği ifadesi, 1939 yılından itibaren her daim işleyen sansür kurumu ve filmlerin senaryo aşamasından başlayarak denetime tâbi tutulması göz önüne alındığında çok gerçekçi görünmemektedir. Anlaşılacağı üzere Türk sinemasının esaslı bir çözümlemesi Türk toplum yapısını anlamak adına da önemli bir alan oluşturmaktadır. Bu alan Türk sineması üzerine çalışmayı faydalı bir entelektüel faaliyete dönüştürmektedir.

Mustafa Aslan, Türkiye'de sinemanın, ulusal değerleri yansıtmaya çalışan, kendi kültürel yapısı içerisinde ürün veren, daha ziyade popüler filmlerin ön planda olduğu bir sinema sistemi olarak oluştuğunu ifade etmektedir.<sup>122</sup> Çekilen filmler Türk toplumunun belleğini oluşturan ve kimliğini ortaya çıkaran yapımlar olarak önemlidir. Türk Sinemasının gerçek yapısını bulmasının 1960'lı yılların ikinci yarısına uzandığına işaret eden Aslan, daha öncesinin henüz emekleme dönemi olduğunu ifade etmektedir. Bunun sebebi, halk sineması, toplumsal gerçeklik, beyaz sinema gibi tartışmaların bu tarihten sonra yapılmaya başlanmış olmasıdır. Çeşitli platformlarda, dergilerde yapılan tartışmalar bu kuramsal açılımı genişletmiştir. Sinemanın Osmanlı'ya girişinden söz eden Aslan, sinema adına 1910'lu yıllarda yapılan çekimlerin, Muhsin Ertuğrul dönemine kadar ortaya kayda değer bir ürün koymadığını belirtmektedir.<sup>123</sup> Bu filmlerin sinema tarihi açısından önemi sadece "ilk Türk filmi",

---

<sup>121</sup> Mesut Bostan, *40 Soruda Türk Sineması*, (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2019), 13-14.

<sup>122</sup> Mustafa Aslan, *Türk Sinemasında Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi*, (İstanbul: Hiperyayın, 2019), 60.

<sup>123</sup> A.g.e., 63.

“İlk Türk Yönetmen”, “İlk Türk kadın oyuncu” gibi bir takım “ilkleri” ortaya koymasından kaynaklanmaktadır. Cumhuriyetin ilanı sonrasında toplumsal yapının değişimi ve getirilen yenilikler sinema alanına etki etmemiş, sinema adeta kendi kaderine terk edilmiştir. Sinemanın eğitim, kültür-sanat alanında propaganda özelliğinden istifade edilememiştir. Türkiye Cumhuriyeti, geçmişle bağlarını kopartarak, geleceğinin temelini Batı uygarlığını esas alarak kurmak istemiştir. Kılık kıyafetin, kültürü belirleyen birçok unsurun Batılı değerlere göre belirlendiği bir dönemde sinemanın konusu da bu değişim ve yeniliklerden etkilenmiştir. Aslan, Muhsin Ertuğrul filmlerinin dönemin koşullarıyla tutarlı olduğunu ifade etmektedir.<sup>124</sup> Cumhuriyet döneminde, ulus kimliği ve Türklük idrakinin Osmanlı ve İslâm öncesi döneme atıfla yeniden kurulması, tarih yazımının yön değiştirmesi anlamına gelmektedir. Bu değişimde, Halil İnalcık’ın da vurguladığı üzere Osmanlı İmparatorluğu’na yönelik Batı’da oluşturulan “Barbar Türkler” ifadesini ortadan kaldırmaya yönelik çabanın da etkisi büyüktür.<sup>125</sup>

Kurtuluş Kayalı’ya göre Türk sinemasının tarihi incelenmemiştir. Bu alanda yapılan iki önemli çalışma vardır. Bunlardan birincisi Nijat Özön’ün 1960 yılına kadarki dönemi kapsayan *Türk Sinema Tarihi*, diğeri ise Giovanni Scognamiglio’nun 1896 ile 1986 yılları arasını anlatan *Türk Sinema Tarihi*’dir. İlk Türk filmi üzerinde kısmen tartışma olsa da Fuat Uzkınay’ın *Ayestefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı* (1914) olarak kabul edilmiştir. Türk sinemasının ilk yıllarında az sayıda film çekilmiştir. Bu az sayıdaki film faaliyeti Cumhuriyet döneminde çekilen filmlerle sürmüştür.<sup>126</sup> Birinci dünya savaşında özellikle Avrupa’da, sinema bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Fransa, savaşta yer alan ülkeler arasında sinema birimi oluşturan ilk devlettir. İngiltere ve diğer ülkeler Fransa’yı takip etmiştir. Savaş sırasında Türk Ordularının Başkomutanı Enver Paşa, Almanya’yı ziyaret ettiği sırada Almanların sinemacılık kolunun yaptığı filmleri incelemiş ve nasıl propaganda aracı olarak kullanıldığını tecrübe etmiştir. Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD), 1915 yılında Enver Paşa tarafından kurulmuştur. Zamanla film çekmek için imkanları artan MOSD, Birinci Dünya Savaşı’nda birçok cephede savunma mücadelesi veren Osmanlı ordusu ile ilgili belgesel filmler çekmiştir. MOSD, Osmanlı’nın Birinci Dünya Savaşı’nda

---

<sup>124</sup> A.g.e., 63-65.

<sup>125</sup> Bostan, *40 Soruda Türk Sineması*, 26.

<sup>126</sup> Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, (İstanbul: Tezkire Yayınları, 2015), 15.

yenilip Mondros Ateşkes Antlaşması'nı imzalamak mecburiyetinde kaldığı 30 Ekim 1918 tarihine kadar çalışmalarını devam ettirmiştir. Ancak hükümet, itilaf devletleri ile yapılan antlaşma gereği elindeki tüm iletişim araçlarını devretmek zorunda kalınca dönemin MOSD yöneticileri bu araçları Malul Gaziler Cemiyeti'ne devretmiştir. Mondros Ateşkes Antlaşmasının ardından ordudaki görevlerinden ayrılan Fuat Bey ve Cemil Beyler Malul Gaziler Cemiyeti adına sinema faaliyetlerini sürdürerek, Anadolu'nun işgali karşısında gerçekleşen ilk direniş hareketlerini filme almışlardır.<sup>127</sup>

Sessiz dönem Türk sineması dünyada da olduğu üzere, Türkiye'de de dönemin mühim görülen olaylarının sinemaya aktarılmasıyla başlamıştır. Sesin sinemaya eklenmesi sinema adına önemli bir devrim olmuştur. Sesle birlikte filmlerin gösterim kalitesi artmış, konular değişmiş ve anlatım olanakları gelişmiştir. Seyirci ve sahne arasındaki ilişki şekillenmeye başladıkça, izleyici ve karakter arasında empati kurulmuş, izleyicinin konuya dahil olmasına olanak sağlanmıştır. Bu durum oyunculuklarda da etkisini göstermiş, sessiz dönemin yüzeysel oyunculukları yerine daha gerçekçi oyunculuklar sahnelenmeye başlanmıştır. Türk sinemasında İpekçilerin başlatmış olduğu sesli çekim dönemi, Faruk Kenç'in *Dertli Pınar* (1944) adlı yapımına kadar devam etmiştir. Bu yapım, filmlerin sessiz çekilip dublaj yöntemiyle seslendirilmesine ilk oluştururken, bu yöntem doksanlı yıllara kadar sürmüştür. Mesut Bostan, sesin, sinemanın olanaklarını geliştirmesi ve seyircinin filmlerle bağlantı kurabilmesi gibi birçok açıdan olumlu gelişmelerin önünü açtığını belirtmiştir. Ancak Türk sinemasının bu gelişimden istifade edemediğini vurgulayan Bostan, Muhsin Ertuğrul'un tiyatronun etkisindeki sinema anlayışının bunun en önemli sebebi olduğunu belirtmiştir. Ertuğrul'un bu anlayışı kendisinden sonraki yönetmenler tarafından da sürdürülmüş, 1950'lerin başına kadar Türk sinemasında tiyatral etki devam etmiştir.<sup>128</sup>

## 2.2. Türk Sineması'nda Muhsin Ertuğrul Dönemi

Muhsin Ertuğrul, döneminin birçok tiyatro sanatçısı gibi, İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla tiyatro yapmaya başlamış, savaş yılları ve Mütareke döneminde Almanya'da tiyatro eğitimi almıştır. Oyun anlayışı Alman etkisinde olan Ertuğrul'un film çekme ilkesi,

---

<sup>127</sup> Bostan, *40 Soruda Türk Sineması*, 30-33.

<sup>128</sup> A.e.g., 34-38.

tiyatro mevsimi geçtiğinde oyuncularını tekrar seyircinin karşısına çıkarmak ve mevsiminde oynadıkları oyunları tekrar sergilemek üzerine kurulmuştur. Bu yüzden Ertuğrul'un yirmi dokuz filminden on biri tiyatro eserlerinden uyarlama, üç tanesi de yabancı filmlerin yeniden çevrilmesi biçimindedir. Nijat Özön, Ertuğrul'un tiyatrodan devşirme sinema anlayışının olumsuz yönleri üzerinde durmuştur. Ona göre Ertuğrul sinema konusunda yeteneksizdir ve tiyatrodan devşirme oyuncularla sinemayı kendi anlatımından ve dilinden uzaklaştırmıştır.<sup>129</sup> Muhsin Ertuğrul'un sinemada 1950'lere kadar süren hakimiyetinin, sektörün tüm eksikliklerin nedeni sayılmasına değinen Mustafa Aslan, bu yaklaşımın haklı yönleri olmakla birlikte gerçeği yansıttığına kuşku ile yaklaşmıştır. Ona göre Ertuğrul'dan yapabileceğinin üzerinde bir performans beklenmiştir. Ertuğrul'un yaptığı şey, ülkede sırt dönülmüş olan Batı değerlerine sahip çıkmak ve o değerlere uygun filmler çekmek olmuştur. Batıya bu denli hayranlığın eleştirilebilir tarafları elbette vardır. Ancak bunu film yapma biçiminden ayrı olarak eleştirmek gerekmektedir. Zira imkanlarının oldukça kısıtlı olduğu bir zamanda, en ilkel araçlar kullanılarak yapılan filmleri dönemin şartları içinde değerlendirmek anlamlı olacaktır. Ertuğrul'un bu dönemde yaptığı filmler arasında *Ateşten Gömlek* (1923), *Ankara Postası* (1928) ve *Bir Millet Uyanıyor* (1923) milliyetçi söylemi en bariz biçimde yansıttığı filmlerdir. Ancak bu yapımlara rağmen Türk sineması henüz olgunluk aşamasına geçememiştir.<sup>130</sup>

Cumhuriyet döneminden itibaren etkin olan iki özel yapım şirketi, 1922'de kurulan Kemal Film ile 1928'de kurulan İpekçiler'in film şirketidir. Sinemanın ilk dönemlerinden başlayarak uzunca bir müddet etkin olan yönetmenler Cumhuriyet'in değerlerine uygun ve destekler nitelikte filmler çekmişlerdir. Kayalı'ya göre sinemanın çelişkisini açıklayabilecek bir diğer konu 1950'li yıllara kadar sinema salonlarının büyük şehirler dışında fazla yaygın olmamasıdır. 1950'ler sinemacılar dönemi olarak nitelenmiştir. Bu döneme kadar sinemanın kitabî ve teatral özellikler barındırdığı bilinmektedir. 1950'lere kadar çekilen filmlerde ulusçu ve Batılılaşmacı üslup sahneye yansımıştır. Diğer yandan Almanya, Amerika Birleşik Devletleri, İsveç ve Sovyetler Birliğinin sinemasını inceleyerek pratik yapan Muhsin Ertuğrul, *Halıcı*

---

<sup>129</sup> Özön, *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, 348-349.

<sup>130</sup> Aslan, *Türk Sinemasında Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi*, 65-67.

*Kız* isimli ilk renkli sinema filmini 1953 yılında çekmiştir.<sup>131</sup> 1940'ların ikinci yarısına kadar çok önemli bir gelişim gösteremeyen film endüstrisi, ülkede yaşanan siyasal değişimler neticesinde canlanmaya başlamıştır. Tiyatrocuların hakimiyetinin kırılması sinemacıların film üretimiyle gerçekleşmiştir. Oluşum süreci 1950-1960 yılları arasında tamamlanan Türk sineması, 1960'lı yılları "ulusal bir sinema arayışı" ile geçirmiştir.<sup>132</sup>

Mesut Bostan, klasik sanat biçimlerinin Türk sinemasına etkisini Hacivat-Karagöz örnekliliği üzerinden açıklamaktadır. Hacivat-Karagöz, Güneydoğu Asya'da ortaya çıktığına inanılan bir sanatın Osmanlı'da aldığı isimdir. Bu sanat ışık vasıtasıyla bir hikâyenin gölgeler eşliğinde perdeye yansıtıldığı bir sanat dalıdır. Hacivat, mürşit bir kişiliği temsil ederken, Karagöz tasavvuf yolculuğunu tamamlayamamış bir kişilik olarak sunulmuştur. Komedi ön plandadır. Seyirci karakterler içinde kendini en fazla Karagöz'e yakın hissetmektedir. Benzer biçimde popüler Türk Sinemasında komedi unsuru yoğunlukla ön plandadır. Karagöz karakterine benzer biçimde popüler komedilerdeki komik karakterler de kural tanımayan patavatsız tipler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak Hacivat gibi başrol oyuncusuna doğru yolu gösterecek dini ve ahlaki yönü güçlü bir karakter yoktur. Yeşilçam'da bu karakterler genellikle menfaatine düşkün, toplumun inancını kullanarak menfaat devşiren tipler olarak sunulmuştur. Karagöz oyununun arka fonunda canlı bir Osmanlı mahalle kültürü vardır. Popüler Türk sinemasının da benzer şekilde "mahalle sineması" olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Filmlerde mahalleler yaşayan ortamlardır ve genellikle filmlerin hikâyeleri bu mahallelerde başlayıp bitmektedir. Dönemin filmlerinden *Üç Arkadaş* (Ün, 1958), *Ah Güzel İstanbul* (Yılmaz, 1966) gibi belli filmlerde bu durum görülmektedir. Osmanlı toplumunda farklı din ve kültürün bir arada bulunduğu yapı Hacivat-Karagöz oyununda karşımıza çıkar. Bu oyunda Laz, Arap, Arnavut, Yahudi gibi tiplerle karşılaşmaktayız. Popüler filmlerde de benzer tiplerle rastlamak mümkündür. Ancak 1960'larda Kıbrıs'ta Türklere yönelik saldırılar ve Türkiye'nin uluslararası boyutta yalnızlaşmasının sonucu olarak Rumlar ve diğer çok kültürlü yapının sinemadaki temsili sonlanmıştır.<sup>133</sup> Milliyetçi tutumun artması, Batı karşısında

---

<sup>131</sup> Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, 15-16.

<sup>132</sup> Evim Özkan Töre, *İstanbul Film Endüstrisi*, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010), 37.

<sup>133</sup> Bostan, *40 Soruda Türk Sineması*, 21-24.

yerli kültürü canlandırma faaliyetleri de sinemadaki temsil çeşitliliğini sınırlandırmıştır. Dini alandaki temsilin, din adamları üzerinden çıkarıcı ve menfaatperest olarak tasvir edilmesi dindar kesimin tepkisini çekerken, 1960'ların ortalarından sonra yeni filizlenen İslamcı görüş için sinema yoluyla dini tasvirlerin olumlu anlamda betimlenmesi gündem olmaya başlamıştır.

### 2.3. İkinci Dünya Savaşı ve Sinema

İkinci Dünya Savaşı esnasında sinema, büyük halk kitlelerini etkilemede bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Bu durum o zamana kadar görülmemiş bir etki bırakmıştır. Nijat Özön, *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi* adlı kitabında sinemanın propaganda amacıyla araçsallaştırılmasını sinemanın “askere alınması” olarak tarif etmiş, ideolojik savaşın baş silahı olarak görmüştür.<sup>134</sup> Bu dönemde savaş filmleri, propaganda filmleri ve belgesel türleri diğer film türlerinden daha fazla ön planda olmuştur. Görüntünün tüm imkanları kitlelerin algılarını kontrol etmek amacıyla kullanılmıştır. Savaş sona erdikten sonra dünyanın genel görünümü değişmiştir. Umutların yeşerdiği bu yeni dönemde bazı toplumsal ve siyasal değişim hedefleri gerçekleşmiş, bazı hedefler ise gerçekleşemeyerek huzursuzluk yaratmıştır. Demokrasi söylemi, sömürge ülkelerinin bağımsızlıklarını kazanmaları, Birleşmiş Milletlere katılımın artması, uzayla ilgili yaşanan gelişmeler, kitle iletişim araçlarının gelişerek yayılması, diğer tüm alanlarda olduğu gibi sinemada da etkilerini göstermiştir. Sinema sınırları aşarak, ülkelerarası ortak yapımlar ve film alışverişlerine olanak sağlayan bir alana kavuşmuştur. Uluslararası boyutta giderek artan sinema şenlikleri film alışverişini de daha anlamlı hale getirmiştir. Tüm bunların yanında sinemada; renkli filme geçiş, merceklerin gelişmesi, seslendirmede ve geniş açıda yaşanan teknik gelişmeler de sinema sanatına yeni katkılarda bulunmuştur.<sup>135</sup>

İkinci dünya Savaşı ile yaşanan maddi sıkıntılar ve olanaksızlıklar, Türk sinemasını olumsuz yönde etkilemiştir. Avrupa pazarının kapanması yerini, savaş propagandası endişesiyle ABD ve Mısır yapımı filmlere bırakmıştır. 1938-1944 yılları arasında Türkiye’de çekilen filmler ile bu dönemde Türkiye’de gösterime giren Mısır

---

<sup>134</sup> Özön, *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, 196.

<sup>135</sup> A.e.g., 196-197.

filmlerinin sayısı aynıdır. Aslan'a göre Mısır filmlerinin bu denli beğenilmesinin nedeni, halkın kültürel anlamda kendine benzeyen karakterleri görmesi ve dini inançlarına yakın bulmasından kaynaklanmaktadır. Devlet, 10 Şubat 1942 yılında Mısır filmlerini yasaklamıştır. Bunun yerine yüksek gişe oranlarına sahip yabancı filmlere dublaj yapılarak yerleştirme girişimi başlatılmıştır. Ayrıca film müziklerine Türkçe sözler yazılarak "arabesk" müziğin de temeli oluşmuştur.<sup>136</sup> 1948 yılında yerli filmlerden alınan belediye eğlence rüsumunda yapılan indirim, film yapımcılarının ve film üretimin artmasına sebep olmuştur. 1948 yılı, sinemanın ekonomik açıdan işleyişinde önemli bir dönemeç olurken, bu gelişme ile bağlantılı olarak 1950 yılı sinemanın sanat açısından dönüm noktası olmuştur. Bu dönemde genç yönetmenler tiyatro etkisinden uzaklaşmış, doğrudan sinema dilini kullanan eserler vermeye başlamışlardır. Bu genç yönetmenlerin başında Lütü Ö. Akad yer almaktadır.<sup>137</sup>

Lütü Ö. Akad kendi sinema dilini yansıttığı *Vurun Kahpeye* (1949), *Kanun Namına* (1952) filmlerini çekmiştir. Bu yeni dönemde Türk sineması canlanmış, seyirci sayısı artmış, Türkiye'deki birçok şehre, hatta ilçelere sinema salonları açılmıştır.<sup>138</sup> Akad, özellikle 1952-1955 yılları arasında çekmiş olduğu filmlerle Türk sinemasında önemli bir yer tutmaktadır. Nijat Özön, sinemanın tiyatro dilinden arınabileceğine dair umutların söndüğü bir dönemde Akad'ı, sinema dilini kullanışı, seçtiği konular, konuları işleyiş biçimi, oyuncuların beklentisi ve ortaya koyduğu yapıtlarla umudu yeniden yeşerten bir yönetmen olarak tarif etmiştir.<sup>139</sup> Ağâh Özgüç, Türk sinemasının tarihsel gelişimi içerisinde "ilk usta"lardan biri olarak tanımladığı Akad'ın sinemasının durağan olduğunu, ancak işlediği konulardaki gerçekliğin bu durağan anlatıma bir hareketlilik kattığını ifade etmiştir. Sinemacılar çağının beraberinde getirdiği bir durum "tarihsel filmler"dir. Vedat Ar'ın *Üçüncü Selim'in Gözdesi*, Baha Gelenbevi'nin *Barbaros Hayrettin Paşa* adlı yapımları bu filmlere örnek teşkil etmektedir. Tarihsel film furyası 1954 yılına kadar sürmüştür. Bu dönem sürerken, 1952 yılında üç yönetmen dikkatleri çekmiştir: Semih Evin (1920), Muharrem Gürses

---

<sup>136</sup> Aslan, *Türk Sinemasında Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi*, 69.

<sup>137</sup> Özön, *Sinema: Uygulayımı-Sanâtı-Tarihi*, 356.

<sup>138</sup> Aslan, *Türk Sinemasında Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi*, 69.

<sup>139</sup> Özön, *Sinema: Uygulayımı-Sanâtı-Tarihi*, 357.

(1915) ve Metin Erksan (1929). Özgüç, benzer filmler çeken Evin ve Gürses'in piyasaya dönük, yoğunlukla aile melodramları çeken, fakat halkın psikolojisini ve gerilimlerini iyi bilen iki yönetmen olarak tarif etmektedir. Bu iki yönetmenden ayrılan isim, Metin Erksan'dır. Erksan bir "tutku sinemacısı"dır. Örneğin *Acı Hayat* filminde böyle bir tutkuyu dile getirirken, sınıfsal çelişkileri de ortaya koymaktadır.<sup>140</sup>

#### 2.4. 1950'ler: Sinemacılar Dönemi

1950'lere kadar olan dönem sinema açısından ara dönem olarak ifade edilmektedir. Çok partili yaşama geçiş ve Demokrat Parti'nin iktidar olması ile sinemanın sokağa çıktığı görüşü paralel olarak dillendirilmiştir. Konusunu yaşanmış bir olaydan alan, Lütfi Akad'ın *Kanun Namına* (1952) adlı filmi sinemacılar kuşağının başlatıcı filmi olarak nitelendirilmiştir. 1950'lerden sonra sinema salonları belli ölçüde Anadolu'ya açılmıştır. Kan davası içerikli köy filmleri, salon komedileri, aşk ve namus filmleri bu döneme hâkim senaryoları oluşturmaktadır. Bu dönem Türk sineması yılda iki yüzün üstünde film üretmiştir. Bu açıdan 1950-1960 arası Türk sinemasının yapı taşıdır. Bu dönemin özelliklerinden biri de sinemaya uyarlanan edebiyat ürünü romanlardır. Kerime Nadir, Esat Mahmut, Güzide Sabri ve diğer birçok ismin romanları sinemaya uyarlanmıştır. Bu filmler daha çok İstanbul'da geçen yaşamı modernleşmeci biçimde ele alan filmlerdir. Roman uyarlamaları 1950-1960 yılları arasında yaygınlaşmış, 1960'larda yoğunlaşmış, 1970'lerde ise film konusu olarak kısmen işlenmiştir.<sup>141</sup>

Türk sinemasının kendini bulma yılları olarak ifade edilen 1950'ler, teknik ve biçim açısından da birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. Kamera bu süreçte ilk defa hareket kazanırken, subjektif bir açıyla kullanılmaya başlanmıştır. Filmlerde kullanılan mekanlar manzara olmaktan çıkarak filme zenginlik katan bir unsura dönüşmüştür. Bu gelişmelerin en önemlisi ise kurgunun öneminin anlaşılmış olmasıdır.<sup>142</sup> 1950'li yıllar Türk sinemasında önemli izler bırakan yıllar olmuştur. Bu süreçte ilk filmlerini üreten yönetmenler aynı zamanda yaklaşımlarıyla Türk sinemasını etkileyen ilk isimler

---

<sup>140</sup> Ağâh Özgüç, *100 Filimde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, (İstanbul: Bilgi Yayınları, 1993), 20-22.

<sup>141</sup> Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, 16-17.

<sup>142</sup> Aslan, *Türk Sinemasında Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi*, 69-70.

olmuşlardır. Kurtuluş Kayalı, Türk sinemasında süreklilik veya değişiklik gösteren unsurları anlamının yolu olarak tekrar çekilen filmlerin incelenmesine vurgu yapmaktadır. Örneğin, Orhan Aksoy, Lütfi Akad ve Halit Refiğ'in *Vurun Kahpeye* (1964, 1949, 1974) uyarlamaları kıyas edilebilir. Bu kıyas değişen süreçlerde filmlere eklenen, çıkarılan, ön plana alınan ya da ötelenen hususların neler olduğu kadar toplumsal değişimin yönüne kaynaklık eden nüvelere ulaşmamıza da yardımcı olacaktır. Türk sineması adına bir diğer önemli husus sansürdür. 1961 anayasası ile sansürün kaldırılacağına dönük bir olanak ortaya çıkmış, Temsilciler Meclisi'nin kimi üyeleri bu yasağı kaldırmaya dönük girişimde bulunmuş, ancak bu girişimler bir sonuç vermemiştir. Kayalı, tam da bu sebepten sinemanın oluşum şartlarının diğer sanatlara göre daha sınırlandırıcı olduğunu belirtmiştir. Bazı sıra dışı sinema örnekleri sansüre takılmıştır. Kayalı'ya göre Türk sineması üzerine düşünürken sansürü yok sayarak genellemelerde bulunmak çok anlamlı değildir.<sup>143</sup>

Çok partili siyasal hayata geçişin birçok alanda olduğu gibi sinemada da yansımaları olmuştur. Bu döneme kadar toplumsal gerçekliğe uzak görünen Türk sineması, bu süreçle birlikte ülkede meydana gelen önemli değişimlerden etkilenmiştir. Antalya (1963) ve Adana Film Festivalleri (1969) düzenlenmeye başlamıştır. Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden olan Atıf Yılmaz Batıbeki, *Gelinin Muradı* (1957) adlı filmiyle bu dönemde sinemaya giriş yapmıştır. 1955-1958 yılları arasında melodram türünde filmler çeken Memduh Ün, 1958 yılında çekmiş olduğu *Üç Arkadaş* filmiyle başarılı bir yapım üretmiştir. Bu dönemde ilk kez toplumsal sıkıntılar perdeye yansıtılmaya başlanmıştır. Metin Erksan, Türk sinema tarihinde önemli sayılan *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963) ve *Susuz Yaz* (1963) filmlerini bu yıllarda çekmiştir. Türk sineması bu dönemde yurtdışından iki ödül kazanmıştır. Bunlardan biri Kartaca (Tunus) Şenliği'nde Onur ödülü alan *Yılanların Öcü* (1962), diğeri ise Berlin Sinema Şenliği'nde Altın Ayı Büyük Ödülü'nü alan *Susuz Yaz* (1963) filmidir. Sinemalarda gösterimi yasaklanan *Yılanların Öcü* (1962), Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in müdahalesi ve sansür yasağının kalkmasıyla seyircinin karşısına çıkmıştır.<sup>144</sup> Böylelikle toplumsal gerçeklik dönemi başlamıştır.

---

<sup>143</sup> Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, 18.

<sup>144</sup> H. Esen, V. Kayador, *O Günler*, (Konya: Eğitim Kitapevi, 2009), Akt. Aslan, *Türk Sinemasında Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi*, 70.

## 2.5. Türk Sineması'nda Farklı Eğilimlerin Temsili

Türk sinemasının toplumsal meselelere yönelmesinin göstergesi olan yapım, 27 Mayıs darbesinden önce çekilen *Gecelerin Ötesi* (1960)'dir. “Her mahallede bir milyoner yaratma” politikasının sonuçlarını irdeleyen bir yapımdır. Filmde bu politikanın gerçekliği işlenmiştir. Filmin öne çıkan bir özelliği, toplumsal gerçekçi filmlerdeki bürokrat tip ve basit çözümlemelerin bu filmde olmamasıdır. Bir başka toplumsal gerçekçi film olan *Suçlular Aramızda* (1964) Türkiye’de sermaye sınıfının tutumunu sahte gerdanlık meselesi ile deşmeye çalışmaktadır. Metin Erksan’ın bir başka filmi olan *Dokuz Dağın Efsanesi* (1958), yönetmenin meslektaşlarından daha önce tarihsel-toplumsal meselelere eğildiğini göstermektedir. Bu film, Türkiye’de ilk kez tarih sorununun derinlemesine incelendiği, fakat olduğu gibi filme yansımadığı yapımdır.<sup>145</sup> 27 Mayıs 1960 ihtilali, değişen toplumsal ve siyasal yaşam, Türk sinemasının o güne kadar üzerinde durmadığı konulara yönelmesine sebep olmuştur. Politik hayatta daha önce dile getirilmeyen konular gündeme gelmiş, bunun sinemadaki yansıması “toplumsal gerçekçilik” olarak adlandırılmıştır. 1960 sonrası, ekonomide planlamanın yapıldığı ve sanayileşmenin yoğunlaştığı dönemlerdir. Fabrikaların çoğalması işçi ihtiyacı doğurmuş, bu durum kırsaldan kente göçü hızlandırmış ve gecekondu denilen kent içinde yeni yaşam alanlarını ortaya çıkarmıştır. Göç, toplumsal yaşamı, tüketim alışkanlıklarını, gelenekleri değiştirerek yeni bir yapıyı beraberinde getirmiştir. Halit Refiğ’in *Şehirdeki Yabancı* (1963) filmi ilk kez işçi sorunu ve yabancılaşmayı ele alan yapım olmuştur. *Savaş Bekçileri* (1963), 27 Mayıs ihtilalinde silahlı güçlerin rolünü beyazperdeye taşımıştır. Toplumda önemli bir gündem olan iç göç, ilk defa Halit Refiğ’in *Gurbet Kuşları* (1964) ve *Bitmeyen Yol* (1965) filmlerinde ayrıntılı olarak ele alınmıştır.<sup>146</sup>

Nijat Özön, 27 Mayıs İhtilali’nden sonra film üretiminin arttığı ve artık sinemanın ekip ve çalışanlarıyla önemli bir çalışan kadrosuna sahip olduğunu ifade etmiştir. Ancak bu

---

<sup>145</sup> Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, 18-19.

<sup>146</sup> Aslan, *Türk Sinemasında Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi*, 71-72.

durum sinemanın lehine kullanılamamış ve son on yılda oluşturulan sinema dili etkin bir imkana dönüştürülememiştir. Bunların gerçekleşmemesi yanında sinema bu dönemde özgür alana kavuşamamıştır. 1939 da kabul edilen denetleme tüzüğü bu dönemde işlevini korumuş, birkaç siyasetçinin tüzüğün kaldırılmasına dönük girişiminin arkası gelmemiş, Anayasa Mahkemesi tüzüğün Anayasaya aykırı olmadığı sonucuna varmış, Film Denetleme Nizamnamesi etkinliğini sürdürmüştür. Bu dönem kentleşmenin, gecekondulaşmanın, işsizliğin, enflasyonun ve nüfusun hızla arttığı bir dönemdir. Türkiye 1966 yılında dünyada film üretimi sıralamasında dördüncü sırada bulunmaktadır.<sup>147</sup>

1960'ları başka bir açıdan değerlendiren Evrim Töre Özkan'a göre bu süreç aynı zamanda Anadolu'da film dağıtımında işletmeci yapıların söz sahibi oldukları bir döneme tekabül etmektedir. Türkiye'ye yabancı film dağıtan "dağıtımıcılar" yanında, yerli filmler için finansal imkânı sağlayan "bölge işletmecileri" adı verilen bölgesel dağıtımçıların işin içine dâhil olmalarıyla senaristler ve yönetmenlerin film üzerindeki etkileri sınırlanmıştır. Bu durum işletmecileri filmin konusu, oyuncu seçimi gibi tüm meselelerde siparişle film üretir konuma getirmiştir. Sağlam bir zeminden hareket etmeyen bu sistem zaman içerisinde çökmüştür.<sup>148</sup> Türk Sinemasının görece özgün bir ortamda oluştuğu, zaman içinde kendi iç dinamikleri ile geliştiği ve seyircinin sinemanın konusunu belirlediği söylemi Türk sinemasının yapısını açıklamada doğru ve yeterli ifadeler değildir. Devletin her dönem etkin olan sansür anlayışı, sinema dağıtım şirketlerinin filmlerin konuları ve işleyiş biçimlerindeki etkileri göz önüne alındığında, Türk sinemasının dış etkenlerin uzağında, kendi iç unsurları dahilinde olgunlaşmadığı görülmektedir.

### 2.5.1. Toplumsal Gerçekçi Yaklaşım ve Devrimci Sinema

1965 yılından sonra Türk sinemasında giderek yoğunlaşan bir tartışma başlamıştır. Tartışmanın bir tarafında 1965 yılında kurulan *Türk Sinematek Derneği*, diğer tarafta Türk sinemasında alışlagelmişin dışında film üreten yönetmenler vardır. Bu dernek, Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmini olumlayarak Türk sinemasının en iyi örnekleri

---

<sup>147</sup> Özön, *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, 367-368.

<sup>148</sup> Töre, *İstanbul Film Endüstrisi*, 37.

olarak Güney filmlerini göstermişlerdir. 1970'lere doğru Türk sinemasında farklı düşünce ve eğilimler sinema sahnesinde kendisine yer bulmuştur. Bu dönemde, Yılmaz Güney isminde somutlaşan ve devam eden süreçte birçok yönetmeni etkileyen, 1980 yılına kadar varlığını sürdürmese de Türk sinemasında etkin olan bir akım; Devrimci Sinemadır. En bariz özelliği köy meselelerini film konusu yapmış olmasıdır.<sup>149</sup> Devrimci sinemanın başlangıç tarihi Toplumsal Gerçekçilik akımının etkin olmaya başladığı 1960 yılı olarak ifade edilebilir. Devrimci sinema, Toplumsal Gerçekçi akımın 1960'lı yılların ortalarında etkisini yitirmesiyle 1970'lerin başına kadar sessizliğini korumuştur. Bu alanda oyunculuk ve yönetmenlik yapan Yılmaz Güney, sanatın amacını ortaya halka yararlı ürünler çıkarmak olarak tarif etmiştir. Ona göre sanat, dünyayı değiştirme ve sınıf mücadelesinin en önemli unsurlarından biridir. Güney'e göre sanatçılık toplumun ideolojik kalıplarına, geleneksel tutumuna ve resmi yaklaşımına meydan okuma ve karşı durma anlamına gelmektedir.<sup>150</sup>

Toplumsal gerçekçilik döneminde üretilen filmlerin içeriklerini belirleyen bir durum da dönemin toplumsal, siyasi ve ekonomik yapısıdır. Temelini Marksist düşünceden alan toplumsal gerçekçi yaklaşım, dine ve dini temsillere mesafeli, yer yer sert bir tutum göstermekle itham edilmiştir. Metin Erksan, Halit Refiğ ve Lütfi Ö. Akad gibi yönetmenler Toplumsal Gerçekçi yaklaşımın Batılı bir ideolojiyi yansıttığı görüşüyle 1960'ların ortalarından itibaren bu akımdan uzaklaşmışlardır. İlk olarak Halit Refiğ, Osmanlı-Türk toplumunun Marks'ın teorisinde olduğu gibi sınıfsal bir yapıya sahip olmadığını ifade etmiş ve çekmiş olduğu toplumsal gerçekçi filmleri, Marksist ideolojiden beslenen yönetmenlerden ayırmıştır.<sup>151</sup> Halit Refiğ, Metin Erksan, Lütfi Akad gibi yönetmenler ileride daha ayrıntılı tartışmasını vereceğimiz üzere, yaptıkları filmlerdeki toplumsal gerçekçi unsuru salt Batılılaşmanın önüne geçmek, Türk toplumunun kendi geleneklerini, kültürünü, yaşantısını ön planda tutma gayesi ile

---

<sup>149</sup> Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, 20-21.

<sup>150</sup> Bahar Tugen, "1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri", *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, C. 3, S. 7 (2014): 164-165.

<sup>151</sup> Aslan, *Türk Sinemasında Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi*, 73.

ürettiklerini vurgulamışlar ve Devrimci Sinema'nın söyleminden ayrılan yönlerinin altını çizmişlerdir.

### 2.5.2. Ulusal Sinema

Nusret Kemal'in 1933 senesinde *Ülkü* dergisinde yazmış olduğu Muhsin Ertuğrul'a ait *Söz Bir Allah Bir* (1933) filmine dair eleştirisi Türk filminin ne olduğuna dair ilk soruyu içermektedir. Nusret Kemal'in ilk çerçevesini oluşturduğu bu soru, Türk sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan *Ulusal Sinema* fikrinin de temelini oluşturmaktadır. Ulusal sinema kavramı ilk olarak Halit Refiğ tarafından ortaya atılmıştır. Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Duygu Sağıroğlu, Lütfi Ö. Akad gibi yönetmenler tarafından desteklenmiştir. Bu yönetmenler, Türk Film Arşivi tarafından çıkarılan *Ulusal Sinema Dergisi* bünyesinde yazılar yazarak, seminer ve toplantılar düzenleyerek, çektikleri filmler dışında da bu konuda ulusal bir bilinç oluşturma amacı içine girmişlerdir. Refiğ, çeşitli dönemlerde yazdığı yazılardan oluşan *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabını 1971 yılında yayınlamıştır. Kitap, geniş biçimde kavramı açıklamaya dönük bir çalışmadır. Ulusal sinema halk sinemasına duyulan ihtiyaç kadar Batılılaşma anlayışına ve Batılı filmlere karşı, Cumhuriyet'in değerlerine sadık kalarak yerliliği savunmaktadır. Kitabın isminden de anlaşılacağı üzere Ulusal Sinema düşüncesi bir kavganın sonucudur. Refiğ ve benzer düşüncelere sahip diğer yönetmenler, Türk sinemasının temel dinamiklerinin Batıdan farklı olduğunu anlatmaya çalışmışlardır. Ulusal sinemacılar, Osmanlı toplumunun sınıfsız bir yapıya sahip olduğunu, bu nedenden dolayı Türk toplumunun, Batılı toplumların geçtikleri aşamalardan farklı bir çizgisel seyir izlediklerini belirtmişlerdir. Sordukları en temel sorular, Türk insanının özellikleri ve Türk kültürünü diğer kültürlerden ayıran temel özelliklerin neler olduğudur. Refiğ, Batı toplumlarından farklı bir gelişme süreci yaşayan Türk sinemasının Batılı sinema biçimi ve anlayışından farklı olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Halit Refiğ, Metin Erksan, Lütfi Akad'ın öncülüğünü ettiği Ulusal sinema fikri Türk sinemasının özde bir halk sineması olduğu

fikrine dayanmaktadır. Bu anlayışa göre Türk sineması gerçek anlamına ancak Batı etkisinden kurtulduğunda kavuşacaktır.<sup>152</sup>

Ulusal Sinema söyleminin en bariz ifade bulduğu film Halit Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) ve *Fatma Bacı* (1972) filmleridir. Osmanlı toplumunun sosyo-ekonomik yapısının Batıdan farklı olduğunu anlatan filmleri ise, *Kızılırmak Karakoyun* (1967) ve *Hudutların Kanunu* (1966)'dur. Bu süreçte Yücel Çakmaklı Millî Sinema örneğinde ilk yapım olan *Birleşen Yollar* (1970) filmini yönetmiştir. Devam eden süreçte çektiği filmlerle uzun müddet Millî Sinemanın tek yönetmeni olmuştur. Kayalı, Yücel Çakmaklı'yı bu açıdan Devrimci Sinemanın tek yönetmeni olan Yılmaz Güney'e benzetmiştir. Dönemin en belirgin eğilimlerini filmlerine yansıtan üç yönetmen, Halit Refiğ, Yılmaz Güney ve Yücel Çakmaklı'dır.<sup>153</sup>

### 2.5.3. Milli Sinema

Necip Fazıl Kısakürek, 17 Eylül 1943 yılında *Büyük Doğu* dergisinde "Beyazperde" başlığı ile bir yazı kaleme almıştır. Bu yazıda şöyle demiştir: "Sinema, fikir ve ruhun emrine geçtiği takdirde şüphesiz azametli bir imkân ve inşa planı... Fakat bugün bu planı dolduran cevher, bütün hüneri, körkütük nefisleri lif lif etmekten ibaret bacak ve vücut hazretleridir..." Arşivlere bakıldığında, Milli, Beyaz, Dini, Yeşil, İslamî gibi birçok farklı şekilde isimlendirilen bu akımın ortaya çıkışı Necip Fazıl'ın bu ifadesinden sonradır. Milli sinema kavramının çok ciddi olmayan birkaç kurumsal arayışının ardından onu pratiğe aktaran isim şüphesiz Yücel Çakmaklı'dır. Çakmaklı, 1960'lı yıllarda yüksek tahsilinin ardından askerliğini tamamlayarak İstanbul'a gelmiş, zamanla *Yeni İstanbul*, *Düşünen Adam*, *Yeni İstiklal*, *Tohum* gibi dergilerde yazıları çıkmıştır. Çakmaklı, dönemin yazarlarından farklı olarak, Metin Erksan'ın *Acı Hayat* (1962) filmi için şunları söylemiştir: "Erksan, romanda, hikâyede, şiirde, tiyatrodaki, son yılların en gözde akımı olan ve olumlu sanat namı altında yutturulmak istenen sahte bir gerçekliğin Türk Sinemasındaki temsilcisi olmak çabasıdadır". Çakmaklı bu yazıyı yazdığı anda Türkiye ciddi bir politikleşme sürecinin içinde bulunmaktadır. Bu süreçte Devrimci Türk Sineması en parlak dönemini yaşamıştır.

---

<sup>152</sup> A.g.e., 73-77.

<sup>153</sup> Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, 21.

Ancak bu yapımlar, sınıfsallık vurgusu sebebiyle özellikle sağ- muhafazakâr kesim tarafından Türk sinemasının Batılılaşmacı tavrından farklı görülmemiştir. Nedim Hazar, yalnızca yarım yüzyıl önce kurtuluş mücadelesi veren halkın inançlarına karşı kayıtsız kalmadığını ve bu açlığın devam eden süreçte dile gelmeye başladığını ifade etmiştir. 1967 yılının ağustos ayında *İslam Medeniyeti* dergisinde bir yazı kaleme alan Hekimoğlu İsmail, “Hatta gönül isterdi ki dini teşekküller, akıllara durgunluk verecek kadar kudretli olan sinemayı kendi amaçlarına hizmet için kullansınlar!” diyerek sinemacı yetiştirmenin nasıl bir ihtiyaç olduğundan söz etmiştir. Sinemaya atfedilen bu önemin ardında, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları’nda sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılması önemli bir etkidir. Çakmaklı, büyük ses getiren ilk filmi *Birleşen Yollar*’ı çekmek için yola koyulur. Hazar, Çakmaklı’nın isteğinin Necip Fazıl’ın bir eserini ya da Hekimoğlu İsmail’in *Minyeli Apdullah* adlı eserini filme çekmek olduğunu belirtir. Ancak farklı nedenlerden ötürü bunu başaramamış, *Minyeli Apdullah*’ı ilk filminden yirmi yıl sonra çekmiştir.<sup>154</sup> Yücel Çakmaklı 1975 yılında Abdurrahman Şen ile yaptığı söyleşide ilk film çekme sürecinden bahseder.

*“Milli sinemayı işleyen yazılarım destek görüyordu. “Sinema bir araçtır, hayra da kullanılır şerre de, çekene göre değişir” görüşüne varılmıştı. Ama gerekli sermayeyi bulmakta zorlanıyorduk. Sinemaya para yatırmak caiz midir değil midir şeklinde endişeler, karasızlıklar vardı. Bizim çevrelerde etkinlik yapabilmek için Sinema Kulübü faaliyetlerini başlattık. (...) Biz de kendi zihniyetimize uyan yerli, yabancı ve klasik filmleri göstermek için kulüp teşekkül ettirdik. (...) 1969 yılında Hac filmini çekebilmek için küçük bir şirket oluşturduk. Elif Film’di bu şirket. Üç arkadaş babalarından aldıkları sermaye ile bu şirketi oluşturdular. Bu şekilde 1969 yılında Kâbe Yollarında isimli belgeseli gerçekleştirebildik. (...) Bazı iş adamları küçük yardımlarda bulundu ve Elif Film’in sermayesi biraz daha genişledi. Ve 1970 başlarında ilk konulu filmi yapacak hale geldik. Önümüzde iki güzel eser bulunuyordu. Biri Hekimoğlu İsmail’in Minyeli Apdullah’ı, diğeri Şule Yüksel Şenler’in Huzur Sokağı romanlarıydı. Türk sineması star dönemini yaşıyordu. Kendini sinemacılara kabul ettirebilmek için iyi bir oyuncu bulmak gerekiyordu.*

---

<sup>154</sup> M. Nedim Hazar, “Milli Sinemanın Serüveni”, *Antrakt Dergisi*, S. 72 (2003): 14.

*Sansür çok sıkıydı. Minyeli Apdullah'ın çekimi gerçekleşmedi. Huzur Sokağı'ndan yola çıkarak ilk filmimizi yaptık".<sup>155</sup>*

Yücel Çakmaklı, 1964 yılında Tohum dergisinde çıkan yazısında Türk sinemasının Millî Sinema olma özelliğinden çok uzak olduğunu, filmlerin önemli bir kısmının sinemayı yalnızca ticari bir kazanç kapısı olarak gören yönetmenler tarafından çekildiğini belirtmiştir. Filmler yoğunlukla Amerikan taklitçisi, ağdalı melodramlardır. Toplumsal gerçeklik yaklaşımına değinen Çakmaklı, kendilerine yer edinen hilekâr, politikacı yönetmenlerin “olumlu sanat” başlığı ile ürettikleri filmleri eleştirmiştir. Çakmaklı, sözünü ettiği yapımcılardan milli sinema çabası beklemediğini açıkça söylemektedir. Kendi gayesini ise, “Türk toplumunun sosyal gerçeklerini, küçük görünen büyük dertlerini, sosyal yapının çürük temellerini açığa çıkaracağız; Anadolu köylerinin ve insanların yaşantılarını, davranışlarını, mücadelelerini yansıtarak, Türk sinemasına yön vereceğiz” şeklinde açıklamış, ikinci grup film yapımcılarının eğilimlerinin de milli sinemaya yönelik olmadığını ifade etmiştir.<sup>156</sup>

Çakmaklı'ya göre: “Türk sineması ancak, köylüsü ve şehirlisiyle manevi kıymetleri maddeden üstün tutan müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleriyle yoğrulmuş, Anadolu gerçeğini yansıtan filmler vererek Milli Sinema hüviyetine kavuşacağı aşikârdır”.<sup>157</sup> Birçok İslam devletinin Türkiye’den film satın almak ve Türklerle müşterek film yapmak gibi istekleri bulunmasına karşın, onlara verilebilecek gerçek manada “Türk filmi” ve onlarla ortak film çekebilecek “zihniyetin” nerede olduğu sorusunu soran Çakmaklı, buna dair teknik imkan, oyuncu ve stüdyo imkanlarının bulunmasına karşın, prodüktör ve sermayedar olmadığından yakınmaktadır. Bahsettiği mevcut yapımcıların, film anlayışlarını “Batı”dan “Doğu”ya, yani İslam dünyasına çevirmeyeceklerini belirtmiştir. Çakmaklı'ya göre film sektörüne yönünü Doğuya çevirebilecek sermaye sahiplerinin girmesi, bu tutuma sahip temsilcilerin desteklenmesi, yenilerinin yetiştirilmesi ve en nihayetinde devletin bu endüstri-sanatla alakadar olması gerekmektedir.<sup>158</sup>

<sup>155</sup> Apdurrahman Şen, Mülakat: Yücel Çakmaklı, İstanbul, 12 Şubat 1975.

<sup>156</sup> Yücel Çakmaklı, “Milli Sinema İhtiyacı”, *Tohum Dergisi*, S. 11, (1964): 3.

<sup>157</sup> A.g.e., 3.

<sup>158</sup> A.e.g., 3.

İbrahim Yenen, “Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği” adlı çalışmasında milli sinemaya şöyle bir tanım getirmiştir:

*Milli sinema 1969 yılında Birleşen Yollar filmi ile başlayan ve en son örneğini Hür Adam (2010) ile ortaya koyan; başlangıcından günümüze kadar Yücel Çakmaklı, Salih Diriklik, Mesut Uçakan, İsmail Güneş, Mehmet Tanrısever, Metin Çamurcu ve Nurettin Özel gibi yönetmenler tarafından çekilen filmlerle mukayyet, sinematik imge kaynağı olarak dini (İslam) kültürel bir tez olarak sinemaya taşımayı amaçlayan ve İslamcılığın üç farklı halini yansıtır şekilde üç ayrı döneme ayrılan bir Türk sinema akımıdır”.*<sup>159</sup>

Yenen’in getirmiş olduğu bu tanım, İslami sinema tanımına dahil edilebilecek filmleri kapsamaktadır. Bu tanım bir yönüyle milli sinemayı İslami sinema alanına dahil ederken milli sinemanın net bir anlamını sunmamaktadır.

*Birleşen Yollar* (1970), 12 kopya ile gösterime girdiğinde büyük ilgi görmüştür. Bu ilginin getirdiği olumlu hava ile 1971 yılında MTTB bünyesinde Sinema Kulübü kurulmuştur. Nedim Hazar, filme olan ilginin sebebini; köy filmleri olarak çekilen sosyalist içerikli filmlerin inandırıcı bulunmaması, *Rabia*, *Bilal-i Habeşi* gibi yalnızca isminde İslâm olan film furçasının o dönem popüler olması olarak açıklamıştır. O sırada tıp fakültesinde öğrenci olan Salih Diriklik başkanlığındaki bir grup genç MTTB binasının üst katında kırık dökük bir projeksiyon makinası ve birkaç sandalye ile Sinema Kulübü’nün temelini atmıştır. 1972 yılından itibaren otobüslerde ve üniversite çevrelerinde kulübün tanıtımı yapılır. Kulübün faaliyetleri zamanla genişler ve bünyesinde açıkoturumlar, seminerler tertip edilir. Aynı yıl İstanbul’a gelen ve MTTB’nin bünyesinde sinema faaliyetlerine katılan Mesut Uçakan, inanç referanslı sinema yazıları yazmış ve zamanla kulüp bünyesinde çalışarak MTTB Sinema Kulübü’nde başkanlığa seçilmiştir. Mehmet Kılıç, Salih Diriklik, Cengiz Özdemir, Abdurrahman Dilipak gibi isimler Sinema Kulübü’nün diğer üyeleridir.<sup>160</sup>

Çakmaklı bir yandan roman uyarlamalarını sinema sahnesine aktarırken diğer yandan hükümetinin ilgisi ile karşılaşır. Nedim Hazar, o dönem iktidarda muhafazakâr bir

---

<sup>159</sup> İbrahim Yenen, “Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, C. 1, S. 3 (2012): 243.

<sup>160</sup> Hazar, “Milli Sinemanın Serüveni”, 14-15.

hükümet bulunmasına karşın, Türk sinema tarihinin en yoz örneklerinin sinemaya aktarıldığını, Türk yapımı erotik filmlerin rekor kırdığını ifade etmiştir. Mete İnsel'in filmi sansür komisyonundan geçerken, milli sinema ürünleri sakıncalı bulunarak gösterimi yasaklanmış ya da bölümleri kesilerek gösterimine izin verilmiştir. Fakat Hazar'ın sözünü ettiği sansüre uğrayan filmler Yücel Çakmaklı filmleri değil, kendisinden sonra MTTB bünyesinde faaliyet gösteren sinema kulübü üyelerinin filmleridir. Sinema alanında ilk çıkışı olan 1970 ve 1975 yılları arasında dokuz filme imza atan Çakmaklı, 1975 yılından itibaren TRT kurumunda çalışmaya başlamıştır. Yeşilçam'dan televizyon ekranına transfer olan Çakmaklı, 1975-1990 yılları arasında birçok televizyon filmine ve diziye imza atmıştır.<sup>161</sup> Yücel Çakmaklı TRT'ye geçişini anlatırken, “Televizyonda Batı zihniyetiyle çekilmiş filmler yanında, Marksizm'in sanat anlayışı içinde çevrilmiş programlar da vardı. Bunların yayılmasıyla Türkiye'de milli televizyon ihtiyacı başlamıştı”<sup>162</sup> demiştir. Çakmaklı sinemadan sonra halkı etkilemede bir diğer önemli teknolojik araç olan televizyonun Batı etkisinden kurtarılması ve milli bir kimlik kazandırılması doğrultusundaki fikirlerini TRT döneminde de sürdürmüştür.

TRT için yaptığı filmlere kaynak olarak Türk edebiyatından tiyatro oyunları, hikâye ve roman dışında halk türkülerini de kullanmıştır. Siyasi ortamın etkisiyle TRT'ye giren Çakmaklı, yine benzer siyasi sebeplerle TRT'den ayrılmak durumunda kalmıştır. Çakmaklı TRT'de yaptığı çalışmalar ve ayrılış sürecine ilişkin şunları söyler:

*Hep içimde bir uhde vardı: Necip fazıl Kısakürek'in eserlerini filme almak istiyordum. Bir Adam Yaratmak eserine talip oldum ve çekimini yaptım. Ardından yine Tarık Dursun K.'nin Denizin Kanı'nı ardından tiyatrodan izlediğim ve filme yatkın olduğuna kanaat ettiğim 4. Murat'ı filme aldım. Daha sonra Hacı Arif Bey'i TV'ye uyarladım, çoktan beri yapmak istediğim, Tarık Buğra'nın eseri Küçük Ağa'yı filme aldım. Bir Rumeli türküsünden hareket eden Alish ile Zeynep filmini çektik. Bu arada Tarık Buğra ile anlaşarak Osmancık üzerinde çalışmaya başladık ve bu filmi çekmek de nasip oldu. 1988'de televizyonda daha sonraki genel müdürlerin tutumu yüzünden iki yıl hiçbir eser yapma imkânı olmadı. TRT kanunu aynı olmasına rağmen*

---

<sup>161</sup> A.g.e., 15.

<sup>162</sup> Apdurrahman Şen, Mülakat: Yücel Çakmaklı, İstanbul, 12 Şubat 1975.

*gelen müdürlerin fikri yapısına ve siyasi tercihine göre değişik uygulamalar yapılyordu. 1988 yılında Tunca Toskay'ın ayrılması, daha sonra da Cem Duna ve Kerim Aydın Erdem'in gelmesiyle benim için kısır bir dönem başladı; çalışma imkânım yoktu. İki yıl daha sabrettim ve neticede 1990 yılında ayrıldım. Ve tekrar sinema filmi yönetmenliğine dönmüş olduk. Eğer televizyonda bu tür tavırlar olmasaydı, TRT'de kalıp birçok eserler vermek isterdim. Ama sonunda ayrıldım ve Minyeli Apdullah filmlerini çektim.*<sup>163</sup>

Böylece Çakmaklı'nı 15 yıl süren TRT dönemi sona ermiştir. Çakmaklı sinema serüveninde ikinci dönem olarak ifade edilen TRT döneminde Yeşilçam'ın melodramatik yapısından çıkmış ve tarihi filmlere geçiş yapmıştır. Üçüncü dönem olarak adlandırabileceğimiz Çakmaklı'nın TRT'den sonra ve vefatına kadarki süreçte bir taraftan sinema filmleri yapmış, bir yandan da özel televizyonlar için çalışmıştır. 1990 yılında yapmış olduğu *Minyeli Apdullah*, Türk sinemasında krizin bol olduğu, tartışmalı bir döneme rastlamaktadır. 1987 senesinde yürürlüğe giren Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu ve kanun neticesinde tüm Amerikan yapım şirketlerinin Türk sinema salonlarına hâkim olduğu bir dönemde bu filmi çekmiştir. Başta üç bölüm olarak düşünülen film yalnızca iki bölüm olarak çekilmiş ve ilk film gişede önemli bir hasılatla ulaşmıştır. Bu başarı Abdurrahman Şen'in *Beyaz Sinema* olarak isimlendirdiği farklı dini filmlerin de önünü açmıştır. Çakmaklı dini içerikli bir film yapmakla birlikte, milli sinema anlayışının sürdüğünü ifade etmektedir. Çakmaklı yine aynı dönemde Diyanet Vakfı sponsorluğu ile Tarık Buğra'nın *Sahibini Arayan Madalya* (1989) filmi dışında Enver Ören'in sahibi olduğu TGRT için de filmler çekmiştir. *Kurdoğlu* (1991), Çakmaklı'nın serüven türünde tarihi filmidir. Türkiye gazetesinde yayınlanan başka eserlerden yararlanarak filmler çekmeye devam etmiştir. *Evliyalar Ansiklopedisi* ve Rehber İnsanlar serilerinden yola çıkılarak, alkolik bir adamın tövbe edip evliyalık makamına yükselmesini konu alan *Bişr-i Harfî*'nin (Bir Zamanlar Sarhoştı, 1992) hikayesini çekmiş ve *Emir Sultan* ve *Yıldırım Han* (1999) ile bu seriye devam etmiştir. TGRT için yapmış olduğu *Kanayan Yara*, *Bosna Mavi Karanlık*, birçok filmini çekerken görme imkânı bulduğu Bosna'yı anlatmaktadır. Fakat filmin çekimleri İstanbul'da yapılır. Çakmaklı'yı milli sinemayı ve televizyonu bir arada götüren bir yönetmen olarak düşünebiliriz. Aldığı eleştirilere karşın, Yeşilçam'dan

---

<sup>163</sup> A.g.e.

gelen melodramatik etkiyi filmlerine yansıtmıştır. Konuları acı ve dramla ele alan Çakmaklı, bunun hikâyelerin kendi gerçekliğinden kaynaklandığını ifade etmiştir. Çakmaklı sineması her ne kadar Yeşilçam’a muhalif bir sinema olarak ortaya çıkmış olsa da oluşumunda Yeşilçam çizgisini görmek mümkündür. Ulusal ve milli sinema, konuları işleyişleri itibariyle Yeşilçam’ın içinden beslenen sinema türleri olmuştur. Yücel Çakmaklı bir ifadesinde, “Bak mesela, bir arkadaş, bir eleştirmen söylemiş. Yılmaz Güney’in *Arkadaş* (1975) filmi çok tipik bir Yücel Çakmaklı sinemasıdır. Onun içinden birkaç sahne çıkarılırsa, o işçilere dağıttığı kitapları yakın planda dini kitaplar olarak gösterirsen, pekâlâ Yücel Çakmaklı sineması olabilir” demiştir.<sup>164</sup> İki ayrı sinema eğiliminin aynı düzlemde değerlendirilme çabası her iki sinemanın da Yeşilçam’ın melodramik yapısından etkilenmesi dışında benzer hiçbir yön barındırmamaktadır.

Ulusallaşma sürecinin en bariz neticelerinden biri kimlik arayışı olmuştur. Çakmaklı ve dönemindeki diğer yönetmenler; Halit Refiğ ve Yılmaz Güney bu kimlik sorunu karşısında bastırılmış bir takım öz değerlerin gün yüzüne çıkması ve toplumsal boyutunun konuşulur, tartışılır hale gelmesi için sinemayı araçsallaştırmışlardır. Bu sebepten eğilimlerin yönü farklı gibi görünse de temeldeki neden birbirinden kopuk değildir. Bu açıdan filmlerin benzeşen yönlerinin olması anlaşılır bir durumdur. Çakmaklı, yapmış olduğu milli sinema filmleri ile birçok eleştiri almıştır. Bu eleştiriler estetik açıdan olduğu kadar, filmlerin siyasi propaganda yapmak amacıyla çekildiğine dair birçok yönü barındırmaktadır. Ayrıca milli sinemaya en ciddi eleştiriye Çakmaklı’nın birlikte yola çıktığı MTTB Sinema Kulübünde yer alan isimlerden gelmiştir.

Eleştirmenlerden Ömer Lütfi Mete, milli filmlerin halktan gördüğü ilginin aksine “milli” ve “İslami” sinemanın örneği olmadığını, filmlerin siyasal propaganda filmi olduğunu belirtmiştir. Çokyigit ve Kırac da filmleri eleştirmiş, Kırac, milli filmlerin estetik açıdan eksik, doğrudan propaganda yapan filmler olduğunu ifade etmiştir. Milli sinemaya bir diğer eleştiri MTTB Sinema Kulübü üyelerinden ve yaptığı filmler milli sinema örneği olarak gösterilen İsmail Güneş’ten gelmiştir. Güneş, milli sinema

---

<sup>164</sup> Savaş Arslan, “Milli Sinema, Milli Televizyon: Yücel Çakmaklı”, *Biyografya 6: Türk Sinemasında Yönetmenler*, Der. Ayşegül Yaraman (İstanbul: Bağlayan Yayınları, 2006), 53-72.

akımında Hristiyanların kilisede dua ettikleri sahnelerin yerli versiyonu olarak camide dua eden insan figürünün konulmasını eleştirmiş, caminin cemaatle namaz kılınan bir yer olduğunu ve ibadetin camiye sıkıştırılmasının yine Batılı bir yaklaşımı temsil ettiğini söyleyerek, içerik açısından eleştiride bulunmuştur.<sup>165</sup> Umut Tümay Arslan, *Birleşen Yollar* (1970) ve *Zehra* (1972) gibi Çakmaklı filmlerindeki tabiyet modelini eleştirmiştir. Batılı kültürü benimsemiş şehirli kızı kendine aşık ederek şahsiyetini yeniden ele geçiren “milli” erkek, mağlup olmuş bir geleneği yeniden canlandırma gayesi olarak kalmaya mahkumdur. Tümay Arslan’a göre, “Mevlâna resmi-nargile-ayran-ney yerleştirilmiş bir dekor ya da bir “taşra tatili” manzarasından ibaret kalan bu filmler, içinde yaşanan toplumsal dünyanın antagonizmalarını “milli miras”la bulandırmanın ötesine geçememişlerdir”.<sup>166</sup>

## 2.6. Milli Sinema Açık Oturumuna Dair Notlar

1970 yılı, Türk sinemasında maneviyat temsilinin ilk adımlarına başlangıç teşkil etmiştir. Yıllarca dışlanmış olan manevi perspektif, her ne kadar Yeşilçam normlarında olsa da gövdesiyle bir halk sineması olan Yeşilçam’a sirayet etmiştir. Yücel Çakmaklı, 1964 yılında *Tohum* dergisinde *Milli Sinema İhtiyacı* başlıklı yazısıyla sinemanın bu yeni alanına kapı aralamıştır. Bu uzun soluklu yolun ilk filmi Elif Film prodüksiyonuyla, Şule Yüksel Şenler’in *Huzur Sokağı* adlı romanından uyarlanan *Birleşen Yollar* (1970) filmidir. Filmde, Türk toplumunda var olan iki ayrı yaşam biçiminin yolları kesişir, zaman zaman çarpışır, İslâmî bir yaşam tarzı ve müslüman kimlik ile Batılı değerlerin yozlaştırdığı diğer kimlik, karşılaştırmalı biçimde ele alınır. Çakmaklı *Birleşen Yollar* (1970) filminde, konunun işleyişi itibariyle estetik ve sanatsal bir yönelimden ziyade, halkın alışageldiği Yeşilçam söylemini kullanmıştır.<sup>167</sup> *Milli Sinema*, ilk kez Çakmaklı tarafından kullanılmış ve uzun yıllar bu akımın tek temsilcisi olmuştur. Dolayısıyla milli sinema dediğimizde,

---

<sup>165</sup> Aslan, *Türk Sinemasında Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi*, 57-58.

<sup>166</sup> Umut Tümay Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2010), 264.

<sup>167</sup> İhsan Kabil, “Yücel Çakmaklı Sineması”, Der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu* (İstanbul: Küre Yayınları, 2014), 9-10.

meseleyi akmaklı'nın sinema serüveninden ayrı düşünmek olası değildir. akmaklı'nın milli ve manevi değerleri ön plana çıkarmak ve salt Batılılaşmanın önüne geçmek amacı ile geliştirdiği milli sinema, dönemin benzer kaygılar taşıyan ancak ilkesel olarak farklılık arz eden ulusal sinema yanlısı yönetmenler ile ikilik oluşturmuştur. Bu farklılıkları konuşmak ve Türk sinemasına kendi değerleri doğrultusunda yeni bir yön vermek amacıyla 10 Mart 1973 yılında Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) ve Sinema Kulübü tarafından bir açıkoturum düzenlenmiştir. Açıkoturumun moderatörü Üstün İnanc, katılımcılar; Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Yücel akmaklı, Sami Şekeroğlu ve Salih Diriklik'dir. Bu açıkoturum Türk sinemasının yoluna *Milli Sinema* mı, *Ulusal Sinema* mı olarak devam edeceğine ilişkin tartışmanın nihai sonucudur.

Üstün İnanc oturumun başında sinemanın diğer toplumlar gibi Türk toplumu için önemine atıfta bulunarak sözü rejisörlere vermiştir. İlk etapta tüm yönetmenler kendi sinema anlayışlarını ifade etmişlerdir. Halit Refiğ, ulusal sinema yapmanın, insanımızı meydana getiren, milli karakterimizi oluşturan özelliklerin neler olduğu sorusuna verilecek cevapla mümkün olacağına işaret etmiştir. Refiğ, artık geçerliliği olmayan eski formların, olduğu gibi bugünkü sinemada kullanılmasının anlamsız olduğunu, belli dönemde oluşmuş sanat türlerinin o zamana anlam kattığını ifade etmiştir. Bu sebepten değişimi kabul etmek anlamlı olmakla birlikte geçmiş sanat türlerini tekrarlamak anlamsız bir çabadır. Refiğ'in tezi, tarihi birikimden gelen değerleri salt bir heyecan ve "Vatan, Millet, Sakarya" anlayışla değil, bu değerleri toplumların geçirdikleri süreçleri ve yaşadıkları değişimleri göz önüne alarak yeni kazanılan özelliklerle birlikte, sentezleyerek yansıtmak gerektiği şeklindedir. Metin Erksan açık oturumdaki ifadelerinde tarihsel süreçte yaşanan birçok olayın sağ ve sol görüşe sahip çevreler tarafından yorumlanma biçimine dikkat çekmiş, olayların ideolojik yaklaşım sebebiyle gerçekliğinin dışında değerlendirildiğine vurgu yapmıştır. Erksan, milli ve ulusal anlayışa geniş açıyla bakmak, bu meseleye dinine bağlı olmak ya da vatanını sevmekten öte bir yaklaşım getirmek gerektiğini ifade etmiştir. Bunun için önce Türk toplumunun yapısını anlamak, dini, ekonomik, sosyal ve politik etkenleri göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Türk toplumu içinde var olan Türk insanının yapısını bilmek milli sinemaya yaklaşmak anlamına gelecektir. Milli değerleri ön plana çıkarmak adına yaptığı filmlerde sansüre maruz kaldığını belirten Erksan, özgün eserler vermek hususunda yabancı filmlere uygulanmayan sansürün yerli yapımlara

uygulanmasını eleştirmiştir. Türk toplumunun sınıfsız bir toplum olduğunu ifade eden Erksan, sınıflı bir toplumda geçen hikayelerin Türk toplumu için geçerli olmadığını belirtmiştir. Çünkü Türk toplumunda sınıf teşekkül etmemiştir, derebeylik yoktur. Derebeylik olmadığı için burjuva yoktur, burjuva olmadığı için proletarya yoktur. Derebeylikte serfliğin esas olduğunu belirtmiştir. Serfin ürettiği ürün artığının senyör tarafından alınması yoluyla oluşan ekonomik, toplumsal ve politik yapıya derebeylik denmiştir. Erksan bu tanımın Türklerde bir karşılığının olmadığını ısrarla vurgulamıştır. Erksan, Türk tarihinin önemli sosyal olaylarının gidişatını araştırıp yerli bir gözle olayları değerlendirerek milli bir şuura ve milli sinema anlayışına ulaştığını belirtmiştir.<sup>168</sup>

Açıkoturuma katılan bir diğer isim Duygu Sağıroğlu'dur. Sağıroğlu, Türk sinemasının, Türk insanının dünya görüşünü yansıtan filmlerden oluşması gerektiğini vurgulamıştır. Cumhuriyet sonrası yeni yazı olanaklarıyla ancak Cumhuriyet sonrası edebiyat ürünlerine ve yazılı eserlere ulaşılabildiğini ifade eden Sağıroğlu, eski edebiyatın birçok örneğine ulaşamamaktan şikâyet etmiştir. Ürettiği filmleri şehirdeki aydın figür ile halk kitlelerinin çatışması üzerine kurduğunu ifade etmiştir. Özellikle ilk filmlerinde Batılılaşmış ya da kendini Batılı sanan çevrelerle, kendi tarihsel şartları içinde unutulmuş, gelenekleri, töreleri, adetleri içinde yaşayan, ancak bir Batılı kadar saygıdeğer görülmeyen insanların çatışmalarından doğan hikayeleri sinemaya aktardığını belirtmiştir.<sup>169</sup>

Söz sırası gelen Yücel Çakmaklı ise Milli Sinema anlayışını şöyle tarif etmiştir: "Eğer bir tarif yapmam gerekirse, bence Milli Sinema milli kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır. Başka bir tarifte bunu, milli bir bakış açısının tespitlediği, yorumladığı ve çözümlediği gerçeğin sinema diliyle anlatımı diye tarif edebiliriz".<sup>170</sup> Milli kültürden ne anlamamız gerektiği sorusuyla başlayan Çakmaklı, milli kültürü, bir toplumun tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama şekli ile oluşturduğu değerler manzumesi olarak tarif etmiştir. Bu değerler hüküm sayılmaktadır. Bu değer

---

<sup>168</sup> Milli Sinema Açık Oturumu, Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) Sinema Kulübü, 10 Mart 1973, Akt. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, (İstanbul, Küre Yayınları: 2014), 18-30.

<sup>169</sup> A.g.e., 32.

<sup>170</sup> A.g.e., 34-35.

hükümleri ilim, sanat ve dindir. Selçuklu ve Osmanlılardaki yaşam biçimlerinden oluşan değer hükümleridir. Bu hükümleri anlamak ve bugün yeniden kendi değerimiz haline getirmenin emperyalist güçler karşısında öz kültürümüzü müdafaa edebilmenin yegâne yolu olduğunu vurgulamıştır. Çakmaklı, Erksan ve Refiğ'in *Ulusal Sinema* anlayışı ile kendisinin *Milli Sinema* anlayışı arasında bariz farklar olmadığını ve toplantı neticesinde bunun daha iyi anlaşılacağını ifade etmiştir.<sup>171</sup>

Açıkturumda söz alan bir diğer isim Türk Film Arşivi Başkanı Sami Şekercioğlu'dur. Şekercioğlu, ulusal ve milli tartışmasında, milli kelimesinin Arapça, ulus kelimesinin ise Türkçe olması sebebiyle, kavramların geldikleri kökene ve işaret ettikleri anlama ilişkin kıyasta tercihinin "Türkçe" olan ulus kelimesinden yana olduğunu söylemiştir. Şekercioğlu, genç kuşağın kendi kültürlerini bilmediklerini, yabancı kültürü ise kulaktan dolma bilgilerle tanıyarak yerli kültürün unsurlarına karşı aşağılık kompleksi içinde olduklarından yakınmıştır. Şekercioğlu bununla ilgili yaşadığı bir olayı şöyle anlatır:

*Bir gün Duygu Sağıroğlu'nun **Bitmeyen Yol** adlı filmi salonumuzda gösteriliyordu. Film, İstanbul'un genel görünüşü üzerinde bir ezan sesiyle başlıyordu. Ezan sesi duyulur duyulmaz bir gürültü koptu. Bir sürü genç ayağa kalkarak, "Hadi çocuklar, ne olduğu anlaşıldı" diyerek salonu terk etmeye hazırlandılar. Biraz sonra eski elbiseleri içinde yırtık, yamalı işçiler göründü. Film onların hikâyesiydi. Çocuklar bir süre ayakta durduktan sonra, "Oturalım arkadaşlar, film iyi galiba..." diyerek yerlerine çökmüşlerdi. Bu peşin hükümlü çocuklar, Hristiyan propagandası yapan filmi büyük bir zevkle seyrediyorlar, fakat bir Türk filminin içinde uzaktan da gelse ezan sesine tahammülleri yok.*<sup>172</sup>

Şekercioğlu bu konuda suçlu olarak, yabancı eserleri çevirip altına kendi isimlerini yazan ve bunu gazete ve dergilerde yayınlayan yazarları görmektedir. Özetle Şekercioğlu sinema seyircilerinin bilinçli ya da bilinçsiz Batı hayranlığı sebebiyle Türk sinemasına karşı soğuk bir tavra sahip olduklarını, kendi gözlemlerine dayanarak ifade etmiştir.

Halit Refiğ, milli ve ulusal kelimelerinin görünürde birbirinden farkı olmadığını ancak iki kelime arasında bir tutum farkı olduğunu ifade etmiştir. Ona göre, "Ulusal

---

<sup>171</sup> A.g.e., 34-35.

<sup>172</sup> A.g.e., 37.

kelimesini kullanmakta biraz daha ilerici olmak, ileriye bakmak var. Milli kelimesini kullanmakta biraz daha muhafazakâr olmak durumu” vardır. Buna göre ulusal ve milli kelimeleri aynı şeyi ifade etmekle beraber kelimelerin işaret ettiği hakikat, aynı konuda daha ileriye bakmakla, daha muhafazakâr bir tutum sergilemek arasındaki ayrımın anlam kazanmaktadır. Türk halkının devamlı bir değişim ve gelişme içinde olduğunu vurgulayan Refiğ, milli değerleri ve milli kültüre ait kaynakları bugün olduğu gibi kabul etmenin ve Çakmaklı’nın “Bizim kültürümüz Selçuklu ve Osmanlı kültürüdür” şeklindeki ifadesini onaylamasının mümkün olmadığını belirtmiştir. Ona göre Selçuklu ve Osmanlı kendi dönemsel şartları içinde belli kültürel değerler oluşturmuş ve buna göre yaşamıştır. Ancak bugün geline nokta da yaşanan değişimi göz ardı ederek aynı kültürü tekrar etmenin olanaksızlığına vurgu yapmıştır. Değişen yaşam koşullarını yansıtabilecek en iyi araç olarak sinemayı gören Refiğ, dinamik ve farkındalık sağlayacak filmler üretmenin anlamlı olacağını vurgulamış, milli kültürün milli sinema anlayışı ile anlatılabileceği hususuna katılmadığını belirtmiştir.<sup>173</sup>

Çakmaklı, Refiğ’in yapmış olduğu milli ve ulusal ayrımındaki tutum farkını onaylamıştır. Kendi sinema anlayışını açıklarken şu ifadeleri kullanmıştır, “Burada benim yaptığım tarifle milli sinema, milli kültürün sinema diliyle anlatımı hareketidir. Veya başka bir tarifle, bir toplumun tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşam biçimiyle olgunlaştırdığı değer hükümlerini aksettiren sinema anlayışıdır”. Çakmaklı kendi sinema düşüncesini milli kültürü oluşturan değerler sistemi ile açıklamıştır. Buna göre savunduğu tarifte iki unsur bulunduğunu ifade etmektedir. Buna göre ilk etapta, Türk toplumunun gerçekleri, bir sonraki aşamada belli bir dünya görüşü içinden mevzuya yaklaşarak bu gerçekleri yansıtmaya fikri söz konusudur. Metin Erksan, tarihi olayları bilimsel bir gözle incelemek gerektiğini söylemiştir. Ulusal olmayı, başka ulusların fikrinden ayrı düşünmek olarak tarif eden Erksan, tüm meselelere Türkiyeli gibi, Türk açısından bakmayı istediğini, özgün olmanın bu şarta bağlı olduğunu ifade etmiştir. Ona göre tüm tarihi olaylara ve toplumu alakadar eden tüm meselelere bu şekilde bakmak ulusal olmanın şartıdır.

Salih Diriklik Milli Sinema anlayışını şu şekilde tarif eder: “Bizim gençlik olarak milli sinemadan anladığımız en kısa tarif, halkımızda tarihi birikimle meydana gelen duyuş, düşünce ve heyecanları aynen sinemada dile getirmektir”. Diriklik, Refiğ’in milli ve

---

<sup>173</sup> A.g.e., 38-41.

ulusal kelimelerine yaptığı ayrıma değinerek, “Milli sinema mademki halkın duygularını ve düşüncelerini dile getirmektir; o halde eğer biz, daha bu değerlerin tarifini ortaya koyarken ulusal sinema diye bir şey söylersek, aslında henüz işin başında halka ters düşmüş oluruz” demiştir. Ona göre ulusal kelimesi Batılılaşmacı aydınların benimsediği ve Türk halkının kullanmadığı bir kelimedir. Çakmaklı’nın milli sinema düşüncesini destekleyen Diriklik, Osmanlı’nın henüz dejenere olmamış dönemlerinin milli kültür oluşturmada pek tabi rol model olabileceğini ifade etmiştir. Milli sinema eğer Türk halkını yansıtıyorsa, o vakit ahlâkî açıdan da Türk toplumuna ters düşmemelidir diyen Diriklik, Milli sinemanın tamamen ahlaki bir tutum içinde olması gerektiğini savunmuştur. Milli sinemacının niteliklerinin neler olması gerektiğine değinen Diriklik’e göre milli sinemaya dahil edilebilecek bir film yapan ve böyle anılan bir yönetmenin devam eden süreçte bu çizginin dışına çıkan filmler yapması, halkta yeni gelişmekte olan milli sinemaya karşı olumsuz bir etki bırakacaktır.

Üstün İnanç, açikoturumda bulunan konuşmacıların beyanlarını sırasıyla değerlendirmiştir. Refiğ ve Erksan’ın tutumunun; halkın öz değerlerinin neler olduğunu eğrisi, doğrusu, eksigi, güzeliyle, tarihi, bilimsel bir gözle analiz etmek, tarih boyunca yaşanan siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel değişimleri göz önünde bulundurarak Türk insanının genel yapısını çözümleyerek bugünün şartları içerisinde sinemada temsil edilmesi biçiminde ifade edilebileceğini vurgulamıştır. İnanç, Türk toplumu İslâm dinine girdiğinden bu yana birçok sosyal değişim yaşadığını ve bu değişimlerin toplum tarafından İslâm dinine tatbik edildiğini vurgulamıştır. Çakmaklı ve Diriklik’in İslam dininin değişkenliğini kabul etmeyerek onu tüm zamanların genel yapısını açıklamaya yetecek ve yeniliğini muhafaza etmeyi her daim sürdürecektir bir dünya görüşü olarak kabul ettiklerini ifade etmiştir. Ulusal ve milli sinema tartışmasında taraflar arasında çok büyük tezatlık olmadığını ifade eden İnanç, bu fikirlerin yeni bakış açılarına kapı aralayacağını savunmuştur.

Milli ve ulusal sinema yalnızca “milli mesele” değildir. Sinema bir endüstridir ve Türk sineması aynı zamanda kendi kültürünü sinema yoluyla empoze eden kültür emperyalizmi ile de mücadele etmek durumundadır. Milli Sinema Açık Oturumu böylelikle herkesin kendi görüşlerini ifade etmesinin ardından tamamlanmıştır. Bu tartışma neticesinde ortak bir sinema başlığı belirlenmemiş, yönetmenler kendi

savundukları fikirler doğrultusunda ulusal ve milli sinema olarak yollarına devam etmişlerdir.

## **2.7. Sinema-İktidar Bağlamında 1970’li Yıllarda Türkiye’nin Siyasî ve Ekonomik Yapısı**

Her ülkenin kendi ideolojisi doğrultusunda belirlediği bir kültür/sanat politikası vardır. 1970’li yıllarda iktidar ve kültür/sanat ilişkisini sinema-iktidar bağlamında şekillendiren ekonomik ve politik gelişmeler yaşanmıştır. 12 Mart 1971 muhtırasından sonra göreve başlayan Erim Hükümeti, kültür politikalarında önemli bir aşama olan Kültür Bakanlığı’nı kurmuştur. Devam eden süreçte birçok defa Kültür Bakanlığı, Kültür Müsteşarlığı’na dönüştürülerek Başbakanlığa bağlanmış, yaşanan gelgitler sonrası 1977 yılında Kültür Bakanlığı yeniden oluşturulmuştur. Yönetmen Yücel Çakmaklı’nın ilk dönem filmleri ile aynı tarihlerde, 1970’li yıllarda Kültür Bakanlığı, farklı ideolojik yaklaşımları bulunan siyasî partilerin ilgi alanına girmiştir. Bu yıllarda özellikle sağ görüşlü siyasî partilerin Kültür Bakanlığı kurulması noktasında ısrarcı olmaları, bu alanı ideolojik açıdan önemli bir mücadele alanı olarak görmelerinden kaynaklanmaktadır.<sup>174</sup>

1971 askeri müdahalesi sonrasında siyasal şiddet giderek artmış, sürekli değişen iktidarlar, çoklu hükümetler, radikal “sol” ve komando olarak isimlendirilen “sağ” öğrencilerin eylemleri, İsrail Başkonsolosu’nun öldürülmesi, Kıbrıs Barış Harekâtı gibi olaylar bunalımlı bir dönemi beraberinde getirmiştir. Siyasî yapının karmaşıklığına, 1970’lerin ekonomik durumu, petrol krizi, dışa bağımlı ekonomi, hızla artan enflasyon eklenmiş, 1970’lerin başında olumlu bir gelişme gösteren ekonomi, 1974 sonrası giderek kötüleşmiş, buna karşın bazı olumlu adımlar da atılmıştır. İmalat sanayisinde gelişmeler yaşanmış, özel banka ve sanayi teşekkülleri artmış, tarım önemli bir gelişme ivmesi yakalamıştır. 12 Mart 1971 askeri müdahalesi ile başlayan süreçte birçok kısıtlama kanunlaşmış, her türlü toplantı, seminer ve örgütlenme faaliyetleri yasaklanmıştır. Şiddet eylemlerini önlemek amacıyla yapılan birçok anayasal değişim, radyo ve televizyon, basın, sendikalar, devlet konseyi gibi birçok

---

<sup>174</sup> Yalçın Lülecı, “1970’li Yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C. 18, S.36, 2020, 495-504.

kurumun faaliyetlerini etkilemiştir. Yeni hükümetin öncelikli hedefi, “yasa ve düzenin yeniden kurulması” olarak ifade edilmiş, bu amaçla şehirlerdeki şiddet eylemlerinden sorumlu tutulan gençlik örgütlerinin kapatılması gündeme gelmiştir. 1970-1980 yılları arasındaki siyasî ortamda, on üç kez hükümet değişmiştir. Siyasî yapıyı oluşturan ve öne çıkan partiler, Adalet Partisi, Cumhuriyet Halk Partisi, Milli Selamet Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi ve Cumhuriyetçi Güven Partisi’dir. Demokrat Parti’nin devamı olarak görülebilecek AP “sağ” ideolojii, CHP “sol”u, MSP, “İslami” alanı temsil eden “Millî Görüş” ideolojisini, MHP ise, “milliyetçi” ideolojii temsil etmiştir.<sup>175</sup>

Petrol bugün olduğu gibi o dönemde de ulusal ve uluslararası alanda ciddi krizlerin sebebini teşkil etmekteydi. Arap ülkeleri ve İsrail arasında başlayan ve dünyaya yayılan petrol savaşları neticesinde tüm dünyada petrol fiyatları yükselmiş, nüfusun artması, refah düzeyinin yükselmesi ve sanayi üretiminde ihtiyaç duyulan enerjinin karaborsaya düşmesi ciddi bir kriz meydana getirmiştir. Yükselen enflasyon, işsizlik oranları ve uluslararası para sisteminde yaşanan sıkıntılar dünya ölçeğinde bir ekonomik girdap oluşturmuştur. 1970’li yılların ortalarına doğru giderek tırmanan kriz ortamında bu tabloya hazırlığı olmayan Türkiye ekonomisi ağır biçimde etkilenmiştir. Petrole ulaşımın zorlaştığı bir dönemde üretime dönük faaliyetleri dolayısıyla petrol ihtiyacı artan Türkiye, sürecin olumsuzluklarını ciddi biçimde yaşamıştır. 1960’ların ortasında başlayan “Kıbrıs bunalımı”, Yunan cuntasının adaya darbe yapması ile “Kıbrıs Krizi”ne dönüşmüş, 1974 yılında gerçekleştirilen “Kıbrıs Barış Harekâtı” neticesinde alınan olumlu sonuçlar CHP ve MSP iktidarını güçlendirmiş, iç siyasette güven duygusunu artırmıştır. Ancak “İkinci Barış Harekâtı” dünya kamuoyundan ilkindeki desteği alamamış, ABD silah ambargosu uygulamış, harekât ülke ekonomisini olumsuz yönde etkilediğinden çeşitli eleştiriler almıştır. 1 Mayıs 1977’de otuz yedi kişinin ölümü ile neticelenen “1 Mayıs” kutlamaları, artan şiddetin göstergesi olmuştur. Öğrenci, işçi ve öğretim görevlilerine düzenlenen suikastlar, kitlelerin iktidara olan güvenini azaltmış ve muhalefetin sesini artırmıştır. Diğer taraftan 1974-1977 yılları arasında Kıbrıs krizi tırmanışa geçmiş, ABD’nin uyguladığı ambargo, Ermeni terörü gibi nedenlerle dış politikasında bunalım yaşayan Türkiye, 1978-1979

---

<sup>175</sup> Güler Bek, “1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam”, (Yayınlanmış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007), 26-27.

yıllarında bu sorunları yeniden ele almış, Avrupa Ekonomik Topluluğu (AET) ile ilişkiler düzenlenmeye, Kıbrıs sorunu çözülmeye, Sovyetler Birliği ve Ortadoğu ile ilişki kurulmaya çaba gösterilmiştir.<sup>176</sup>

Türkiye’de siyasi ve ekonomik çalkantıların yoğun olduğu 1970’li yıllarda kültürel ortam, köyden kente göç, sanayileşme, iletişim ve teknoloji alanında yaşanan değişimler kökü daha önceye dayanan ve giderek artan hızlı değişimlere ve sarsıntılı bir döneme tekabül etmektedir. Bu süreçte dengesiz ve hızlı kapitalistleşmenin sonucunda marjinal gruplar, ideolojik kutuplaşmanın aşırı sağ ve sol uçlarını oluşturmuşlardır. Siyasî partiler düzeyinde görülen bu ayrım, günlük yaşama sirayet etmiş, aynı fikirde olanlar kendi derneklerini kurmuş, dergilerini çıkarmışlardır. Toplumdaki kutuplaşma 1970’lerin sonuna doğru öyle bir boyuta gelmiştir ki her mahallede, “sağcı” ve “solcu” gruplarca “kurtarılmış” ilan ettikleri alanlar oluşmuştur. Sokaklarda yaşanan boykotlar, protesto gösterileri, cinayetler, sıkıyönetim uygulamaları, getirilen yasaklar toplumda güvensizlik ve huzursuzluğa yol açmış, siyasallaşmanın etkileri hem sokakta hem üniversitelerde üst düzeyde yaşanmıştır. Bu süreçte enternasyonalizm ve militanlık giderek yükselen değerler olmuştur.

1970’li yıllarda Türkiye’de yaşanan bir başka gelişme teknolojik yeniliklerdir. Otomotiv sanayii, takım tezgâhları makina imalatı, fabrika donanımı, takım tezgâhı gibi iş alanlarında yerli üretime geçilmiş, bu alandaki yatırımlar artırılmıştır. Sanayileşmenin hızlanması yalnızca tüketim kültürü oluşturmamış, köyden kente göçü artırmış, İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirlerin nüfusu hızla artmış, yurt dışında çalışmak isteyenlerin artan talebi ile karşılaşmıştır. Köyden kente göçün en bariz sonucu gecekondulaşma olmuştur. Gecekondu bölgelerinde köyden şehre göçün sosyal, kültürel ve ekonomik zorlukları ile baş etmeye çalışan kitlelerin yaşadıkları sıkıntıların dışavurumu olarak özellikle 1970’lerde “arabesk müzik” gelişmiştir. Bu müzik, geleneksel özelliklerini geride bırakan bireyin kente uyum sürecinin bir sonucudur.<sup>177</sup> 1970’lerin önemli bir yeniliği, televizyonun yaygınlaşmasıdır. Televizyonun toplumsal yaşamda daha çok kullanılmasının en önemli etkisi, iletişim olanaklarının kullanılarak halka taraflı yayıncılık yoluyla devletin kültür politikalarının aktarılması olmuştur. Bu yıllar sinemanın, devletin sansür

---

<sup>176</sup> A.g.e., 28-32

<sup>177</sup> A.g.e., 33.

uygulamaları, ekonomik sıkıntılar ve toplumda etkin olmaya başlayan televizyonla rekabet imkânı aradığı dönemlerdir. Meydana gelen bu sıkıntılarla sinemada “seks furyası” yaşanmış, halkın ilgisini sinema salonlarına çekecek farklı yapımlar gündeme gelmiştir. Edebiyat, sinema ve diğer sanat alanlarında politik söylemin öne çıkmasında, 1970’lerin ortalarına doğru yükselen terör olayları, ekonomik ve siyasi krizlerle artan toplumsal muhalefet belirleyici olmuş, sinemada “İslâmi” ve “politik” söylemler etkinleşmiştir. Yılmaz Güney, 1971 yılında çektiği *Umut* filmiyle çıkış yakalamış, *Adana Altın Koza Film Şenliği*’nde çekmiş olduğu üç film de ödül kazanmıştır. Siyasi ve ekonomik göstergelerin hızla değiştiği ortamda İslâmi duyarlılıkları kültürel formda sunan bir diğer yönetmen Yücel Çakmaklı, 1970 yılında ilk filmi *Birleşen Yollar*’ı çekmiştir. Diğer yandan Lütfi Akad, önceleri arabesk müzik olarak ortaya çıkan olguyu sinemaya aktarmış, baş rolünde Orhan Gencebay’ın oynadığı *Bir Teselli Ver* (1971) filmi çekmiştir. Bu yeni anlatım biçimi, kentleşme sonucu siyasî, ekonomik ve kültürel sıkıntılarına isyan eden kitlelerin kendilerini ifade etme alanı olmuştur. Siyasî kutuplaşmanın yoğunlaştığı 1970’li yıllarda, siyasîlerin sanata yönelik müdahaleleri söz konusu olmuştur. Sanata yön verme ve kendi ideolojileri doğrultusunda bir sanat anlayışı oluşturma isteğine sahip olmuşlardır. Bu dönemde iktidarda olan milliyetçi-muhafazakâr ideoloji, Marksist, sosyalist gibi “zararlı” görülen ideolojilerden toplumu uzaklaştırmayı ve sanat yoluyla kendi bütünlüğü ve devamlılığını sürdürmeyi hedeflemiştir. Uygulamak istedikleri sanat anlayışının temel kavramını “milli kültür” tanımı oluşturmaktadır. Bu dönemde CHP ise, “sanat alanında özerk bir yapılanma ve sanatçıların yetkisinde bir girişim”den söz etmiş olsa da devletin sanat politikasındaki uygulama değişmemiştir.<sup>178</sup>

### 2.7.1. 1970’li Yıllarda Türk Sineması’nda Sansür Uygulamaları

1960’larda sinema alanında toplumsal temalar işlenmiş, birçok yönetmen toplumun temel meselelerini konu edinerek sinemaya aktarmıştır. 1970’lerde ise Yeşilçam’ın melodramik yapısı 1960’larda film yapmış yönetmenlerin sinemasına da yansımış, onlar da piyasaya dönük filmler çekmişlerdir. 70’lerde Türk sinemasının ilgisi arabesk yapımlara yönelmiştir. Sanayileşmenin artması ile köyden kente göç hızlanmış, şehrin çeperlerine yerleşen yeni bir sosyal sınıf oluşmuştur. Geride bıraktıkları kültürden tam

---

<sup>178</sup> A.g.e., 32-34.

olarak kopamadıkları gibi yeni sosyal ortama entegre olmada sıkıntı yaşayan bu kitle yeni bir alt kültür oluşturmuştur. Öncelikle arabesk müzikte yansımaları bulan bu kültüre Türk sineması da kayıtsız kalmamıştır. Dönemin arabesk şarkıcılarının baş rolünde yer aldığı birçok arabesk filmi çekilmiştir. Film yapım şirketlerini bu alana yönelten diğer bir sebep sinemanın televizyon ile girdiği rekabet ortamında ayakta kalma mücadelesidir. 1970’lerde sinemada bir yandan ulusal sinema akımı etkin olurken diğer taraftan 1965’den beri faaliyetlerini sürdüren iki eğilim 1970 yılında gün yüzüne çıkmıştır. Bunlar 1970 yılında *Umut* filmiyle ilk kez sahneye çıkan devrimci sinemanın yönetmeni Yılmaz Güney ve milli sinema akımının kurucusu yönetmen Yücel Çakmaklı’dır. O dönem sağ ve sol kutuplaşmanın iki ucu olarak bu iki eğilim sinemada kendine yer bulmuştur. Yılmaz Güney, politik söylemi nedeniyle sansür kurumu ve dolayısıyla iktidar sathıyla en çok sorun yaşamış yönetmendir. 1970’li yıllarda koalisyon kuran CHP ve MSP liderleri Ecevit ve Erbakan’ın sinemaya dair düşünceleri siyasî yönelimlerinde olduğu gibi birbirinden farklıdır. Erbakan muhafazakâr seçmeni temsil etmekte, Ecevit liberal kimliği ile öne çıkmaktadır. Erbakan 27 Kasım 1974 tarihinde, “Milli Selamet Partisi olarak ortak görüşümüze göre, memleketimizde bir bakıma basında, sinemalarda bizim milletimize öğretici faaliyetler gösterileceğine, milletimizin ahlâk ve maneviyatını zedeleyici neşriyatlar yapıla gelmektedir. Biz bunu milli kalkınmamız bakımından faydalı değil, zararlı bir hareket olarak görüyoruz.”<sup>179</sup> ifadesiyle düşüncesini dile getirmiştir. Ecevit ise 1977 tarihli hükümet programında, “Türk film sanatının ve sanayiinin sağlıklı bir yönde gelişmesine ve dünyaya açılmasına devlet yardımcı olacaktır”<sup>180</sup> ifadesine yer vermiştir. Siyasal iktidar sinema ile ilgili hukuki düzenlemelerinde küçük değişiklikler yapmakla birlikte 1939 tarihli “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname” 1977 yılına kadar yürürlükte kalmıştır. Bu tarihe kadar filmler bu nizamname gereği İstanbul (kontrol komisyonu) ve Ankara’da (Merkez Film Kontrol Komisyonu) kurulan iki komisyon tarafından denetlenmiştir. 1977 yılında mevcut nizamnamenin adı “Film Denetleme Yüksek Kurulu” olarak değiştirilmiştir. İçeriğe

---

<sup>179</sup> *Hükümetler-Programları ve Genel Kurul Görüşmeleri*, C. 6 (17 Kasım 1974-12 Kasım 1979), Der. İrfan Neziroğlu ve Tuncer Yılmaz, (Ankara, Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığı Yayınları, 2013), 4446, Akt., Yalçın Lüleci, “1970’li Yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri”, 510.

<sup>180</sup> A.g.e., 4962.

dair bir takım değişiklik yapılması hedeflense de sistemin özüne dair bir değişimden uzaktır.<sup>181</sup>

1970’li yıllarda sinemada uygulanan sansürün boyutları en net biçimde Film Kontrol Komisyonu ve Film Denetleme Kurulu kararlarından anlaşılmaktadır. Bu alanda ilk sansür *İstanbul’un Fethi* filmindedir. 19 Ocak 1970 tarihinde Film Kontrol Komisyonu’nun önüne gelen film Çandarlı Halil Paşa’nın Bizanslılardan rüşvet aldığı ve onların lehine casusluk yaptığı sahnelerde “küçük düşürücü” bu kısımların filmden çıkarılması şartıyla senaryonun filme alınmasına oy birliği ile karar verilmiştir.<sup>182</sup> Milli sinema akımının kurucusu Yücel Çakmaklı’nın *Birleşen Yollar* (1970) filminin senaryosunu Bülent Oran yazmış, yapımcılığını Elif Film Şirketi üstlenmiştir. Ancak film, Denetleme Komisyonu’nun değerlendirmesine sunulduğunda adı *Yalnız Değiliz*’dir. 8 Haziran 1970 tarihinde komisyon tarafından incelenen filmin çekilmesinde hiçbir sakıncanın olmadığına dair oy birliği ile karar verilmiştir. Film çekildikten sonra 29 Aralık 1970 yılında Merkez Film Komisyonu’nca film olarak incelendiğinde filmin adı *Birleşen Yollar* olarak değiştirilmiş, onun dışında yurt içi ve yurt dışında gösteriminde bir sakınca görülmemiştir.<sup>183</sup> Senaryosunu Atilla Gökbörü ve Berin Giz’in yazdığı ve yapımcılığını Elif Film Şirketi’nin üstlendiği *Kızım Ayşe* filminin senaryosu 12 Haziran 1974 tarihinde Merkez Film Kontrol Komisyonu’nun önüne gelmiştir. Filmin senaryosunda hiçbir sakınca görülmemiş çekilmesine izin verilmiştir. Çekilen film 2 Ağustos 1974 tarihinde yeniden komisyonun önüne geldiğinde ise yurt içi ve yurt dışı gösteriminde bir sakınca olmadığına oy birliği ile karar verilmiştir.<sup>184</sup>

Yılmaz Güney’in 1970 tarihli *Umut* filmi aynı yıl Merkez Film Komisyonu’nun karşısına çıkmış, senaryonun filme alınmasında sakınca olmadığına oy birliği ile karar verilmiştir. Ancak çekilen yapım film olarak denetleme Komisyonu’nun karşısına

---

<sup>181</sup> A.g.e., 505-512.

<sup>182</sup> 19 Ocak 1970 tarih ve 11 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 11, Raf NO: 2B002, Akt., A.g.e., 514.

<sup>183</sup> 29 Aralık 1970 tarih ve 292 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 292, Raf No: 2B002., Akt. A.g.e., 514.

<sup>184</sup> 2 Ağustos 1974 tarih ve 974/131 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 131, Raf No: 2B014., Akt. A.g.e., 514-515.

çıkıldığında senaryo ile uyuşmayan sahneler olması ve bu sahnelerin kanunca belirtilen yaklaşık on maddeyi ihlal etmesi sebebiyle filmin sakıncalı olduğuna dair oy birliği ile karar alınmıştır. Karara muhalefet şerhi koyan iki üye, belirledikleri değişimlerin yapılması şartıyla filmin halka ve yurt dışına gösteriminde sakınca olmayacağını belirtmişlerdir.<sup>185</sup> Halit Refiğ'in yönettiği, Sefa Önal'ın senaristliğini yaptığı, yapımcılığını Erman Film'in üstlendiği *Fatma Bacı* filminin senaryosu 1972 yılında Merkez Film Kontrol Komisyonu'nun karşısına çıkmıştır. Komisyon aldığı karar gereği, "Fatma Bacı'nın, kocasının katili Mahmut'u öldürmeyip yaralaması ve Yusuf'un güttüğü kan davasından, sonunda pişmanlık duyduğunu belirtmesi" şartıyla filmin çekilmesinde sakınca olmadığına oy birliği ile karar vermişlerdir. Ancak oylamaya katılan Genelkurmay Başkanlığı temsilcisi 1939 tarihli Nizamnamenin 7. maddesinin 5. fıkrası gereğince senaryonun filme alınmasının sakıncalı olduğuna dair şerh koymuşlardır.<sup>186</sup>

Lütfi Ömer Akad'ın, *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* filmleri Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından incelenmiş, *Gelin* (1973) ve *Düğün* (1973) filmlerinin çekilmesi ve halka gösteriminde bir sakınca olmadığı görüşünde oy birliği sağlanmıştır. Yönetmen Akad'ın üçlemesinin son filmi *Diyet'in* (1974) ise senaryoda "Hacer'in balyozla makinaya vurduğu sahneden çıkartılması" şartıyla filme çekilmesine oy birliği ile karar verilmiştir.<sup>187</sup> Yapımcılığını Güney Film'in üstlendiği *Yol* filminin senaryosu 1977 yılında Merkez Film Kontrol Komisyonu'nun karşısına çıkmıştır. Komisyon senaryonun, Nizamnamenin 7. maddesinin 6. 8. ve 9. fıkraları uyarınca sakıncalı olduğuna oy çokluğuyla karar vermiştir. Alınan karara muhalefet şerhi koyan Basın Yayın Genel Müdürlüğü temsilcisi, senaryoda geçen bazı argo kelimeler yanında, "Git lan kaymakam bozuntusu", "Üstüme gelmeyin sonra çok kötü olur ha!..", "Hem sen kaç paralık adamsın!" ve "Hükümet gelsin bana danışsın" ifadelerinin filmde

---

<sup>185</sup> 24 Eylül 1970 tarih ve 211 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 94, Raf No: 2B003., Akt. Akt. A.g.e., 515.

<sup>186</sup> 18 Eylül 1972 tarih ve 972/333 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 300, Raf No: 2B010., Akt. A.g.e., 515.

<sup>187</sup> 23 Ekim 1974 tarih ve 974/217 nolu karar, TEHAKSİS, No: 241, Raf No: 2B015., Akt. A.g.e., 516.

çıkarılması koşuluyla filmin çekilmesinde bir sakınca olmayacağını belirten kabul oyu kullanmıştır.<sup>188</sup>

Sinema 1970’li yıllarda gelişen siyasi atmosferin etkisinde ve gölgesinde film üreten yönetmenlere sahne olmuştur. Böyle bir ortamda devletin sinema sektöründe en bariz etkisi sansür yoluyla gerçekleşmiştir. Halit Refiğ, Lütfi Ömer Akad, Yılmaz Güney ve daha birçok yönetmenin filmlerine sansür uygulanmıştır. Milli sinemanın kurucusu ve yönetmeni Yücel Çakmaklı’nın ise 1970 ile TRT kurumunda göreve başladığı 1975 yılına kadar bu alanda çekmiş olduğu dokuz filmin hiçbiri sansüre uğramamış, sadece *Yalnız Değiliz* isimli ilk filmi çekildikten sonra komisyonca yapılan değerlendirmede ismi, *Birleşen Yollar* olarak değiştirilmiştir. O dönem iktidarda olan CHP ve MSP siyasi partilerinde MSP’nin milliyetçi ve muhafazakâr tutumu Çakmaklı’nın filmlerindeki milliyetçi söylem ile uyumuş, siyasî ortamın sağladığı bu imkân Çakmaklı sinemasının başlangıcını oluşturmuştur.

## 2.8. İsimlendirme Tartışması: Milli mi, İslamî mi, Beyaz mı?

Milli sinemayı sahiplenerek, Yücel Çakmaklı’nın, *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973) ve *Garip Kuş* (1974) filmlerinin milli sinema örneği sayılamayacağını ifade eden MTTB sinema kulübü öğrencilerinden yönetmen Salih Diriklik, “Milli sinema, milli bir koalisyon değildir” diyerek Çakmaklı’ya karşı tepkisini ortaya koymuştur. MTTB Sinema Kulübünün birçok öğrencisi Çakmaklı’nın dini kültürel bir unsur olarak görüp “milli”liği ön plana çıkarmasını eleştirerek ustalarının izini takip etmemiştir. Diriklik’in bu konu üzerine yazdığı yazılar neticesinde “İslami sinema” ve “beyaz sinema” isimlendirmeleri tartışılmaya başlanmıştır.<sup>189</sup>

Bu alanda film üreten yönetmenler tanımlamalar hususunda temkinli davransalar da bu akımın ilk yapımları ortaya çıkmaya başladığı andan itibaren bir isimlendirme arayışına girilmiş ve 1991 yılında “1. Beyaz Sinema Sanat Günleri ve Sesli-Görüntülü Yayınlar Sergisi” kapsamında yapılan açikoturumda Beyaz Sinema kavramı

<sup>188</sup> 12 Eylül 1977 tarih ve 977/303 nolu karar, TEHAKSİS, SANSÜR No: 303, Raf No: 3a012., Akt. A.g.e., 516.

<sup>189</sup> Aslan, *Türk Sinemasında Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi*, 87.

tartışmaya açılmıştır. Gazeteci-yazar Abdurrahman Şen, bu fikri ilk kez *Zaman* gazetesinde ortaya atmıştır. Hilmi Maktav’a göre İslâmî ve seküler çevrelerin kutuplaştığı bir dönemde, İslami hareketten güç alarak ortaya çıkan bu filmleri isimlendirmek amacıyla geniş ve ideolojileri aşan bir atıfla Beyaz Sinema üzerinde durulması İslami filmlerin tebliğ alanını ve meşruluğunu artırmaya dönük ideolojik bir çabadır. Ancak Şen’in kavram üzerindeki ısrarına karşın Beyaz Sinema tanımlaması tutmamış, kimi yönetmenler gereksiz bulup reddetmiş, kimileri de kavramın anlamına karşı olmamakla birlikte sahiplenmeyi tercih etmemişlerdir.<sup>190</sup>

Ulusal mı yoksa milli sinema mı tartışmasının ardından daha çok milli sinema bağlamında tartışılan husus, sinemanın “milli” mi, “İslâmî” mi olarak adlandırılması gerektiğine dair isim tartışmasıdır. İbrahim Yenen, bu tarz filmlerin dinsel olanı çağrıştıran adlandırılmasını iki nedene bağlamaktadır. Bunlardan birincisi, bu akım içinde yer alan yönetmenlerin film içeriklerinin dini meselelerden meydana gelmiş olmasıdır. İkincisi ise bu anlayışla özdeşleşen isimlerin sinemayı sanat olması dışında propaganda aracı olarak görmeleri ya da öyle gördüklerinin varsayılmasıdır. Ancak bir eğilim sonucunda ortaya çıkan bu filmlerin sinemadaki yeri, akımı kuran isimler tarafından “milli sinema” olarak tanımlanmıştır. Ulusal sinema nasıl ki başlatıcısının isimlendirdiği şekliyle kabul ediliyorsa, Yenen’e göre bu noktada mevzubahis akımın Yücel Çakmaklı ile özdeşleşen anlamda “Milli Sinema” isimlendirmesinin önemsenmesi gerekmektedir. Bu tarz filmlerin konu genişliği itibariyle “İslâmî sinema” olarak adlandırılması film konusunu ifade etme açısından eksiktir. Çünkü Türk sineması içerisinde üretilen bu filmlere “İslâmî” demek, diğer filmleri “İslam dışı” biçiminde değerlendirmek anlamına gelebilmektedir. Yenen bunu bir örnekle açıklar: Lütü Akad’ın *Gelin* (1973) filmi anlattığı hikâyenin konusuna baktığımızda tam olarak “milli sinema” örneğidir. Ancak milli sinema kategorisinde bir film değildir. Akad’ın köyden kente göçte, dindarlığa yaptığı olumsuz atıf itibariyle filmin “İslâmî sinema” biçiminde adlandırılması mümkün değildir. Bu ve benzer filmler milli sinema örneği olmasa da “İslam dışı” olarak yorumlamak doğru değildir. Dolayısıyla Yenen’e göre “İslâmî” biçiminde yapılacak bir isimlendirme daha çok “sıfatlandırma” olacaktır. Bu filmlerde daha çok “İslâmî” konular sinemasal anlatılara

---

<sup>190</sup> Hilmi Maktav, “Kuran’dan Kuram’a İslâmî Sinema”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: İslâmcılık*, 4 bs. Ed. Yasin Aktay, C.6 (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 997.

dönüştürülmüştür. Bu sebepten böyle genel bir isimlendirmeden ziyade ilk tanımlandığı biçimi daha doğru olacaktır. İsimlendirme konusunda bir diğer tartışma olan “beyaz sinema” Yenen’in de çalışma kapsamındadır. Buna göre 1989-1995 yılları arasında İslâmî yönü baskın o filmler çoğalmıştır. Buna içerden bir tepki olarak ortaya çıkan “Beyaz” kavramını ilk kez Abdurrahman Şen dillendirmiştir. Kavramın daha geniş açıdan milli sinema olarak ifade edilen dönemin başından itibaren kapsayıcı bir isimlendirme olması düşünülmüş, ancak milli sinemanın devamı şeklinde kullanılmıştır. Şen, inanca duyulan önyargının kırılması ve bu sebepten doğan sıkıntıların aşılmasını savunmaktadır. “Bu toprakların diline, dinine, kültürüne saygılı olan her eser Beyaz Sinema tanımına girebilir, kişilerle bağlayıcı değildir” diyen Şen, sinemanın sanatsal açıdan geliştirilmesinin önemini belirtirken, Beyaz Sinemanın herhangi bir izm ya da ideoloji bağlamında anılamayacağını savunmuştur.<sup>191</sup> İslâmî filmleri ortak bir tanımda birleştirmek amacıyla Yeşil Sinema, Hidayet Sineması, İman Sineması, Manevi Sinema, İslâmî Duyarlıklı Filmler, Arınma Sineması, Rüya Sineması, İrfanî Sinema gibi pek çok isim önerilmiş olsa da, Beyaz Sinema da dahil hiçbirisi üzerinde uzlaşa sağlanamamıştır.<sup>192</sup> İsim tartışmalarında İbrahim Yenen, “İslâmî sinema” tanımının bu tür dışındaki filmleri “İslâm dışı” olarak tanımlayacağı ve bunun yanlış olacağını belirtmiştir. Yenen’in bu ifadesini milli sinema tanımına uygularsak, belli kategorideki filmlere “milli sinema” dediğimizde bu kategori dışındaki filmleri “milli olmayan filmler” biçiminde tanımlamak anlamına gelmektedir. Bu durum “İslâmî sinema” kavramındaki çelişkiyi ortaya koymuş olmaz mı?

## 2.9. Suret Yasağı

İslâmî endişelere sahip yönetmen ve yazarlar bir taraftan ideolojileri ve inançları çerçevesinde filmler çekerken, diğer taraftan İslam dininde yer alan “Suret Yasağı” ile Batıda ortaya çıkan sinema sanatının orta yolunu bulma çabasına girişmişlerdir. Bu sinema akımı kuram çalışmalarından itibaren, kökeni Batılı olsa da dini içerikli ve milli kültürü aksettiren filmler üretmek için sinemaya ne denli ihtiyaç duyulduğu fikri üzerinde durmuşlardır. Öncelikle Kuran’daki suret yasağını ele alarak bunun bir sanat

---

<sup>191</sup> Yenen, “Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği”, 247-253.

<sup>192</sup> Maktav, “Kuran’dan Kuram’a İslâmî Sinema”, 997.

olarak sinemayı tümüyle yasak kılan bir anlam içermediği hususunda anlaşmışlardır. Salih Diriklik, 1972 yılında *Tohum* dergisinde çıkan yazısında “İslamiyet’te resmin durumunu araştıran kaç kişi vardır?” sorusunu sorar ve asıl meselenin fotoğrafın içeriği ve ne şekilde kullanıldığı ile ilgili olduğunu ancak cehaletten dolayı sinema gibi bir aracın kendilerinin karşısında olanlara bırakıldığını söylemiştir. “Bir film halk üzerinde bir barın, pavyonun, bir bilmem neyin, hatta yüksek tirajlı bir şehvet dergisinin bile yapamayacağı tahribatı yapıyorsa, sayısız ayetlerde ve üstüne basıla basıla emredilen “Fisebilillah cihat” neyle yapılacaktır?” Diriklik bu soruya, cihadın kılıçla değil sinemayla yapılacağı şeklinde cevap vermiştir. Sadık Yalsızuçanlar’a göre resim yasağı her şeyi içine alan bir yasak değildir, özerk alanları vardır. Sınırları belli olan bu özerk alanın oluşumu bazı sinema yazarları tarafından “rüya” kavramıyla açıklanmış, rüya ile sinema arasında özdeşlik kurularak sinemanın İslam dininde meşruiyet kazanması sağlanmak istenmiştir. Yalsızuçanlar, rüya-sinema ilişkisinde Said Nursi’nin risalesinden hareketle “Sadık Rüya ve Sahte Rüya” kavramlarını dile getirmiştir. Buna göre sadık rüya, Allah tarafından görevlendirilmiş melekler aracılığı ile yapılan bir tür telkindir ve böyle rüyalar gören kişi uyku esnasında Allah tarafından kendisine bir müjde verildiğini duyumsar. Sahte rüya ise nefsin telkininden doğan düştür ve geçmişte yaşanılanların hayale dönüşmesi şeklinde meydana gelir. Yalsızuçanlar’a göre, sadık rüyanın bilinmeyene açılan bir pencere olduğunu ifade eden Said Nursi, sinema ve rüyayı ilginç biçimde bir araya getirmektedir. “Uyku, nasıl ki avam için rüya-yı sadıka cihetinde bir merteb-i velayet hükmündedir, öyle de umum için gayet güzel ve muhteşem bir sinema-yı Rabbaniye’nin seyrangâhıdır.” Said Nursi’nin bu ifadesinden güç alan Yalsızuçanlar, İslamî sinemayı Rüya Sineması olarak adlandırır. İnsanın kendi gerçekliğini bulması ve Rüya Sineması ile yansıtmasını ilginç bir imkân olarak görmüştür. Bu kavramsallaştırmaya göre sinemanın dini açıdan meşru olması, sadık rüyaların sureti biçiminde olmasıyla ilişkilidir. Maktav’a göre bu durum İslamî Sinemanın da tanım alanıdır. Çünkü sadık rüyalar bize istemimiz dışında sunulmuş ilahi bir şifredir ve kişisel değil, toplum adına görülür.<sup>193</sup>

Maktav’a göre İslamî sinema yazarları, yapmış oldukları sanatın Batılı sinemadan farkını ortaya koyabilmek için kuram çalışmalarını “buyruk ilişkisinden” hareketle

---

<sup>193</sup> A.g.e., 998.

devam ettirmişlerdir. Sinemanın kimin ve neyin buyruğunda olacağı sorusunu cevaplamaya çalışmışlardır. İslâmî sinemanın kaynağı olarak gördükleri Sadık Rüya'yı olumlayarak ilahî bir anlam yüklerler, bu da rüyanın buyruğunda bir sinemayı çağrıştırmaktadır, hayal ise caiz değildir ve tehlikeli bir kaynaktır. Birbirine yakın taraflarından ötürü rüya ve hayal kavramlarının karıştırılmaması uyarısında bulunan isim, İsmet Özel'dir. Rüyanın vahiyssel bir öze sahip olduğunu, hayalin ise insanın arzuları neticesinde kafasında oluşturduğu suni bir ortam olduğunu ifade etmektedir. Ayşe Şasa, hayalin buyruğuna giren Batı sinemasını seküler felsefenin aracı olarak görürken, sinemaya baktığı yer Necip Fazıl ile aynıdır. Sinemanın rüyanın mı yoksa hayalin mi emrinde olduğu hususunun sinema sanatı üzerine düşünmenin en önemli yanı olduğunu ifade eden Şasa, sinemayı bilgilendirme aracı ve tahayyüli alan olarak görmüştür. Her ne kadar Batılı bir sanat olsa da dini görüşün, aşkın, birleştirici metafiziğin buyruğunda rüya niteliği kazanmasını da olabildiğince güçlü bir alan olarak ifade etmiştir.<sup>194</sup>

Sinemayı “sadık rüyalar” olarak gören yönetmenler, karakterlerini de o rüyalar üzerinden konumlandırırlar. Kahramanlar rüyanın içinden geçtikten sonra kimliklerini bulur, o rüyalar sayesinde hayatın ve ölümün farkına varırlar, kendilerini sorgulayarak İslâmî hayatı yaşamaya başlarlar. Maktav İslâmî sinemanın fotoğrafından söz eder: “Cami, rüya, mezarlık, namaz, tesettür gibi dini semboller İslâmî yönetmenlere mesajlarını en kolay şekilde iletme imkânı vermiş ve hemen her filmde sık sık kullanılmasından dolayı İslâmî sinemanın temel malzemesi haline gelmiştir”. Bu akım, beyazperde de oldukça etkili olan Batılı sinema sanatına karşı bir cevap olarak görülmüştür. İslâmî olsa da arka planda görülen semboller, yaşamlar, Yeşilçam'dan kopuk değildir. Maktav'a göre Yeşilçam'ın “veremli kızı” ile, İslâmî sinemanın “tesettürlü kızı” arasında sinema açısından bir fark yoktur. “Veremli kız” takma kirpikleri ve ruju ile kan tükürürken, “tesettürlü kız”da takma kirpikleri ve ruju ile namaz kılmaktadır. Maktav, İslâmî yazarların sinemaya ilahî bir anlam kazandırabilmek için üzerinde durdukları rüyaların, ölümün, aile kurumunu kutsallaştırması, kadın ve erkek arasında aşkın cinselliğinden ziyade ilahi bir

---

<sup>194</sup> A.g.e., 999.

birlikteliği temsil etmesi biçimindeki yaklaşımların Türk sinemasında evvelinde de bolca kullanılmış temalar olduğunu belirtmiştir.<sup>195</sup>

Maktav, İslamî sinema olarak adlandırdığı akımın, Türk sineması içinde farklı eğilimlerin temsili biçiminde sunulsa da bunun aslında Yeşilçam'ın yapısında barındırdığı unsurlar dışında bir gerçekliği temsil etmediğini, sinemanın bu farklı adlandırmasının altında içeriği dolduracak sanatsal ve bilinçli bir sinema dili oluşturulamadığını belirtmiştir. Maktav'ın eleştirileri daha çok İslâmcı sinema olarak adlandırdığı türün yönetmenleri tarafından sinemanın araçsallaştırılması ve sanat olarak anlamının korunmamasıdır. Dinin filmlerdeki yansıtılma biçimini Yeşilçam'dan farklı görmemiştir. Fakat bu alanda çekilmiş filmlerin tümünü İslâmi sinema olarak adlandırmak doğru olmayacaktır. Yücel Çakmaklı bu türe dahil edilebilecek bir yönetmen olmamakla birlikte sinema tanımını milli sinema olarak yapmıştır. İlk filmi *Birleşen Yollar* dini hassasiyetlerin temsili ile ilgili Yeşilçam'ın yapısından ayrılmakla birlikte, biçim olarak aynı geleneği sürdürmüştür.

Mesut Bostan, Türk sineması içinde 1970'ler itibariyle etkili olan Milli sinemanın, 1980 sonrasının politik ortamı vesilesiyle daha eleştirel bir yaklaşıma tabi tutulduğundan söz etmiştir. Özellikle İslamcı dergiler üzerinden yaptığı değerlendirmeye göre 1980 sonrasında TRT'de dizi döneminin başlamış olması ve 1990'larda özel sermayenin sunduğu imkanların artması, Yeşilçam dışında sinema imkanlarının oluşmasında önemli belirleyiciler olmuştur. Filmlerinde politik söyleme yer vermemesi sebebiyle İslami camia tarafından eleştirilen Çakmaklı, Yeşilçam'ın etkisini yitirmesi ve Türk Sinemasının daha evrensel bir sinema anlayışını öncelemesiyle eleştirilerin hedefi olmaktan çıkmıştır. Sinemadaki politik söylem eksikliği yerini daha sanatsal film çekme olanaklarına bırakmıştır. 1990'lar sonu itibariyle gelenekselci ve modernleşmeci sinema eleştirileri daha sanatsal ve estetik bir sinema söyleminde birleşmişlerdir.<sup>196</sup> Yücel Çakmaklı'nın milli film macerasının ilk dönemden itibaren, Yeşilçam özellikleri taşıması, dini muhtevasının bulunmaması ve politik söylemden yoksun olması sebebiyle İslamcı kesimden eleştiriler almıştır.

---

<sup>195</sup> A.g.e., 1001.

<sup>196</sup> Mesut Bostan, "Milli Sinema"dan "Rüya Sineması"na: 1980-2000 Arası İslamcı Dergilerde Türk Sineması Tartışmaları", *"Bir Başka Hayata Karşı": 1980 Sonrası İslamcı dergilerde Meseleler, Kavramlar ve İsimler*, C. 3, (2019), 84-85.

Ancak değişen siyasî ortam ve sinema alanında yeşeren yeni tartişmalarda hem sol eğilimler hem de muhafazakâr sinema yaklaşımı için estetik kaygılar giderek daha belirleyici olmuştur. Sinema giderek farklı eğilimlerin temsil alanı olmaktan çıkarak estetik kaygılara dair eleştirilerin muhatabı olmuştur.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### YÜCEL ÇAKMAKLI FİLMLERİ

İkinci bölümde detaylı olarak incelediğimiz gibi, Türk sineması içinde farklı eğilimlerin kendini ifade etme olanağı bulduğu bir dönemde ilk yapıtlarını vermiş olan Yücel Çakmaklı, milli sinema türünün kurucusu olarak kabul edilmiştir. İlk çektiği belgesel olan *Kâbe Yollarında* (1969)'nın ardından 1970 yılında ilk filmi *Birleşen Yollar*'ı sahneye aktarmıştır. Yapmış olduğu çalışmalar sonucunda edindiği deneyimi yönetmen kimliği ile sinemaya yansıtma yoluna giden Çakmaklı, milli kültürü oluşturan unsurları konu edinmiştir. Özellikle MTTB açikoturumunda gerçekleşen tartışmada, Selçuklu ve Osmanlı kültürüne vurgu yapan Çakmaklı, Batılılaşmacı yaklaşımın Türk toplumundaki etkilerinin ancak köklerimizde mevcut özelliklerin halk tarafından tanınması, bilinmesi ve yeniden yaşanması yoluyla ortadan kaldırılabileceğini ifade ederek, “öz”e vurgu yapmıştır. Özcülük, değişen toplumsal dinamikler karşısında neyi temsil etmektedir? Geçmiş bugün de yaşanabilir mi? Tarih ve bugün bize ne söylemektedir? Çakmaklı'nın geçmiş nostaljisinin filmografisindeki karşılığı ne şekildedir? Yücel Çakmaklı ve milli sinema filmleri sağ muhafazakâr cenah tarafından özlenen, beklenen, arzulanan geçmiş nostaljisinin sinemasal serüveni midir? Yerlilik vurgusu söylemsel midir, milli sinema yerlilik kaygısı taşımakta mıdır? Çakmaklı filmleri “dini” midir? Cinsiyet rolleri ne şekilde ele alınmıştır? Çalışmamızın bu bölümünde yukarıdaki sorulara Çakmaklı'nın Milli sinema örneği olan filmleri üzerinden yanıt aramaya çalışacağız.

Çakmaklı, ilk yapıtı *Kâbe Yolları*'nı 1969 yılında çekmiştir. Siyah-beyaz çekilen belgeselin yapımını, 1968 yılında kurulan Elif film şirketi üstlenmiş, filmin tanıtımında ithal olmayan ilk “yerli” yapım vurgusunun altı çizilmiştir. Filmin

gösterimine Kayseri’de başlanmış, sonrasında diğer Anadolu şehirlerinde de gösterilmiştir.<sup>197</sup> Çakmaklı, gazetecilik yaptığı dönemde ziyaret etme imkânı bulduğu Kabe’de hacca hazırlık sürecinden başlayarak yaşananları kayda almış, bir dizi çekim yapmıştır. Büyük ilgi gören yapım, aynı zamanda yönetmenin yapmak istediği sinemanın prototipini oluşturmuştur.<sup>198</sup> Ayrıca film, sinemaya mesafeli duran sağ-muhafazakâr çevrenin önyargılarının kırılmasını sağlamıştır.<sup>199</sup> Milli sinemaya giden yolun ilk yapı taşı olan belgeselin tanıtımındaki “yerlilik” vurgusu, sağ-muhafazakâr cenahın kültürel ve politik alandaki en etkili kavramı olarak sinema alanında ilk kez kullanılmıştır. Batılılaşma karşısında yerli ve milli kültürü canlandırmanın ilk adımı, ithal dini yapımlara alternatif “yerli” bir vurgu ile sahneye aktarılmıştır. Bu anlamda film analizlerine geçmeden önce Yücel Çakmaklı’nın biyografisine yer verdikten sonra “yerli” tanımının Cumhuriyet tarihinde siyasi ve ideolojik olarak farklı kesimlerce ne şekilde kullanıldığını incelemek yararlı olacaktır.

### 3.1. Yücel Çakmaklı Biyografisi

Yücel Çakmaklı 1937 yılında Afyon’da doğmuştur. Liseyi okurken Afyon sinemalarında yer gösterici olarak çalışmıştır. 1959 yılında İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Enstitüsü’nden mezun olan Çakmaklı, üniversitede okurken aynı zamanda Taksim Şen Sineması’nda teşrifatçı olarak çalışmıştır. 1963 yılında askerliğini tamamlayarak, Tarık Buğra’nın yönettiği Düşünen Adam, Yeni İstiklal gibi yayın organlarında bir süre sinema yazarlığı yapmıştır. Sinema yaşamına Erman stüdyolarında başlamış, Aram Gülyüz, Osman Seden, Orhan Aksoy gibi yönetmenlere yardımcılık yapmıştır. İlk filmi *Kâbe Yolları* (1969) belgesel türünde bir yapımdır. 1969 yılında Elif Film şirketini kuran Çakmaklı, ilk sinema filmi olan *Birleşen Yollar*’ı 1970 yılında çekmiştir. Yücel Çakmaklı’nın sinema yöneliminde dönemin Batı yanlısı

---

<sup>197</sup> Burçak Evren, “Yeşilçam ve İnanç Sineması (1923-1973)”, *Antrakt*, S. 72, (Eylül, 2003), Der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu*, 73.

<sup>198</sup> Burçak Evren, “Milli Sinemanın İsim Babası: Yücel Çakmaklı “Yaşamda Var Olanı İslami Duyarlılıkla Anlattım”, *Antrakt Sinema Dergisi*, S. 72, (2003), 22.

<sup>199</sup> Gülcan Tezcan, “Yeşilçam’da ‘Milli Bakış’ın Mimarı: Yücel Çakmaklı”, *Türk Sinemasında Yeni Arayışlar*, Der. Apdurrahman Şen (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010), 327.

tutumuna tepki olarak gelişen *Milli Sinema* anlayışı, köklerini Selçuklu ve Osmanlı uygarlıklarına ait inanç ve değer sisteminden almaktadır. Milli Sinema, yabancı kültürlerin sömürgeci politikalarına karşı yerli bir söylem içermektedir. 1975-1990 yılları arasında TRT bünyesinde çalışmalarına devam etmiş, 30-70 dakika arası kısa televizyon filmleri yapmıştır. 1978’de Prag’da televizyon filmleri arasında ödül alan ilk yapım olan *Çok Sesli Ölüm* ve *Çözülme* bu tarz çalışmalarıdır. Tarık Dursun K.’nın *Deniz’in Kanı*, Tarık Buğra’dan *Küçük Ağa* ve *Kuruluş* gibi roman uyarlamalarından televizyon dizileri çekmiştir. Necip Fazıl Kısakürek’in *Bir Adam Yaratmak* ve Turan Oflazoğlu’nun *4. Murat* gibi tiyatro eserlerinden televizyon oyunları yapmıştır. Çakmaklı, melodram sineması içinde değerlendirilebilecek filmlerinde kumarın, alkolün, kötü alışkanlıkların ve Batı kültürünün, burjuva yaşamının yozlaştırdığı, kurtuluşu kültürel ve dini değerlerde arayan karakterlerin öykülerini sinemaya aktarmıştır. 2008 yılında Devlet Üstün Hizmet Madalyası sahibi olmuştur. Ayrıca yine 2008 tarihinde Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı tarafından 50 yıllık emekleri dolayısıyla Emek Ödülü verilmiştir. 23 Ağustos 2009 tarihinde İstanbul’da yaşamını yitirmiştir.<sup>200</sup>

### 3.2. Milli ve Yerli Söyleminin Tarihsel Serüveni

1940’ların milliyetçi söylemine baktığımızda “yerlilik”, Kemalist milliyetçi söylemde, özgün değerlerin özlemi biçiminde, hümanist öğretiye sadık, cihanşümule tutunmanın en önemli gereği olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı dönemde yerlilik, milliyetçi-muhafazakâr Anadoluculuğun sevdiği bir ifadedir. Muhafazakâr tutum hem Kemalizm’in hem de Türkçülüğün yerlilik vurgusunu yapay bulmuş, buna karşın kendi yerlilik söylemlerini “organik” bir milliliğin nitelemesi olarak kullanmıştır. Doğallığın kurucu değerini “din” olarak görmüşlerdir. 1960’lara gelindiğinde yerli ve milli kavramları dönemin şartları ve anti emperyalist tutum içinde sol kesim tarafından da içselleştirilen bir düstura dönüşmüştür. Yerlilik, özden gelen bir güç ile hareket etmenin bilinci olarak sol kesimde karşılık bulmuştur. Alpaslan Türkeş’in 1965 yılında yayımlanan *Dokuz Işık* risalesi, sağ kesimde “yüzde yüz yerli, yüzde yüz milli doktrin” olarak sunulmuş, 1960’ların sonlarından itibaren ise Türkeş’ten ziyade Necmeddin Erbakan ‘yerli’ sıfatını kullanmıştır. Erbakan’ın kullanımı daha çok iktisadi

<sup>200</sup> “Yücel Çakmaklı Biyografisi”, <https://www.biyografi.infoçakmakli>, [08.10.2020].

anlamdadır. Erbakan, büyük sermayeye karşı Anadolu sermayeciliğini savunmuş, “yüzde yüz yerli ilk motor fabrikası” olan Pancar Motor’u kurmuş, yerli bir sanayiye savunmuştur.<sup>201</sup>

Tanıl Bora, 1970 sonrası yerlilik ve İslamcılık ilişkisini dönemin yayınları ve İslamcı söylem üzerinden değerlendirmiştir. Buna göre yerlilik, 1970’lerde Millî Görüş dışında yeni yeni kendini belli eden İslamcılık içerisinde coşkuyla kullanılan bir sıfattır. 1980’li yıllar ve sonrasında, yeni İslamcılık anlayışında yerlilik nosyonu, İslam’ın cihanşümül iddiası tabanında, tüm mazlumların hakkını gözetken ‘devrimci’ bir söylemi barındırmıştır. Biraz solu çağrıştıran, gözü pek görünüşlü bu söylem, Mehmet Efe’nin 1990’ların başında birkaç sayı çıkardığı *Yerliler* dergisinde kendini belli etmiştir. Dönemin canlı İslamcılığı, yerlilikle ilgili bir takım farklı görüşlere sahne olmuştur. İslam’ın evrenselliğini kavramak için yerli ve milli tutumu aşmak gerektiğine dair görüşler belirmiştir. Örneğin Ercümen Özkan, Peygamberin nereli olduğunu sormuş, “Konya’da mı bu adamın kökü, Kayseri’de mi, Çorum’da mı?” diyerek yerlilik eleştirisinde bulunmuştur.<sup>202</sup> Aynı dönemde İslamcı camiada başka bir yaklaşım, yerlilik karşıtlığını “içi boş ve “soyut” ümmetçilik olarak eleştirmiştir. Mısır, Pakistan gibi ülkelerdeki eserlerin çevirileri yoluyla oluşturulan görüşlerin ve teorilerin bu ülkenin hakikatine uygun düşmediği yönündeki yaklaşımlar ağırlık kazanmıştır. Bu eleştiriler başlarda sağ-muhafazakâr kesim tarafından yeni İslamcı anlayışa yönelikken, ilerleyen süreçte bu görüş İslamcılık içinde yaygınlık kazanmıştır.<sup>203</sup> Buradan anlaşılacağı üzere sağ-muhafazakâr cenahın yerlilik yorumu baştan itibaren Türk-İslam sentezi üzerinden kendisini ortaya koymaktadır.

Yerliliğin algılanışına dair bu kısa bilgilendirmenin, milli sinema söylemi ile yola çıkan ve yerlilik iddiasını ilk yapıtından itibaren vurgulayan Yücel Çakmaklı’yı ve dönemsel yapıyı anlamamıza yardımcı olacağı kanaatindeyiz. Kendisi ile ilgili yapılmış çalışmalarda da bu vurguya rastlamak mümkündür. Zira Gülcan Tezcan “Yeşilçam’da ‘Millî Bakış’ın Mimarı: Yücel Çakmaklı” adlı makalesinde, “Türk

---

<sup>201</sup> Tanıl Bora, *Zamanın Kelimeleri: Yeni Türkiye’nin Siyasî Dili*, (İstanbul: İletişim, 2018), 193-194.

<sup>202</sup> Abdullah Burak Bircan, Mehmed Kürşat Atalar, *Ercümen Özkan ile İslâmî Hareket Üzerine*, (Ankara: Anlam Yayınları, 1997), 148, Akt., A.g.e., 196.

<sup>203</sup> A.g.e., 196.

sinemasında ‘yerli’ ve bu topraklardan beslenen bir sinema anlayışını hem fikri arka planı ve altyapısıyla hem de eserler vererek en somut haliyle ortaya koyan Yücel Çakmaklı, bu yolda uzun yıllar emek verdi ve gayret gösterdi”<sup>204</sup> derken aynı unsurunu ön plana çıkarmıştır.

Milli sinemaya dair bir diğer değerlendirmede bulunan Savaş Aslan’a göre Yücel Çakmaklı’nın sinemasında sıralanabilecek pek çok kavram bulunmaktadır. Ancak en başta yer alacak tek bir sözcük vardır, “milli”. Aslan bu kavramları şöyle sıralamaktadır: “Bunlar arasında, öz, Batı, Doğu, Türk, İslam, diyalektik (tez, antitez, sentez), gelenek, kültür, ahlak, değerler bütünü, kozmopolit sinema, gerçekçilik ve melodram sayabiliriz”.<sup>205</sup> Savaş’a göre Çakmaklı’nın sinemasını tüm bu kavramlara bakmaksızın yalnızca aşk filmleri çeken bir Yeşilçam sinemacısı olarak görmek de mümkündür.<sup>206</sup>

1960’lı yıllar sinemada farklı eğilimlerin ve çeşitliliğin meydana geldiği bir dönemdir. Bu çeşitliliğin sebebi büyük oranda ticari kaygılardır. Soğuk Savaş ve iki kutuplu dünya, diğer yandan Kore Savaşı ve Demokrat Parti ile muhafazakârlığın görünümünün artması birçok tarihi film çekilmesinin nedeni olmuştur. *Âşıklar Kâbe’si Mevlâna* (1956), *Hazreti İbrahim* (1964), *Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi* (1966) gibi filmlerde bulunan ortak özellik dinî karakterleri konu edinmiş olmalarıdır. Ticari amaçla özellikle Anadolu seyircisini hedefleyen bu yapımlar “dini film” olarak nitelendirilmişse de milli içerikli diğer filmlerle aynı kategoridedir. “Dini” denmesinin sebebi filmlerdeki kahramanların kimliği ile alakalıdır. Hilmi Maktav’ın ifade ettiği üzere o filmlerde dini karakterler ve olaylar eski zamana aittir. Gündelik yaşama hiç dokunmayan, geçmişte yaşamış birtakım karakterleri menkıbe biçiminde aktaran filmler, Türk ve müslüman olmanın faziletlerinden söz ederken, dünya tasavvuruna, bugünkü topluma ve yaşananlara dönük bir meseleye sahip değillerdir. Yücel Çakmaklı sinemasını bu tarz dini film kategorisinden ayıran husus, milli sinema

---

<sup>204</sup> Tezcan, “Yeşilçam’da ‘Milli Bakış’ın Mimarı: Yücel Çakmaklı”, *Türk Sinemasında Yeni Arayışlar*, 325.

<sup>205</sup> Aslan, “Milli Sinema, Milli Televizyon: Yücel Çakmaklı”, 55.

<sup>206</sup> A.g.e., 55.

ihtiyacından söz ederken geçmişe atıfla âlim-ermiş zatların hayat öyküsüne değil, yaşadığı döneme vurgu yapmasıdır.<sup>207</sup>

**Tablo 3.1.1: Yücel Çakmaklı Filmografisi<sup>208</sup>**

| Sıra | Film                                    | Yıl  | Senaryo                                     | Yapım         |
|------|-----------------------------------------|------|---------------------------------------------|---------------|
| 1    | Kâbe Yollarında                         | 1969 | Tarık Buğra                                 | Elif Film     |
| 2    | Birleşen Yollar                         | 1970 | Bülent Oran                                 | Elif Film     |
| 3    | Zehra                                   | 1972 | Vural Pakel-Bülent Oran                     | Elif Film     |
| 4    | Çile                                    | 1972 | Bülent Oran-Burhan Bolan                    | Elif Film     |
| 5    | Ben Doğarken Ölmüşüm                    | 1973 | Sefa Önal                                   | Elif Film     |
| 6    | Oğlum Osman                             | 1974 | Bülent Oran-Salih Diriklik                  | Elif Film     |
| 7    | Diriliş                                 | 1974 | Bülent Oran                                 | Elif Film     |
| 8    | Garip Kuş                               | 1974 | Bülent Oran                                 | Elif Film     |
| 9    | Kızım Ayşe                              | 1974 | Yücel Çakmaklı-Berrin Giz<br>Atilla Gökbörü | Elif Film     |
| 10   | Memleketim                              | 1974 | Atilla Gökbörü                              | Elif Film     |
| 11   | Minyeli Apdullah                        | 1989 | Bülent Oran                                 | Feza Film     |
| 12   | Sahibini Arayan Madalya                 | 1989 | Tarık Buğra                                 | Ajans 1400    |
| 13   | Minyeli Apdullah-2                      | 1990 | Bülent Oran                                 | Feza Film     |
| 14   | Bişr-i Harfi (Bir<br>Zamanlar Sarhoştı) | 1992 | TGRT Senaryo Grubu                          | Şafak Film    |
| 15   | Mümin ile Kafir                         | 1992 | Bülent Oran                                 | Elif Film     |
| 16   | Kanayan Yara: Bosna<br>Mavi Karanlık    | 1994 | Üstün İnanc                                 | İhlas Holding |

<sup>207</sup> Maktav, “Kuran’dan Kuram’a İslamî Sinema”, 991-992.

<sup>208</sup> Esra Tice Yıldırım, “Filmografi”, Der. Burçak Evren, *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu*, 302-326.

### 3.3. Birleşen Yollar (1970)

Yücel Çakmaklı ilk filmi *Birleşen Yollar*'i<sup>209</sup> 1970 yılında çekmiştir. Star filmlerinin revaçta olduğu bir dönemde, Türkan Şoray ve İzzet Günay gibi iki ismin başrolde olması ses getirmiştir. Film, İstanbul'un tarihi mekanlarına dair görüntülerle başlamaktadır. Bilal karakteri İstanbul'un mahalle kültürü içinde yetişmiş, annesi ile yaşayan dindar bir üniversite öğrencisidir. Feyza ise inançtan ve gelenekten kopuk bir aile içinde Batılı değerlere göre yetişmiş bir genç kızdır. Feyza'nın yaşamında manevi yönünü besleyen ve onu büyüten kadın, dadısıdır. "Dadı" karakteri toplumdaki Batılılaşma algısına direnen ve çoğu insanın ruhunda var olup açığa çıkarılmayı bekleyen "yerli kültürel değerleri" temsil etmektedir. Robert Kolker, 20. yüzyıl boyunca birçok yönetmenin filmin yapısını görünmez kıldığından söz etmektedir. Bu sebepten seyirci filmin yapısına ve biçimine değil, öykü ve karakterlere yoğunlaşmaktadır. Öykü ve karakterler, seyirci ile duygusal bağ oluşturmak için işlev görürken verilmek istenen ideolojik mesaj bu karakterlerin arkasında kalmaktadır.<sup>210</sup> Film, izleyicinin zihninde var olan akış ile paralellik gösteren bir sisteme sahiptir.<sup>211</sup> Yönetmen Çakmaklı için de filmin hikâyesi ve karakterlerin arkasında temsil ettikleri ayrı anlam dünyaları bulunmaktadır. Bu dünyalar seyircinin farkında olmadan benimsediği ya da dışladığı bir takım siyasi, ekonomik, kültürel ve dini anlamlar barındırmaktadır.

Filmi iki pencere üzerinden değerlendirmek mümkündür. Birbirine açılan bu iki pencerenin bir ucunda mahalle kültürünü temsil eden eski ahşap ev, diğerinde mahallenin mimarî dokusuna ters, beton ve çok katlı bir bina yer almaktadır. Bu tarz karşıtlıklar Yeşilçam melodramlarında sıkça kullanılmaktadır. Ahşap ev, "sıcak" dokusuyla yerliliği, beton bina "soğuk"luğuyla Batılı değerleri temsil etmektedir.

---

<sup>209</sup> Ali Emirosmanoğlu ve Ergun Bayık (Yapımcı) ve Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Birleşen Yollar*, Türkiye: Elif Film. 1970.

<sup>210</sup> Kolker, *Film, Biçim ve Kültür*, 8.

<sup>211</sup> Diken, Laustsen, *Filmlerle Sosyoloji*, 28.

Mahalle, komşuluk ilişkilerinin kurulduğu en küçük sosyal yapıdır. Filmin hemen başında Bilal karakteri ile mahallenin yerlisi Hayri Dede'nin, mahalleye yeni yapılan bina ile ilgili diyalogunda geçen “huzur kaçırma” ifadesi bizleri, Çakmaklı'nın Batılılaşma tecrübesinden çıkış yolu arayan eğiliminin kaynağına götürmektedir. Kaçan huzur nasıl geri gelir? Bu yönüyle modernleşmeye yapılan olumsuzlama, maden mühendisliği okuyan Bilal karakterinin ilerideki mesleği ile tezatlık göstermektedir. Bu ikilik aynı zamanda sağ-muhafazakâr cenahın “yerlilik ve ilerleme”, “gelenek ve modernlik” söylemindeki çelişkiyi akıllara getirmektedir.

Feyza ve Bilal'in yaşam alanlarında kullanılan objeler yaşayışlarını yansıtmaktadır. Bilal'in evinde seccade, duvarda asılı hat eserler ve Kur'an-ı Kerim, kitaplar ve sadelik dikkat çekerken, Feyza'nın yaşam alanında şamdanlar, Avrupaî tarzda vazolar, çiçekler, poker masası ve modern mobilyalar dikkat çekmektedir. Bu durum bize kültürel bir ikiliği mi yoksa sınıfsal bir farklılığı mı göstermektedir? Çakmaklı filmin sonuna doğru bize bu sorunun cevabını vermektedir.

Feyza evdeki poker partisinden bunaldığı bir anda odasına gider ve (dadısının hediye ettiği muhtemel) üzerinde Osmanlı saray kadını figürü olan müzik kutusunu çalıştırır. Şemsiyesiyle arzı endam eden bu figür, aynı zamanda Çakmaklı'nın savunduğu öz değerlerin temsili olan kadın modelini oluşturmaktadır. Kökeni Avrupa olan kutu, kapağını açınca Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'den “Ey But – 1 Nev-Eda Olmuşum Müptela” eserini çalmakta, kutunun üzerindeki Osmanlı saraylısı, şemsiyesi ile arz-ı endam etmektedir. “Müptelalıklarından” kurtulmak isteyen Feyza'nın değişime ışık yakan bu hali yeni bir “müptelalık”la son bulacaktır: Yeşilçam melodramlarında adet olduğu üzere, aşk ile.

“Hayret doğrusu, fakülteye giden kültürlü biri nasıl sofı olabilir?” Feyza'nın arkadaşı Bilal için kullanmıştır bu ifadeyi. Bilal, “Çevrenizdeki insanların yaşayışları dışında da güzel bir dünya var. İnancı insanın dünyası. Güzelliğin, paranın, şöhretin çok üzerinde kalabilmiş, geçici heveslere kapılmamış insanların dünyası” derken, farklı bir dünya tasavvurunun ilk işaretlerini vermektedir. Ancak iş piyasası koşullarında bunu nasıl sürdüreceği muammadır. Bilal, Feyza'nın yaşamını eleştirirken onun giyim-kuşamı, makyajı ve eğlenme biçimleri üzerinde durur. Bozulmuş, köhne bir kültür algısının Feyza üzerindeki etkilerini biçimsel olarak eleştiren Bilal, aslında milli

sinema düşüncesindeki “bozulmuş olan, öze dönmesi gerekenler”i Feyza’nın görünümü ve alışkanlıkları üzerinden eleştirir.

Filmin başında, Rumeli Hisarı’nın görüntülerine yer verilmiştir. Boğaz’ın en dar noktasındaki heybetli kalenin filmde temsil ettiği yapı Osmanlı’dır. Fatih Sultan Mehmet’in 1452 yılında, fetihten hemen önce kuzeyden gelebilecek tehlikelere karşı yaptırmış olduğu kale, asırlar sonra “Batıdan gelen tehlikeler” karşısında sığınılacak “yegâne” yapıdır. Zira Çakmaklı’ya göre çıkış yolu “öz”e dönmektir. Özü aradığı yer ise Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluklarıdır. Bilal Feyza’ya şikayetçi olduğu, bozulmuş toplum yapısından söz ederek ilk telkininde bulunduğu, arka fonda bir kez daha Rumeli Hisarı’nın görüntüleri akmaktadır. Bilal, “kaleyi içten fethetmek”tedir.

Filmde Bilal’den Feyza’ya gelen ilk hediye başörtüsüdür. Yeşilçam melodramlarında semboller üzerinden karşıtlıklar oluşturma sık kullanılan bir yöntemdir. Feyza da hareketleri, tavırları ve hikâyesi ile tipik bir Yeşilçam karakteridir. Hilmi Maktav’a göre onu diğer Yeşilçam karakterlerinden ayıran tek özellik tesettüre girmesidir.<sup>212</sup> Bilal, Feyza’nın onu doğum gününe getirmesi şartıyla arkadaşı ile girdiği iddiayı öğrenir ve ağır sözler sarf ederek Feyza’yı terk eder. Gururu kırılan genç adam, sevdiği kadının hiçbir açıklamasını dinlemez, başkalarının sözlerine inanır ve oradan ayrılır. “Beni yaşamaya can attığım dünyanın eşiğinde bırakma” der Feyza. Oynadığı oyundan çoktan vazgeçmiştir. İçinde yaşadığı huzursuzluğa anlam vermeye başlamıştır. Fakat Yeşilçam’a hâkim olan ataerkil yapı, ahlakı, namusu kadın üzerinden, gururu, şerefi erkek üzerinden tanımladığından dolayı Feyza gerçeği anlatabilmek için yerlerde sürüklenirken, gururundan taviz vermeyen Bilal ona bu hakkı tanımaz. Kadın kendini ispatlamak için aşktan çok daha fazlasına sahip olmalıdır, buna bir erkeğin toplumsal konumunu kendi gururuna öncелеmek de dahildir. Feryal Saygılıgil yakın döneme kadar kadınların filmlerde, gerçeğe bağdaşmayan biçimde toplumda olması beklenen rollerini vurgulayacak imgelemi yeniden üreten biçimlerde sunulduğunu belirtmiştir. Bu kalıplaşmış roller, “fedakâr anne, kötü kadın, namuslu eş” gibi çoğunlukla “ideal imajlar” üzerinden sunulmaktadır. Filmlerde kadın rolleri kadının temsili biçiminde değil, erkeğin ona yönelik beklenti ve arzusunun gerçeğe bağlantı kurularak

---

<sup>212</sup> Maktav, “Kuran’dan Kuram’a İslamî Sinema”, 991.

yansıması biçimindedir.<sup>213</sup> Çakmaklı'nın özellikle 1970'li yıllardaki filmlerinde kadın rolleri "ideal imajlar" üzerinden etkin biçimde vurgulanmıştır.

Bilal Feyza'yı affetmez ve annesinin ona uygun gördüğü bir gelin adayı ile yaşamını birleştirir. Feyza ise acılı günlerin ardından kendi muhitinden bir adamla, daha çok Bilal'e nispet yapmak maksadı ile evlenme kararı alır. Cami, ezan sesi, ilahi, türbe, Yeşilçam'da "din" içerikli filmlerde en çok kullanılan sembollerdendir. Sokaklar camilere çıkmaktadır. Bilal, Feyza'nın oyununu öğrendikten sonra üzüntüsünü üzerinden atmak amacı ile farklı mekanlarda dolaşır ve özellikle Sultanahmet Camii'ni arkasına aldığı görüntülere yer verilir. Bilal, Batılı yaşam tarzını benimseyen insanların kurduğu tuzak karşısında kendi manevi iklimine sığınmaktadır. Zaman içinde iş hayatına atılan ve "fakir genç" imajından sıyrılan Bilal, nezih bir semtten lüks bir villa satın alır. Artık vakit gelmiştir, geçmişine dair birçok anıya sahip evi ve mahalleyi terk eder. Filmin başında mahalleye inşa edilen beton binanın getirdiği değişim eleştirilmiş fakat eleştiri yapan zihniyet sınıfsal konumunu belirleyen ekonomik göstergeleri değiştiğinde ilk olarak mahalleyi ve mahalle kültürünü terk etmiş, "sınıf" atlamıştır. Yeşilçam'da tezatlıkların sıkça kullanıldığından söz etmiştik. Buradaki çelişki ise modern ve gelenek arasında gidip gelen ve bize tam olarak ne söylemek istediğini bugün ile geçmiş arasına sıkıştıran bir gel-git durumudur. Yeni, bugünkü anlamını dünde ararken filmin çarptığı gerçeklik şu soruyu sormaktadır; değişen nedir ve değişirken "tarihte" nasıl kalınır?

Öte yandan Feyza'nın mutsuz evliliğinin verdiği sıkıntılar ve içinde yaşadığı buhran giderek büyümektedir. Bu halini gören dadısı ona Bilal'in hediye ettiği kitapları hatırlatır. Okumaya başladıkça değişim süreci hızlanan Feyza, bir sabah ezan sesini duyar, camiye gider, namaz kılan insanları izler. Bilal'e üzüntülü zamanında siper olan caminin kapıları bu kez Feyza'ya açılır. Bilal'in çıktığı noktadan bu kez Feyza içeri girmektedir. Bu bir devir teslimdir aynı zamanda. Bilal'in yaşamında dinin görünürlüğü azalırken, Feyza'nın yaşamında artmaktadır. İnanç, semboller üzerinden tanımlanır. Feyza'nın değişiminde biçim en önemli unsurdur. Yeşilçam'ın dini içerikli filmlerinde bir diğer önemli sembol rüyalarlardır. Milli sinema İslâm dinindeki suret yasağına ilişkin fetva alırken bir sanat olarak sinemanın kaynağı rüya olarak

---

<sup>213</sup> Feryal Saygılıgil, "Feminist Film Kuramı", *Sinema Kuramları 2*, Der., Zeynep Özarslan, 2 bs. (İstanbul, Su Yayınları, 2013), 144.

görülmüştür. Yaratımın tetikleyici unsuru olan hayal lanetlenirken, bir vahiy gibi gelen rüyadan ilham alınmıştır.<sup>214</sup> Bu sebepten Çakmaklı'nın filmlerinin büyük kısmında sabır, inanç ve tevekkül telkini rüyalar üzerinden yapılır. Feyza'nın değişimini tetikleyen en önemli sembol yine rüyadır. Kendini bir deniz kıyısında ve beyazlar içinde görür, böylelikle düğüm çözülür, namaza başlar, tövbe eder. Çakmaklı'nın filmlerinde ihtiyaç sahiplerine yardım önemli bir kültürel ve dini özelliktir. Nitekim Feyza hidayete erdiğinde ilk önce “hayırda bulunur”. Filmin “hayırda bulunulacak” insanların yaşam şartlarının değişimine dair bir meselesi yoktur. Elinde imkân olanların zaman zaman yapacakları yardımlar, vicdan tatmini sağladığı gibi, inancın bir gereğini yerine getirmiş olmanın iç huzuru ile toplumsal eşitsizlikleri arka planda bırakmayı kolaylaştırmaktadır. Böylelikle egemen yapı onaylanmakta ve yeniden üretilmektedir.

Feyza'nın eşi yaptığı yasadışı işler sebebiyle hapse girmiştir. Mahalledeki yaşamına geri dönen Feyza, ailesinin ısrarına rağmen onların yanında kalmayı kabul etmez. Elişi, dikiş-nakiştan kazandığı para ile geçinir, kızını büyütür. Yıllar sonra Bilal ile yeniden karşılaşır. Bu defa roller değişmiş, gurur yapma sırası Feyza'ya geçmiştir. Feyza, Bilal'in huzurunu bozmamak için de olsa ne ailesinin ne de sevdiği adamın boyunduruğu altına girmeden, geçimini sağlayan, ayakları üzerinde duran bir kadın profili çizmektedir. Kızını da bu doğrultuda yetiştirir. Bilal ise bu süreçte değişmiş, kaliteli mobilyalarla döşenmiş lüks bir villada yaşamaktadır. Namaz kılan, gece yatmadan dua eden, sadeliği inancın göstergesi sayan Bilal artık başka bir dünyanın insanıdır. Kitap raflarını ansiklopediler süslerken, bahçesinde röpşembirini giymiş, gazetesini okuyan yeni bir sınıfın insanıdır. Bu iki değişim yönetmenin perspektifiyle inancın zenginlikle ters orantılı olduğunu göstermektedir. Zenginleşen Bilal için dini göstergeler azalmış, fakirleşen Feyza ise dinine sıkı sıkıya sarılmıştır. Ekonomik gösterge yaşam koşullarını, -içine inancı da dahil edecek biçimde- değiştirmekte, filmin millilik ve yerellik vurgusu ekonominin belirleyiciliğine teslim olmaktadır.

Yıllar sonra Bilal'in oğlu Kemal ile Feyza'nın kızı Elif'in izdivacı, Bilal ile Feyza'nın tahakkuk etmemiş hayallerinin çocukları üzerinden gerçekleşmesini imgelemektedir. Ancak bu izdivaçtan evvel Kemal ile Elif arasında selam ve hâl-hatır dışında hiçbir diyalog geçmemiştir. İslâm dininde kaide, iki insanın birbirleri ile hiç diyaloga

---

<sup>214</sup> Maktav, “Kuran'dan Kuram'a İslâmî Sinema”, 1019.

girmeden evlilik kararı alması değildir. O halde bu sahnede toplumda “görücü usulü” denilen gelenek en katı haliyle yaşatılmaya çalışılmış, Kemal’in isteği karşılık bulmuş, birbirleri ile ortak bir izdivaç kararı almadan isteme merasimine geçilmiştir. Oysa İslâm dininde kadın ve erkeğin görüşüp konuşmasına herhangi bir yasak getirilmemiştir. Kültür bir kez daha en “öz” hallerinden biri ile belirleyici olmuş, modern bir gösterge olarak Bilal’e tanınan sınıfsal değişim olanağı, söz konusu kadın-erkek ilişkileri ve kadının “masumiyet”i olduğunda esirgenmiştir.

Filmin sonunda ölüm döşeğindeki Feyza geçmiş muhasebesi yapar, Bilal’in ve kendisinin hatalarını kabul edip yaşayamadıkları aşkı çocuklarına devreder. Film adeta devir teslim törenidir. Feyza kızını Bilal’e teslim ederken “onu senin istediğin şekilde yetiştirdim” vurgusu yapar. Bu ifade, namusundan, iffetinden bir şüphen olmasının mesajıdır. Filmin sonunda Feyza ölür, bedel ödenir. İlerleyen filmlerde de göreceğimiz üzere Yücel Çakmaklı sinemasında kadın karakterler ya yaşadıkları hayatın tüm yükünü omuzlanırlar ya da sevdikleri adamın. Her hâlükârda bedel ödeyen kadınlardır. Birleşen Yollar (1970), Yücel Çakmaklı’nın TRT’de çalışmaya başladığı 1975 yılına kadar çektiği filmlere bakıldığında her ne kadar “aşk” başat unsur olsa da inanç eksenli değişimin tek örneği olarak sayılabilir.

### 3.4. Zehra (1972)

Yönetmen Çakmaklı’nın 1972 yılında çekmiş olduğu *Zehra*<sup>215</sup> filminde baş rolleri Ediz Hun ve Hülya Koçyiğit paylaşmıştır. Filme adını veren Zehra, şehirde doğup büyümüş, partilerde “çılğınca” eğlenen, şımarık, burjuva sınıfının özelliklerine haiz bir yaşam sürmektedir. Annesi Nehîre en büyük destekçisi iken, babası Mümtaz filmde geleneği temsil etmekte, yozlaşan, büyüklere saygıyı unutan, gezmeye, eğlenmeye hevesli, baba parası ile gününü gün eden genç nesle her fırsatta söylenen bir adamdır. İlk etapta mesaj gençlerin sorumsuzluğu ve unutilan ahlâkî değerlerin yeniden canlandırılmasına yöneliktir. Mümtaz’ın evinde kendine ayırdığı oda Anadolu tarzında döşenmiş, adeta modern bir evin geleneği yâd eden bölümünü temsil etmektedir. Kilim motifli giysiler, Mevlâna figürleri, ayran, nargile gibi semboller bu filmde de sıklıkla

---

<sup>215</sup> Atilla Gökbörü, Mahmut Kış (Yapımcı) ve Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Zehra*, Türkiye: Elif Film, 1972.

iş görmektedir. Öze dönüşçülüğün modern bir yaşam içinde kendine bulduğu alan, ortalama bir odanın metrekaresi ile sınırlıdır. Milli kültür, modern tarzda döşenmiş villanın bir odasında birkaç obje ile otantik bir tarzda yaşanmaktadır.

Eşini ve kızını alarak yaz tatilini geçirmek üzere köyüne dönen Mümtaz'ın, villasının bir odasında yaşadığı otantik ortamın köyüne döndüğünde de sürdüğü görülür. Zira köy evi, içinde birçok çalışanın olduğu büyük bir çiftliktir. Yalnızca yaşam “biçimi” bazı yönleri ile köy hayatını anımsatmaktadır; yer sofrası, yer yatağı, duvarda asılı halılar, ortak bir tabaktan yemek yeme gibi. Zehra'nın sürekli şikâyet ettiği köy yaşamına alışması köye yerleşmiş eski bir müzisyen olan Murat karakteri ile yaklaşması sonucunda gerçekleşecektir. Murat'ın at almak üzere çıktığı birkaç günlük yolculuğa eşlik eden Zehra, yol boyunca köy yaşamını tanıyacak ve kafasındaki önyargılardan Murat'ın rehberliğinde, teker teker kurtulacaktır. Filmde sıkça doğa görüntülerine yer verilmiştir. Doğal yaşamın saflığına olan vurgu bir “geri dönüş” çağrısıdır. Nehirden atıyla geçmeye çalışırken şiddetle akan suya kapılan Zehra'yı kurtaran Murat, ona maddi yaşamı bahsetmemiş, özünden kopmuş ruhunu yozlaşmış şehir kültürünün akıntısından çekip almıştır. Kurtarıcı bir kez daha “aşk” ve kurtarılmayı bekleyen “kadın”dır. Ancak gerçekte “kurtarılması gereken”in ne olduğu film boyunca netlik kazanmamaktadır.

Zehra ve Murat konakladıkları köy evinde Kafkas halk oyunları gösterisi ile ağırlanırlar. Gösteriye uzunca yer verilir. Bu sahnedeki gerçeklikten kopuş, köy yaşamının çiftlik yaşamı olarak betimlenmesinde olduğu gibi toplumsal gerçekliği, “Anadolu hakikati”ni perdeler. Akşam yemeğine halk oyunu gösterisi eşlik eden bir köylü ve köy yaşamı, bugün gibi dün de Türkiye'nin gerçeği değildir. Yönetmenin “yerli ve milli” olandan kastı Zehra'nın giydiği gelinlikten bozma, abartılı “yöresel giysi” midir, yoksa gösteriler, törenler ve ritüeller mi? Bu törensel hava bize Türk halkına dair bir gerçeklik sunmamaktadır.

Savaş Aslan, Yücel Çakmaklı'nın filmlerinde zengin-fakir karşıtlığını görmezden gelerek, hayat tarzı olarak kültürel bir ikilik olduğunu belirtmektedir. Bu ikilik, Batılılaşmacı kültür ve yerli kültür ikiliğidir.<sup>216</sup> Yönetmenin ilk filmi olan *Birleşen Yollar* (1970)'a baktığımızda film bu ikilikle başlamış, fakir, inancılı ve öz değerlere uygun yaşam yüceltilmiş, filmin ikinci kısmında roller değişmiş, milli kültürün

---

<sup>216</sup> Aslan, “Milli Sinema, Milli Televizyon: Yücel Çakmaklı”, 142.

unsurlarına haiz inançlı genç, ekonomik imkânları arttığında modern bir yaşama adım atmıştır. *Zehra* (1972) filminde de ekonomik imkanlar arttıkça dinin ve kültürel unsurların görünürlüğü azalmaktadır. Yücel Çakmaklı genel olarak filmlerinde fakirlik ve dindarlık arasında bağ kurmuş ve zenginliğin kökenine, toplumsal eşitsizliğe, sınıfsal sorunlara yönelmemiş, daha doğrusu toplumsal eşitsizliği bu ülkenin bir sorunu olarak görmemiştir.

Filmin ilerleyen kısımlarında Zehra, Murat ile ilgili hayal kurar; Murat oturmakta kendisi canhıraş hamur yoğurmaktadır, sofra kurmuştur; Murat yemektedir, kahve yapmıştır; Murat içmektedir. Bir erkeği mutlu etmek üzerinden “kendisi için” hayal kurmak ideal bir Anadolu kadınının “olmazsa olmazıdır”. 1960 ile 1975 yılları arasında Türk sinemasında toplumsal cinsiyet rollerini inceleyen Akbulut, melodram filmlerinin cinsiyet rollerini kültürel olarak kurduğu ve yeniden ürettiğini ifade etmiştir. Akbulut’a göre, “filmlerde kadınlar, ataerkil düzenin devamı için bir tehdit oluşturmayan edilgen, çaresiz, güçsüz olarak tanımlanır. Bu durum, filmlerde kadınlara, gerçek kadınların göstergesi olarak değil, erkek bilinçaltını temsil eden bir gösterge işlevi yükler”.<sup>217</sup>

Murat müzisyendir. Yaptığı bir diğer iş ise jokeyliktir. Ancak geçirdiği talihsiz bir kaza neticesinde mesleğinden vazgeçmek durumunda kalmıştır. At, Murat’ın yaşamında önemli bir semboldür. Filmde at sembolik olarak yoğunlukla kullanılmıştır. Örneğin Zehra trenden indikten sonra köye ulaşmak için at arabası kullanmıştır. Muratla çıktıkları yolculuk yeni bir at almak içindir. Zehra, babasının vaadi olan son model araba yerine ondan at istemiştir. Filmde at metaforu kullanılarak Türk tarihinin eski dönemleri ile bağlantı kurulmaya çalışılmıştır. At, taşımacılıktan, savaş aracı olmaya, ulaşım ve ekonomiye kadar pek çok alanda Türk tarihi açısından önemli bir hayvandır. Dede Korkut Hikâyelerinde geçen, “at işler, er övünür”, “yaya erin ümidi olmaz” gibi atasözleri bu önemi ifade etmektedir.<sup>218</sup> Yönetmenin at gibi bir hayvanı filmin metaforu olarak kullanması eski Türk tarihinde atın etinden, sütünden yararlanıldığı kadar, binek hayvanı olarak özellikle savaşlarda “er” olanın olmazsa

---

<sup>217</sup> H. Akbulut, *Kadına Melodram Yakışır*, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2008), Akt., Feryal Saygılıgil, “Feminist Film Kuramı”, 162.

<sup>218</sup> Saadetin Yağmur Gömeç, “Türk Kültüründe At”, <https://www.altayli.net/turk-kulturunde-at.html> [11.11.2020].

olmazı ve Türklerin yayılmasında dönemin en önemli aracı sayılması ile alakalıdır. Ancak yönetmenin at vurgusu bugünün şartlarında tarihsel anlamını taşımamaktadır. Örneğin tanidikça köy yaşamını seven Zehra babasının hediyesi son model araba yerine atı tercih eder. Ancak bu tercihin sahnelenişi Zehra'nın bir jokey kulübüne giderek atla birkaç tur dolaşmasıyla sınırlı görünmektedir. Bir diğer sahnede köyde gördüğü bir atı çok beğenerek İstanbul'a götürmek isteyen Mümtaz'a "Beyoğlu'nda mı gezeceksin onunla?" cevabını veren eşi Nehire'nin gerçekçiliği -yönetmen tarafından yozlaşmış kültürün tepkisi olarak görülse de- takdire şayandır. At, tarihsel süreçte önemli bir binek hayvanı olmuştur. Ancak teknik ilerlemeler neticesinde üretilen motorlu araçlar ata olan bu ihtiyacı ciddi oranda ortadan kaldırmıştır. Filmdeki at vurgusunun o günün şartlarında Türklük nostaljisi dışında ne tür bir yerlilik vurgusu taşıdığı bizi sağ- muhafazakâr söyleme götürmektedir. Erol Güngör'e göre toplumsal değişimin önemli sorunlara yol açtığı zamanlarda tarih yeni bir toplum tipinin kaynağı haline gelmekte, buhrandan kurtuluş reçetesi geçmişte uygulanmış bir modelde aranmaktadır. Tarihe duyulan ilgi gerçekleri ortaya çıkarmaya kaynaklık ederken, tarihin yaşatılması adına çaba göstermek, gerçeklerin olduğu gibi görülmesi açısından hissi bir tabaka oluşturacaktır. Batı ülkeleri bu anlamda tarihleriyle yüzleşirken, Batılılaşmayı model alan ülkelerde değişim sürecinde meydana gelen çalkantılar neticesinde ülkelerin eskiyi yaşanır kılmak için sarf ettiği çaba, geçmişin daha hızlı biçimde ölmesine sebep olmaktadır.<sup>219</sup> Bu yok oluş, biyografi ile tarihi ve bu ikisinin toplumsal ilişkisini<sup>220</sup> olanaksız hale getirmektedir. Bu gayeyi en bariz biçimde yansıtan sağ-muhafazakâr ve milliyetçi görüş, kendi sürdürülebilirliği adına yerli ve milli söylemi üzerinden halkın siyasi desteğini alırken, kendi ideolojilerini en kolay yoldan halka benimsetmeyi hedeflemektedir. Çakmaklı'nın film üretmeye başladığı dönemde iktidarda bulunan siyasi parti koalisyonunun bir kanadını oluşturan Milli Selamet Partisi, Batılı değerlerin terk edilerek milli kültürü oluşturan yerli sanat faaliyetlerinin canlandırılması ile ilgili yaklaşıma sahiptir. Koalisyonun diğer kanadındaki Cumhuriyet Halk Partisi ise sanatta sınırlamalara karşı duran bir söylem kullansa da bunu somutlaştırmamıştır.

---

<sup>219</sup> Erol Güngör, *Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik*, HİSAR Türk ve İslâm Klasikleri, 2003, [www.hisar.gunlugu.com](http://www.hisar.gunlugu.com), [11.01.2021]. 53-54.

<sup>220</sup> C. Wright Mills, *Sosyolojik Tahayyül*, çev. Ömer Küçük, (İstanbul: Hil Yayınları, 2016), 17.

Filmin devamında Murat'ın kör olma riski yüzünden kendisinden ayrıldığını öğrenen Zehra için düğüm çözülür ve Murat'a koşar, evlenirler. Ancak evlilikleri ve yeni yaşamları için adres köy değil, İstanbul'dur. Murat müzik çalışmalarına başlar, sahneye çıkar. Bestelediği şarkı filmin müziğidir aynı zamanda, "Yalan dünya her şey bomboş / Hancı sarhoş, yolcu sarhoş". Her şey kusursuzdur ancak acılardan dem vurmamak adettendir. Ait oldukları sınıfın tüm göstergeleri yaşamlarında mevcuttur, pahalı giysiler, takılar, son model arabalar, evler gibi. Fakat Murat sahne aldığı en mutlu gecede görme yetisini kaybeder. Zehra'nın ısrarına rağmen körlüğünü gurur meselesi yapar ve Zehra'yı terk ederek köyüne döner. Köy yaşamı, "yolumu kaybettim, perişanım ben" denildiğinde sığınılacak yerdir. Murat'ın peşinden köye giden ve ondan vazgeçmeyen Zehra için değişim başlamıştır. Fakat "Murat kör olmasaydı" sürdüreceklərini bildiğimiz yaşam biçimi, Zehra'nın gerçek bir köylü gibi giyinmesi, odun kırması, örtünüp namaz kılması gibi yönetmeni haklı çıkarabilecek temaları gölgelemiştir. İnanç ve öz değerler hastalık durumunda yaşanan çaresizlikle özdeşleştirilmiştir. Filmde geçen şarkı manidardır, "Hiçbir ümit kalmadı, hayattan aşktan yana, artık yoldaşım oldu karanlık dünyam bana": O zaman köyümüze dönelim. Yönetmenin sinema serüveninin başat unsuru olan öz değerler köy yaşamı, at, yöresel giysiler ve folklor üzerinden betimlenmeye çalışılmıştır. Ancak sunulan köy yaşamı, içinde onlarca çalışanın olduğu bir çiftlikte geçmekte, kıyafetler köylüyü yansıtmamaktadır. Halk oyunları ekibinin eşlik ettiği akşam yemekleri, bir hayvan olarak atın eski Türklerdeki karşılığını bugüne getirme çabası, bize gerçek bir halk kültürünü ve Anadolu gerçekliğini sunmamaktadır.

### 3.5. Çile (1972)

Çakmaklı'nın 1972 yılında çektiği bir diğer yapım Necip Fazıl Kısakürek'in *Deprem* adlı eserinden uyarlanan *Çile*<sup>221</sup> filmidir. Başrollerini Ediz Hun ve Türkan Şoray paylaşmaktadır. Kırsalda doğup büyümüş Elif hemşire ile zengin bir şehirli olan Kenan karakterinin aşkı deprem metaforu üzerinden ele alınmıştır. Film orman sahnesiyle başlar. Kenan yaralı halde bir hastanenin bahçesine varır. Onu bulan Elif hemşiredir. Gecenin karanlığında yolunu arayan yaralı bir adam, küçük bir Anadolu kasabasının "ışığı"yla aydınlanmış, "şifa"nın merkezine ulaşmıştır. Filmin ön plana çıkan

---

<sup>221</sup> Mahmut Kış (Yapımcı) ve Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Çile*. Türkiye: Elif Film. 1972.

söylemsel vurgusu “kader”dir. Kenan, onu bulan Elif hemşireye “Siz olmasaydınız bu nefis çorbayı içmek kısmet olmayacaktı, sağ olun” der. Elif Hemşire, “Ben ne yaptım ki, Allah’ın sayesinde, ömrünüz varmış” yanıtını verir. Gün geçtikçe iyileşen adama hayranlık duymaya başlayan Elif hemşire günlüğüne hislerini yazarken aynı vurgu söz konusudur, “Kaderimin çizdiği yolda onun da yeri varmış gibi geldi”.

Elif çocukken yaşadığı depremden sağ kurtulur ancak tüm ailesini kaybeder. Yaşadığı travma kendini ihtiyaç sahibi insanlara adamaya yöneltir. Bu yüzden hemşire olur. Elif hemşire, hastası olan bir çocuğa Ferhat ile Şirin hikâyesini anlatırken hayal kurar. Ferhat (Kenan) atına binmiş, sırtında Hollywood kahramanlarının pelerini ile uzaklardan gelir, çölün ortasındaki Şirin (Elif)’i alıp yoluna devam eder. Elif’i tatlı hayalinden uyandıran Kenan’dır. Onu kolundan tutup İstanbul’a, ailesi ile tanıştırmaya götürür. Ancak Kenan ölümcül bir hastalığa yakalandığını öğrenir. Bu durum aralarındaki aşkı gölgeler. Kenan tüm servetini elden çıkarır, Elif’e bir mektup bırakarak, hayatının son aylarını sevdiklerinden uzaktan geçirme kararı alır. Bıraktığı mektuba, “acı kaderimin en acı oyunu” diyerek başlar. Kenan’ın annesi Elif’i teselli eder, “kaderin yazısını bozmak elimizde değil”. Kader vurgusu sıklıkla kullanılmaya devam etmektedir.

Kenan’ın gidişiyle ağır bir depresyona giren Elif tedavi altına alınır. İğne ve ilaçların etkisiyle sürekli uyku halindedir. İlaçlar uyku dışında bir fayda vermezken Elif’in kendine gelmesi rüya ile gerçekleşecektir. Çölleri aşır, bir caminin içindeki havuzdan su içer, dağları aşar ve sis bulutunun ardında ak sakallı bir derviş belirir. Yanına gider, eteğine sarılır. Derviş ona telkinde bulunur, “Allah daima iyilerin yardımcısıdır, tuttuğun yola devam et kızım. Aradığını kanlı bir dağda bulacaksın. Cenâb-ı Hâk yardımcın olsun”. Elif bu telkinle uykusundan uyanır. İçinde havuz olan camiye bulur. Havuzundan su içer, duada bulunur. Türk sanat müziği makamında çalan ilahi Elif’in yolculuğuna eşlik eder, “ben yürürüm yane yane, aşk boyadı beni kâne, ne akilem, ne divane, gel gör beni aşk neyledi”. Filmin bu hali tasavvufi bir yolculuktur. Elif rüyanın telkiniyle yolunu bulur, karlı dağları aşar, elinde hiçbir adres olmadan, zorlu doğa şartları altında Kenan’ın kaldığı evin yakınına kadar varır. Aşk vuslata erer. Kenan’ın şaşkınlığı karşısında, “Seni bana Allah buldurdu” der. Filmin türü fantastik değildir. Milli film kategorisindeki bu yapım İslâm dinine atıfla onu aşan bir kaderciliğe, büyüsel bir işleyişe sahiptir.

İslam dininin fatalizm karşısındaki tutumundan söz eden Abdurrahman Kasapoğlu, iyi ve kötüye dair ne varsa bunların Allah'ın takdiri ile gerçekleştiğini fakat kadere inanmanın insanın sorumluluğunu yok saymak anlamına gelmeyeceğini belirtmiştir. Kur'an'a göre mutlak irade sahibi olan Allah insana irade vermiş ve onu yapıp ettiklerinden ve tercihlerinden sorumlu tutmuştur. Ezelî ve değişmez anlamına gelen "Fatum" kelimesinden türeyen fatalizm, yaşamda olup biten her şeyin doğaüstü bir güç tarafından belirlendiği ve alinyazısının asla değişmeyeceği inancını ifade etmektedir. Bilimsel bilgiden yoksun olan insanlar, yaşanan her şeyi üstün bir güce bağlayarak fatalist bir anlayışı benimsemişlerdir. Doğa üstü güçler karşısında kendini çaresiz, aciz görüp yaptıklarının ve genel olarak yaşamın sorumluluğunu üstlenmek yerine doğa üstü gücün takdirine bırakan bu anlayış ilk çağ mitolojisinden itibaren birçok inanç biçiminin konusu olmuştur. İslam dininde kadercilik görüşünü benimseyenler cebriye (zorlamacılar) olarak adlandırılmıştır. Cebriye'ye göre insan gerçekte hiçbir özgür iradeye sahip değildir, işlemiş olduğu fiillerde hiçbir etkisi yoktur, önceden belirlenmiş kaderin mahkumudur. Orta çağ sonlarında Müslüman toplumda güçlü bir cebriye anlayışı yaygındır. Ancak Müslümanlar arasında görülen bu anlayış İslâm dininin temel kaynaklarına dayanmamaktadır. İslam toplumundaki kaderciliğin tarihsel/siyasal temelleri mevcuttur. Emevî iktidarı sistematik olarak bu görüşü ilk kez savunmuştur. İnsanların başına gelenlerin önceden tayin edildiği görüşüne dayanan bu yaklaşım ile hareket eden Emevî iktidarı, ele geçirdikleri bölgelerde halkın nazarında kendilerini meşrulaştırmak için bu yolu kullanmışlardır. Yapılan haksızlıklar "kader" üzerinden meşrulaştırılarak, halk kitlelerinin muhalefet etmelerinin önüne geçilmeye çalışılmıştır.<sup>222</sup> Buradan da anlaşılacağı üzere İslâm dininde her şeyin sahibi Allah olmakla birlikte, insanlar yapıp ettiklerinden sorumlu tutulmuş, iradelerine göre seçimlerini yapma özgürlüğü tanınmıştır. Ancak kadercilik anlayışı ile siyasal alanın ilişkisine bakıldığında, özellikle Müslüman ülkelerdeki iktidarların nüfuzlarını korumak adına önemli bir güç olarak bu görüşü savundukları görülmektedir. Yönetmen Çakmaklı'nın filmlerindeki yoğun kaderci yaklaşım, sağ-muhafazakâr iktidarın bu husustaki söylemi ile uyum içindedir.

---

<sup>222</sup> Abdurrahman Kasapoğlu, "Kur'an Açısından Fatalizm", *Hikmet Yurdu*, S. 1. (2008), 87-93.

“Aslolan anı yaşamaktır”. Elif’in Kenan’ı ikna çabaları olumlu sonuç verir. Son anlarına kadar birlikte olmaya karar verirler. Müzik değişir, bir arada olmanın coşkusuna bu defa ilahi değil klâsik müzik eşlik eder. Hayatının son zamanlarını yaşayan bir adam için oldukça anlamlı bir soru sorar Kenan, “Bu kadar az ömrü kalan ne yapar Elif?”. Elif hiç beklemeden yanıtlar, “Allah’a yönelir”. Kenan ilavede bulunur, “Evet, malını mülkünü muhtaçlara dağıtıp Allah’a yönelir”. İnanç ve din mefhumu, bir kez daha ölüme yaklaşmakla ve yardımseverlikle özdeşleştirilir. Kenan kötüleşir, yatağa düşer. Bir kez daha kadere sınırlar. Elif’in dilediği mucize gerçekleşir. Kocasını ölüm döşğinde beklerken saatin sarkacı durur, köpek havlamaya başlar, deprem oluyordur. Evden çıkmaya çabalamazlar. Elif eşine sarılır ve birlikte ölüme giderler. Elif’in yıllar önce sağ çıktığı deprem bu kez aşkın inayetinde sonu olur. Vurucu mesaj sondadır, “kaderden kaçılmaz”. Filmin sonu şu soruyu akla getirmektedir, bu durumu intihardan ayıran nedir? Kenan, hastalığına teşhis koyan kasaba doktorundan başka bir doktora gitmemiş, tedavi olmamış, hastalığına çare aramamıştır. Filmde bu teslimiyetçiliğe “kader” denirken, “irade” bize gülümsüyor görünmektedir.

### 3.6. Oğlum Osman (1973)

*Oğlum Osman*,<sup>223</sup> Yücel Çakmaklı’nın 1973 yılında çektiği filmidir. Filmin başrolünde Aytaç Arman ve Fatma Belgen yer almaktadır. Filmde geleneklerine ve inancına bağlı üst sınıf bir ailenin mühendislik tahsili için Almanya’ya gönderdikleri oğulları Osman’ın değişimi batılılaşma eleştirisi üzerinden anlatılmaktadır. Osman, geleneklerine bağlı, dindar bir genç olarak yetiştirilmiştir. Okumak için gittiği Almanya’dan döneceğini bildiren bir mektup gönderir. Oğullarının geleceğini öğrenen anne ve babası çok sevinir. Dadısı ile annesi odasını hazırlamaya koyulur. Annesi, kılıf içinde bir Kuran getirip dadıya uzatır, “Kuran-ı Kerim’i de baş ucuna asıver dadı” der. Gururlu bir edayla sözüne devam eder, “Osman’ım her sabah onu üç kere öpüp başına koymadan gitmezdi okula”. Seccadesini, takkesini, tespihini görünür şekilde yerleştirirler. Takke, Osman’ın dedesine aittir, tespih ise hacdan gelmiştir. Eskiye ait olan değerlidir, kültürel vurgu “dededen kalma tespih” ile verilirken, dini vurgu

---

<sup>223</sup> Atilla Gökbörü (Yapımcı) ve Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Oğlum Osman*. Türkiye: Elif Film, 1974.

seccade, takke gibi semboller üzerinden verilmiştir. Sembollere anlam katan özellikler bariz biçimde vurgulanmıştır, imgeler yüzeydedir.

Osman, mühendislik fakültesini bitirmiştir. Babasının ondan beklentisi Avrupa'nın ilim ve tekniğini alarak döndüğü memleketinde faydalı işler yapması, maddi-manevi mirası büyüterek sürdürmesidir. Fakat Osman değişmiştir. Annesinin onu evlendirme düşüncesine, “Avrupaî yaşayısta evlilik için acele etmeye lüzum yok anne” diyerek karşı çıkmıştır. Babası müdahale ederken, “Avrupaî yaşayış ne demek oğlum? İlimde, teknikte Avrupalılık iyi ama onlar gibi yaşamak zorunluluğu niye? Kendi örf ve adetlerimizi unutmamalıyız” der. Teknik ve kültürel değişim birbirinden koparılmakta, tekniğin beraberinde bir değişim getireceği gerçeği göz ardı edilmektedir. Tekniğin bir toplumdan başka bir topluma intikali beraberinde kültürel ve maddi unsurlara sirayet eden bir değişim barındırmaktadır. Bu değişime baktığımızda bir kültürden diğerine intikal eden unsurların iletişimi en kolay unsurlar olduğu görülmektedir. En kolay geçiş yapan unsurlar maddi unsurlar ve davranışlardır. Ancak bu farklı toplumsal özelliklere göre değişiklik gösterebilmektedir. Kültür alışverişlerinde öncelik sonralık meselesini belirleyen neden unsurların maddi ya da manevi nitelikleri değildir. Bir ülke diğer bir ülkenin sadece teknolojisini ya da sadece manevi kültürünü benimsemeyi tercih etse dahi bunu istediği biçimde gerçekleştiremez. Teknolojik intibakın manevi alanda değişime sebep olabileceği gibi inanç ve tutumlardaki değişim de ilim ve tekniğin önünü açabilmektedir.<sup>224</sup> Bu yüzden bir ülkenin tek yönlü olarak başka bir ülke ya da toplumdan tekniğini alma talebi gerçekçi değildir. Teknik değişim başlı başına bir kültür ve tutum değişimi demektir. Bu değişimin kontrollü olup olamayacağı, bununla ilgili nasıl bir yaklaşım geliştirilebileceği ayrı bir tartışma konusudur. Bizim burada dikkat çekmek istediğimiz husus yönetmen Çakmaklı'nın ilim ve tekniğin tek yönlü olarak intibak ettirme söyleminin sinemadaki karşılığının, talebin gerçekteki karşılığı kadar geçersiz olduğudur.

Filmde Osman'ın değişimi hissedildikçe, ailedeki huzursuzluk artar. Onun için uygun görülen eş adayı Fatma, aynı zamanda çocukluk arkadaşıdır. Fakat Osman artık Fatma gibi bir eş istememektedir, istediği eşi özgürce seçmek niyetindedir. Fatma ile diyalogları Osman'ın değişimi üzerinedir. “Avrupa'ya gidince bizde olmayanların

---

<sup>224</sup> Erol Güngör, *Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik*, 9-11.

farkına vardım. Burada kalsaydım hiçbir zaman gerçek hayatı tadamayacaktım. Medeniyet, insanların sonsuz özgürlüğü...”, Fatma Osman’ın sözünü böler, “Bu senin fikrin Osman. Bence bizim medeniyetimiz Batınınkinden daha da insanî bir öz taşır. Sonsuz özgürlükler insanlığı yalnızlığa mahkûm eder. Senin gözünü kamaştıran Batı Medeniyeti bana göre teknik kuvvetten ibarettir”. İkinci kez tekrarlanan vurgu, Batı Medeniyetinin teknik gücü ile yerel kültürün insanî özünü karşı karşıya getirir ve ikisinin bir arada bulunamayacağını altı çizilir. Bu durum yönetmenin bir diğer çelişkisidir. Zira teknik kuvveti son derece gelişmiş olan Batı, sonsuz yalnızlığa mahkûm edilmiştir.

Osman, arkadaşları arasında ismini “Kaya” olarak tanıtmıştır. Babası bunu öğrenir ve bir taş parçasını ad yapmasına içerlenir. “Adını Osman koydum. Osmangazi gibi yiğit, Hz. Osman gibi dindar olası istedim” der. Bu vurgu yönetmenin milli sinema söylemindeki Osmanlı kültürü ve inanç eksenli bakışının iki sembol ismidir. Bu sembolün tam karşısında Avrupa Medeniyeti (İdeolojik anlamda Marksizm) vardır. “Dindarlık” ve “yiğitlik” gibi tarihsel arka plana atıfla kullanılan iki kavramın karşılığı Osman’ın yetiştirildiği sahnelerde vurgulanır. Babası, “Adını en değerli hocaların duasıyla koydurmuştuk” derken geçmiş yâdına başlar. “Önce sana vatan sevgisini, bayrak sevgisini öğrettim”. Bu sahnede çocuk Osman, bayrağı öpmektedir. “Okulla birlikte din derslerinde de başarılıydın”. Osman şadırvanda abdest almayı öğrenir. Oğluyla camide namaz kılan babanın ifadesi cemaatin gözündeki Osman’ın konumuna odaklanmaktadır, “Cemaat arasında küçücük boyunla namaz kılarken seni seyreden müminlerin gözünde büyüdükçe büyüyordun”. Osman daha o yaşlarda camilerde dua etmeyi, Kuran okumayı, sokaklarda oyun oynamaya tercih eden bir çocuktur. Babası bu özelliklerini anlatırken gurur duymaktadır. Almanya’daki ilim tahsilini en iyi derece ile bitiren Osman, babasına göre kişiliğini kaybetmiştir. İnancını ve kültürünü yaşayarak Batıda ilim tahsil etmek misyonunu bir arada gerçekleştirememiştir. Babasının “Gaye makinaya esir olmak değil, onu esir almaktır. Bu da ancak manevi bir temele dayanmakla mümkün olur” düsturu, ilim ve tekniğe “yenilmiş”, Osman tüm bu eleştiriler karşısında ailesini terk edip Almanya’ya dönmüştür.

Kız arkadaşı Helga ve ailesi ile bir akşam televizyonda yayınlanan “dinler tarihi” belgeselini izleyen Osman, Alman ailenin İslâm dinine ilişkin sorularına yanıt veremez. Helga’nın babası Tek Tanrılı dinlerin sonuncusu olan İslam’ın asıl vaadini merak eder, ibadetlerin insanlara dönük nasıl bir gayeye yöneldiğini sorar. Osman

“İbadet sizde de olduğu gibi belli zamanlarda Tanrı’ya dua için yapılan şeylerdir” yanıtını verir. Alman bunu kabul etmez. İslam dininin ilk dönemlerinde insanlar arasında köleliği kaldıran, sosyal ve ekonomik ilişkiler yönünden yeni şeyler getirmiş bir din olması gerektiğini belirtir. Osman bu konuda tahsilinin olmadığını söyler. Filmin başından itibaren altı çizilen imajının aksine, olguları sorgulayan ve sebep-sonuç ilişkisi kuran Batılı zihin, ilim ve teknikteki ilerlemeyi kültürel ve zihinsel değişimden ayrı tutmamıştır. Çocukluğundan itibaren dini eğitim alan Osman’ın bu sorular karşısında yanıtı kalışı üstü örtük bir eleştiri olarak, filmin temel mottosuna aykırı düşmekte, görünen ve gerçekliğin bir ve aynı şey olmadığını göstermektedir. Üstelik Helga ve ailesi her pazar kiliseye giden dinine bağlı bir ailedir. Filmin, teknik ilerleme ile maneviyatı birbirinden net çizgilerle ayıran mesajı, bahsi geçen sahneleri Osman’ın “özü”ne dönmesi için bir merhale sayarken, fikir kendi kendisini çürütmüştür.

Osman’ı rahatsız eden ve ruhunda gedik açan şey Helga’nın babasının soruları karşısında yanıtı kalışından, sorgu eksikliğinden çok, kiliseye giden ailenin, ona camiye hatırlatması olmuştur. Değişimi tetikleyen şey bir kez daha rüyadır. Osman’ın “Batılı ismi”, Kaya’dır. Kaya metaforu Osman’ın “öz”e dönüşünü tetiklemiştir. Rüyasında kayanın altında kalmış, onu uyarmak görevi ise adını aldığı, Hz. Osman ve Osmanlı’nın kurucusu Osmangazi’ye verilmiştir, “Sen Türk’sün, Müslüman’sın, kendine dön!”. İslam halifesi ve Osmanlı’nın kurucu Hükümdarından telkin gelmiş ve değişim başlamıştır, Osman rüyanın ardından hemen ülkesine dönmüştür. Filmin bu kısmında dış ses devreye girer ve film belgesel halini alır. Osman Almanya’dan aracı ile dönmüş, önce Edirne Selimiye Camii’ni, ardından Bursa’da bulunan Osmangazi ve Orhangazi türbesini ve tarihte 16 Türk devletini kuran devlet adamlarının büstlerini ziyaret etmiştir. Büste yer alan isimler arasında Osmangazi, Fatih Sultan Mehmet ve Mustafa Kemal Atatürk gibi liderler vardır. Osman’ın bir diğer durağı her yıl Osmangazi’nin babası Ertuğrul Gazi’nin ölüm yıldönümünde Söğüt kasabasında, türbe önünde yapılan törenlerdir. Mehter takımının gösterisi, askeri geçiş, bayrak vurgusu, folklor ekibi gösterileri, yöresel kıyafetleriyle farklı bölgeleri temsilen gelen insan grupları anma töreninde yer almaktadır. Osman “izleyici” konumundadır, olup biteni incelemektedir. Yücel Çakmaklı’nın filmografisinin öne çıkan en bariz özelliklerinden biri törensel vurgudur. Törenler, devletin olduğu kadar tüm kurum ve kuruluşların güç, büyüklük ve üstünlük göstergeleridir. Filmlerdeki bu vurgu devletin

gücünü pekiştirmekte, halk kültüründen ziyade devlet kültürünün unsurlarını ön plana çıkarmaktadır.

İstanbul'a gelen Osman, tekne ile boğaz turu yaptıktan sonra Topkapı Sarayı'na gidip kutsal emanetleri ziyaret eder. Dört halifenin kılıçlarını incelemeyi ihmal etmeyen Osman, İstanbul'un tarihi ve turistik yerlerini dolaşır, Cuma hutbesini Eyüp Sultan Camiinde dinler. Hutbenin konusu İslam'ın şartlarından biri olan hacca gitmektir. Hocanın vurgusu hacca erken yaşta gitmenin fazileti ve geçmiş günahların affi üzerinedir. Hutbeden etkilenen Osman hacca gitmeye karar verir. Filmin bu kısmı hac belgeseli olarak devam etmiş, hac vazifeleri ve haccın önemi anlatılmıştır. Osman'ın derdiyle hastalanan babası rüyasında oğlunun yüzünü Hacerü'l Esved taşına sürdüğünü görür ve sevinerek uyanır. Rüya bir kez daha ferahı telkin etmiş, teknik eğitim ve Batı kültürü Osman karakterinin kültürünü ve dinini "yok edememiştir".

### 3.7. Ben Doğarken Ölmüşüm (1973)

*Ben Doğarken Ölmüşüm*,<sup>225</sup> Yücel Çakmaklı'nın 1973 yılında çektiği arabesk tarzı yapımıdır. Başrollerini Orhan Gencebay ve Necla Nazır'ın paylaştığı film, adını Orhan Gencebay'ın bestesinden almıştır. Sevddiği kızla evlenmek için gün sayan taze besteci ve şarkıcı Orhan, kardeşinin karıştığı bir soyguna müdahale ederken hem katil hem de soyguncu damgası yiyerek uzun yıllar hapiste kalır. Kardeşini olay sırasında kaybeden, sevdiği kızla evlenemeyen Orhan için keder dolu günler başlamıştır. Kaderin bir cilvesi olarak sevdiği kadının çocuğunu bilmeden büyüten Orhan için bu durum yaşama tutunma sebebi olmuştur. Suçun toplumsal nedenleri ve sonuçlarına dair unsurların ön plana çıktığı bu yapım, Çakmaklı filmleri içinde tür olarak, milli sinema kategorisi içinde değerlendirilebilecek özellikleri haiz değildir. Yönetmen bu konuda yol arkadaşlığı ettiği MTTB sinema kulübünden arkadaşlarının eleştirilerine hedef olmuş, milli sinema dışındaki çizgisinden dolayı kendi filmleri içerisinde meydana gelen ikiliğin, bir filmin milli olma ya da olmama kriterinin neye göre belirleneceği konusunu öne çıkarmıştır. Tuncay Birkan'ın milli edebiyat adına sorduğu sorular milli sinema tanımı açısından da geçerli görünmektedir:

---

<sup>225</sup> Hürrem Erman (Yapımcı) ve Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Ben Doğarken Ölmüşüm*.

Türkiye: Erman Film, 1973.

“*Milli*”den kasıt nedir? Milli olmak için milliyetçi olmak şart mıdır? Ayrıca milli edebiyata dahil olmak için illaki “*vatani*” mevzular üzerine yazmak mı gerekir, bu toplara -hiç değilse edebi diye kodlanan eserlerinde- pek girmemiş onlarca yazar ve şair “*milli edebiyat*”ın dışına atılırsa geriye kala kala bir çöl kalmaz mı?”<sup>226</sup>

Edebiyat için söylenen bu sözleri sinemaya uyarladığımızda şu soruyu sorabiliriz; Yücel Çakmaklı’nın çekmiş olduğu *Birleşen Yollar* (1970), *Oğlum Osman* (1973), *Zehra* (1972) ya da *Minyeli Abdullah* (1989) filmlerini milli kategorisine dahil edip, *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973) ya da *Garip Kuş* (1974) filmlerini bu kategori dışında bırakan nedir? Türk kültürünün ya da inancın göstergelerinden mahrum olması mı? Oysa *Çile* filmindeki *Kenan* ile *Ben Doğarken ölmüşüm* filmindeki *Orhan* aynı dönemde aynı toplumda yaşayan iki karakteri temsil etmektedir. Benzer biçimde Yücel Çakmaklı filmlerini milli yapan ve örneğin *Metin Erksan*’ın *Susuz Yaz* (1963) filmini milli sinema dışında bırakan unsur nedir? Bu toprakların kültürü ve değerleri içinde yetişmiş bir yönetmeni “*milli sinemacı*” olarak tanımlarken, diğerlerini bu tanımın dışında tutmak “*milli sinema*” tanımının içine dahil edilecek yapımları yönetmenin kendi filmleri içinde dâhi bölmekte, bazı filmlerini dışarıda bırakmaktadır. Sinemadaki isimlendirme mevzuunun bir çelişkisi de buradan kaynaklanmaktadır.

### 3.8. Memleketim (1974)

Yönetmen Yücel Çakmaklı’nın 1974 yılında çektiği *Memleketim*<sup>227</sup> filminin başrollerini Tarık Akan ve Filiz Akın paylaşmıştır. Müzik tahsil etmek üzere Viyana’ya yerleşen Leyla ile tıp ihtisası için Viyana’da bulunan Mehmet’in hikâyesi Batı kültürünün “*köhnemişliği*” üzerinden kendini kurmaktadır. Özgürlüğünü ve insan olma vasfını ön plana çıkaran Leyla için nereli olduğunun, nerede yaşadığının, hangi kültüre ait olduğunun bir önemi yoktur, hümanisttir. Mehmet nereli olduğunu sorduğunda ilkinde Afganistan, ikincisinde Afrika demiştir. Mehmet, Leyla ve arkadaşlarının hippie yaşamının içine dahil olarak, tezi ile ilgili bilgi toplamaya çalışır.

<sup>226</sup> Tuncay Birkan, *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri 1930-1960*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2019), 250.

<sup>227</sup> Ali Osman Emirosmanoğlu (Yapımcı) ve Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Memleketim*, Türkiye: Elif Film, 1974.

Mehmet'in arkadaş çevresine yaptığı eleştiriler Leyla'nın canını sıkarak, "Onlar özgür insanlar tek istedikleri mutlu olmak, ama sen bunları anlayamazsın" der. Mehmet'in, "Onlar özgür insanlar sen de öylesin. Ama topluma karşı görevlerini yapmayan insanlar. Her insan topluma nasıl yararlı olacağını tayin etmekte özgürdür. Bunlar hiçbir işe yaramazlar. Uyuşturucu madde kullanıyorlar ve yan gelip yatıyorlar. Bunun özgür olmakla ilgisi yok. Bunlar toplumun başına der" cevabı, Leyla'yı da onlardan uzaklaştırmak için bir uyarıdır. Toplumsal yapının işleyişine "çomak sokan" genç gurup, toplumun dışında konumlandırılmıştır, onlar temizlenmesi gereken "ayrık otları"dır.

Mehmet ve Leyla'nın arkadaşları arasında yaşanan Doğu-Batı tartışmasında, bilimsel ilerlemenin geçmiş kaynaklarında Doğu izini ön plana çıkaran Mehmet, İbn-i Sina'nın tıp alanındaki çalışmalarını örnek gösterir, astronomi, matematik ve kimya gibi alanlarda Doğulu bilginlerin başarılarından söz eder. Bu eski tartışma kazananı olmayan bir mücadeledir fakat sağ-muhafazakâr için, Doğu-Batı geriliminde bugünü sorunsallaştırmaktan ziyade tarihe öykünmek, yerellik vurgusunun kaynaklarındandır. Yönetmenin kamera tuttuğu bu görüş, sağ-muhafazakârlığın "öz" vurgularından biri olarak bugün de anlamını korumaktadır. Leyla ile Mehmet'in müziğe dair sohbetleri aynı anlama işaret etmektedir. Mehmet'in evinde Dede Efendi'nin plaklarını dinlerler. O sıra kamera çerçeve içindeki Atatürk portresine, ardından duvardaki Sultanahmet Camii'ne, Türkiye haritasına ve hat eserlere döner. Türklük, Cumhuriyet ve Müslümanlığın sembolleri "yerli yerinde" ve bir aradadır. Fakat Leyla Beethoven'ı, Dede Efendi'ye tercih etmekte, müzikte çok sesliliği övmektedir. Leyla "bugün"den söz ederken bir örnek verir, "Geçenlerde bir Türk orkestrası geldi. Türk bestekârların eserlerini çaldı. Ertesi gün gazeteler konser için 'Türkler bu sefer Viyana'da' diye yazdılar. Yani Türk askerinin yapamadığını Türk sanatkârları müzikleriyle yaptılar. Viyana'yı fethettiler." Leyla'nın konu ettiği olaya Mehmet'in yanıtı ise tarihtendir. Viyana kapılarına dayanan Türk askerlerinden ve ardındaki on binlerce insandan söz eden Mehmet, Viyana'da yapılan Türk müziği konserine gelenlerin sayısını azımsar. 20. yüzyılda Türk sanatçıların elde ettiği başarı, Türklerin tarihteki ilerlemelerine öykünerek hafife alınmaktadır. Oysa bu iki gerçeklik birbirinden kopuk değil, bütünseldir. Birinin diğerine üstün görülmesi iki olayın farklı ideolojik çağrışımlarıyla ilgilidir. Yeni olandan sakınma ve bildiğimize sığınma popüler kültürün bir parçasıdır. Popüler kültür çoğu zaman süregelen düşünceleri, zaten bilinen tutumları onaylama,

hakikat olarak kabullendiklerimizi tanımlama ve sınırlama yöntemidir. “Yeni” için iki yaklaşım söz konusudur, ya geleneğin içine çekilir ya da görmezden gelinir.<sup>228</sup>

Leyla Mehmet’e Viyana’nın kültürünü tanıtır. Fonda çalan klasik müzik eşliğinde onu Salzburg’a, Mozart’ın doğduğu şehre götürür, bölgenin tarihini tanıtır. Mehmet’in fotoğrafını çekerken gazetecilik oyunu oynamaya başlar:

“Leyla: Ben Viyana Post’un muhabiriyim. Ülkemize gelen yabancılarla bir dizi röportaj hazırlıyorum. Yanılmıyorsam siz de yabancısınız?”

Mehmet: Yanılmıyorsunuz.

Leyla: Hangi millettensiniz beyefendi?

Mehmet: Türküm.

Leyla: Oo çok enteresan. Sizin röportajınızı çok daha geniş biçimde yayınlatacağım.

Mehmet: Teşekkür ederim. Çok lütfkârsınız.

Leyla: Çağımızda Türkler işçi olarak geliyorlar Avrupa’ya. Siz de muhakkak onlardan birisiniz. Nerde çalışıyorsunuz? İnşaat mı, fabrikada mı, maden ocaklarında mı, yoksa temizlik işlerinde mi?

Mehmet: Hiçbirinde değil hanımefendi. Viyana Üniversitesinde Tıp ihtisası yapıyorum.

Leyla: Oo barbarlar artık bilimsel meselelerle mi ilgileniyorlar? Bu çok daha enteresan. Kültürümüzü ülkesine taşıyacak bir misyoner.

Mehmet: Hayır, kültürünüzü değil. Sadece bazı bilgilerinizi.”

Bu diyalog o dönem, Türkiye’den Avrupa’ya giden işçi gerçeğini ve çalışma kollarını değiştirmemektedir. Mehmet Avrupa’ya ilim tahsili için giden az sayıdaki Türk’ü temsil etmektedir. Leyla’nın söz ettiği iş kolları, Almanya’ya işçi olarak giden Türklerin gerçeğidir. Yönetmenin “tahsil” vurgusu bir temenninin ifadesi olarak görülebilir. Leyla’nın gezi turundan sonra bu kez Mehmet Leyla’yı bir geziye çıkartarak onu Budapeşte’ye ve Belgrad’a götürür. Tuna Nehri başta olmak üzere, tarihi eserleri, Türklerin bıraktıkları izleri tanıtır. Kültüre karşı kültür tezi, terazinin

---

<sup>228</sup> Kolker, *Film, Biçim ve Kültür*, 10.

iki ucunda iki farklı yaşam biçimi ve oluşturulan gerilim de yönetmenin sinema tezinin ana çıkmazını oluşturmaktadır. Esasen bu durum tüm modernlik-gelenek karşıtlığının Türk toplumundaki temel açmazıdır. Kanuni'nin yaptırdığı Bayraklı Camii, türbeler, çeşmeler, mescitler gezilir. Türk'ün adının bir zamanlar yazılı olduğu yerler hafızaya not edilir, belki de hatıralara. Leyla neden bu kadar çok yer gezdiklerini merak eder. Mehmet merakını giderir, "Türk olarak bu topraklarda Mozart'ın evinden başka da gezilecek yerler de var"dır.

Batılılaşma karşısında bir yanıt olarak "kendimize dönelim" ifadesi "Doğulu kalalım, çatışmanın, trajedinin, bireyin dramının kültürümüzde yeri bulunmamaktadır" talebi birbirine zıt iki unsur olmaları yanında, ulusal kimliği kuran asıl yarılmayı oluşturmaktadır. Bu iki düşünce birbirinin üzerinde nihai bir üstünlük kuramaz. Birbirinin tersi olan bu iki bakışı aynı ideolojik anlatıya mahkûm eden, yerli ve Batılı karşıtlığının ikili kategorilere ayrılmasıdır. Bu ikili yarılmanın bir tarafı salt bir Batı öykünmesi ile "bizde olmayan" kültür, felsefe ve sanattan yakınırken, diğer tarafı "bütün bunlar bize yabancı taklitler" bizim "yerli düşüncemiz var" fikriyle övünmektedir. İlk yaklaşım yabancı modele koşulsuz uyarken, ikincisi itelenmiş ve yabancılaştırılmış geçmişin ve geleneğin yaşanan toplumsal değişimden bağımsız biçimde özerkliğini korumuş bir manevi alemin ve özün bir gün ortaya çıkmasını beklemektedir.<sup>229</sup> Milli sinema yapımları kadar ulusal sinema örneklerinin de asıl çıkmazı budur.

Osmanlı'nın Viyana kuşatmasına yapılan vurguda Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'dan söz eden Mehmet, Leyla'ya tarihi olayları yaşandıkları bölgelerde anlatır. Belgesel biçiminde devam eden filmde bir müzedeki tarihi kitaplar içinde Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'ya ait eşyaların, kaldığı çadıra ait resimlerin yer aldığı bölümler görülmektedir. Milli şuur oluşturma çabalarının en önemli merhalesi bir kez daha sembollerdir. Resimler, camiler, türbeler, müzeler ve kitapların içerisinde yer alan görseller, geçmişe, eskiye, bugünden bağımsız biçimde göndermelerde bulunmaktadır. Filmde milli, yerli ve dinî olan göstergeler üzerinden tanımlamakta, bugüne dair üretilmeyen her şey geçmişe dair nostaljik bir kahramanlık hikâyesine saplı kalmaktadır.

---

<sup>229</sup> Umut Tümay Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*, 243-244.

Leyla hümanizm düşüncesi ile sınırları ortadan kaldıran bir dünya görüşünden söz ederken, Mehmet sınırları ve kimliği belli, ulusçu düşünceyi ön plana çıkarmaktadır, “Başka bir millet diye bir şey var hâlâ. İnsanlar bir guruba ait olmak zorunda. Ulusal düşüncelere subjektif duygularla bağlı olmak zorunda”. Böylelikle yönetmen Çakmaklı filmlerinde “ulus” kelimesini ilk kez kullanmıştır. MTTB açikoturumunda “milli sinema mı, ulusal sinema mı?” tartışmasında milli sinema savunucusu olan yönetmenin çizgisi, *Memleketim* filmiyle ulusal sinemaya kaymıştır. Ancak bize göre Çakmaklı ilk filminden itibaren “ulusçu düşünce”yi yadsımamış, yeniden üretmiştir, tıpkı Halit Refiğ’in ulusal sinema ile “dine ilişkin kültürel anlamı” dışlamaması gibi.

Mehmet ve Leyla sevgilerine karşın, dünya görüşlerindeki farklılık sebebiyle ayrılırlar. Mehmet memleketine dönerken Leyla dünya hümanizmi düşüncesinin teminatı olarak gördüğü Avrupa’da yaşamayı seçer. Leyla gibi ev arkadaşı Helga da sevdiği adamdan ayrılmak zorunda kalmıştır. Üst sınıf bir aileden gelen Helga’nın ailesi “halktan biriyle” evlenmesine izin vermemiştir. Yönetmenin buradaki vurgusu Avrupa’nın feodal geçmişine dönüktür. Sınıfsal farklılık Viyanalı iki gencin izdivacına engel olmuştur. Ancak filmin çekildiği dönemi göz önüne aldığımızda bu durum Avrupa’nın o günkü gerçekliğine tekabül etmemektedir. Yönetmen için geçmişte yaşamak düşüncesi, tarihi hesaplaşmaların da sahnesidir aynı zamanda. Bugün, kendi gerçekliğinden çok tarihsel olaylar üzerinden kurgulanmaktadır.

Helga, yaşadığı ayrılığa katlanamayıp intihar eder. Onu hastaneye yetiştiren Leyla babasına haber verir ancak babası ilgilenmez. Ağabeyine ulaşır. O da benzer bir tepki vererek doktorların gerekli müdahaleyi yapmış olduğunu söyler. Hastane masraflarının kendilerine fatura edilmesi ve çiçek gönderilmesi talimatını verir. Yönetmenin vurgusu “ruhsuz Avrupa”dır. “Mekanizmayı yavaşlatacak davranışlardan kaçınma gerekliliği” mekanik bir topluma işaret etmektedir. Aklın hükümrancılığı kalbi yok etmiş, insan duygularını unutup bir makinaya dönüşmüştür. Toplantıdan toplantıya koşup, maddî zenginlik elde ederken aile ilişkilerini yok sayan bu tutum Avrupa’nın gerçekliği olarak sunulmaktadır. Peki bu sunum gerçekliği ne ölçüde temsil etmektedir?

Leyla’nın değişimini tetikleyen şey Helmut ile kilisedeki evlilik törenleri olur. Kilisedeki İsa, Meryem tasviri, haç, İncil ve ritüeli tamamlayan Hristiyan gelenekleri Leyla’da ani bir soğumaya sebep olur ve töreni terk eder. Kendi aracı ile Türkiye’ye

doğru yola koyulur. *Oğlum Osman* (1973) filminde Osman'ın “dönüşü”nü bu defa Leyla tecrübe etmektedir. Bu “arınma yolculuğu”na eşlik eden semboller diğer filmlerde olduğu gibi, rüya, ezan sesi, türbeler ve tarihi yapılardır. Kosova ziyaretinde Türklük ve Osmanlı vurgusu ön plandadır. “Memleketim” şarkısı eşliğinde Kapıkule'den Türkiye'ye giriş yapan Leyla'yı Atatürk büstü karşılar. İstanbul ve boğaz turundan sonra hasretle babaannesine koşan Leyla, onu Kur'anı Kerim okurken bulur, sarılır ve uzun uzun ağlar. Özüne dönerken yaşadığı değişimde sığınılacak en sağlam liman “eskiler”dir. Babaannesinin boğaza nazır yalısında bir müzisyenden Türk Musikisi dinleyen Leyla yerli müziğin kulağına hoş gelen nameleriyle büyülenir. Tarihi yalı, boğaz ve geleneksel müzik Leyla'daki aidiyet hissini artırmıştır. Yalıda yaşayan ve ustasından Türk Musikisi dinleyen “babaanne” figürü şüphesiz halktaki karşılığı “eskilere” dayanan bir aidiyet hissinden tamamen farklıdır. Ekonomik göstergeler “hükümsüz”dür.

Annesi ve babasının evlilik yıldönümleri sebebiyle verilen partiye zoraki katılan Leyla, yerel motifli bir elbise tercih eder. Avrupa'da tahsil ettiği müziğe dair bir sunum istenince piyanonun başına geçerek Türk Musikisi çalan Leyla, “bunu öğrenmek için Avrupa'ya gitmeniz gerekmezdi” eleştirilerine, “Ben İtrî'leri Dede Efendi'leri, Şakir Ağaları, yabancıları olduğum Beethoven'lere, Mozart'lara, Bach'lara tercih ederim. Geçmişine sahip olmayan ileri gidemez” diyen Leyla ile yönetmenin verdiği mesaj bugünden ileriye değil, bugünden geriye bir gidiş tasavvurudur. Zira filmlerde “şimdiki zaman” hiçbir vakit konu olmamıştır.

Mehmet, memleketi Erzurum'a dönüp doktorluk görevini doğup büyüdüğü topraklarda yapar. Yaşadığı değişimle Mehmet'e olan aşkının peşine düşen Leyla onu bulur, ancak Mehmet kendine yeni bir hayat kurmuştur. Umutları kırılan Leyla, açtığı yol için Mehmet'e teşekkür eder ve yanından ayrılır. Sevdiğinden mahrum bir yaşam, dünya hümanizmi gibi büyük laflar ederek Avrupa kültürünü yücelten Leyla'nın “ceza”sı olmuştur. Aşktan umduğunu bulamayan Leyla kendini Almanya'daki Türk ailelerinin çocuklarını eğitmeye adan. Babaannesinin, “öğretmenliği burada da yaparsın” ısrarına “ama onlar büyük bir tehlike içindeler, kendi yurtlarına, yurttaşlarına, öz benliklerine yabancı yetişme tehlikesi içindeler” der ve onların kendi tecrübelerini yaşamamaları için Almanya'ya gider. Öğretmeni olduğu sınıfa girer girmez çocuklara “Andımızı” okutan Leyla öğretmenin ilk dersi sosyal bilgiler,

konusu ise Türkiye’dir. Tahtaya Türkiye haritası asılır. Film bitmiş ve nihayet konu “Türkiye”ye gelmiştir.

Ryan ve Kellner’a göre filmler özleri gereği ideolojik görülmeyecektir. “Filmlerin politik anlamlarını daha çok içerdikleri tezlerde, kullanılan somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları muhtemel etkilerde aramak gerekiyor.”<sup>230</sup> Filmin bundan sonraki kısmında devlet erkanının Atatürk’ün mozolesine çiçek koyduğu Anıtkabir görüntüleri, siyasî ve askerî erkanın araçla taburu selamlaması, paraşüt gösterileri, mehter takımı, jetlerin uçuşu, atlı, tanklı askerî geçişler, ellerinde bayrak taşıyan kolej öğrencilerinin meslek gruplarına ayrılmış geçişleri ile Cumhuriyetin 51. Yılı kutlanmakta, fonda Cumhuriyet marşı çalmaktadır.

Savaş Aslan *Memleketim* filmiyle ilgili bir değerlendirmesinde, “Filmin kitabiliğe dayalı dilinin parasinematik niteliği, savaş sonrası ortamdaki milli duygulardan yararlanmaya dayalı bir filmci taktiğiyle bütünleşerek, bir yandan devletçi bir ideolojiye hizmet ederken diğer yandan da aynı devletin kültürel projesine bir alternatif geliştirmektedir”<sup>231</sup> ifadesini kullanır. Oysa Çakmaklı’nın “devletin kültürel projesine alternatif geliştirmekte olduğu” düşüncesi filmde verdiği mesajla örtüşmemektedir. Zira yönetmenin filmi araçsallaştırarak oluşturmaya çalıştığı mesaj farklı bir kültürel yönelimden ziyade, devletin kültürel projesini yeniden üretmektedir. Alternatif kültürden kasıt devlet ideolojisinin Batı kültürü yanlılığı karşısında yerli kültür oluşturma gayesi ise, Çakmaklı’nın filmlerinde alternatif bir kültürden ziyade, Doğu-Batı arasındaki dikotomi, geçmişi bugünde yaşayan nostaljik bir atıfla görünür olmaktadır. Çakmaklı, özellikle çektiği ilk dokuz filmde Türk toplumunun genel meselesi olarak gördüğü kültür ikiliğini vurguladığından söz etmekte, bu ikiliğin aynı toplumda yetişen iki insanın evliliğine mâni olduğunu belirtmektedir. Ancak 1974 Kıbrıs Harekatının hemen ertesinde çekilen filmde, vurgunun bir aşk hikâyesinden ziyade devlet ideolojisini yüceltmeye ve ulusal kimliği öne çıkarmaya dönük olduğu görülmektedir. Çakmaklı bu filmde ulusal sinema ile bütünleşmiştir. Semboller, tarihi mekanlar, Osmanlı fetihlerine ve resmî törenlere yapılan vurgu, halk kültüründen çok, devlet kültürünü çağrıştırmaktadır.

---

<sup>230</sup> Ryan, Kellner, *Politik Kamera*, 19.

<sup>231</sup> Savaş Aslan, “Yeşilçam’ın Yeşil Yüzü: Memleketim”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Der. Deniz Bayrakdar, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2006), 195.

### 3.9. Kızım Ayşe (1974)

1974 tarihli *Kızım Ayşe*<sup>232</sup> filminin başrollerini Yıldız Kenter, Necla Nazır, Şükran Güngör, Mahmut Hekimoğlu gibi dönemin yıldız oyuncularını paylaşmaktadır. Film bir “geri dönüş”le başlar. Huriye, yıllar önce göç ettiği köyünü ziyaret etmektedir. Yıllar önce salgın hastalık sebebiyle eşi Hasan’ı kaybeder. Aynı salgına yakalanan ahretliği Emine ise son nefesini verirken yeni doğmuş kızını Huriye’ye teslim eder. Eşini toprağa veren Huriye baci, mezarın başında oturur ve zamanında gelmeyen doktora sitem eder, “Doktor vaktinde geleydi böyle olur muydu Hasan? Şehre haber gidesiye, doktor gelesiye ecel bekler mi Hasan’ı. Köyün nice kadını dul, nice bebesi yetim kaldı. Ama minik Ayşen hele büyüsün Huriye’n onu büyük şehre götürecektir, büyük mekteplerde okutacak, doktor edecek, doktor”. Huriye, kırsal bölgede salgınla mücadele edilememesini kaderciler anlayışa teslim etmemiş, eşinin mezarı başında şehre gidip kızını okutma sözü vermiştir.

Yıllar geçmiş Ayşe büyümüş ve girdiği üniversite sınavını kazanmıştır. Huriye’ye kızıyla birlikte şehir yolu görünür. “Cesaret hepimizde var aslında. Sıkışanı Allah görür deyip sıvadin mı kolları üstesinden gelinmez hiçbir şey yoktur, hiçbir şey” diyen Huriye gerçekleştirmek istedikleri için Allah’a sığınırken, gayreti yüceltir. Ayşe okumak için şehre giderken içten içe onu seven Ömer endişelidir, “Ayşe, yeni bir dünyaya gidiyorsun, göz kamaştıran bir masal şehrine”. Ayşe böler sözünü, “Nereye gidersem gideyim kalbim hep burası, buradakiler ve senin için çarpacak”. Ayşe’nin yanıtı özsel bir anlatım taşımaktadır. Özü temsil eden mekân köydür. Ayşe cismen köyünü geride bırakırken, ruhen orada kalacağı sözünü verir. Buradaki özsel vurgu, yönetmen Çakmaklı’nın köyü kalbinde yaşayan şehirli imajındaki “geri dönüş” çağrısının ayrılmaz parçasıdır.

İstanbul, boğazıyla, köprüsüyle, tarihi eserleri ve tüm görkemiyle kameranın açısına girer. Ardından eski ahşap evlerin yoğunlukta olduğu mahalle ve semtler görülür. Mahalle kültürü, köy yaşamının şehirdeki prototipi olarak, köyün insan ilişkileri bakımından “bozulmamış” yapısını kısmen bünyesinde barındırmaktadır. Bu yüzden

---

<sup>232</sup> Ali Osman Emirosmenoğlu (Yapımcı) ve Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Kızım Ayşe*.

Türkiye: Elif Film. 1974.

yönetmen Çakmaklı filmlerinde kırsalın “masumiyeti”ni mahalle kültüründe yaşatmaktadır. Huriye’nin şehirdeki hemşerisi Ahmet Efendi taşınma işlerine yardımcı olur, eşyalarını evlerine kadar getirip yerleştirir. Köy ve köylü, sadakat, güven, yardımseverlik, iyilik gibi yüce duyguları sembolize etmektedir. Kırsalın kusursuzluğu, saflığı, bozulmamış yapısı köy-şehir ikileminde, Batı karşısında konumlandırılmaktadır. Oysa ne köylü ve köy yaşamı bu denli “temiz”, ne de şehir ve şehirli bu kadar “kirli”dir. Yönetmen bize, Yeşilçam’da sıkça kullanılan ikiliklerin “yerli” versiyonunu sunmaktadır.

Ayşe Tıp fakültesine başlarken, Huriye dikiş dikerek, temizliğe giderek geçimlerini sağlamaya çalışır ancak yeterli olmaz. Annesinden kalma dikiş makinasını çarşıya götürüp satmaya karar verir. Ancak ederi oldukça düşüktür. Makinanın eski ve sağlam olduğunda ısrar eder. Alıcı, “Haklısın hanım eski makina. Ama şimdi kimse uğraşmaz bu makineyle dikiş dikmeye. Zaten dikiş dikeceği de şüpheli” der. Huriye ise “O ne biçim söz. Esas dikişin iyisini, hasını bu makine diker” diyerek alıcıya çıkışır. Eskiye dönük değer atfı bu sahne ile perçinlenmektedir. Ancak ne kadar eski olursa olsun dikiş makinesi modern bir icattır ve “yeni”dir.

“Ferahın yolu çileden geçer” diyerek yaşadığı sıkıntılara katlanan Huriye, kızı Ayşe’nin okulu bırakıp çalışmak istemesine müsaade etmez, dua etmek için Eyüp Sultan’a gider. Türbenin önünde dua eder. Caminin içi kadraja dahil değildir. Hemen ardından eski köylüsü Kazım’ın fabrika kurduğu haberini görür bir gazetede. Birtakım olaylar neticesinde Kazım Huriye ve Ayşe’yi sahiplenir, evini açar. Artık “rahat” günler gelmiştir. Kazım’ın kızı Melahat, şehirli olmanın hakkını vermekte, partiden partiye koşup, hayatı eğlenceden ibaret saymaktadır. Ayşe’ye yaşamından söz eder, “Felsefede okuyorum. Gençler etrafımızda pervane, gülüp eğleniyoruz. Boyna alay, boyna matrak. Kulüp, diskotek, motosiklet, hareket, duraksız hareket. Damarlarımızdaki kan gibi son durağa kadar hareket”. Melahat’ın üniversitede okuduğu bölüm olarak felsefenin seçilmesi manidardır. Bu gibi bölümler şehir yaşamında gençlerin savrukluğunun “önünü açar” görünmektedir.

Melahat Ayşe’yi arkadaşlarının yanına götürür. Onu Mehmet ile tanıştırır. Mehmet ve Ayşe arasında geçen diyalog, felsefe okuyup yaşadıkları hayatı sorgulayan şehirli zengin gençlerin yaşadıkları çıkmazı kapatmak için kendilerini nedensizliğin kollarına bıraktıklarını göstermektedir. Melahat partideki herkesi susturup konuşmaya başlar,

“Şu insan denen konuşkan hayvan, nedenleri doğuran neden peşinde neden kafasını çatlatır durur? Bütün nedenlere paydos. Her şey ‘nasıl’da, nasıl yaşamalı?”. Arkadaşları Melahat’ı alkışlar. Bir arkadaşı “İşte böyle yaşamalı” diyerek esrar sarılı paketleri dağıtır. Modernleşme eleştirisi, nedenleri yok ederek, her şeyi boş veren, afyonlanmış bir gençlik üzerinden sunulmaktadır. Batılılaşmanın her fırsatta savruklu, dağınıklık, etik-dışı olarak sunulması, ekonomik göstergelerin, sınıfsal konforun konu edilmemesi Batı gerçeğini hakkı ile okumadaki engeller olarak görülmektedir.

Başlarda değişime direnen Ayşe, zamanla Melahat’a ayak uydurmaya başlar. Ramazan ayı gelir Huriye ve evdeki hizmetliler dışında kimse oruç tutmaz, bayramı hatırlayan da yine aynı kişilerdir. Din ve gelenek bir kez daha alt sınıfla özdeşleştirilmiştir. Bu özdeşleştirme üst sınıf dindar imajını görünmez kılmaktadır. Huriye ile Melahat giderek kültür ikiliğinin iki ucuna yerleşir ve çatışmaya başlarlar. Ömer köyden ziyaretlerine gelir. Ayşe’deki değişimden, hâl ve hareketlerinden rahatsızlık duyar. Ayşe ise nettir, “Bir insan köyden geldi diye köylü kalmaya mecbur mu?”. Ömer şaşırır, “Sen bu kadar değişecektin ha? Bütün köylün seni dört gözle doktor olarak beklerken sen onları çoktan unutmuşsun”. Değişim nötr bir kavramdır. Aynı değişim bir kesim için kurtuluş reçetesi iken, diğer kesim için felaket anlamına gelebilmektedir. Yönetmenin değişim algısı ise negatiftir. Modernleşmenin faturası değişimin biçimine değil, kendisine çıkartılmaktadır. Ancak aynı yönetmen için bir taraftan modern hayat zenginliğin doğal sonucu olarak görülmektedir.

Huriye kızının sorumsuzluğuna hiddetlenir. Ayşe ise annesine ilk kez karşı gelir ve onu rahat bırakmasını söyler. Huriye artık onu kimsenin istemediğine, şehirde ona yer olmadığına kani olur, köyüne döner. Huriye, inatla okutup doktor edeceğine söz verdiği kızını “yozlaşmış kültür”ün kollarına bırakarak geri dönmüş, yenilmiştir. Ayşe ise annesi gittikten sonra eğlenceden eğlenceye koşarak özgürlüğünün tadını çıkarır. Şehir kültürü, partiler, diskotekler, içki ve uyuşturucu madde gibi göstergelerle tanımlanmaktadır.

Melahat hamiledir, durumu sevgilisi Mehmet ile paylaşır. Mehmet çocuğu ve evliliği reddeder, Melahat’ı aşağılar. Yozlaşmış kültürün genç bir kızı getireceği son noktaya gelinmiştir. Mehmet Batılı ve köhnemiş kültürün en sembolik karakteridir. Ona göre “Akıllı insan önce kendini düşünür”. Ayşe’ye ilgi duyan Atilla da Mehmet’i destekler.

Ayşe'ye “Fakat sen tıp talebesisin. Böyle şeylerin önlemini alır, hamile kalmazsın” dediği anda Ayşe'den “Osmanlı” tokadı gelir. Yaşadığı hayatın ona verdiği özgürlük duygusu ile sarhoş olan Ayşe'yi kendine getiren bu ifadedir. Peki bu yaklaşım olmasaydı, Atilla Ayşe'ye evlilik teklifinde bulunsaydı hayatlarında ne değişirdi, bir değişim olur muydu? Evlilik kurumu kültürel yozlaşmanın namus dışında diğer göstergelerini meşrulaştırabilir mi?

Ayşe, Mehmet'i Melahat ile evlenmeye ikna etmek için evine gider. İçkisine ilaç koyan Mehmet ırzına geçeceği sırada Huriye çıkagelir. Mehmet'e lanet okuyarak dövmeye başlar. Yaşlı bir kadının genç ve yapılı bir erkeği dövebilmesi için toplumsal normlar gereği adamın yaşlı kadına saygısından elini kaldırmıyor olması gerekir. Ancak Mehmet'in böyle biri olmadığı açıktır. Burada manevi güç vurgulanmış, namus söz konusu olduğunda yaşlı bir kadına fizik kurallarını aşan bir güç atfedilmiştir. Ancak şiddetin boyutu filmi fiziki gerçeklikten kopartarak anlatımı zayıflatan unsurlardan biri olmuştur. Burada dikkat çekilecek bir diğer husus namus kavramı ve evlilik dışı ilişkidir. İslam dini perspektifinden baktığımızda evlilik dışı ilişki gibi içki de yasaklanmıştır. Oysa Mehmet'in evine giden Ayşe, Melahat ile evleneceği yalanını söylerken, “Hadi bunu bir içkiyle kutlayalım” teklifini geri çevirmez, birlikte kadeh tokuştururlar. Kıyafetler ne İslâm dininin gerekleri ne de yönetmenin vurguladığı gelenek ve kültür özellikleri ile bağdaşmaktadır. Peki bu çelişkinin sebebi nedir? İslam dinine göre haram olan bir durumun diğer bir duruma nazaran mazur görülmesinin sebebi nedir? Toplumdaki namus kavramı ve evlilik dışı cinsel ilişki sınır çizgisi olarak belirlenirken, örneğin içki içmek mazur görülmüştür. Oysa İslam dinine göre her ikisi de yasaklanmıştır. Temsildeki bu sorun yönetmenin dini hassasiyet olarak yansıttığı hususların kültürel anlam içerdiği gerçeğini desteklemektedir.

Filmin sonunda iki karaktere ceza kesilmiştir. Biri köyünden ayrıldığında, kendi kültüründen de kopan ve yozlaşmış bir kültürü temsil eden Melahat'tır. Sevddiği adamın şiddetine maruz kalarak bu tercihini canıyla öder. Diğer kızını okutmak, doktor yapmak için kadere teslim olmayan, gayretle mücadele veren Huriye'dir. Fakat onun cezası daha hafiftir. Namusunu temizlemek için Mehmet'i öldürüp, hapse düşer. Üç yıl ceza alan Huriye, Üsküdar Ceza ve Tevkif Evi'den tahliye olduğu sırada kamera, tabelanın üzerindeki Atatürk portresini yakın çekim gösterir. Böylelikle filmde Kemalist ideolojiye saygı duruşunun sona saklandığı görülmektedir. Ayşe sonunda doktor olmuştur, annesiyle birlikte köye dönerler. “Öz’e dönüş

mücadelesinde yaşanan acılar ve kayıplar Ayşe'nin doktor çıkmasını gölgelemiştir. Huriye'nin gayretle verdiği mücadele Batılılaşma eleştirisine kurban edilmiş, seyirciye, “tüm bunlara değer mi?” mesajı verilmiştir.

### 3.10. Garip Kuş (1974)

*Garip Kuş* (1974), Necla Nazır ve Ediz Hun gibi yıldız isimlerin başrollerini paylaştığı Yücel Çakmaklı filmidir. Filmin konusu aşk ve namus üzerinedir. Zeynep küçük yaşından itibaren çiftlik evinde çalışmaktadır. Uzun yıllar Avrupa'da kalan Nazmi ise yıllar sonra baba yadigârı çiftliğe geri dönmüştür. Ressam olan genç adam çiftlikte kaldığı süre zarfında Zeynep'e ilgi duymaya başlar. Zeynep'e “El değmemiş saf bir güzelliğin var, garip bir güzellik” derken vurgu bir kez daha kırsalın “saflığına, temizliğine, bozulmamışlığına”dır. Zamanla aralarındaki samimiyet artan Zeynep ve Nazmi göle, yüzmeye gider. Zeynep mayolu girdiği gölden çıkmak için Nazmi'nin arkasını dönmesini ister. Mühim olan mayo giymek değil, kırsalda büyümenin “temiz taraf”ının altını çizmektir.

Zeynep yöresel kıyafetler giymiştir. Nazmi resmini çizmek ister. Onu masaya oturtup uygun pozu vermesi için uğraşır. “Düşünüyormuş gibi yap” der, Zeynep yapamaz. “Birini düşünüyormuş gibi yap” der, yine olmaz. Sihirli cümle “Sevdiğin birini düşünüyormuş gibi yap”tır. Bu kez doğru duruş yakalanmıştır. Bir sanatçıya poz veren köylü bir kız için doğru duruşu yakalamak ancak “sevdiğini düşünmek”le mümkündür. Nazmi sanatçıdır. Yönetmen bu karakterle kültürel değerlerini yadsımayan, yaşadığı toplumun öne çıkan özelliklerini benimsemiş, muhalif özellik barındırmayan özetle “Batılılaşmamış” bir sanatçı profili oluşturmuştur. Nazmi'nin saflığa dair özel bir ilgisi olduğu anlaşılmaktadır. Tabiatı, Zeynep'in doğallığı ile özdeşleştirir. Birçok sahnede aynı vurgu vardır, “Seni görene kadar dünyada artık saf kız kalmadı diye düşünüyordum Zeynep”. Evlenip İstanbul'a yerleşirler. İstanbul Zeynep için endişe vericidir. “Kötülüklerin kaynağı” olan şehrin sevgilerine gölge düşürmesinden endişe etmektedir. Bir başka sıkıntıları ise geçen zamana karşın çocuk sahibi olamamalarıdır. Zeynep Nazmi'ye, “Sen bana bütün sevgini verdin. Ben sana bir çocuk veremedim” derken erillik yüceltilir, çocuk sahibi olamamanın tüm sorumluluğu kadının omuzlarına yüklenir. Nazmi'nin eşine tesellisi “Ne olursa olsun seni daima seveceğim”dir.

Tatil için gittikleri çiftlikte atların, tavukların, tavşanların yavrularını gören Zeynep, anne olamamanın eksikliğini daha fazla hisseder. Nazmi, “Yeşil Cami’ye gidip dua edelim” der. Doktora gitmezler, çocuk sahibi olamamanın sebeplerini irdelemezler. Tıpkı *Çile*’deki Elif hemşire, *Zehra*’daki Kemal gibi kaderlerine sığınır. “Tanrım!” der Nazmi, “Bana hayatta en sevdiğim varlığı, Zeynep’i verdiğin için şükürler olsun. Senden mutluluğumuzun çiçeği olarak bir de çocuk istiyoruz Allah’ım”. “Tanrım” ile başlayan dua, “Allah’ım” ile tamamlanır. İzleyici ve eleştirmenler uygun kullanımı seçmekte özgürdürler. Zeynep çiftlikte uzun elbiseler giymekte, başını tülbent ile örtmektedir. Şehre gittiğinde başörtü kullanmamakta ve modern kıyafetler giymekte, camiye girdiğinde başına bir namaz örtüsü almaktadır. Bu değişkenlik başörtünün dini sembolden ziyade kültürel bir sembol olarak kullanıldığını göstermektedir.

Nazmi ve Zeynep’in çocukluk arkadaşları Mahmut’un gözü eskiden beri Zeynep’tedir. Evlenmeleri Nazmi’ye olan kinini ve kıskançlığını artırır. Nazmi’nin iş için İstanbul’a gitmesiyle Zeynep’in peşinde dolanmaya başlar. Köy sakinleri Mahmut ve Zeynep arasında dedikodu çıkarırlar. Mahmut yolunu çevirip Zeynep’e saldırdığı sırada Nazmi çıkagelir ve olanları görür. Kavgaya tutuşurlar ve Mahmut uçurumdan yuvarlanır. Nazmi Zeynep’i konuşturamaz, açıklama yapmasına izin vermez. Şüpheler, söylentiler birleşir, görüntü berraklaşır, Nazmi’nin kafası nettir. Zeynep’e güvenmiş ancak yanılmıştır. Mahmut yaralıdır. Nazmi Mahmut’tan gerçeği söylemesini ister. Mahmut’un son sözleri Zeynep’i doğrulamaz, karnındaki bebeğin kendisinden olduğunu söyler. Nazmi için, “Ölürken insanlar Tanrı huzurunda yalan söylemezler”. Mahmut cezasını öterek, Zeynep yaşayarak ödeyecektir. Nazmi her ikisine lanet ederek oradan uzaklaşır. Nilgün Abisel, Yeşilçam filmlerinde kadın rollerini incelerken kadının iki biçimde temsil edildiğinden söz etmiştir: “Toplumsal cinsiyet rolüne uygun davrananlar ve bunun dışına çıkanlar. Rolüne uygun davranan kadının esas niteliği, yaşam amacı olan aşkı, evliliği, çocuk büyütmeyi ve bir yuva kurup onun selameti için var olmayı benimsemesidir”.<sup>233</sup> Zeynep, Abisel’in sözünü ettiği kadın karakterdir.

Geçen süreçte Zeynep çocuğunu doğurur, gidecek bir yeri olmadığından sokaklarda yaşar, türlü zorluklara maruz kalır. Çektiklerinden dolayı asla eşini sorumlu tutmayan Zeynep’in tek isteği Nazmi’nin oğlunu kabullenmesi ve yanına almasıdır. Nazmi’ye

---

<sup>233</sup> Saygılıgil, “Feminist Film Kuramı”, 162.

bir mektup yazar. Nazmi mektubu görünce hiddetlenir, “O kadından gelen hiçbir şeyi istemiyorum” diyerek kâhyaya çıkarır. O esnada evde bulunan arkadaşı Ayşe, sanatçı bir insana bu tavrı yakıştıramadığını söyler. Ancak yönetmen Çakmaklı’nın oluşturduğu sanatçı profili geleneğin dışında durarak topluma bakmak yerine bizzat içindedir, eleştirdiği şey rejim ideolojisi ile aynıdır. Arkadaşı Ayşe, Nazmi’nin sanatçı kişiliğini vurgulayarak haksızlık ettiğini anlatmaya çalışır. Ona yapmış olduğu eseri, Ayşe’nin heykelini gösterir, “Bu hatlara sahip bir kadın asla yalan söylemez”. Bir kadının uğradığı haksızlığı gerçek sebeplere bağlamak yerine görüntüsüne atıfla doğruluk atfetmek yönetmenin biçimsel vurgusunu bir kez daha göstermektedir.

Zeynep yıllarca Nazmi’ye ulaşmaya çalışmış, yalvarmış, çocuğunu kabul etmesi için uğraşmıştır. Bir kadının erkeğe bağımlı hali film boyunca vurgulanmış, Zeynep çalışıp çocuğu ile bir hayat kurmak yerine sokaklarda dolaşp, eski eşinin çocuğunu kabulleneceği günü beklemiştir. Yeşilçam’daki eril bakış kadını “bağımlı” göstermekle kalmamış, bunu tescillemiştir. Zira Zeynep, “son nefesini veren insanın yalan söylemeyeceği”ne inanan Nazmi’yi ikna etmek için gözünün önünde uçurumdan atlamış, canını vermek pahasına onu ikna etmeyi göze almış, evladını annesiz bırakmıştır. Anneliği kutsarken, bir çocuğu babasına kavuşturmak uğruna onu kendinden mahrum eden anne geleneksel kültürde yücelmiş, üzerindeki kara lekeyi yok etmiştir. Bedel ödeyen yine masum bir kadındır. Tüm bu çelişkili olaylar zincirinde kendine yer bulamamış, tamamen “dışarda” kalmıştır.

Yaşamına son veren eşine “inanan” Nazmi, vicdan azabı içinde oğlunu aramaya koyulur ancak bulamaz. Polis arkadaşından yardım ister, zengin ve nüfuzludur. Üst sınıf olmanın göstergelerinden biri adli durumlarda öncelik sahibi olmak ve olaya anında müdahale edilmesidir. Henüz iki yaşındaki bir çocuğun günlerce sokaklarda dolaşp, anne diyerek ağlaması ne bir polisin ne de halktan herhangi birinin dikkatini çekmiştir. Çocuk camiye sığındığında uyuyakalır ve rüya görür. Zeynep beyazlar içinde gökyüzünden camiye iner ve bir gölge gibi oğlunu takip eder, korur. İlâhi kudret tecelli etmiş, annesinin ruhu küçük çocuğu korumaya almıştır. Rüya, sıklıkla ifade ettiğimiz üzere Türk sinemasında öne çıkan dini sembollerdendir. Ancak bu defa rüya ile verilmek istenen mesaj hidayet telkini değil, gökyüzünden mazluma uzanan eldir. Ancak küçücük bir çocuğa uzanan insan eli yoktur ortada. Bu durum Türk halkının kültürel yapısı ile uyuşmamakta, film bir kez daha toplumsal gerçeklikten kopmaktadır.

Nazmi ile polis arkadaşı Suat arasında geçen diyalogda Nazmi perişan haldedir. “Oğlumu bulsam Allah’a dönerdim bütün imanımla, insan bazen onu unutuyor” der. Fakat bu dönüş oğluna sağ salım kavuşma şartına bağlıdır. Film boyunca dini gösterge olarak yoğunlukla kullanılan caminin kapıları ikinci defa Nazmi’ye açılmıştır. İlkinde çocuğu olması için, ikincisinde reddettiği oğlunu bulmak için dua etmektedir. Henüz iki yaşındaki Mehmet her türlü tehlikeden korunur, tren raylarında yatar, üzerinden tren geçer fakat eli bile kanamaz. Filmdeki bu gibi sahneler gerçeklikten kopuşla birlikte anlatımı zayıflatırken, “mucize” telkini ile kendini metafizik alana bırakmaktadır. Camiye giderek ettiği dua kabul olan Nazmi, kayıp oğlunun evinin açık kalan kapısından içeri girmesiyle mucizeye bizzat tanık olur, oğluna kavuşur. Bu neyin ödülüdür? Zeynep son kez beyazlar içinde görülür, mutludur, gülüyordur, öldükten sonra da oğlunu korumuş, onu babasına teslim ettiği için huzura kavuşmuştur. Artık oğlunun hayatında yoktur fakat film boyunca altı çizildiği gibi mühim olan çocuğun babasının kanatları altında büyümesidir. Belki de iki yaşındaki Mehmet’e evin yolunu gösteren de odur. Mesaj açıktır, polis teşkilatının günlerce uğraşıp bulamadığı çocuğu, yalnızca duanın gücü evine kavuşturmuştur. Fatalizm yine sahnededir. Film biterken fonda çalan şarkı filmin mottosudur, “Garip kuşun yuvasını Allah yapar”. Çocuğunu zorlukla büyüten anne üzerine sürülmüş lekenin cezasını canıyla öderken, gerçeklere kulak tıkayan, eşine inanmayan baba oğlu ile ödüllendirilir.

### 3.11. Diriliş (1974)

Yücel Çakmaklı’nın ilk dönem filmlerinden biri de *Diriliş*’<sup>234</sup>tir. Başrollerini Hülya Koçyiğit ve Murat Soydan paylaşmaktadır. Film kumar ve madde bağımlısı bir adam ile onu hayata döndürmeye çabalayan karısının hikâyesi üzerinedir. Yönetmen yoğunlukla madde bağımlılığı üzerinde durmuştur. Zeynep’in babası kumar bağımlısıdır. Babasının bu alışkanlığı yüzünden zorlu bir çocukluk geçirmiş, kendini yazmaya vermiştir. Üniversitede felsefe bölümünü bitirmiş, çocuk kitapları çıkaran bir yayınevine hikâyeler yazmaktadır. *Kızım Ayşe* (1974) filminde felsefe okuyan

---

<sup>234</sup> Ali Osman Emirosmanoğlu (Yapımcı) ve Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Diriliş*. Türkiye: Elif Film. 1974.

Melahat'ın "sefil" hali karşısında, felsefe okuyan kadın nasıl olmalı sorusunun "vücut bulmuş" halidir Zeynep.

Babası bir gece kumar masasında yenilir ve evi dahil tüm servetini yitirir. Yenildiği genç ise ona son bir şans verir, kızına karşılık tüm kaybettiklerini teklif eder ve kazanır. Murat adlı bu genç Zeynep'le izdivacından önce tüm yaşananları gizleyerek Zeynep'e kendini iyi biri olarak tanıtır. Murat için kumarbazlardan nefret eden birine oynanacak en büyük kumardır bu evlilik ve oyunu kazanır, evlenirler. İzdivaçlarının ardından gerçekleri öğrenen Zeynep, üzülmeye karşı büyük bir sabır gösterir. Yıllarca babasının kumar yüzünden onu yoksun bıraktığı her şeye karşı büyük bir sabır gösterdiğinden "tecrübeli"dir. Sabır bir kez daha filmdeki başat unsurdur ve kadının duygusal yapısı ile olduğu kadar toplumsal rolü ile de özdeşleştirilmiştir.

Evliliklerinde hiçbir şeyin yolunda gitmemesine rağmen Zeynep "eş olma görevleri"ni kusursuzca yerine getirmektedir. Yaşadığı sıkıntının farkında olan babaannesi, "Sabır en büyük sevap yavrum" derken fatalizm ön plandadır. *Birleşen Yollar* (1970) filminde Bilal, Feyza'nın oyununu gurur meselesi yapıp onunla yollarını ayırmış, yaptığını affetmemiştir. *Diriliş* filminde ise Murat, Zeynep üzerine kumar oynamış, zaferinin kanıtı olarak onu nikah masasına oturtmuştur. Ancak bunları öğrenen Zeynep, eşini terk etmek bir yana, ona sitemde dahi bulunmamış aksine aralarını düzeltmeye çalışmıştır. "Yuvayı dişi kuş yapar" stereotipinin Türkiye toplumundaki en yaygın anlamının, sabırla özdeşleşen kadınlık rolü olduğu bir kez daha ispatlanmıştır.

Zeynep'in çabası ile araları düzelir, Murat sevgisini belli etmeye morfin bağımlılığından kurtulmaya çalışır fakat zorlanır. Böyle bir zamanda çocukları olacağı haberini alırlar. Zeynep bağımlılığı nükseden Murat'a iyi geleceğini düşünerek çiftlikte yaşamayı teklif eder. Geri dönüş bir kez daha kırsaladır. Ancak diğer filmlerde olduğu gibi saflığın, iyiliğin sembolü olarak görülen köy yaşamını köy evi değil, çiftlik temsil etmektedir. Çakmaklı filmleri genel itibarıyla Türkiye'de kırsal yaşamın çiftlik evlerinde yaşandığı algısı oluşturmaktadır. Köy gerçeği yönetmen Çakmaklı'nın meselesi olmamıştır. Zeynep çiftlik evinde şalvar giyer, tavukları yemler, oyalı yemeniler takar fakat tırnakları uzun ve bakımlı, pembe ojeli, yüzü makyajlıdır. Bu imaj, şehir yaşamından bunalan, toprakla uğraşmak isteyen ve macera arayan kentli imajının otantik yaşamını ifade etmektedir.

Murat bağımlılığı ile baş edemez ve Zeynep'i terk eder. Zeynep çocuğunu tek başına büyütür. Ancak beyninde tümör oluşan çocuğunu kurtarmak için paraya ihtiyaç duyar, Murat ile yaşadıklarını, madde bağımlılığı mevzuunu ön plana alarak kitaplaştırır. Yıllarca sesi çıkmayan, eşini, ailesini aramayan Murat, hayatının kitaplaştırılmasını gurur meselesi yapar ve ortaya çıkar. "Erkeklik gururu", aileden, sevgiden üstündür. Zeynep'in çabası çocuğunu kurtarmaya yetmez, Murat'a, "İlk defa inancımın, sabrımın ve dualarımın geri getiremeyeceği bir şeyle karşılaştım, ölüm. Yavrumuzu kaybettim. Seni suçlamıyorum" der. Murat eski bir doktordur ve çocuğunu ameliyat edip yaşama şansını artıracak "sihirli eller"e sahiptir. Fakat bu kabiliyeti erkeklik gururu kadar önemli olmadığından çocuğuna vaktinde müdahale edemez. Zeynep ise "sabrımı kaybettim" dediği anda en büyük sabrı gösterir ve kocasının elini tutar. Evlat acısı içinde olsa dahi yine öncelikle düşündüğü kişi "erkeği"dir. Filmde inanç bir kez daha semboller üzerinden ve kültürel içerikle konu edilir. Çiftlikte asılı Kâbe tablosu, zor zamanlarda edilen dua, sabır telkini ve Eyüp Sultan Camii, en güçlü dini sembollerdir. Tüm yaşamı boyunca sabır taşı eritecek bir manevi dayanıklılık gösteren Zeynep eşine teselli verir, "Kendine gel Murat, yavrumuzun ölümü Tanrı'nın sana son ihtarıydı, seni doğruluğa çağırışı". Zeynep bir insanın yaşayabileceği en büyük acı karşısında oldukça metanetlidir ve en büyük gayesi "ilk ve son aşk"ını morfin ve bağımlılıktan kurtarmaktır.

Madde bağımlıları ile ilgili geniş çaplı araştırma yapan Zeynep, "soğuk şok" tekniğini uygulamayı teklif eder. Camiye gider, dua eder ve af dilenirler. Murat üç gün üç gece bir odaya kapatılır, Zeynep kapının dışında bekler, ona destek olur. Yönetmenin *Garip Kuş* (1974) filminde üzerine sürülen kara lekeyi temizlemek için canını veren Zeynep, bu kez yaşamı boyunca sabretmenin ve namusuna leke sürülmemesinin ödülünü kocasına kavuşarak alır. Eril bakış, yaşamın tüm zorluklarını, evliliğin sorumluluklarını, hayatın yükünü kadının omuzlarına yükler. Feyza, Elif, Zehra, Zeynep, Huriye ve diğerleri ya kurban seçilmiş ya da kurbanın tüm yükünü çekmişlerdir. Sinema tarihine bakıldığında kadın gerçekte olduğu gibi değil, toplumun olmasını istediği gibi, nesneleşmiş olarak sunulmuştur. Film genellikle erkek karakterlerin etrafında gelişmekte, kadınlar kendi aralarında arkadaşlık kurmak ve dayanışmaktan ziyade rekabet halinde olmaktadır.<sup>235</sup> Bu durum iktidarların muhalefeti

---

<sup>235</sup> Saygılıgil, "Feminist Film Kuramı", 144.

etkisiz hale getirmek ve kendi devamlılığına tehlike oluşturmayacak biçimde kontrol altında tutma stratejisinin bir parçasıdır. Eğer bir kadın diğer kadınlarla rekabet değil de dostluk kurarsa, bu durum toplumsal rollerinin sorgulanması adına ortak bir harekete dönüşme “tehlikesi” barındırmaktadır. Bu yüzden kadınlar birbirine dost olsa dahi her an birbirinin kuyusunu kazabileceği düşüncesi iktidarların iletişim kanalları yoluyla kitlelere benimsettiği en yaygın düşüncelerdendir. Yönetmen Çakmaklı özellikle *Diriliş* (1974) filminde bu vurguyu ön plana çıkarmıştır.

Yücel Çakmaklı, 1975 yılında çalışmaya başladığı TRT kurumundan, 1990 yılında ayrılmıştır. Biz çalışmamızın kapsamı gereği Çakmaklı’nın ilk dönem (1970-1975) filmleri ile, son dönem (1989 sonrası) filmlerini analiz etmekteyiz. TRT kurumunda çalıştığı süre içinde ve daha sonra özel kanallar için çekmiş olduğu dizi ve filmler çalışmamızın kapsamı dışındadır. Çalışmamız, yönetmenin bağımsız alanda çekmiş olduğu filmlerden ilk dönemin tamamını, son döneminin ise iki popüler filmini kapsamaktadır.

### 3.12. Minyeli Abdullah (1989)

Yücel Çakmaklı’nın ses getiren yapımlarından biri *Minyeli Abdullah*<sup>236</sup> filmidir. Başrollerini Perihan Savaş ve Berhan Şimşek paylaşmıştır. Yüksek gişe oranına sahip yapım, dindar-muhafazakâr çevrelerde beğeni ile karşılanmıştır. Film başlarken, “Bu filmdeki olaylar İngiliz idaresi dönemindeki Mısır’da geçmektedir” uyarısı yapılmıştır. Ancak kasıt Türkiye’dir. Filmin başında Vali, General Şehmuz ve devlet erkani Kral Faruk’un isteğini konuşurlar, “Ortamın denetlenmesi ve kargaşalığın önüne geçilebilmesi için bir korku, bir baskı havası istiyor. Suçluları bulamasak bile suçlu yaratmak mecburiyetindeyiz” direktifi ile harekete geçmeyi planlamaktadırlar. Bir komşusu Minyeli Abdullah’ın evinde ayin düzenlendiğine dair valiliğe ihbarda bulunur.

---

<sup>236</sup> Mehmet Tanrısever (Yapımcı) ve Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Minyeli Abdullah*. Türkiye: Feza Film. 1989.

Abdullah arkadaş grubu ile ev sohbetleri düzenlemektedir. Sohbetin konusu, güneşin doğuşu, batışı, kâinatın eşsizliği, rüzgârın esiş hızında, yağmurun yağış miktarındaki dengenin Allah'ın varlığına dair kanıtlar olduğu üzerinedir. Allah'ın varlığına dair deliller ardı ardına sıralanmaktadır. Haremlık-selamlık uygulamasının olduğu evde erkekler sohbet ederken kadınlar ve çocuklar başka bir odadadır. Sohbeta iştirakleri yoktur ancak kapı açık olduğundan dinliyor olmaları ihtimal dahilindedir. Sohbet esnasında polis baskın yapar, Minyeli Abdullah ve arkadaşları tevkif edilip götürülür. Okudukları kitaplar delil olarak alınır. Abdullah'ın annesi feryat eder, “Dini kitaplar okuyorlardı”. Komiserin de farklı bir iddiası yoktur, “Biz de Müslümanız hanım!”. Kral Faruk'tan aldıkları emir gereği suçlu yoksa da suçlu yaratma görevini yerine getiren Komiser “Nedir hedefiniz, hükümet mi, Kral Faruk mu?” diye sorar. Abdullah film boyunca altını çiziceği gibi yaptıkları sohbetlerin hiçbir siyasi yönü olmadığını vurgular. Ancak sohbet esnasında sözünü ettiği İslâmi yaşantıya ulaşabilmek için gerekli değişimi sağlayacak olan nedir ve kimdir? Bu soru Çakmaklı filmlerinde daima boşluktadır. “Dini sohbetler yapıyorduk. Gayemiz insanlığa faydalı olabilmektir”. Abdullah'a göre faydadan kasıt insanları Allah'ın varlığına inandırmaktır, peki ya sonrası?

Minyeli'ye itirafçı olması için işkence uygulanır. Koğuş arkadaşları yaralarını sarar, destek olurlar. Hayat hikâyesini anlatmaya başlayan Minyeli, tarih hocasının yaptığı baskılar nedeniyle okulu bırakmak zorunda kaldığından söz eder. Bu baskıların ne olduğuna dair pek bir ipucu verilmez. Hatıraların canlandığı görüntülerde ses yoktur. Görüntüye baktığımızda, öğretmeni karşısında susmak zorunda olmanın verdiği sıkıntıdan ecel terleri döken Abdullah'ın inancına dair rencide edici bazı sorulara muhatap olduğu anlaşılmaktadır. Filmde bu gibi birçok sahnede eleştirinin muhatabını belli etmemek için sahnelerin sessiz verildiği ve oto sansüre uğradığı görülmektedir.

Abdullah, hamallıktan garsonluğa kadar birçok işte çalışıp hem annesine para göndermiş hem de her fırsatta kitap alarak okuma hevesini beslemiştir. “Çoğu geceler gün ağarana kadar okuyordum. Kitaplar kanımı ateşliyordu. Her okuduğum kitapta önümde yeni dünyalar belirliyordu”. Bu sözleri sarf eden Abdullah için kitaplar kendi içinde bir değişim sağlamışsa da dış dünyaya dönük bir değişim talebinden yoksundur. Sosyal, ekonomik ve siyasi yaşamın düzenine ve sistemin işleyişine dair söz söylemekten, alternatif yönetim biçimleri, idarî ve ekonomik yönden doğru bir zeminde çözüm üretmekten ziyade, klasik felsefede başat olan hakikat arayışı ile sınırlı

kalmıştır. Abdullah'ın kitaplarını temin ettiği kitapçı, “Kırk yıldır bu işi yaparım senin kadar kitap alanını görmedim” der. Abdullah'ın yanıtı, “Kitap benim için hava kadar, su kadar önemli Hazım Amca”dır. Kitabın kendisine yapılan bu yoğun anlam yüklemesinin ardında, “yeni dünyalara açılan bir kapı” algısı hakimken, “yeni dünyaları yaratma” düşüncesi etkin olamamış, kitap fetişleştirilmiştir. Yücel Çakmaklı kendisini İslamcı olarak nitelememiş, filmlerindeki milli vurguyu “Müslüman Türklük” üzerinden kurgulamaya çalışmıştır. Sinemaya ilk eserini verdikten yirmi yıl sonra Minyeli Abdullah ile yeni bir seyirci kitlesini hedeflemiş olan Çakmaklı, İslamî sinema söylemine ılımlı yaklaşmış olsa da millilik vurgusu aynı kalmış, kendini İslamcı sinemadan farklı bir yerde konumlandırmayı sürdürmüştür.

Bir süre garsonluk yaptıktan sonra bir matbaada çalışmaya başlayan Abdullah için kitaplarla iç içe bir yaşam bulunmaz nimettir. Matbaada çıkan derginin adı Fecr-i Sadık, dergide yazıları olan önemli fikir adamı ise Sabri Sadık'tır. Sabaha karşı gökyüzünde boydan boya uzanarak genişleyip yayılan fecri sadık aydınlığı, İslam'ın yayılma ve dünyayı aydınlatmasına atıfla kullanılırken, derginin başyazarı ise hakikate içtenlikle bağlı, fecri sadık aydınlığı için sabreden bir zat olarak sunulmuştur. Zira Sabri Sadık'ın kişisel özellikleri bunu açıkça ortaya koymaktadır. Şeyh-mürîr ilişkisine benzer uhrevî vurgunun yoğunlukta olduğu bu çemberde, “inanç özgürlüğü” ile sınırlı bir hedef ve bu hedef etrafında oluşmuş ilişkiler ağı söz konusudur. Abdullah, Sabri Sadık'ın yazısında bir kusur fark eder. Kendisine hatasını iletmekte sıkıntı yaşasa da doğruları her durumda söylemek misyonunu yabana atamaz. Sabri Sadık için bu davranış inandığı değerler ile örtüştüğünden Abdullah'ın uyarısından memnuniyet duyar, ona her koşulda yardımcı olma sözü verir.

Çakmaklı'nın biçimsellik vurgusu Minyeli Abdullah filminde ilk dönem filmlerine göre bazı farklılıklara sahip olmakla birlikte yine ön plandadır. Sabri Sadık, Abdullah'a verdiği sözü tutar, ona kitaplar getirir ve fikirsel gelişimine katkıda bulunur. Ancak bu kitaplarda ne anlatıldığı, geliştirilen fikirlerin neler olduğu, bu fikirlerin nasıl bir dünya tasavvuru oluşturduğu konu edilmez. Abdullah'a, “O kâmil insan, büyük Allah'ın bana yolladığı bir iyilik meleği olmuştu. O günden sonra onun yardımseverliği ile bilgim özellikle İslâmiyet'in mukaddesliği konusunda hızla gelişti” ifadesi açıklama olarak verilse de bu ifade dinin idrak ve inanç boyutu ile ilgilidir. “İnanan için sosyal, ekonomik ve siyasi düzen nasıl olmalıdır” tartışması söz konusu değildir. Kitap okuma vurgusu, Abdullah'ın sakin, uysal, mütevazı, merhametli,

iyiliksever veçhesinde tezahür etmektedir. Kitaplar, insanı hedeflerine götüren bir araç olarak, doğru-yanlış yönleriyle tartışılabilir olmaktan çok, nihaî hedeftir. Abdullah için, “Müslüman bir adam etrafına huzur ve iyilik saçar”. Peki, huzur ve sükûnet ortamında Müslümanın hâkim ideoloji ile çatışan fikirleri sükûneti bozmuş olmayacak mı? Belki de uhrevi âlem için bu dünyayı feda etmek gerekti, bu dünya *Çile* (1972) yeri idi, dini yasaklamaların ortadan kalkması sorunu çözecek, sonrasında kol kırılacak yen içinde kalacaktı. Abdullah’a işkence eden polisler “İhtilal yapacaksın he, sen kim oluyorsun? Önce insan ol, krallığa sonra karşı çıkarsın” derken Abdullah’ın asla içinde olmayacağı bir hareketten söz ediyorlardı, bu gerçek bir kurguydu, Kral Faruk’un kurgusu.

İşkence sürer, Abdullah ona atfedilen suçu itiraf etmesi için sürekli hakarete, şiddete uğrar. Ancak yetkililerin istediklerini yapmaz, kan içindeki vücudunun ahirette ona şahitlik etmesini, Hz. Muhammed’in onu sancağı altına almasını umar, bunun için dua eder. Rüya Müslüman için bir kez daha sabır ve metanet telkinidir. Minyeli beyazlar içindeki ak sakallı dervişten telkin alır:

*Müslüman kişinin en büyük silahı sabrıdır Abdullah. Haksızlıklara uğradın daha da uğrayacaksın ama şunu unutma, Allah-ı azimüşşan kuluna taşıyamayacağı yükü yüklemes. Bu dünyada karşılaştığın her zorluk ve felaket imtihandır. Sen Allah’ın sevgili kulusun ki, seni böyle bir imtihandan geçiriyor. Maharet İslam’ı böyle zamanlarda yaşayıp, imanını güçlendirmektir, bunu unutma.*

Minyeli şükrederek uyanır. Telkindeki mesajlar sabır ve imtihan üzerinedir. Haksızlığa uğramış bir Müslümanın içinde bulunduğu durumdan kurtulması için çözüm yolları aramaktan ziyade, bir gün ilahi adaletin tecelli etmesini beklemesi, haksızlığa sabretmesi gerekmektedir. Köklü bir değişim talebini pasifize eden bu tutum tüm filme hakimdir.

Abdullah koğu arkadaşlarına hikâyesini anlatmayı sürdürür. Sabri Sadık ile fikirsel gelişimine katkı sunan sohbetlere katılmaya, farklı fikir adamlarından bilgiler öğrenmeye başlamıştır, “Kafam daha dolup daha aydınlanmaya başladı. Artık iyice baba-oğul olmuştuk. Konuşmasında bir sihir vardı sanki. Duaların anlamını ve hikmetlerini anlatmaya çalışıyordu”. Verilen mesajla kişilere, fikirlere, kitaplara büyüsel anlam atfedilmekte, tüm bunlar Müslümanı bir sonraki aşamaya götürmekten

ziyade olduğu yere sabitlemektedir. Dışardan lise bitirme imtihanına giren Abdullah için diplomanın tek anlamı annesini mutlu etmek, onun gönlünü hoş tutmaktır. Diplomaya kavuşmanın sevindirici başka hiçbir yönü yoktur. Onu okulundan eden tarih hocasına rağmen, o denli iddiasız, o denli “mütevazı”dır. Annesinin ikinci muradı memur olmasıdır. Sabri Sadık’ın yardımıyla Kahire Su İşleri Müdürlüğü’ne alınır.

Bu sırada film gerçek zamana döner. Abdullah’a yapılan baskı ve işkenceler artmış, vücuduna elektrik verilmiştir. Rüya imdada yetişir, aynı ak sakallı derviş bir kez daha sabrı telkin eder. İdamla yargılanacak olan Abdullah’ın tavrı bellidir, “Bu ecele mahkeme sebepse ben bir şey yapamam, yok ecelin sebebi başkaysa mahkeme de bir şey yapamaz”. Böylece kaderine teslim olur. Ziyaretine gelen annesi, eşi Sevede ve çocukları ile helalleşir. Abdullah’ın yanından ayrılan ailesi üzüntü içindedir. Trenle evlerine dönerken aynı vagonda seyahat eden iki adamdan yaşlıca olanı neden bu halde olduklarını sorar, onlar da Abdullah’ın durumunu anlatırlar. Bir insanın suçlu olmaktansa suçsuz olarak hapse girmesi yeğdir adama göre. Bu duruma şükretmelerini tavsiye eder. Abdullah’ın annesi ağlamaklıdır, “Hiç hapsolmasaydı, başımıza bunlar gelmeseydi” der. Adam “Kim hapsolacaktı? Kadın için, para için, intikam için hapsi göze alanlarla zindanlar doldu. Din için Allah için hapse girmeyi göze alanlar çıkmayacak mıydı?”. Adam Abdullah’ın çocuklarını kastederek “Babaları içerde, ne için? Şu iki masum yavrunun istikbali için. Bir afet ki Mısır’ı topyekûn sarıyor. Bir tufan ki, Mısır’ı temelinden sarsıyor. Lâkin gafil millet, hain kral bunu beşik, bunu ninni sanıyor”. Abdullah’ın annesi adamın yüksek sesle konuşmasından tedirgin olur, “Aman yavaş, duyarlar sonra”. Adam ise, “Duyarlar ha! Duyurduk bile. Biz yatakta ölmeyi unuttuk bile. Biz İhvan-ı Müsliminiz, Müslüman doğduk, Müslüman yaşayacak, Müslüman öleceğiz” der. Sevede seyircinin de merak ettiği soruyu sorar, “Yoksa Abdullah sizden mi?”. İhvan-ı Müslimin üyesi adam, “Hayır o bizden değildir. Fakat biz, biz ondanız” yanıtını verir. Bu diyalog filmin can damarlarından biridir. Abdullah ile İhvan-ı Müslimin arasında kurulan bağ yalnızca “gönül” bağıdır, uzaktan uzağa bir sempatidir. Abdullah’ın böyle bir yapılanma ile ilişkisinin olmayacağı gerçeğinin altı kalın çizgilerle çizilir, “Hayır o bizden değildir, biz ondanız”. Bu ifade aynı zamanda Yönetmen Çakmaklı’nın sağ-muhafazakâr kimliği ile İslamcılık düşüncesine bakışını temsil etmektedir. Organik bağ söz konusu değildir. Çünkü Çakmaklı devlete muhalefet edecek hiçbir yapılanmanın yanında yer almamış, filmlerinde bu vurguyu ihmal etmemiştir.

Nitekim mahkemeye çıkan Abdullah hâkime durumunu izah etmeye çalışır, “Muhterem Reis Bey, ben sadece Müslümanım. Evimde oturdum, dinimi öğrenmeye çalıştım. Gelen misafirlerimle çay içtik, sohbet ettik. Dinimizi öğrenmek için kitap okuduk. Anarşiye karşıyım. Bence gönüllere yerleşecek Allah sevgisi her insanın içinde bir polis gibi bekleyecektir”. Anarşiden kasıt devlete karşı oluşturulan her türlü eylemli-eylemsiz harekettir. Abdullah kendini net biçimde tüm bu eylemlerden ayırmıştır. Devletin karşısında duran bir oluşum içinde yer almayacağına her fırsatta işaret eden Abdullah, Allah sevgisini içindeki “polis” olarak tarif etmiştir. Bu betimlemede vurgu şüphesiz devlettir, devlet tarafından haksızlığa uğramış olsa dahi.

Koğuş arkadaşlarından biri avukat tutmasını önerir. Abdullah ise gerek duymaz, “Kader nasıl dilerse razıyım”. İnanmak, ölmek ya da yaşamaktan daha mühimdir ona göre. Oluşturulan Müslüman profilinde mücadele alanı Allah’ın elini uzatmasına bağlıdır, kul sabretmek ve beklemekle mükelleftir. Sevde eşine boşanma davası açar, buna mecbur olur. Anne ve babasının ona ve çocuklarına bakabilmesinin yolu Abdullah ile tüm ilişkisini kesmesine bağlıdır, “kader böyle”dir. Abdullah boşanma talebi karşısında karısını “affeder”, Allah’tan da onu affetmesini diler, boşanırlar. Avukat Ali, Abdullah’ı fahri olarak müdafaa etmek istediğini söyler. Abdullah, “Benim müdafaa edilecek bir şeyim yok” der. Hapishane müdürünün ısrarı karşısında, “Sağ olun müdür Bey, ben Allah’ı vekil ettim” cevabını veren Abdullah’ın yaşadığı haksızlığı bu denli sineye çekmesi, koğuş arkadaşlarının “sen ermişsin” ifadesini haklı çıkarmaktadır. İdeal Müslüman profilinden ziyade kendini Allah’a adayarak münzevi yaşam sürmesi ve “ermiş” profili, Minyeli Abdullah karakterini daha doğru tanımlamaktadır. Eğer film, bir âlimin yaşamını anlatıyor olsaydı bu noktada bir itirazımız söz konusu olmayacaktı. Ancak Minyeli Abdullah halktan biridir, memurdur, ailesine ve yaşadığı topluma karşı sorumlulukları olan bir birey olarak sunulmuştur.

Avukat Ali emsal niteliğindeki bu davanın öneminden, şahsi bir dava olmadığından bahseder, “Başka masumlar adına imzalayın lütfen” diyerek vekâleti uzatır, Abdullah ikna olur. Mahkemeye çıkarlar. Savcı Minyeli Abdullah’ın Şeriatı getirmek ve Kral Faruk iktidarını yıkmak istediğini iddia eder. Ancak ortada suç yoktur, suçlu yoktur, teşebbüs dahi yoktur. Kurgunun Mısır’a atıfla Türkiye’de dindar kesimin yaşadığı mağduriyetleri vurguladığı var sayılmaktadır. Devletin, suçsuz bir Müslümana suç atfederek düşman yaratması ve onu idam etmesi, ortada devletin işleyişi karşısında

duran kimsenin olmadığını, egemen gücün yapısını sorgulayan inançlı bir kesim bulunmadığını, kurgunun devletin düşman yaratarak kendi konumunu güçlendirme düşüncesini sahnelediğini görmekteyiz. Sorun siyasi yapıdan değil, bürokratik çevredeki seküler yetkililerin (Vali, komiser) keyfi uygulamalarından kaynaklanmaktadır. Abdullah'ın devlet sistemine ve uygulamalara ilişkin hiçbir itirazı olmadığı gibi bu tür karşı duruşları “anarşizm” olarak nitelemiştir. Filmde devlet kademesinin üst düzey yetkililerinin Kral Faruk dışında ne adları ne de mevkilerinden söz edilmemiştir. Devleti vali, komiser ve birkaç bürokrat temsil etmektedir.

Avukat Ali'nin savunmasını, “Hayatla istihza edenleri dünya nimetleri istemekle suçlamayı takdirlerinize bırakıyorum” diyerek bitirir. Ölüm ya da yaşam Abdullah için ehemmiyeti olan şeyler değildir, inancı ona eşlik ettiği müddetçe. Filme göre haksızlık ve hukuksuzluk karşısında Müslüman bir duruşun tarifi özetle budur. Abdullah son mahkemesine çıkmak üzereyken gardiyan “İhtilal oldu” haberini getirir, “Ordumuz adına idareyi General Necip aldı, siyasi mahkûmlara genel af çıktı, serbestsin” der. Abdullah'ı kurtaran ordunun hükümete yaptığı darbedir. Serbest bırakılan Abdullah İskenderiye'ye gider. Trenden indiği sırada onu hamal sanan bir adam bavulunu taşımasını ister, Abdullah itiraz etmez. Böylelikle yeni işi hamallık olur. Cami çıkışında yetim torununu okutmakta sıkıntı çektiğini söyleyen yaşlı bir adama torununu okutma teklifinde bulunur. Çocuğun tüm masraflarını üstlenir. Abdullah'ın bu davranışından etkilenen yaşlı adam “Müslümanlık sadece camiye gitmek demek değilmiş, bugün anladım” diyerek Allah'tan af diler. Yönetmenin ilk dönem filmlerinde dini sembol olarak yoğunlukla kullandığı cami görüntüleri bu kez yoktur. Yaşlı adamın sözleri yönetmenin pişmanlığıdır. Ancak bu pişmanlık, camilerin dua mekânı olmaktan çıkması dışında bir gerçekliğe dokunmamaktadır. Rüya sembolü ve kader teması yoğunlukla kullanılmaya devam etmiştir. Değişen durum ibadetin caminin dışına çıkması, duanın eve girmesidir.

Abdullah denizin kıyısında oturmaktadır. Bir adam yanına yaklaşır, omuzuna dokunur, “Nelere daldın böyle hamal efendi, nedir seni derin derin düşündüren?” der. Abdullah, “Kıbrıs'ı, İslâmiyeti, Osmanlı İmparatorluğunu ve Mısır'ı düşünüyorum. Kıbrıs burnumuzun doğrultusunda az ilerde. Müslümanlar İslâmî bir hayat yaşasalardı, iki paralık Rumlara yani dört yüz sene İslam idaresinde kalmış gayri Müslimlerin ayakları altında çiğnenir miydi? Ümmet, Hz. Muhammed'in ümmeti olursa elbet yükselirdi. Adı kendisinin, tadı başkasının olursa tatsız tuzsuzlaşır, kıymetsizleşir. Osmanlı

İmparatorluğu... Onların yazdığı tarihi biz yazmaktan okumaktan aciz kaldık” yanıtını verir. Osmanlı İmparatorluğuna yapılan ihanetler, İslam ümmetinin de dağılmasına sebep olmuş, örneğin Kıbrıs, gayri Müslimlerin eline geçmiştir. Müslümanların İslam’ı yaşamamaları, onları dört yüz yıllık devlet çatısından mahrum etmiştir. Çıkarabileceğimiz bir diğer sonuç ise İslam’ı yaşamanın göstergelerinden biri Osmanlı devletinde vücut bulmuş, Osmanlı Devleti’ni bir arada tutamayanlar dağılmaya mahkûm olmuştur.

Abdullah hapisten çıktıktan sonra ev sohbetlerinden çok yaşadığı semtteki insanlarla meşgul olmaya başlar. Kazandığı parayla yetim olan Halit’i okutur, hırsızlık yapan Hüseyin’i polise teslim etmez, yanına alır. Hüseyin’e öğüdü her daim şükür ve sabırdır. Abdullah’ın telkini film boyunca değişmemiştir. Tasavvur ettiği Müslüman prototipi, sabırlı, haksızlık karşısında Allah’a sığınan, mülayim, mütevazi, kendi halinde mazbut bir yaşam telkini ile özdeşdir. Fakat İslam dini temelde bir değişim talebi ile gelmiş, mevcut düzeni değiştirirken, ekonomik, sosyal ve siyasi yaşama dönük düzenlemeler getirmiş bir inanç sitemidir. Bu gerçeklik ile Minyeli Abdullah’ın çizdiği Müslüman profili birbiri ile uyuşmamaktadır.

Aradan yıllar geçmiş, Abdullah yaşlanmış, yanına aldığı Hüseyin iyi bir tüccar, okuttuğu Halit ise öğretim görevlisi olmuştur. Bu sembollerle Müslümanın gelişmesi gereken iki alan olarak ticaret ve eğitim gösterilmiştir. Filmin sonuna doğru Kahire’ye dönme kararı alan Abdullah’ın amacı tevkif edilen İhvan-ı Müslimin’den arkadaşlarını ziyaret etmektir. Filmde İslamî hareketlere yönelik bir vurgu olmamakla birlikte, Abdullah’ın bu tür yapılanmalarla ilgisi olmadığının altı kuvvetle çizilmiş ancak filmin seyirci kitlesi göz önüne alınarak ılımlı bir mesaj da ihmal edilmemiştir. Filmin sonunda Abdullah birtakım vesileler silsilesi sonucunda ailesine kavuşur. Hapisten çıkmasına, imkânı olmasına rağmen yıllarca arayıp sormadığı ailesini bulmuştur. Çile, Müslümanın değişmez yazgısıdır. Ailesine kavuşmak için önünde hiçbir engel olmadığı halde yıllarca kendine bedel ödeten Abdullah, sonunda inzivadan çıkmış hatta zorla “çıkartılmış”tır.

### **3.13. Minyeli Abdullah-2 (1990)**

*Minyeli Abdullah-2*<sup>237</sup> (1990) birinci filmin devamı niteliğinde çekilmiş ancak gişe başarısı ilk filme göre düşük olmuştur. Filmin konusu Müslüman toplumda iktisadi yaşamın nasıl olması gerektiği üzerinedir. Filmin başında Abdullah'ın kızı Hatice ve Eşi Sevde sohbet ederler. Hatice için anne ve batinın çekmiş olduğu çile değerlidir ve Allah huzurunda mükafatlandırılacaktır. Sevde için Abdullah öyle yüce bir yerdedir ki “Ona hizmetçi olmaya razıyım” der. Şeyh-mürit ilişkisi benzeri bu sahne bir kadının ev içi ve sosyal konumunun tezahürüdür aynı zamanda. Toplumda gerçekliği malum olan ancak çok dillendirilmeyen sıfat Sevde'nin dudaklarından dökölür, “hizmetçilik”. Abdullah ve eşi yeniden nikâhlanır, aile olurlar. Sevde çocuklarını İslam inancının gerekleri ile büyötmüştür. Hatice, “Haddimi aşmak mı bilmem ama ben İslam'ın ruhunu güzel sanatlarda, edebiyatta bulmaya çalışıyorum” der. Klasik Arap şiirini de İngiliz şiirini de öğrenmeye çalışmaktadır. İslamî inancın filmdeki ilk açılımlarından biri, İslami sanat alanındadır, İngiliz şiirine yapılan vurgu, açılımın Batı sanatını da kapsadığını göstermektedir. Amaç İslam'ın büyük şairlerini dünyaya tanıtmaktır. Yönetmen Çakmaklı'nın ilk dönem filmlerindeki Osmanlı-Türk kültürü vurgusu bu kez İslam kültürü üzerinden gerçekleşmekte, mesaj Batı kültürüne kapılmış gençlere değil, dünyaya duyurulmaya çalışılmaktadır. Bilal, “Hatice işin ruhu ile ilgileniyor ben ise tatbikatiyla” derken toplumsal cinsiyetçi roller kadın ve erkeğe atfedilen duygusal özelliklere göre tanımlanmıştır. Kadın işin ruhsal, erkek ise fiziksel yönü ile ilgilenmektedir.

Abdullah eski arkadaşları ile bir yemekte bir araya gelir. Sofra, ziyafet sofrasıdır. Abdullah bu esnada bir zamanlar İngiliz himayesine itaat etmek zorunda kalan Mustafa Çavuş'un anlattıklarını anımsar. Verilmek istenen mesaj, “nereden nereye” gelindiğidir. Sofrada bulunanlardan biri “Bizim şeyh efendi burada bulunsaydı ne güzel dualar ederdi onun yüzünü görünce insanın içi açılıyor” der. Bir diğeri, “Bizim şeyh hazretlerini görmediniz” derken mukayese yarışı başlar. Söze giren Abdullah, “Affedersiniz bir hususa parmak basmak istiyorum. Cemaatler İslam Üniversitelerinin fakülteleri durumundadır. Fakülteler birbiri ile mukayese edilemez ve faydası da yoktur” diyerek cemaatlere inanç ekseninde eşitlik atfeder. Abdullah'ın şeyhlere yüklenen üstün özelliklere dair bir sözü yoktur. Yönetmenin ilk dönem filmlerinde

---

<sup>237</sup> Mehmet Tanrısever (Yapımcı) & Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Minyeli Abdullah-2*.

Türkiye: Feza Film. 1990.

yoğunlukla kullandığı dini sembollerden biri duadır. İnsanlar müşkül duruma düştüklerinde camiye giderek duaya sığınır. *Minyeli Abdullah-2* filminde dua, şeyhlik makamına atfedilirken, Abdullah'ın buna bir itirazı olmaz. Zira kendisinin de akıl danıştığı bir hocası vardır. Yıllar sonra Sevde ile yeniden evlenmek için kendisinden icazet aldığı gibi, İslâm'a yapacağı hizmetler konusunda da öğüdünü dinler ve düstur edinir. Abdullah'ın hocası, namaz kılarken okunan ayetlerin yaşama geçmediğinden, uygulanmadığından söz eder. Bu yüzden İngilizler Mısır toplumunu istedikleri gibi yönlendirmektedir. “Bu millet muamelatı, İslam ekonomisini bilmiyor”dur. Ancak İslam ekonomisinden kasıt kapitalist ekonomik düzen karşısında yeni bir ekonomik düzen inşa etmek mi, yoksa İslam'ın var olan düzene entegre edilmesi mi olduğuna dair bir yaklaşım yoktur. Daha açıkça devrimci bir proleterlik mi, burjuva tipi bir zenginleşme modeli mi olduğu filmin ilerleyen kısmında daha iyi kavranacaktır. Hocanın ifadesiyle, İslamiyet hayattır, bir yaşam biçimidir. Bu yüzden madde ve mana birlikte ele alınmalıdır. Abdullah'ın yeni hedefi hocasının telkini ile İslam ekonomisi oluşturma gayretidir. Yönetmen bu filmde ak sakallı hocaları rüyadan yer yüzüne inmiştir. Fakat ne kadar “yerde” oldukları tartışmaya açıktır. Bu amaçla yeniden sohbetlere başlayan Abdullah, “Bir Müslüman olarak paramızı küpte, yastık altında saklamayalım ve daha beteri faize verip günah işlemeyelim. Bu paraları birleştirip şirketler kuralım. Bu şirketlerle büyük fabrikalar yapalım. Ayrıca toplanan bu sermayenin bir kısmıyla da dayanışma sandığı kurarak, özel okullar, yurtlar ve sağlık merkezleri açalım. Herkes hep beşerî kanunlardan bahsediyor. İlahi kanunları dikkate almadan hiçbir şey başaramayız”. Abdullah'ın oluşturmaya çalıştığı İslam birliğinin ekonomik düzeninde mesele ilerleme ve ekonomik refah odaklıdır. Zira Abdullah'ın ifadesiyle, “Bir zamanların fakir sahabeleri hep birlikte kalkınıp zengin olmuştu”.

Oluşturulan dayanışma sandığında paralar toplanmaya ve sermaye sahiplerine hisse senedi dağıtılmaya başlanır, yatırım yapılacak alanlar belirlenir. Avukat Ali, elde edilecek gelirden şirkete ait giderler karşılandıktan sonra kalan paradan zekât verileceğini, İslami müesseselere teberruda bulunulacağını ve geri kalan kâr veya zararın hissedarlara taksim edileceğini ifade eder. Devrimin getirdiği yeni ortamın İslami çevreye sağladığı olanaklardan rahatsızlık duyan sermaye sahipleri, Abdullah ve çevresinin faaliyetlerinden rahatsızlık duyar, millileştirme projelerini eleştirirler. İktisadi bağımsızlığa kuşkuyla yaklaşırlar. Sermayedarlardan Celal'in kızı olan Feyza, toplumcu fikirleriyle babasına karşı çıkar, iktisadi bağımsızlığı savunur. Feyza

karakteri Yönetmen Çakmaklı'nın ilk filmi *Birleşen Yollar* (1970)'dan yirmi yıl sonra yeniden kameranın kadrajındadır.

Abdullah'ın düzenlediği toplantılara casus göndererek neler konuşulduğunu öğrenen iş insanları kendi aralarında Abdullah'ın başını çektiği faaliyetlerden duydukları rahatsızlıkları konuşurlar. İçkinin, kumarın, kadının olmadığı bir hayatı ölümle eş tutarlar. Yönetmen ilk filmi üzerinden geçen yirmi yıla rağmen Batıcılık fikrinde ilerleme kaydedememiş, meselesini halen içki, kumar, eğlence gibi göstergeler üzerinden ele almıştır. Yönetme biçimi, düzeni oluşturan temel dinamikler bir kez daha konu edilmemiş, daha eşitlikçi siyasi, ekonomik ve sosyal bir sistem oluşturma hedefi, ilk dönem filmlerinde Türkçülük, son filminde ise inanç eksenli vurgunun gerisinde bırakılmıştır.

Avukat Ali emniyet müdürü olur ve Abdullah'ı da Kahire Baş Komiserliği'ne getirmek ister. Abdullah pek istekli değildir. Ona göre devrimle birtakım değişiklikler yaşanmış ancak kilit noktadaki bazı isimler aynı kalmış ve düzen “eski hamam eski tas” olarak devam etmektedir. Eline önemli bir pozisyonda yer alma fırsatı geçen Abdullah çok hevesli görünmemektedir. Bildiğimiz gibi ilk filmde bu yana Abdullah karakterinin siyasî bir değişim talebi olmamıştır. Abdullah'ın aldığı teklif karşısında emniyet müdürü Ali'ye sorduğu soru ilginçtir, “Fakat bu sistem içinde İslam'ın zabıta görüşü nasıl tatbik edilir?”. Abdullah başta kendisinin yanıtlaması gereken en önemli soruyu “diğerlerine” sormaktadır. Ali'ye göre yanıt bellidir, “İslâmî iş yapamasan da kötülüklere engel olursun”. Aldığı terfi ailesine anlatırken, “Bana dua edin de yine günahlardan kaçayım, yine ibadetlerime devam edeyim” der. Devlet kademelerinde yer almakla günah işlemek arasında kurulan bağ şu soruyu akıllara getirmektedir; İslam bir yaşam formu olarak geldiyse siyasî düzen Yönetmen Çakmaklı'nın filmlerinde neden konu edilmemiş, konu edildiğinde ise neden günaha el uzatmakla eş tutulmuştur? Siyaset kime ya da kimlere terk edilmiştir?

Minyeli Abdullah yeni görevine başlarken Sevde de hanımlarla toplanıp yardım faaliyeti organize eder. Amaçları, İslam'ı “benimseyen ve yaşayan” varlıklı iş adamları ve restoran sahiplerinden yardım talep etmektir. Bu yolla erkeklerin dayanışma sandıklarına dokunmadan ihtiyaç sahibi, fakir ailelerin birtakım ihtiyaçları karşılanacaktır. Sevde fikrini dile getirir, “Zenginlerin sokağa attıkları ekmek, çöpe döktükleri yemekle daha çok insanın karnı doyar”. Zenginlerin “artığı” ile alt gelir

gruplarına yardım götürmek, ekonomik gelir tablosunda pastadan en büyük payı alan kesimin “artığı” ile yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamaya çalışan alt sınıfın konumunu hatırlatmaktadır. İslâmî ekonominin yeni yapılanmasında değişen durum, bu faaliyetlerin “Müslümanlar” tarafından yapılıyor olmasıdır. Yoksulluğa yapılan yardımlar Çakmaklı’nın ilk dönem filmlerinde bireysel bazda, inanç eksenli değişimin gereği olarak sunulurken, Minyeli Abdullah-2’de daha organize biçim almıştır. Ancak yoksulluğa yardım yoksulluğu ortadan kaldırmadığı gibi yeniden üretmeye devam etmektedir. Zenginler daha zengin olurken, yoksullar daha yoksullaşmaktadır. Bu bakımdan filmdeki yardım faaliyetleri egemen yapının yoksulluğa dair politikalarıyla uyumluluk göstermektedir. Abdullah’ın önerdiği yeni ekonomik yapılanma modelinin yoksulluğu ortadan kaldırmak gibi bir gündemi yoktur. Aynı zamanda kadının toplumdaki ikincil konumunu pekiştiren bu faaliyet, merhamet ve yardımlaşma gibi duyguların yansıması olarak kadına atfedilmiş, ekonomik bir getirisi olmayan, gönüllülük esasına dayanan, kadının ev içi konumunu “zedelemeyecek” biçimde organize edilmiştir. Böylece restoranlardan topladıkları yemekleri fakir halka dağıtmaya başlarlar. Alt sınıfın imkansızlıklarına yönelik bu tür yardım faaliyetleri kısa vadeli ve bir kısım ihtiyaçlara anlık çözümler getirirken, uzun vadede alt ve üst sınıflar arasındaki gelir eşitsizliğini ortadan kaldırmaya, “ihtiyaç sahipleri”ni “ihtiyaç sahibi” yapmayacak yönetsel değişimlere dönük çözüm üretmeye uzaktır.

Kahire Üniversitesinde Sosyoloji okuyan Feyza, Abdullah’ın kurduğu dayanışma sandığından çok etkilenmiştir, “Bunun (dayanışma sandığı), sosyal bir patlama olduğu fikrindeyim. Daha doğrusu bir devrim. Tezimi bu konuda hazırlamayı düşünüyorum. Sömürgecilere verdiğimiz ekonomik bağımsızlık savaşı da ilgi alanım”. Feyza karakterinin ifadesi ile dile getirilen bu husus, ekonomik girişime atfedilen devrimsel özelliktir. Oysa ekonomik özgürlük talebi siyasi alandan bağımsız değildir. Yönetimsel bir vurgu yoktur, dindar kesimin hareket alanı yönetimdeki ideolojinin inisiyatifindedir. İslamcı perspektiften bakarsak herhangi bir iktidar değişimi bu kesimin ekonomik faaliyet alanını sonlandırabilecek durumdadır. Mesele bir defa daha “yeni bir söz söylemek” değildir.

Ertan Yılmaz’a göre genel itibariyle sinema, özelde ise her ticari/popüler film bir yanıyla sınıfsaldır ve belli bir dünya görüşünü savunur, bir yanıyla ters/yanlış bilinç üretir; bir yanıyla kültürü/toplumu bir arada tutan siva işlemi görür; bir yanıyla da bunları somut birer pratik olarak yapar. Ancak ideoloji dediğimiz olgu bütüncül, tek

yönlü ve tutarlı bir bütün değildir. İdeoloji de kendi içinde farklılıklar ve çelişkiler taşımaktadır. Yalnızca egemen ideolojiler değil, onlara muhalif ideolojiler de vardır. Bunlar aynı zaman diliminde olduğu kadar, birbirini takip eden süreçlerde de çelişkili durumlar gösterebilirler. Sinema da diğer araçlar gibi ideolojik olarak kullanılabilir. Ertan’a göre sinema bir yandan egemen ideolojinin değerlerini benimsetmeye çalışmış, diğer yandan egemen ideoloji dışında yer alan muhalif düşünceye sahip kesimlerin kendilerini ifade alanı olarak kullanılmıştır.<sup>238</sup> Bu iki yaklaşıma da açık olan sinema, aynı zamanda yönetmenin eğilimlerini sunduğu bir alandır.

Feyza fikirleri dolayısıyla sık sık babasıyla tartışır, ayrı düşer. Babasını eleştirir, “Her şeyden önce bir din gerçeği var ve dindar kimseler mevcut”. Celal, “Fakat bunlar hatalı yanlış işler yapıyorlar. Hem devlete hem de bizim bildiğimiz İslamiyet’e karşı çıkıyorlar” der. Feyza içinse ayrım noktası burasıdır, “Devlete karşı çıktıklarını bilmem ama biz İslamiyet’i bilmiyoruz”. Bu diyalogda da altı çizildiği üzere devlet ve İslam Kefenin iki ucudur. Mesele Müslümanların, kitap okumak, sohbet düzenlemek, namaz kılmak, ticaretle uğraşmak gibi ibadet ve meşguliyetlerine özgürlük getirilmesidir. Bunlar dışında devlet düzenize, yönetici sınıfa dönük değişim düşünceleri mevcut değildir. Diğer türlü sosyoloji okuyan Feyza’nın “devlete karşı çıktıklarını bilmem” gibi muğlak bir yanıt vermesi gerçekçi olmazdı.

Yönetmen Çakmaklı’nın ilk filminde Feyza karakterinin bir aşk oyunu ile başlayan değişim serüveni yirmi yıl sonra bu kez sosyoloji okuyan ve yaşadığı hayatı sorgulayan bir genç kız olan Feyza olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki Feyza’da üst sınıf ailelere mensuptur, ikisi de ellerindeki imkanlara karşın farklı bir yaşamı seçmişlerdir. Ancak yeni Feyza değişimi için aşka değil, kendi aklına ve kalbine yönelir, okur, araştırır ve hayatı sorgular. Tüm bu özellikler filmde cinsiyetçi unsurların varlığına karşın, yirmi yılda geline olumlu bir noktadır. Fakat değişimi tetikleyen kitapları Feyza’ya veren yine Bilal’dir, samimi olmalarına ve sürekli görüşmelerine karşılık “Hatice” değil. Bakanın oğlunun işlediği suçu babasının mevkisi dolayısıyla örtbas etmeyi reddeden Abdullah, istifa eder. Ona göre kanunlar neyi söylüyorsa ona kat’i suretle uyulmalıdır, “Ben bakanların değil, kanunların emrindeyim beyefendi. Kanunların hâkim olmadığı yerde istibdat vardır, zulüm vardır”. Abdullah’a göre kanunlar sorgulanmazdır, hata ise onları keyfi olarak uygulayanlardır.

---

<sup>238</sup> Burak Bakır ve M. Talha Altinkaya (Der.), *Sinemasal “İdeoloji”*, 13-16.

Baş komiserlik görevinden istifa eden Abdullah'ın yeni hedefi Mısır'ı ve diğer ülkeleri dolaşarak durum tespiti yapmaktır. Mısır'ın farklı şehirlerinde halkın durumunu incelemek üzere yola çıkar. Yolculuk esnasında otobüsün radyosunda Arap ezgileri çalmakta, şoför de eşlik etmektedir. Abdullah yanında oturan kişiye müzikten duyduğu rahatsızlığı dile getirir, “Ne kadar dertli bir milletiz, dertler tükense icat eder hale geldik”. Adam, “Nasıl yani?” diye sorar. Abdullah, “İyi ile kötüyü karıştırmak milli alışkanlık haline geldi. Şu şarkıyı dinleyenlerin müzik kültürü olduğu söylenebilir mi?” Adam Abdullah'ın sözlerine karşılık, “Affedersiniz ben Hristiyan'ım. Ama söylediklerinize katılıyorum” der. Abdullah, çalan müzik kadar, toplumdaki sanat, ilim ve nezaket yoksunluğundan da şikâyet eder. Yanındaki Hristiyan ise, “Teknolojide çok gerisiniz, kültür seviyenizde düşük. Bu açığı nasıl kapatacaksınız?” diye sorar. Abdullah'ın cevabı İslam'a dönmektir. Namaz kılmak kadar iktisadi yaşam da önemlidir ve çözüm dindedir. Bu diyalogda Abdullah'ın kendi ülkesinin kültürüne karşı küçümseyici tavrı, sanatın, ilmin ve kültürel öğelerin kuşaklar boyunca oluşan bir birikim olduğu gerçeğine ters düşmekte, bu olguların “inşa edilebilir” olduğuna işaret etmektedir. Yönetmen Çakmaklı Türk sinemasında farklı eğilimleri ortaya koyma girişimiyle sinema yolculuğuna çıkmıştır. Öncelikli amacının milli kültürü oluşturan ilim, sanat ve din olgularını sinemada temsil etmek biçiminde ifade etmiştir. Film Mısır'da geçmektedir, fakat mesele Türkiye'dir. Otobüste çalan müzikten kasıt arabesk müziktir. Köyden kente göç ve kentleşmenin artmasıyla kültürel ikilik yaşayan gecekondu kesiminin, yaşadıkları sorunları, geçim sıkıntılarını, gelir adaletsizliğini ve dışlanmayı anlatmak üzere toplumun içinden çıkan arabesk müziğe bu bakış, yönetmenin ifade ettiği milli kültürün bir halk kültürü olmadığı düşüncesini desteklemektedir.

Arabesk kültür, feodal kimliğini ve geleneksel özelliklerini köyde bırakan kitlelerin, kentsel hayata uyum sağlamada yaşadıkları problemleri yansıtmak amacıyla kendine has oluşturduğu bir değerler sistemidir.<sup>239</sup> Yaşadıkları sorunları, sıkıntıları dışa vurma biçimidir. Filmlerde vurgulanan Osmanlı'nın kültürel yapısından kasıt halk kültüründen uzaktır. Minyeli Abdullah'ın yakındığı arabesk müzik ve halkın “cahilliği”, Türkiye'de halkı “cahil” olarak nitelemekle suçlanan Kemalist görüşten farklı görünmemektedir. Abdullah'ı “kültürlü”, arabesk müzik dinleyen dertli bir

---

<sup>239</sup> Bek, “1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam”, 33.

otobüs şoförünü “cahil” yapan hangi “milli” göstergedir? Reşat Nuri Güntekin’in *Çalığışu* (1922) romanında “cahil” Anadolu halkını bilinçlendirme görevi atfettiği Feride ile Çakmaklı’nın yollara düşüp halkın kültürünü beğenmeyerek kendi kültür tasavvurunu sunma görevi biçtiği Abdullah arasındaki fark nedir? “Dertleri olmasa da dert üretmeye meraklı” bir halkın “derdi olmadığını” ancak kültürlü bir “önder” anlar yahut “Müslümanlığa hürmetli” bir “Hristiyan”. Namaz kılmak için otobüsü durdurmak istediğinde muavinin tepkisiyle karşılaşan Abdullah, mola verdimmeyi başardığında namaza koşan diğer Müslümanlara sitemde bulunur, “Adam Hristiyanlığı ile beni destekledi, sizden ses çıkmadı. Müslümansak önce bu pısrıklıktan kurtulmamız lazım”. “Cahil” halka kültür götürme projesine duyulan ihtiyacın sembolü, abdest almak üzere kollarını sıvayan yaşlı amcadır, “Bizlere senin gibi yol gösterip akıl veren olsa çabuk düzelirdik”.

Abdullah Mısır şehirlerindeki sinema ve oyun salonlarını, eğlence mekanlarını dolaşır. Müslümanlar zevk sefa içinde eğlenir görünmektedir. Fabrikaları dolaşırken, işçilerin değil, sanayicilerin dertlerini dinler. İşçilerin çok “iptidai” olduklarını söyleyen Abdullah’ı, “kalifiye işçi bulmak kolay değil” sözleriyle iş yeri sahibi de destekler. Amacının müdafaasız kalmış sanayici arkadaşlarını dayanışma sandığı camiasında bir araya getirmek olduğunu söyleyen Abdullah, iş yeri sahibinin, “Hazır gelmişken işçilerle de görüşseniz, ilminizden, irfanınızdan faydalansalar” ricası üzerine işçilerin yanına gider. Yemekhanenin duvarlarında ünlü sanatçıların posterleri asılıdır. “Bu resimleri niye astınız?” diye soran Abdullah’a, işçilerin birinden “İçimiz açılıyor” yanıtını gelir. Abdullah, “Neden içinizi açma ihtiyacı hissediyorsunuz?” sorusu yerine hayıflanarak, “İçiniz açıldıkça nelerin kapandığını bilerseniz” der. Bu sahneden anlaşılacağı üzere Abdullah ile sanayici-işveren sınıfı dayanışma içindedir. İşçinin iş ahlakı ve sorumluluğundan uzak olmasından dert yakınan Abdullah, üretici güçlerin emeğini Marksizm’e “prim vermemek” adına görmezden gelmiş, hatta küçümsemiştir. Meselesi proleterin değil, burjuvanın “içini açmak”tır.

Abdullah’ın seyahati, bozulmuş bir toplum imajı oluşturmuş, gördüğü çirkin manzaralar onu yormuştur. Döndüğünde hocasını ziyaret eder. Hocanın yeni telkini Avrupa’dır, “Avrupa’ya bizden giden ilimi ve tekniği malımız olarak geri alacağız”. Avrupa’ya gitmeye karar veren Abdullah’a olur veren Hocası, “Orada öksüz gezen meziyetlerimizi, ilim ve tekniği al, buraya getir” der. İlim ve tekniğe alınır-satılır

muamelesinde bulunmak, Batı düşüncesine bakışta eskimeyen sağ-muhafazakâr yaklaşımın sembolüdür.

Abdullah Avrupa yolculuğuna başlarken başındaki takkeyi çıkarmış, Fransız beresi takmıştır. İlk dönem filmlerinde olduğu gibi yolculuk esnasında Osmanlı'nın fethettiği bölgeler, bir zamanlar Müslümanların yaşadığı yerler gezilir, tarihsel bilgi verilir. Ancak Abdullah'ın "Hayır, beni mazinin hayranı sanma. Unutma ki kökü olmayan ağaç yaşamaz. Mazi benim kökümdür, onun üzerinde yükseldim, ondan beslendim, gücümü yine ondan almaktayım. Dallarımı istikbale uzatıyorum. Yirmi birinci yüzyıla meyvelerimi dökeceğim" vurgusu yönetmenin ilk dönem filmlerindeki salt tarihsel vurgunun özeleştirisi gibi görünmekte, ancak filmin biçimi bu vurgu ile çelişmektedir. İlk dönem filmlerindeki Türklük ve Türk kültürü mesajı yerini İslam kültürüne bırakmış ancak İslam'daki ümmet kavramı konu edilmemiş, İslam vurgusu, Türkiye'ye atıfla Mısır'ın toprak sınırları içinde, İslami kimliği ön plana çıkaran ekonomik bir gelişme tasavvuru ortaya koymuş, milletten kasıt ulusal alanla sınırlı tutulmuştur. "Demiri en çok kullanan Almanlar, Peygamber kıssalarını okuyanlar da biziz. Hayır hayır, dünya herkese terakki dünyası bize tedenni dünyası olamaz. Müslümanlar maddede ve manada kalkınmalıdır" ifadesi söylem olmaktan ötesini ifade etmemektedir. Zira içki içmek, gelişmemenin önündeki "en önemli" engel olmayı sürdürmüştür. Demir ve kıssa örneğinin içi doldurulamamıştır. Abdullah'ın görüştüğü Alman iş insanı Abdullah'ın zihnindeki Batılıdan farklıdır. Filme göre Batılılar disiplinle çalışmakta, üretmekte ve kanunlara harfiyen uymaktadır. Abdullah Avrupa gezisinin sonunda anlar ki, "Biz aldatılmışız. Kahveleri, meyhaneleri, barları medeniyet sanmışız". Abdullah'ın değişim talebi sosyal ve siyasal yaşamdan çok iktisadi alanla sınırlıdır.

Abdullah'ın çalışmalarından rahatsızlık duyan burjuva, Bilal'e suikast düzenlemeye karar verir. Bilal'in gerçekleştirdiği toplantıyı basma kararı alan sol görüşlü öğrenciler ile derin devlet organize olur. "Yaşasın devrim kahrolsun gericiler" sloganıyla salonu basan öğrencilerin elinde bir silah ateşlenir ancak Bilal'i vuran salonda konuşlanmış bir tetikçidir. Bilal ölür. Salona gelen polisler Abdullah'ı tutuklar. Abdullah'ın her şartta yanında yer aldığı rejim ve kanunlar bir kez daha Abdullah'ın "aleyhine" işlemekte yahut işletilmektedir.

Yücel Çakmaklı Minyeli Abdullah-2 filminden sonra TRT ve bazı özel kanalların sponsorluğunda filmler çekmiştir. Bu filmler, *Bişri Hafi* (1992), *Mümin ile Kâfir* (1992), *Son Türbedar* (1996)'dır. Bu filmler tarihsel ve dini ağırlıklıdır. Türk Sinemasının ilk dönem din ve din adamı temsillerini hatırlatmakta olan filmler evliyaların ya da evliyalık makamına yükselen kişilerin hikâyelerine odaklanmaktadır.



## GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Yücel Çakmaklı, çeyrek asrı geçen sanat hayatına birçok sinema filmi, dizi ve televizyon filmi sığdırmış, Yeşilçam'a adını yazdırmış yönetmenlerden biridir. 1960'ların sonlarından itibaren Türk sinemasında etkili olan üç akım, devrimci sinema, ulusal sinema ve milli sinemadır. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nda propaganda aracı olarak kullanılan sinema, iktidarlar ve yapımcılar açısından hiçbir zaman sadece keyifli vakit geçirme aracı olarak görülmemiştir. Türkiye'de 1950'li yıllardan itibaren toplumsal meseleler de sinemaya aktarılmaya başlanmıştır. Sinemanın toplumsal meselelere eğilimi ve belli düşünceleri halka aktarma aracı olarak görülmesi 1960'lı yılların ortalarından itibaren görünür olmuştur. Bu ortamda, 1970 yılından başlayarak Batılılaşma düşüncesine karşı yerelleşme ve milli bir sinema yaratma gayesi ile film üretmeye başlayan isim Yücel Çakmaklı'dır.

Çakmaklı filmlerinde farklı bir eğilimi sahnelemek üzere yola çıkmış olsa da Yeşilçam'ın melodram formundan kaçamamıştır. Melodram, özellikle 19. Yüzyıldaki gerçekçi romanlardan türeyen ve iyi-kötü karşıtlığını besleyen popüler biçim olarak kozmopolit sinemayı da şekillendirmiştir. Çakmaklı'nın düşüncesine göre sinemaya girdiğinde iki görüş hâkimdir. Biri, Batıcı ve kapitalist uyarılma olarak "kozmpolit sinema", diğeri Marksist ve sosyalist gerçekçi filmler olarak "toplumsal gerçekçi sinema"dır. Çakmaklı amacını bu iki akımın dışına çıkarak taklitçi olmayan, kendi kültürel kaynaklarına dayanan, dini ve ahlakî duyarlılığa sahip filmler olarak tarif etmiştir. Çakmaklı'nın sinemaya dair söyleminde her daim bir öz vurgusu olmuştur. Batı kaynaklı sinema, kendi özünü dayatarak kendi hayat tarzına özendirmiştir. Çakmaklı'ya göre bu hayat tarzı bizim değerlerimize uygun olmadığından Türk toplumu bu kültüre uyum sağlayamamıştır. Bundan dolayı Batılı ve yerli kültür ikiliği oluşmuştur. Çakmaklı'ya göre çatışma kesin suretle sınıfsal ikilik değil, kültürel bir durumdur. Marksist görüşün etkisindeki toplumsal gerçekçi ve devrimci sinemayı eleştiren Çakmaklı, Weberci açıklamaya dayanarak kültürel ikiliği benimsemektedir. Filmlerinde kültürel ikilik vurgusu her zaman ön planda olmuştur. Millilik arayışındaki amaç ise, milliliğin ne olduğunun saptanması ve bunun sonucunda

ulaşılan öze dönmektir. Bu anlamda Yücel akmaklı hem eğlendiren hem de eğiten bir araç olarak sinemayı kullanmanın gerekliliği üzerinden tezini kurmuştur.<sup>240</sup>

akmaklı'nın sinema serüvenine başlarken ve yaşamının farklı dönemlerinde yazmış olduğu yazılar, yapmış olduğu söyleşilerde bu görüş içinde olduğu görölmektedir. Bu fikirler doğrultusunda film yapan bir yönetmen olarak akmaklı'nın sanatının toplumsal sorunların arkasındaki yapılanmaya dair muhalif bir eleştiri mi, yoksa filmlerin biçim ve içerik itibariyle iktidar ideolojisini yeniden üreten bir yapıya mı karşılık geldiğini çözümlmek, çalışmamızın temel amacını oluşturmuştur. Bunun yanında din olgusunun toplumsal yaşamdaki karşılığının hâkim kültürel kodlar ile ilişkisi, sinemada kadının temsilindeki cinsiyetçi kodların yeniden üretimi, milli ve yerel söyleminin sunumu, halk kültürünün temsili gibi başlıklar sinema-ideoloji bağlamında toplumsal yapıyı biçimlendirme noktasındaki etkileri göz önüne alınarak incelenmiştir.

Yücel akmaklı'nın sinema yapma sürecine, filmlerinin amacına, sinemayı araçsallaştırarak Batılılaşma karşısında yerliliği ön plana çıkarma gayretine çalışmamızın ikinci bölümünde detaylı olarak yer verdik. Tezimiz, Yücel akmaklı'nın farklı eğilimlerin kendine sinema sahnesinde yer bulduğu bir dönemde milli sinema tanımı içinde üretmiş olduğu filmlere odaklanmaktadır. Yönetmenin dini ve kültürel hassasiyetleri önceleyerek oluşturduğunu ifade ettiği “milli sinema”nın, dini içeriği ilk dönem filmlerinde sembolik göstergeler üzerinden biçimsel bir vurguyla ele alınmıştır. Son dönem filmlerinde daha görünür hale gelen dini temsil, müslüman kesimin ibadetlerine ve inançla ilgili ritüellerine kısıtlama getirilmemesi dışında herhangi bir muhalif eleştiride bulunmamıştır. Rüya, türbe, namaz, cami, dua vb. semboller tüm filmlerinde dini temsil noktasında sıklıkla iş görmüştür. İşlami hassasiyetleri ve kültürel değerleri ön plana alarak sinemayı araçsallaştıran Yücel akmaklı filmlerindeki dini eğilim özel alanla sınırlı, bireysel aydınlanma ve ruhi bunalım reçetesi, biçimsel bir inanç tasavvuru olmak dışında, günlük yaşamın içine, siyasi, ekonomik ve sosyal alana, toplumun içinde faal olarak yaşanan insan ilişkilerine sirayet etmemektedir. Milli vurgusu ise, halk kültüründen ziyade Osmanlı ve eski Türk kültürünün sembolleri üzerinden tarihi bir öykünmeye sahne olmaktadır. Toplumdaki alt ve üst sınıf göstergeler kültürel bir ikiliği öne çıkarak sınıflar arası

---

<sup>240</sup> Arslan, “Milli Sinema, Milli Televizyon: Yücel akmaklı”, 56-58.

eşitsizliği görünmez kılmıştır. Filmler siyasi açıdan hiçbir zaman döneminin iktidar ideolojisine ve Kemalist düşünceye ters düşmemiştir. Bu bakımdan Çakmaklı filmlerinin siyasi söylem içermediğini söylemek doğru olmayacaktır. Çalışmamızda detaylı analizini yapmış olduğumuz on bir film, Çakmaklı'nın yukarıda da ifade ettiğimiz üzere sınıfsal bir ikiliği, alt ve üst sınıf farklılıklarını değil, kültürel bir ikilik vurgusu ile Batılı ve yerel yaşam formunu konu edinmiştir.

Üçüncü bölümde yapmış olduğumuz film analizlerinde Batı ve Batıcılık düşüncesi, bozulmuş, ahlakî değerleri olmayan, yalnızlaşma ve yabancılaşmanın yoğun olduğu, dini değerlerin etkisini ve önemini yitirdiği bir yaşam biçimini ifade etmektedir. *Birleşen Yollar* (1970) filmindeki Feyza, *Çile* (1972) filmindeki Zehra, *Oğlum Osman* (1973) filmindeki Osman, *Kızım Ayşe* (1974) filmindeki Melahat karakterleri, bozulmuş, yozlaşmış, kendi kültürünü, geleneklerini, inancını unutmuş, eğlenmeyi yaşamın gayesi olarak gören, elinden içkiyi düşürmeyen, inancı ve kültürü aşağılayan, her türlü yalanın ve aldatmanın meşru sayıldığı bir tutum içerisindedir. Çakmaklı'ya göre Batılılaşma, bu gibi özellikleri ile yerli kültürü unutturmakta ve toplumsal yapının işleyişini bozmaktadır. Ancak, burada verilen Batı imajı ve Batı düşüncesi Batının gerçekliğini yansıtmaktan uzaktır. Diğer taraftan Batının ilim ve tekniğini alırken kendi kültürel kimliğini koruma düşüncesi, hiçbir maddi ya da manevi değişimin tek yönlü ve etkisiz biçimde bir toplumdaki diğerine geçemeyeceği göz önüne alındığında anlamlı görünmemektedir. Çakmaklı'nın filmlerinde, yaşadığımız toplumda kültürel ve dini açıdan uygun görülmeyen bir takım tutum ve alışkanlıkların Batılılaşma ile özdeşleştirildiği görülmektedir. Batının yüzyıllarca süren ekonomik, sosyal ve düşünsel gelişimi, kendi toplumsal şartları içinde olumlu- olumsuz yönleriyle konu edilmemiştir. Üstelik her kötülüğün kaynağı olarak gösterildiğinden dolayı Batı toplumunun gerçekliği ile uyuşmamakta, gerçekçi bir duruş ifade etmemektedir. Bu anlamda Çakmaklı, filmlerinde sunduğu Batı modelinin karşısına milli ve yerli kültürü koymuş, ancak millilik vurgusu bir takım tarihsel yapıtlara, kahramanlık öykülerine atıfla sınırlı kalırken yerellik ise kültürel bir ikilik vurgusu sebebiyle Anadolu gerçekliğinden kopuk, otantik bir betimleme ile ele alınmıştır.

Örneğin filmlerde ev içinde kullanılan eşya ve objeler kültürel bir ikiliğe uygun olarak Batılı ve yerel unsurları ön plana çıkarmaktadır. Üst sınıf bir şehirlinin evinde lüks mobilyalar, vazolar, tablolar, antika eserler bulunmaktadır. *Birleşen Yollar* (1970) filminde Bilal gibi milli kültürü temsil eden bir karakter sınıf atladığında evsel yaşam

yine üst sınıf göstergeler üzerinden karakterize edilmiştir. Ancak “seküler”-üst sınıf bir yaşamın göstergesi olarak örneğin evin içine poker masası yerleştirilmek suretiyle kültürel ikiliğin Batıcı tarafı öne çıkarılmıştır. İki ev arasındaki farklılık “poker masası” ile kültürel sınıf göstergesi sayılırken, inancı ve kültürel değerleri ön plana çıkan alt sınıf ev, mütevazı döşenmiş, seccade, kilim, divan gibi kırık dökük, eski eşyalarla karakterize edilmiştir. Dindar-seküler, Batıcı-milli karşıtlıkları dışında alt ve üst sınıf arasında ekonomik göstergelerin öne çıktığı yaşam biçimi Çakmaklı filmlerinde temsil edilmemiştir. Osmanlı’nın yapısında sınıfsallık ve feodalite olmadığını, bu yüzden filmlerindeki vurgunun bu gibi eşitsizlikleri konu edinmeyeceğini baştan ifade eden Çakmaklı, zengin ve fakir, alt ve üst gelir gruplarını kültürel ikilik üzerinden ele almıştır. Ancak bu temsil alt ve üst sınıfın yaşam gerçekliğini ortadan kaldırmamaktadır. Dindarlık ve geleneksellik fakirlik ve kırsalla özdeş ise neden *Birleşen Yollar* (1970) filmindeki Bilal karakteri dindar bir öğrenci iken ekonomik göstergeleri değiştiğinde yaşamış olduğu mütevazı evi ve mahalleyi terk ederek lüks bir villaya yerleşmiştir? Film Feyza’nın değişimine odaklanırken bizim odaklanmamız gereken Bilal’in değişimi olmalıdır. Yönetmenin filmlerindeki dini ve kültürel vurgu, siyasi mesaj ve kültürel ikilik göz önüne alındığında sağ-muhafazakâr söylemi yeniden ürettiği görülmektedir. Yönetmen ilk filmini çektiğinde koalisyon ortaklığı ile iktidarda bulunan CHP kanadı ulusal, MSP ise milli söylemi sahiplenmiştir. Bu bakımdan sinemada yaşanan isimlendirme tartışmasında ulusal kanadın sinemadaki sunumunu CHP ideolojisini temsilen Halit Refiğ, milli kanadını ise MSP çizgisindeki din vurgulu ideolojisi ile Yücel Çakmaklı temsil etmiştir. Bu iki eğilim “farklı” yollar tercih etmiş görünse de filmlerin konuları ve işleyiş biçimleri çoğu kez birbirinin yerine geçmiş, hatta birbirini tamamlamıştır. Uyum içindeki iki ideolojik söylemin hangi “farklılıkları” sinemaya taşıdıkları ise biz “seyircilerin” takdirine kalmıştır.

Çakmaklı’nın filmlerine adını veren en önemli kavram “milli”dir. Millilik daha çok yerli vurgusu ile kırsal-köy yaşamı ile özdeş kabul edilmiştir. Milli söylemi, bu topraklarda oluşan ve zaman içinde kuşaktan kuşağa aktarılan öz değerleri temsil etmektedir. Batılılaşma düşüncesiyle birlikte yok sayılan, geçmişten gelen bağı kopartılan öz kültürel değer ve özellikler, milli düşüncenin yeniden tanımlanması, tanıtılması, en azından hatırlanması yoluyla bozulan toplumsal yapıyı onarma fikri olarak belirmiştir. Ancak bu değerleri bugünün gerçekliğinden kopartarak geçmişe

öykünme biçiminde ele alan yönetmen, örneğin *Memleketim* (1974) filminde Leyla ve Mehmet karakterinin Balkanlara yaptıkları gezide Osmanlı döneminde yapılmış tarihi yapıları, bırakılan eserleri ve kahramanlık hikâyelerini milli kültürü oluşturan unsurlar olarak vermiştir. Hakeza, *Oğlum Osman* (1973) filminde Osman karakteri, önce Makedonya ve Üsküp'te Osmanlı yapılarını incelemiş, daha sonra Edirne ve Bursa'daki tarihi eserler ile Türk devlet liderlerinin büstlerini ziyaret etmiştir. Geçmiş, kusursuz, lekesiz, temiz ve özlenendir. Ona yeniden kavuşmak için Batı kültürünün etkisinden “arınmak” gerekmektedir. Verilmek istenen mesaj sağ-muhafazakâr söylemin millilik vurgusundan farklı değildir. Çakmaklı filmlerindeki milli vurgusu tarihi yapıtlar ve geçmişte kazanılan başarıları konu edinirken bugünün gerçekliğinden kopmuş bir “millilik” kavrayışı sunmaktadır.

Herhangi bir sanatın, icraatın, atılımın başına “milli” tanımının getirilmesi bize ne anlatmaktadır? Kuşkusuz bu tanım bir şeye “bu bizdendir, özümüze uygundur, hepimizin yararınadır” mesajı vermekte, gelebilecek eleştirilere kendini kapatarak iddiada bulunan yapıya kendi içinde bir hareket alanı sağlamaktadır. Bu alan var olan yapının muhafazası ve sürdürülebilirliğinin gerekçelerinden biri olarak kullanılmaktadır. Bu tanımlamalara herhangi bir eleştiri, öz değerlere, yerli vurguya, toplumsal yarara karşı durmakla eş değer tutulmaktadır. Bu sebepten milli sinema, milli edebiyat, milli eğitim, milli savunma, milli görüş gibi tamlamalar sanat ya da siyaset alanında sıklıkla iş görmüştür. Ulusal tanımlaması ise sinema alanında milli ifadesinin seküler versiyonudur.

Çakmaklı filmlerinde geçmişin gerçekçi bir analizi, örneğin Türklerin devlet idare etme biçimleri, halkla ilişkileri, siyasi ve ekonomik stratejilerinden ziyade kahramanlık öyküleri ve bıraktıkları eserler konu edilmiştir. Ancak bugünün gerçekliği ve değişen toplumsal yapının geçmişle hangi şartlarda ve hangi biçimde ilişki kuracağı, biyografi ve tarihin ilişkilendiği ortak bir toplumsal zemin oluşturulmamış, nostaljik bir tarih algısı ile toplumsal sorunların ardındaki yapısal sebeplerin üstü örtülmeye çalışılmıştır. Bu tutum muhafazakâr söylemin tarih tutkusunun en bariz göstergesidir. Batı etkisinden kurtulmanın reçetesi salt bir tarihsel geri dönüş olarak sunulmuştur. İçinde yaşadığı toplumsal yapıya dair alternatif çözüm üretemeyen zihniyet, çareyi nostaljide, kahramanlık öykülerinde aramakta ve değişimin anahtarı olarak söylemselleştirmektedir. Yücel Çakmaklı bunu filmleri

yoluyla yapmıştır, ancak bu yalnızca onun problemi değil, muhafazakâr ideolojinin genel sorunudur.

Yücel Çakmaklı için milli kültürü oluşturan olgulardan biri “din”dir. Sinemada dinin temsili, film yapma amaçlarından birini oluşturmaktadır. Türkiye’de dini öğeler 1950’li yılların başında gündeme gelmiştir. Çok partili yaşama geçiş ve değişen iktidarla birlikte rejimin getirdiği düzen sorgulanmış ancak arzu edilen değişiklikler yapılamayınca ezanın Arapça okunması, radyoda Kur’an ve mevlit programlarının başlaması, din derslerinin ortaokula kadar genişletilmesi, kapanan bazı türbelerin yeniden ziyarete açılması, hac endüstrisinin hızlanması gibi yenilikler getirilmiştir. Yeni siyasal iktidarın din alanında getirdiği yeniliklerin sinemaya yansımaları gecikmemiştir. 1950’lerde başlayan bu akımla sinemada dinin temsili, dini kişiliklerin-kahramanların temsili biçiminde tezahür etmiştir. Filmlerin ortak tarafı dini konulardan ziyade dini kişilikleri tanıtmaya yönelik tecimsel yapımlar olmalarıdır. Filmler, Müslümanlığın en bilinen öğretilerini dahi yansıtmayan, piyasaya dönük yapımlardır.<sup>241</sup> Çakmaklı’nın ilk filmi *Birleşen Yollar* (1970), sinemada dinin temsili noktasında önceki yapımlardan ayrılmakta, daha önce kahramanların hikâyeleri üzerinden sunulan din bu defa günlük hayata sirayet etmektedir. Dinin sinemadaki bu yeni görünürlüğünü Çakmaklı’nın ilk filmi üzerinden incelediğimizde, manevi bir tatmin duygusu, ruhî bunalımdan kurtuluş reçetesi, aydınlanma, huzur gibi kişinin maneviyatını artıran mistik bir alan olarak yansıtıldığı görülmektedir. Hilmi Maktav’a göre Yücel Çakmaklı milli sinema tarihinde kullandığı “Müslüman Türk halkı” ifadesi ile ulusal sinemadan ayrılmış, Feyza’nın tesettüre girdiği sahneler Yücel Çakmaklı sinemasını milli sinema yapmıştır.<sup>242</sup> Fakat Çakmaklı’nın milli nitelemesi içerisinde yalnızca din olgusunu barındırmamaktadır. Din; kültür, sanat, ilim, gelenek gibi milli kültürü oluşturan parçalardan birine tekabül etmektedir. Dini olandan bir kadının tesettüre girmesini algılamamız yeterli ise *Birleşen Yollar* (1970) filmine “dini film” demek anlamlı olacaktır, milli film değil. Zira Çakmaklı sinemasını ulusal sinemadan ayıran bu detay ilk filminden hemen sonra silikleşmiş ve *Memleketim* (1974) filmiyle görünmez olmuştur. Batılılaşma karşısında din, Durkheim’ın toplumsal bütünlüğü sağlamada yapıştırıcı olarak gördüğü işleve tekabül etmektedir. Toplumsal işleyişin

<sup>241</sup> Evren, “Yeşilçam ve İnanç Sineması”, 11.

<sup>242</sup> Maktav, “Kur’an’dan Kurama İslami Sinema”, 992

doğru ve aksamadan sürmesi, bozulmuş, köhnemiş bir kültürün etkisinin toplumdan arındırılması için en güçlü silahlardan biri din olarak verilmiştir. Çakmaklı'nın bu vurgusunun dinin vahiy boyutuna mı, algılanışına mı yoksa kültürel yorumuna mı yönelik olduğunu sorduğumuzda, filmlerin bize verdiği yanıt, semboller üzerinden tanımlanan bir din ve geleneksel bir inanç tasavvurudur. *Birleşen Yollar* (1970) filminde Batılı ve kozmopolit bir yaşamdan gelen Feyza'nın değişiminde diğer filmlere nazaran dini etki yoğunlukla verilse de inancın bir yaşam biçimine dönüşmesi boş bırakılan bir alandır. Filmin baş erkek karakteri Bilal ise muhafazakâr bir genç olarak, mütevazı mahalle yaşamını ve inancının göstergelerini, ekonomik koşulları değiştiğinde terk etmiştir. Bu açıdan Çakmaklı filmlerinde zengin-dindar imajı bulunmamaktadır. Din ve dindarlık fakirlikle, kırsalla ve mahalle kültürüyle özdeşleştirilmiş, bu tanımlara saflık, temizlik ve bozulmamışlık atfedilmiştir.

Çakmaklı'nın ilk dönem filmlerinde din; cami, türbe, seccade, takke, Kâbe resimleri, dua, rüya gibi semboller üzerinden sunulmuştur. Kadercilik, sabır, dua, zulüm ve haksızlık karşısında sabra sığınma Çakmaklı filmlerinde sıkça kullanılan dinsel temalar olmakla birlikte devletin toplum üzerinde hâkim kılmak istediği inanç ekseninin de en önemli öğelerini oluşturmaktadır. Zorluklarla mücadele etmek, iradeyi kullanmak, haksızlık karşısında direnmek, bireyin kendi elinde olan, mücadele edebileceği alanlar dahi "Allah'ın takdiri"ne bırakılmış, fatalist bir tutum öne çıkarılmıştır. Örneğin *Çile* (1972) filmindeki Kenan karakteri bir hastalığa yakalanmış, ancak hiçbir tedavi almadan, hiç doktora gitmeden ölümünü beklemiştir. *Garip Kuş* (1974) filmindeki Zeynep, ona inanmayan ve çocuğuyla sokakta bırakan eşini sorumlu tutmak yerine suçu kaderine atmış, alnına yazılan neyse onu çektiğini düşünmüştür. *Minyeli Abdullah* (1990) filminde iftiraya uğrayan Abdullah, kendini savunması için avukat tutmayı reddederek, Allah'ı vekil tuttuğunu ifade etmiştir. Yine aynı filmde işkenceye uğrayan Abdullah'a rüya yoluyla sabır telkin edilmiş, ölümden sonraki yaşamda kazanacakları için zulme katlanması önerilmiştir. Bu gibi örneklerden anlaşılacağı üzere Çakmaklı'nın filmlerindeki din vurgusu, bireysel bir aydınlanma, huzur ve sükûn içinde bir yaşam sürmek üzere sakinleştirici, arındırıcı bir reçete olarak Batılılaşma düşüncesinin ve özellikle Marksizm'in karşısına konumlandırılmıştır. Toplumsal taleplerden ziyade bireysel değişimler üzerinden milli ve dini vurgu ön plana çıkarılmış, toplumsal beklenti özellikle son dönem filmlerinde günlük yaşam ritüellerinin özgürleşmesi ile sınırlı tutulmuştur.

Toplumsal cinsiyet, Yeşilçam'ın genelinde olduğu üzere Çakmaklı'nın filmlerine de sirayet etmiş, kadının toplumdaki ikincil konumu cinsiyetçi roller üzerinden öne çıkarılmıştır. Kadın karakterler filmlerin genelinde ya kurban olmuş ya da kurban olan eşlerinin yükünü çekmişlerdir. Bu açıdan en fazla öne çıkan film, 1974 tarihli *Diriliş* filmidir. Filmde eşinin madde bağımlılığı ile mücadele eden Zeynep, her türlü aldatma, yalan ve oyuna maruz bırakılmasına karşın, eşini yaptıklarından dolayı hiçbir zaman sorumlu tutmamış, ona destek olmak için tüm yaşamını heba etmiştir. Aile bireylerinin birbirine destek olması, sevginin bazı hataları görünmez kılması elbette anlaşılırdır. Ancak yıllar süren tek taraflı bir gayret ve kadına biçilen sabır aynı zamanda ona koyulan sınırları temsil etmektedir. Türk sinemasında kadının temsili, kaderine boyun eğen, elindekiyle yetinen, kendi içsel dünyasında yaşadığı çatışmalara yer verilmeyen ikincil roldedir. *Diriliş* (1974) filminde Zeynep'in gösterdiği sabır sonunda eşi sağlığına kavuşmuştur ve bu bir kadının alacağı en büyük “ödül”dür. Böylece toplumun takdirini kazanmış, inancının gereğini yerine getirmiş, toplumca ona biçilen tüm rollerin hakkını vermiştir. Peki Zeynep karakteri kimdir ve ne şekilde var olmuştur? Bu sorunun yanıtı eril bakışın ona çizdiği alan içinde tanımlanmıştır. Kadınlık ve erkeklik rolleri kadının sınırsız sabrı ve tahammülü üzerinden kurulmuştur. Belirttiğimiz gibi bu durum yalnızca Çakmaklı filmlerine has değildir, eril bakış dönemin Yeşilçam filmlerine hakimdir. Sinemada farklı eğilimleri temsil etme söylemi ile yola çıkmış olan Çakmaklı'nın film yapma biçim ve pratikleri Yeşilçam'ın pratikleri ile uyum içindedir.

1980 darbesi, değişen iktidar ve ekonomik koşullar sonrası öne çıkmaya başlayan “Yeşil Sermaye”, sinema alanında da yansımalarını bulmuştur. İslami filmler dönemi diyebileceğimiz 1980 sonu ve 1990'larda birçok film yapılmıştır. *Minyeli Abdullah* (1990) bu süreçte Çakmaklı'nın çektiği ilk yapımdır. Film kuşkusuz yönetmenin ilk dönem filmlerinden ayrılmakta, İslâmî yaşama dair bazı hassasiyetleri ve yasaklamalar sonucu Müslüman halkın yaşadığı sıkıntıları dile getirmektedir. Ancak filmde kadercilik, sabır ve rüya sembolleri yine sıklıkla iş görmüş, her ne kadar dindar çevrelerin türlü yasaklamalar neticesinde yaşadıkları sıkıntılar konu edilmiş olsa da meselenin çözümüne, sorunun kökenine dair bir yaklaşımdan uzak kalınmıştır. Okunan kitaplar, düzenlenen sohbetler Allah'ın varlığı ve birliğini idrak etme amacı taşımaktadır. Bu amaç kuşkusuz inancın önemli bir boyutudur. Fakat Müslüman bir tavrın, içerisinde var olduğu toplumun sorunlarına arkasındaki büyük yapıları dâhil

ederek siyasî, ekonomik ve sosyal düzenin inşasına dair bir sözü ya da herhangi bir muhalefeti yoktur. “Yasaklamalar icat etmeyi bırakın da rahatça namazımızı kılıp, kitabımızı okuyalım” mesajı ile sınırlı kalınmıştır. Başkarakter olan Abdullah’ın her fırsatta devletin karşısında yer almayacağını altını çizmesi, yönetmenin filmlerindeki siyasi tutumu bir kez daha öne çıkarmaktadır. *Minyeli Abdullah-2* (1990) filmi yoğunluklu olarak Müslüman Türk halkının ekonomik yapılanmasının nasıl gerçekleşeceğini konu etmiştir. Devlet bu sürece dahil edilmemiş, özel teşekküller kurarak oluşturulacak “dayanışma sandığı” düşüncesi ile bir takım ekonomik faaliyetler tasarlanmıştır. Film askeri darbe sonrası değişen iktidar ile kendine hareket alanı sağlayan “Yeşil Sermaye”nin yol haritasını oluştururken, seküler çevrelerin ve Kemalist iş insanlarının engelleme girişimlerini vurgulamaktadır. Mevcut iktidarı, ekonomik şablonun dışında bırakan bu yapı, herhangi bir iktidar değişikliği ile faaliyetlerinin sonlandırılması ya da büyük oranda engellenmesi tehdidini barındırmış ancak ülkedeki ekonomik düzen ve bu düzenin dünya entegrasyonu, küresel ekonomik ilişkiler, devletin ekonomi politikalarına dair bir yaklaşım ele alınmamıştır. Sonuç olarak Çakmaklı’nın “suya sabuna dokunmadan” tasarladığı ekonomik düzen talebi, ortaya kalıcı ve anlamlı bir gayret koymamaktadır. *Minyeli Abdullah-2* (1990) filminde Abdullah karakteri işçi ve sermaye sahibi arasında işverenin yanında konumlanmıştır. Yine aynı filmde seyahat ettiği otobüste çalan arabesk müziğe tepkisini dile getiren Abdullah, toplumsal sorunların yansıması olan bu müziğe küçümseyici bir bakış göstermiştir. Çakmaklı’nın filmlerinde Anadolu kültürüne ve toplumsal meselelere olan vurguda ön plana çıkan devletin ve sermayenin yanında konumlanmış inançlı bir karakter eliyle Anadolu’yu biçimlendirecek kültürel bir inşa projesidir.

Çakmaklı’nın filmlerini “milli” olarak ele aldığımızda ortaya birkaç yönlü sorun çıkmaktadır. Birincisi milli kavramını Batıcılık karşına yerlilik kavramını baz alarak oturtan Çakmaklı, filmlerini bu ilkedan hareketle oluşturmuştur. Ancak yerellik tanımı filmlerde bize gerçek bir halk kültürünün özelliklerine dair ne veriyor sorusunu sorduğumuzda, Çakmaklı’nın kültürel ikiliği karşımıza çıkmaktadır. Bu ikiliğin bir tarafı yerli kültürü, diğer tarafı Batı kültürünü oluşturmaktadır. Örneğin şehirli yaşam koşulları ile köy yaşamının özellikleri karşı karşıya getirilmiş, daha önce sıklıkla vurguladığımız üzere kırsala doğallık, bozulmamışlık atfedilmiştir. Ancak kırsaldaki yaşam filmlerde kendi gerçekliği üzerinden temsil edilmemiş, sınıfsal bir ikiliğin söz

konusu olmaması için üst sınıf yaşam göstergeleri köy yaşamında da kullanılmıştır. *Zehra* (1972), *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973), *Diriliş* (1974) filmlerinde köye dönüş köy evine değil, çiftlik evinedir. Şehir yaşamının lüksü sürdürülmüş, köy yaşamı, özlemi duyulan otantik bir ortamda sunulmuştur. Köy yaşamının gerçekliğinden uzak bu örnekler Çakmaklı'nın "halk kültürü" söyleminin gerçekte halkı yansıtmadığı görülmektedir. Filmlerde törensel temalar, Atatürk büstü, Türk hükümdarlarına ait semboller, ordu ve silahlı kuvvetlere ait görüntüler Cumhuriyet ideolojisine ve Kemalist düşünceye selam dururken, politik mesaj dönemin siyasi yapılanması üzerinden verilmektedir. Bu açıdan Çakmaklı filmlerindeki, "Müslüman Türk halkı" söylemi halkın değil devletin gerçekliğidir. Tarihe bu atfın arkasında yatan gerçek nedenler nedir? Filmler gerçekliği toplumsal kurum ve olaylarla bağlantılandırarak değişmez bir dünya algısı yaratırken bu durum seyirciye eşitsizliği ve baskıyı görünmez kılma eğilimindedir.

Filmlerin gösterimi devletin belirlediği sansür kurumundan alacağı onaya tâbidir. Bu bakımdan iktidarlar dönemsel olarak değişmekle birlikte sansür kurumu üzerinden kültür/sanat alanını biçimlendirme gayreti değişmemiştir. Çakmaklı filmlerinin siyasi yönünün bulunmadığını söylemek defaatle ifade ettiğimiz üzere doğru olmayacaktır. Filmlerde siyasi alanın sınırlarının hiçbir şekilde ihlal edilmemesi, ideolojik bir mesaj içermektedir. Bu gerçekliğin bir göstergesi, 1970'li yıllarda Merkez Film Kontrol Komisyonunca gerçekleştirilen denetlemelerde Çakmaklı'nın senaryo ve filmlerin hiçbir zaman sansüre maruz kalmamasıdır. Milli Selamet Partisi'nin Cumhuriyet Halk Partisi ile koalisyon ortağı olduğu bir dönemde ilk filmini çeken Çakmaklı, siyasi atmosferin oluşturduğu alanda sağ-muhafazakâr söylemin sinemadaki uygulayıcısı olarak öne çıkmış, muhalif bir sinema ortaya koyamamıştır. 20. yüzyıl ile sanat alanında görünür olan toplumsal gerçekçilik akımı tehdit unsuru olarak görülmüş, ulusal ve milli tanımlı yeni eğilim sinemaya gerçekliğin temsili noktasında bir hareket kazandıramamıştır.

Birçok makale ve köşe yazısında<sup>243</sup> Çakmaklı'nın sinemaya getirmiş olduğu yeni bir kavrayış, dinin sinema sahnesinde kendine yer bulması, Batı karşısında yerli kültürün

---

<sup>243</sup> Bkz. İhsan Kabil, "Yücel Çakmaklı Sineması", *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*, (İstanbul: Küre Yayınları, 2014); Nedim Kazar, "Tevazuun Dizginlediği Bir Cesur Yürek: Yücel Çakmaklı", *Aksiyon*, 2009; Gülcan Tezcan, "Yeşilçam'da 'Milli

sözcülüğünü yapan bir nefer olarak görülmesi vb. övgüler ve değerlendirmeler yer almaktadır. Kuşkusuz yönetmenin kişisel olarak niyeti bu övgülere mazhar olacak bir nitelik taşımaktadır. Muhafazakâr cenahtan gelen bu övgüler, nostaljik bir yâd etme dışında gerçekçi bir eleştiri barındırmadığından bu alanda gerçekleşecek yeni çalışmaların önün açmak noktasında bir anlam içermemektedir. Oysa eleştiri değişim için kaçınılmazdır. Filmlerin gerçekçi bir analizi sinemanın temsil ettiği düşünceyi daha ileri boyuta götürecektir. Nostaljik anlam yüklemek dışında sinemanın bize ne söylediğini çözümlmek sinema tarihini göz önüne aldığımızda tekrara düşmemek için elzemdir.

Fuat İnci, “Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı”<sup>244</sup> başlıklı tezinde, Çakmaklı’nın sinemaya getirdiği çözüm önerileri üzerinde durmuş ancak bunların neler olduğunu vurgulamamıştır. Çakmaklı’yı filmlerinde “din” unsurunu kurucu faktör görüp diğer faktörleri ihmal ettiğinden dolayı eleştirmiştir. Ancak çalışmamızın sonunda Çakmaklı filmlerinden dinin kurucu faktör olarak değil, kültürel anlamda, sembolik olarak yan unsur biçiminde kullanıldığını görmekteyiz. İnci’nin Çakmaklı’nın filmlerinde “milli ve yerli” olandan “dini” anladığı ifadesi gerçeği yansıtmamaktadır. Çakmaklı filmlerinde milli ve yerli kavramları tarihsel bir geri dönüşçülükle eş tutularak kültürel ikilik üzerinden ele alınmıştır. Milli ve yerli olan içerisinde “din”, toplumsal işlevi yerine getiren ve bireyi manevi huzura erdiren alan olarak birtakım semboller dışında toplumsal kurumlar ile birey ilişkisi içerisinde ele alınmamıştır. *Minyeli Abdullah* (1989-1990) serisinde dini vurgu kurucu faktör olarak öne çıkıyor gözükse de dini yaşama getirilen bir takım ibadet kısıtlamaları dışında değişim vadeden bir talepten ziyade filmler mevcut siyasi düzeni yeniden üretmiştir. *Minyeli Abdullah-2* (1990) filmi ise İslâmi bir yaşam içerisinde ekonomik düzen nasıl olmalıdır sorusunu ele

---

Bakış’ın Mimarı: Yücel Çakmaklı, *Türk Sinemasında Yeni Arayışlar*, (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010), Köşe yazıları Bkz., Beşir Ayvazoğlu, Yücel Çakmaklı’yı Rahmetle Anmak, Zaman, 27 ağustos 2009; Hakan Albayrak, Elif Film Sunar, Yeni Şafak, 26 Ağustos 2009; Fatma Barbarosoğlu, Yücel Çakmaklı: Hepimizde Rüçhan Hakkın Saklı, Yeni Şafak, 28 Ağustos, 2009; Mustafa Miyasoğlu, Yücel Çakmaklı Sineması, Milli Gazete, 27 Eylül 2009; Ali Murat Güven, Milli Sinemanın Kurucusunun Vizöründen Şehr-i İstanbul, Yeni Şafak, 30 Mayıs 2010.

<sup>244</sup> Fuat İnci, “Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı” (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996).

alırken, devletin ekonomik alandaki etkisini yok saymış, bir ülkede Müslümanlar tarafından oluşturulacak İslâmi düzen “zenginleşme” üzerinden işlenmiştir. Siyasi iktidarın, devlet yapılanmasının, yönetim biçiminin, ülke içindeki ekonomik sermayenin dışarıda bırakılarak ve ülkede mevcut toplumsal sorunların üzeri sınıfsal bir vurgunun ön plana çıkmaması adına örtülerek, “cahil” halka kültür götürme politikasının “muhafazakâr” ayağı temsil edilmiştir. Minyeli Abdullah karakteri her iki filmde de mevcut siyasi düzene saygı duymakla kalmamış onu yeniden üretmiştir.

Yapmış olduğumuz çalışma, tarihsel açıklamaların çoğu defa muhafazakâr ideolojiler haline dönüşebileceği<sup>245</sup> gerçeğini göstermiştir. Tek yönlü tarih algısı, destansı, saf kahramanlık hikâyeleri ile arzulanan bir geçmişe işaret etmiştir. Mesele Sağ-muhafazakâr ideolojinin siyasi tabloda sürdürülebilirliğini sağlamak adına söylemselleştirdiği milli ve yerli bir kültür oluşturma hedefi, toplumun algısını kültürel ikiliğe yönlendirirken gerçekte var olan toplumsal sorunları görünmez kılmaktadır. Osmanlı döneminde yapılmış tarihi bir yapının, ya da elde edilen bir savaş başarısının bugün ile kurduğumuz ilişkide nerede durduğu bugün ile tarih arasında oluşturacağımız ilişkinin seyrini belirlemektedir. Milli sinema bu ilişkide tarihi açıklamalarda derin çatlaklardan sızan gerçekliği “sıvamayı” tercih ederek, dönemin toplumunu üst mekanizmaların belirlediği sınırlar içinde yansıtmış, tarihin ve döneminin yapısını toplumsal zemin ile ilişkilendirememiştir.

Alternatif üretemeyen muhafazakâr kesim için göstergeler her daim belirleyici olmuş, “öz”ün yerini tutmuştur. Dindar, milliyetçi ve muhafazakâr söylemde özcülük, sabit, verili, değişmez ve pirüpak bir geçmiştir. Yapana konformist bir mevki sağlar. Köklü değişimler için bu konformist tutumu yerinden etmek, güncel meseleleri bugünün şartları içinde analiz etmek gerekmektedir. Geçmişin bize ne söylemek istediğini bilmek anlamlıdır. Ancak tarihteki kahramanlıklar, bırakılan eserler, örnek alınabilecek yönetim şekilleri, adet ve gelenekler bugün yeniden üretime sunduğu katkı ile anlamlı hale gelmekte ve böylece “görevini” tamamlamaktadır. Bunun dışında özcülük, sağladığı zihin konforu göz önüne alındığında, en iyi ihtimalle burjuva hümanizmine işaret etmektedir.

Sinemanın bir sanat olduğu kadar teknik bakımdan önceden tasarlanabilir özellikleri bir filmi muhalif ya da rejimsel bir ideolojinin sözcüsü yapabilmektedir. Bir film,

---

<sup>245</sup> Mills, *Sosyolojik Tahayyül*, 204.

edilgen durumdaki seyirci ile arada bir engel olmaksızın kurulan bir özdeşleşme halidir. İktidarlar her zaman sinemanın bu gücünün farkında olmuşlar ve bunu kendi sürdürülebilirlikleri adına kullanma gayretine girişmişlerdir. Ancak bu durum filmlere toptancı bir yaklaşımla bakmak anlamına gelmemelidir. Muhalif bir sinema olanağı toplumsal gerçekliği göz önüne alarak sanatını icra eden sanatçıların varlığı yadsınamaz bir gerçekliktir. Çalışma konumuz olan Yücel Çakmaklı sineması yaptığımız analiz ve teorik bilgiler çerçevesinde yukarıda detaylı olarak ifade ettiğimiz üzere birçok argüman üzerinden değerlendirilebilir. Bugüne kadar bu alanda yapılmış çalışmalardan farklı olarak filmleri ciddi bir analize tabi tutarak, “Filmler bize toplumsal gerçeklik hakkında ne söylüyor ve arkasında hangi ideolojik mesajı barındırıyor?” sorularına yanıt aramaya çalıştık. Kuşkusuz bu alanda cevap bekleyen başka sorular vardır. Ancak çalışmamızın kapsamı ve sınırlılıkları gereği ele aldığımız temel sorular üzerinden bir değerlendirme ve açıklama girişiminde bulunduk. Toplumların yapısı ve kültürel özelliklerinden berî olmayan sanat, kullandığı temalar yoluyla bu özellikleri toplumsal kurumlar ile ilişkilendirerek izleyiciyi arzulanan dünyanın sembolleri ile özdeşleştirirken, egemen iktidarın ideolojik söylemini yeniden üretme becerisine sahiptir. Yaptığımız araştırma bu becerinin bir örneğidir.

## KAYNAKÇA

- Albayrak, Hakan. “Elif Film Sunar”. *Yeni Şafak Gazetesi*. 26 Ağustos 2009.
- Arslan, Savaş. “Milli Sinema, Milli Televizyon: Yücel Çakmaklı”. *Biyografya 6: Türk Sinemasında Yönetmenler*, Der. Ayşegül Yaraman. İstanbul: Bağlayan Yayınları, 2006, 53-72.
- , “Yeşilçam’ın Yeşil Yüzü: Memleketim”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Der. Deniz Bayrakdar. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2006, 185-196.
- Arslan, Umut Tümay. *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis Yayınları. 2010.
- Aslan, Mustafa. *Türk Sinemasında Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi*. İstanbul: Hiperyayın. 2019.
- Ayas, Güneş. *Müzik Sosyolojisi Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*. İstanbul: Doğu. 2015.
- Ayvazoğlu, Beşir. “Yücel Çakmaklı’yı Rahmetle Anmak”. *Zaman Gazetesi*. 27 Ağustos 2009.
- Bakır, Burak ve M. Talha Altinkaya. *Sinemasal “İdeoloji”*. Ankara: Doğu Batı Yayınları. 2018.
- Barbarosoğlu, Fatma. “Yücel Çakmaklı: Hepimizde Rüçhan Hakkın Saklı”. *Yeni Şafak Gazetesi*. 28 Ağustos, 2009.
- Bazın, Andre. *Sinema Nedir?*. çev. İbrahim Şener. İstanbul: Doruk Yayınları. 2011.
- Bek, Güler. “1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam” Yayınlanmış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- Birkan, Tuncay. *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri 1930-1960*, İstanbul: Metis Yayınları, 2019.
- Bonitzer, Pascal. *Kör alan ve Dekadrajlar*, çev. İzzet Yaşar. 2 bs. İstanbul: Metis Yayınları. 2011.
- Bora,Tanıl. *Zamanın Kelimeleri: Yeni Türkiye’nin Siyasî Dili*. İstanbul: İletişim Yayınları. 2018
- Bostan, Mesut. *40 Soruda Türk Sineması*. İstanbul: Ketebe Yayınları. 2019.

- , “Milli Sinema”dan “Rüya Sineması”na: 1980-2000 Arası İslamcı Dergilerde Türk Sineması Tartışmaları”. *“Bir Başka Hayata Karşı”: 1980 Sonrası İslamcı Dergilerde Meseleler, Kavramlar ve İsimler*. C. 3, (2019): 84-116.
- Çağan, Kenan. “Sanat Sosyolojisinin İmkânına ve İnşasına Dair”. *Bilgi Dergisi*. C. 13, S. 2 (2006): 11-31.
- Çakmaklı, Yücel. “Milli Sinema İhtiyacı”. *Tohum Dergisi*. S. 11 (1964): 3.
- Çelik, Hilal ve Halil Ekşi. “Söylem Analizi”, *Marmara üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 2008. 99-117.
- Debord, Guy. *Gösteri Toplumu*. 10 bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2020.
- Diken, Bülent ve Carsten B. Laustsen. *Filmlerle Sosyoloji*. 2 bs. İstanbul: Metis Yayınları. 2011.
- Emirosmanoğlu, Ali Osman & Ergun Bayık (Yapımcı) & Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Birleşen Yollar*, Türkiye: Elif Film. 1970.
- , Ali Osman (Yapımcı) & Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Diriliş*. Türkiye: Elif Film. 1974
- , Ali Osman (Yapımcı) & Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Kızım Ayşe*. Türkiye: Elif Film. 1974.
- , Ali Osman (Yapımcı) & Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Memleketim*. Türkiye: Elif Film. 1974.
- Erkilet, Alev. *Toplumsal Yapı ve Değişme Kuramları*. 2 bs. Ankara: Hece Yayınları. 2013.
- Erman, Hürrem (Yapımcı) & Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Ben Doğarken Ölmüşüm*, Türkiye: Erman Film. 1973.
- Güven, Uğur Zeynep ve Ali Ergur. “Dünyada ve Türkiye’de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi”. *Sosyoloji Dergisi*. C. 3, S. 29 (2014): 1-19.
- Evren, Burçak. “Milli Sinemanın İsim Babası: Yücel Çakmaklı “Yaşamda Varolanı İslami Duyarlılıkla Anlattım”. *Antrakt Sinema Dergisi*. S. 72 (2003): 22-25.
- , “Yeşilçam ve İnanç Sineması (1923-1973)”. *Antrakt Sinema Dergisi*. S. 72 (2003): 10-13.
- , *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*. İstanbul, Küre Yayınları: 2014.
- Giddens, Anthony. *Sosyoloji*. çev. Günseli Altaylar. İstanbul: Say Yayınları. 2019.
- Gökbörü, Atilla (Yapımcı) & Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Oğlum Osman*. Türkiye: Elif Film, 1974.

- , Atilla. Mahmut Kış (Yapımcı) & Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Zehra*, Türkiye: Elif Film, 1972.
- Gömeç, Saadettin Y. “Türk Kültüründe At”.  
<https://www.altayli.net/turk-kulturunde-at.html> [11.11.2020].
- Güngör, Erol. *Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik*. HİSAR Türk ve İslâm Klasikleri. 2003. [www.hisar.gunlugu.com](http://www.hisar.gunlugu.com) [11.01.2021].
- Güven, Ali Murat. “Milli Sinemanın Kurucusunun Vizöründen Şehr-i İstanbul”. *Yeni Şafak Gazetesi*. 30 Mayıs 2010.
- Hazar, M. Nedim. “Milli Sinemanın Serüveni”. *Antrakt Dergisi*. S. 72 (2003): 14-18.
- Hazar, Nedim. “Tevazuun Dizginlediği Bir Cesur Yürek: Yücel Çakmaklı”, *Aksiyon*, 31 Ağustos 2009.
- Hemingway, Andrew. *Marksizm ve Sanat Tarihi*. çev. Faruk Gültekin. İstanbul: Doruk Yayınları. 2015.
- Işıктаş, Bilen. “Müzik Sosyolojisi [Sosyomüzikoloji] Evreninde Tarihsel Perspektifler ve George Simmel”, *Sosyoloji Dergisi*, C. 38, S. 1 (2018): 31-65.
- İnci, Fuat. “Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı” Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.
- Kabil, İhsan. “Yücel Çakmaklı Sineması”, *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu*, Der. Burçak Evren. İstanbul: Küre Yayınları, 2014, 9-13.
- Kasapoğlu, Apdurrahman. “Kur’an Açısından Fatalizm”. *Hikmet Yurdu*, S. 1 (2008): 87-107.
- Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. İstanbul: Tezkire Yayınları. 2015.
- Kırel, Serpil. *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. 2 bs. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi. 2010.
- Kolker, Robert. *Film, Biçim ve Kültür*. çev. Fırat Ertmaz, Ali Güney ve Zeynep Özen. İstanbul: Deki Yayınları. 2011.
- Koluçak, İhsan. “Eleştirel Teorisyenlerin Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Sanata ve Sinemaya Yaklaşımları”. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*. C.2, S. 3 (2017): 135-156.
- Kış, Mahmut (Yapımcı) & Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Çile*. Türkiye: Elif Film. 1972.

- Kıyar, Neslihan ve Necmi Karkın, *Sanatı Algılamanın Sosyolojisi*, İstanbul: Fidan Yayınları, 2018.
- Lüleci, Yalçın. “1970’li Yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri”. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. C. 18, S.36, (2020): 495-528.
- Maktav, Hilmi. “Kuran’dan Kuram’a İslamî Sinema”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: İslâmcılık*, 4 bs. Ed. Yasin Aktay. C.6 İstanbul: İletişim Yayınları. 989-1019.
- Mills, C. Wright. *Sosyolojik Tahayyül*. çev. Ömer Küçük. İstanbul: Hil Yayınları. 2016.
- Miyasoğlu, Mustafa. “Yücel Çakmaklı Sineması”. *Millî Gazete*. 27 Eylül 2009.
- Özön, Nijat. *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları. 1985.
- , *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı. 2008.
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner. *Politik Kamera*. çev. Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2010.
- Özge Ülker, “Sanat Sosyolojisine Giriş: Kavramlar, Yaklaşımlar ve Temel Ayrımlar” Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.
- Özgüç, Ağâh. *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınları. 1993.
- Özyurt, Cevat ve İbrahim Mazman. *Durkheim Sosyolojisinde Toplumsal Bütünleşme Aracı Olarak Din*. Ankara: Hece Yayınları. 2015.
- Saygılıgil, Feryal. “Feminist Film Kuramı”, *Sinema Kuramları 2*, Der. Zeynep Özarslan. 2 bs. İstanbul: Su Yayınları, 2013, 143-165.
- Soykan, Ömer Naci. *Sanat Sosyolojisi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları. 2019.
- Şah, Umut. “Eleştirel Söylem Analizi: Temel Yaklaşımlar”, *Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 7 (2020): 210-231.
- Şen, Apdurrahman. Mülakat: Yücel Çakmaklı. İstanbul, 12 Şubat 1975.
- Tanrısever, Mehmet (Yapımcı) & Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Minyeli Apdullah*. Türkiye: Feza Film. 1989.
- , Mehmet (Yapımcı) & Yücel Çakmaklı (Yönetmen), *Minyeli Apdullah-2*. Türkiye: Feza Film. 1990.

- Tezcan, Gülcan. “Yeşilçam’da ‘Milli Bakış’ın Mimarı: Yücel Çakmaklı”. *Türk Sinemasında Yeni Arayışlar*, Der. Apdurrahman Şen. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, 325-334.
- Tezcan, Mahmut. *Sanat Sosyolojisi Giriş*. 3 bs. Ankara: Fidan. 2018.
- Topçu, Y. Gürhan. ‘*Hollywood Biçeminin İzinde*’, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri İçinde*. İstanbul: Kırmızı Kedi. 2010.
- Töre, Evim Özkan. *İstanbul Film Endüstrisi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. 2010.
- Tugen, Bahar. “1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri”. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*. C. 3, S. 7 (2014): 159-175.
- Ulusoy, Demet. “Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. C. 10, S. 1 (1993), 247-259.
- Wollen, Peter. “Bir Film Kuramı Okuması”. çev. Hasan Gürkan. *İletişim Çalışmaları Dergisi*. S. 3 (2013): 77-87.
- Yarar, Alev. “Müziğe Sosyolojik Yaklaşım” Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.
- Yenen, İbrahim “Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği”. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. C. 1, S. 3 (2012): 240-271.
- “Yücel Çakmaklı Biyografisi”, <https://www.biyografi.info/kisi/yucelcakmakli> [08.10.2020].
- Zolberg, Vera. *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak.*, çev. Buket Okucu Özbay. İstanbul: Alfa. 2018.

## ÖZGEÇMİŞ

Betül Biçer

### A. EĞİTİM

**Yüksek Lisans:** İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü  
Sosyoloji Anabilim Dalı, Sosyoloji Bilim Dalı, 2021, İstanbul

**Lisans:** Anadolu Üniversitesi Sosyoloji Bölümü, 2016, Eskişehir

