Turkish Studies Social Sciences

Volume 14 Issue 6, 2019, p. 3591-3604

DOI: 10.29228/TurkishStudies.39273

ISSN: 2667-5617

Skopje/MACEDONIA-Ankara/TURKEY

INTERNATIONAL
BALKAN
UNIVERSITY

EXCELLENCE FOR THE FUTURE
IBU.EDU.MK

Research Article / Araştırma Makalesi

Article Info/Makale Bilgisi

✍ *Received/Geliş:* 14.10.2019

✓ *Accepted/Kabul:* 20.12.2019

📅 *Report Dates/Rapor Tarihleri:* Referee 1 (11.12.2019)-Referee 2 (13.12.2019)

This article was checked by iThenticate.

SİNEMA VE KİMLİK İNŞASI: MİLLİ SİNEMA ÖRNEĞİ*

Serkan YORGANCILAR*

ÖZ

Görsel sanatlar içerisinde günümüz toplumlarını en çok etkileyen sanatların başında hiç şüphesiz sinema gelmektedir. Sinema, ilerleyen teknolojik aletler sayesinde güçlendirilmiş görsellikler ve gerçek üstü efektlerle izleyicileri kendi yaşadıkları evrenin dışarısına taşıyarak ona yeni bir dünyanın kapılarını açmaktadır. Her ne kadar sinema eğlence sektörü için büyük ekonomik döngüler yaratan profesyonel bir iş alanı olarak görülebilirse de bu yön sinemanın sadece bir tek yönünü göstermektedir. Gerek izleyicilerden toplanan hasılatlarla gerekse yapım aşamasında harcanan büyük paralarla sinema elbette gelişmiş endüstrinin önemli bir parçasıdır. Ancak sinemaya sadece ekonomik girdi ve çıktılar kapsamında değerlendirmek sadece resmin bir kısmını görmektedir. Çünkü sinema kültürel yaşamın birçok evresini etkileyen hatta kimi zaman ise şekillendiren toplumsal bir işlevi olan da bir olgudur. Görüntü, konuşma, ses, müzik ve yazı gibi birbirleri ile ilgili iletişim tekniklerini kullanan sinema bütün bu teknikleri kullanan bir anlatım aracına dönüşür ve toplumsal hayatı etkiler.

Bu anlamda sinema kimi zaman sadece sanatsal bir üretim olmanın dışında politik, siyasi ve dini fikirlerin yayılmasında/kitleselleştirilmesinde araç olarak kullanılmıştır. Sinemanın bu şekilde kullanımına sadece ülkemizde değil başta Amerikan sineması olmak üzere tüm sinema endüstrisinde rastlanılmaktadır. Ülkemizde de 1970'li yıllarda sinemanın sadece bir sanat dalı olmadığını, sinemanın toplumsal ve ahlaki konular da beyaz perdeye aktarması gerektiğini yüksek sesle dile getiren ana akımlar olmuştur. Yeşilçam sinemasına paralel bir evrende gerek Milli Sinema gerekse Ulusal Sinema böyle bir çaba ve arayışın ürünü olarak

* Bu makale 27-30 Haziran 2019 da Üsküp'te düzenlenen INCSOS 2019'da sunulan sözlü bildirinin makale formatında hazırlanmış halidir.

* Öğr. Gör., Gazi Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Fakültesi, Sosyal Hizmet Bölümü, E-posta: syorgancilar@gazi.edu.tr

değerlendirilebilir. Biz bu çalışmamızda genel bir sinema tarihi ve teorileri üzerinden Milli Sinemayı okumaya çalışacağız. Milli Sinemanın sembol yönetmeni Yücel Çakmaklı'nın 1970'te beyaz perdeye yansıttığı "Birleşen Yollar" isimli sinema filmi üzerinden bir değerlendirmede bulunacağız.

Anahtar Kelimeler: Milli Sinema, Kimlik, Milli Türk Talebe Birliği, İslamcılık.

CINEMA AND IDENTITY CONSTRUCTION: THE CASE OF NATIONAL CINEMA

ABSTRACT

Among the visual arts, cinema is undoubtedly one of the most influential arts in today's society. With the help of advancing technological tools, the cinema opens the doors to a new world by taking the viewers out of the universe they live in. Although cinema can be seen as a professional business area that creates great economic cycles for the entertainment industry, this direction shows only one aspect of cinema. Cinema is an important part of the developed industry, both with the proceeds collected from the audience and the large amounts of money spent in the construction phase. However, considering only the economic inputs and outputs to the cinema is to see only a part of the picture. Because cinema is a phenomenon with a social function that affects many stages of cultural life and sometimes shapes it. Cinema, which uses related communication techniques such as images, speech, sound, music and writing, becomes a narrative tool that uses all these techniques and affects social life.

In this sense, cinema is sometimes used not only as an artistic production but also as a means of spreading / massizing political, political and religious ideas. In our country, in the 1970s, there were main currents that voiced loudly that cinema was not only a branch of art, but that cinema should also convey social and moral issues to the big screen. In this study, we will try to read National Cinema through a general history and theories of cinema. We will make an evaluation based on the film titled *Birleşen Yollar* (Reflected Roads), which Yücel Çakmaklı, the symbol director of National Cinema, reflected on the big screen in 1970.

STRUCTURED ABSTRACT

In 1930s, Arnheim argued that cinema could be used as a means of creating artistic production via painting, music, literature and dance. At the same time, he claimed that cinema shouldn't and mustn't be totally used as a means of artistic medium. Referring back to the arguments took place in 1930s, Arnheim opposes the idea of that cinema can reproduce the reality mechanically and therefore cinema cannot be perceived as art. Arnheim having totally a different view of cinema gives the examples of painting and other fields of art. In his argument, he states that painting and other branches of arts are a reproduction of the reality different forms and therefore, opposes the common perception of 1930s. (Arnheim. 2002:14). According to Arnheim, the idea of photograph and

film being the mechanical reproductions needs to be analyzed in depth and we need to clarify what is to be defined as reality. Even though the concept of reality is a different issue, some of the artists insistantly avoid talking about their piece of art. Because an artist creates art but he cannot explain it. AN artist speaks up by performing his art. In other words, the piece of art speaks up in the name of its creator. Great artists have always avoided talking about their work. (Cündioğlu. 2012. 20).

The methods and techniques of cinema, the forms and shapes of the film, the purpose and scope of the work are important for cinema theorists. (Andrew. 2010:50) The work of evaluating or classifying cinematographic works is a bit of theorist's work. Therefore, an artist does not have to make comments about his work. A counter-argument is also possible. When the artist explains the unknowns about his work and shares what lies in the background of the work, it is sometimes easier to understand the work and can even receive more value. Nowadays, as cinema has become more popular than other art branches, in addition to cinema theorists, a wide range of job opportunities has been opened for film critics. With the development of new descriptive possibilities and new artistic methods since the very first day of cinema (Sokolov. 2006:130) more has been discussed on the work of cinema. Because every new possibility has actually made cinema a little more complicated and paradoxed. According to the theorists, continuity in cinema has become a real paradox in an even more important and deeper sense, not only in the technical sense that the film is formed by the merging of tiny pieces. The narrative is never a flowing river. Folds and turns on the riverbed, bifurcations, repetitions and unpredictable obstacles are very important. All cracks, cuts, strokes and pauses are proof and fullness of the narrative fullness and saturation. The aimless circulation and explosions carry the most unique configurations: Special arrangements in which the rich and emotionally authentic experience comes to life. (Biro. 2011:14) Cinema by being a multi-component equation, the aim of cinema theory has been to formulate a schematic conceptualization of the capacity of cinema. (Andrew. 2010:48).

When defining cinema, Semih Kaptanoğlu emphasizes that cinema is more related to emotions and associations. According to him, cinema is the unearthing of the old things that life experiences engraved in our memory together with emotions and associations. Sometimes a simple sense of fear or a little shock that takes place outside the usual course of life can reveal the forgotten truths or experiences we experience. Kaptanoglu states that such a situation triggered the story-making process in which he wrote the script by embodying this feeling. (Kaptanoğlu. 2013:247) Therefore, cinema appears to us as an art design that includes concrete realities.

In today's societies, cinema is one of the efforts to understand the social and to interpret it correctly with this effort. According to Dorsay, cinema besides being an entertainment culture and cinema industry, it also features a unique values producer, dream transmitter and source of myths that affect us with the use of visual and auditory quality of cinema. (Dorsay. 1985:11). This role of cinema is increasing. Cinema, which has the feature of reinterpreting and shaping the social one by using the means of word, music, color, time and space as it wishes, expands its scope in this sense. In this increasing relationship between the social and

the cinema, the masters who can artfully reveal the quality and form of the work play an important role.

Keywords: National Cinema, Identity, National Turkish Students Union, Islamism.

Sinema Sanatı

1930'lı yıllarda Arnheim sinema üzerine düşüncelerini dile getirirken sinemanın resim, müzik, edebiyat ve dans bazı yönleriyle sanatsal çıktılar üretmek amacıyla kullanılabilir olduğunu ancak sinemanın tamamen sanatsal araç olarak kullanılmasının ise zorunlu olmadığını söylemiştir. O dönemki tartışmaları hatırlatan Arnheim, sinemanın bir sanat olabileceğini reddedenlerin temel dayanağının filmin gerçekliği mekanik bir şekilde yeniden ürettiğini ifade etmektedir. Bu görüşe katılmayan Arnheim resim sanatının da veya diğer sanat dallarının da gerçeğin farklı biçimlerde yeniden üretimi olduğunu, bu yüzden onların da sanat sayılamayacağı varsayımının geçersiz olduğunu söyler. (Arnheim. 2002:14). Arnheim, fotoğraf ve filmin mekanik yeniden üretimler olduğu iddiasını derinlemesine analiz etmemiz gerektiğini belirttikten sonra gerçeklik olarak neyin tanımlanabileceğini açıklığa kavuşturmamız gerektiğini ifade eder. Hernekadar sinemada gerçeklik başka bir konu olsa da bazı sanatçılar ürettikleri sanat eserleri üzerinde yorum yapmaktan ısrarla kaçınırlar. Çünkü sanatçı yapar ama yaptığını açıklayamaz. Sanatçı sanatını icra ederek konuşur. Dolayısıyla kendi susar, onun yerine eseri konuşur. Büyük sanatçılar eserleri üzerinde konuşmaktan kaçınmışlardır (Cündioğlu. 2012. 20).

Sinemaya ait yöntem ve teknikler, filmin biçim ve şekilleri, eserin amaç ve kapsamı sinema kuramcılarının açısından önemlidir (Andrew. 2010:50). Sinema eserlerinin değerlendirilmesi veya sınıflandırılması işi biraz da kuramcılarının işidir. Dolayısıyla eser üzerinde sanatçı her zaman yorum yapmayabilir. Bu görüşün tam tersi de mümkündür. Sanatçı ürettiği eserin ile ilgili bilinmeyenleri açıkladığında, eserin arka planında nelerin yattığını paylaştığında bazen eser daha kolay anlaşılabilir hata daha fazla değer görebilmektedir. Günümüzde sinemanın diğer sanat dallarından daha popüler hale gelmesiyle birlikte sinema kuramcılarının ek olarak bir de sinema eleştirmenlerine geniş iş olanakları sahası açılmıştır. Sinemanın ilk doğduğu günden bu yana gökten dolu yağıyorcasına yeni betimsel olanaklar ve yeni sanatsal yöntemler geliştirilmesiyle birlikte (Sokolov. 2006:130) sinema eserinin üzerinde daha çok konuşulmaya başlanmıştır. Çünkü her yeni olanak aslında sinemayı biraz daha karmaşıktırarak daha paradoks haline getirmiştir. Kuramcılara göre sinemada devamlılık, sadece filmin minik parçaların birleştirilmesiyle olduğu yolundaki teknik anlamda değil, daha da önemli, daha da derin bir anlamda gerçek bir paradoks haline gelmiştir. Anlatı asla düzenli akan bir nehir değildir. Nehrin yatağındaki kıvrımlar ve dönüşler, çatallanmalar, yinelemeler ve öngörülemez engeller çok önemlidir. Tüm çatlaklar, kesilmeler, vuruşlar ve duraklamalar anlatının doluluğunun, doygunluğunun kanıtı ve izidir. Amaçsızca dolanım ve patlamalar en özgün düzenlemeleri (konfigürasyon) taşır: Zengin ve duygusal olarak otantik deneyimin içinde yaşam bulduğu özel/tikel düzenlemeler. (Biro. 2011:14) Sinemanın çok bileşenli bir denklem olmasıyla birlikte sinema kuramının amacı da sinemanın kapasitesi üzerine şematik bir kavramlaştırmayı formüle etmektir olmuştur (Andrew. 2010:48).

Semih Kaptanoğlu sinemayı tanımlarken onun duygu ve çağrışımlarla daha fazla ilgili olduğu yönünü ön plana çıkarmaktadır. Ona göre sinema duygu ve çağrışımlarla birlikte hayat tecrübelerinin hafızamıza kazınmış olduğu eski şeylerin gün yüzüne çıkartılmasıdır. Bazen unuttuğumuz gerçekleri veya yaşadığımız tecrübeleri hayatın olağan akışı dışında gerçekleşen basit bir korku duygusu ya da küçük bir şok ortaya çıkarır. Kaptanoğlu böylesi bir durumun kendisinde hikâye yaratım sürecini tetiklediğini ve bunun üzerine de bu duyguyu somutlaştırarak senaryo

yazdığını belirtir (Kaptanoğlu. 2013:247). Dolayısıyla ona göre sinema somut gerçeklikleri de kapsayan bir sanat tasarımı olarak karşımıza çıkar.

Günümüz toplumlarında sinema toplumsal olanı anlama ve bu anlama çabasıyla birlikte onu doğru bir biçimde yorumlama çabalarından birisidir. Dorsay’a göre sinema eğlence kültürü ve sinema endüstrisi olmasının yanında görselliğin ve işitselliğin kullanımıyla bizi etkileyen, farklı bilgiler sunan benzersiz bir değerler üreticisi, düşler nakledicisi ve mitoslar kaynağı özellikleri de barındırmaktadır (Dorsay. 1985:11). Sinemanın bu rolü giderek daha da artmaktadır. Toplumsal olanı söz, müzik, renk, zaman ve mekân araçlarını dilediği gibi kullanarak yeniden yorumlama ve biçimlendirme özelliğine sahip olan sinema bu anlamda etki alanını da genişletmektedir. Toplumsal olanla sinema arasındaki artan bu ilişkide eserin nitelik ve biçimini ustaca ortaya koyabilen sinema ustaları önemli bir rol oynamaktadır.

Sinemayla ideoloji ve kimlik inşası

Bütün sinema eserlerinin ideolojik olduğunu ya da gizli veya açık bir takım söylemler içerdiğini söylemek büyük ve iddialı bir genelleme olacaktır. Sinema endüstrisi en yüksek düzeyde kar elde etmek amacı taşıdığından dolayı sanatsal yönü yüksek ya da söylemsel gücü abartılı eserleri beyaz perdeye yansıtmakta her zaman ısrarcı değildir. Sinema eserinin tüketicisi konumda olan izleyiciler içinde bu kural geçerlidir. Sinema izleyicileri her zaman ideolojik vurgusu güçlü, mesaj içeren veya sanatsal yönü yüksek filmler yerine popüler, eğlenceli, komik, yüksek teknolojilerle desteklenmiş aksiyon sahneleri içeren düşük yoğunluklu filmleri daha fazla tercih etmektedirler. Bu anlamda sinema endüstrisinin üreticileri piyasa şartlarını da göz önünde bulundurarak ekonomik girdi sağlamayacak eserleri tercih etmemektedirler.

Sinemanın söylemsel/ideolojik vurgusu senaryoda ve metinde gizlidir. Senaryo üretim işi kimi zaman ayrı ayrı sahneler tasarlanarak birleştirilebildiği gibi kimi zaman ise tema, olgu ve olgunun sinemaya uyarlanması olarak üç aşamada gerçekleşebilir. Bu üç aşamayı ustaca sinemaya aktarmayı başarabilen yönetmen seyircinin dikkatini istediği yönde değiştirebilir. Çünkü seyirci genellikle işin derinine girmeden daha yüzeysel bir biçimde eseri izler ve yönetmenin göstermeyi istediklerinin ötesi ile fazlaca ilgilenmez (Pudovkin. 1966:30). İzleyicinin tercihlerini yönlendiren birçok neden bulunabilir ancak filmin teması izleyicilerin ilgisinde en önemli unsurlardandır. Sinemada herşey tema olarak kullanılabilir. Karmaşık ve zor temalar seyircilerin çoğunluğunun tercih etmede daha karamsar davrandıkları sinema filmleriyken, basit, sıradan ve gündelik yaşamın içerisinde sınırlı temalar ise seyirciler tarafından daha fazla tercih edilmektedir.

Sinemanın söylemsel gücünü arttıran öğelerin neleri kapsayacağı ile ilgili sinema yazarları birbirlerinden farklı düşünmektedirler. Pudovkin’in üçlü öğesine karşılık bir başka üçlü görüşte öykünün çekiciliği (senarist/yönetmen), çekimlerin anlatım gücü (görüntü yönetmeni/sanat yönetmeni/yönetmen) ve senarist/yönetmen/oyuncudan oluşan dramatik yapının işleyişidir (Mükerrem. 2012:11). Sinemayı sanatların sanatı olarak gören bu bakış açısına göre sinemanın içerik ve anafikri olmadan ortaya güzel bir eser ortaya konulamayacağıdır. Sinemanın ana fikri daha öncede ifade ettiğimiz gibi her zaman politik olmayabilir. Ancak üçüncü sinema akımının kurucusu Wayne’nin de dediği gibi “tüm filmler politiktir, ancak her film aynı tarzda politik değildir” (Wayne. 2011:5). Üçüncü Sinema akımı özellikle İkinci Dünya savaşıdan sonra ana akım sinema karşısında siyasal söylemleri güçlü, toplumsal sorunları beyaz perdeye yansıtan film içeriklerine sahiptir.

Sinemanın bir anlamda algı yönetimini sağlayan bir araç olduğunu iddia eden görüşlerde mevcuttur. Bu görüşü savunanlara göre her sinema eserinin bir temel anlamsal bir de yan anlamsal mesajı vardır. Sinema sonuçta anlamların iletimini içerir. Yazılı dil gibi ama daha büyük bir görüntünün ya da sesin, orada olan ancak bizim anlamak zorunda olmadığımız bir temelanlamsal anlamı vardır. Sinemanın büyük gücü bu anlamı iletebilme yeteneğinde yatmaktadır. Gerçekliği olabildiğince benzerini sanatına yansıtan eserler daha başarılıdır.

Sinema üzerine günümüzde farklı açılardan yürütülmekte olan birçok tartışma bulunmaktadır. Ancak bu tartışmalar arasında en fazla dikkat çeken şüphesiz Adorno tarafından sinema ve sinema endüstrisine yöneltilen eleştiriler gelmektedir. Adorno, sinema ve radyonun kendilerini sanatmış gibi göstermelerinden duyduğu rahatsızlığı *“herhangi bir işten farklı olmadıkları hakikatini, bilerek ürettikleri zırvaları meşrulaştıran bir ideoloji olarak kullanırlar. Onlar kendilerini endüstri diye adlandırırlar ve görevin başındaki genel müdürlerin gelirine ilişkin rakamlar kamuya ilan edildiğinde, tüketime hazır ürünlerin toplumsal gerekliliği konusundaki kuşkular dağılır şeklinde dile getirmiştir* (Adorno. 2012:48). Görüldüğü gibi Adorno sinemayı kültür endüstrisinin bir ürünü olarak görür ve bu anlamda ona ciddi eleştiriler de yöneltir. Sinema aracılığıyla bütün dünyanın kültür endüstrisinin süzgecinden geçirildiğini iddia eden Adorno eleştirilerini şu şekilde sertleştirerek sürdürür; *“Bütün dünya kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilir. Film, gündelik algı dünyasının aynısını yaratmayı amaçladığı için, dışarıdaki sokakları az önce izlediği filmin devamı olarak algılayan sinema izleyicisinin bu bildik deneyimi, yapımcıların esas aldıkları kural haline gelmiştir. Yapım teknikleri, ampirik nesneleri ne kadar yoğun ve boşluk bırakmayacak biçimde kopyalayabilirse, dışarıdaki dünyanın beyaz perdede gösterilenin kesintisiz bir devamı olduğu yanılsamasını yaratmak da o kadar kolay olur. Sesli filmin ani bir biçimde devreye girmesiyle mekanik çoğaltım tamamen bu hedefe hizmet eder oldu. Bu eğilime göre, yaşam sesli filmlerden ayırt edilmemelidir”*(Adorno. 2012:55).

Bir Kimlik İnşa Aracı Olarak Milli Sinema

Türkiye’de ilk sinema gösteriminin 1896 yılında Yıldız Sarayında yapıldığı kabul edilmektedir. Bu gösterimin ardından Fransız film şirketinin Polonya asıllı Musevi temsilcisi Sigmund Weinberg’in Beyoğlu’nda ki Sponeck Birahanesinde ve Şehzadebaşı’ndaki Feyziye Kiraathanesindeki gösterileri ile devam etmiştir. Ardından 1902’de gezgin sinemalarla ilgili de bir takım gelişmeler başlamış ve halka da sinema gösterimleri yapılmıştır (Gökmen. 1989:14). İstanbul’da ilk sinema ise Tepebaşı’nda arından da Asri ve Ses sinemaları açılmıştır. Genel kabule göre Türk sinema tarihinin başlangıcı 1914 yılında Birinci Dünya Savaşına girdiğimiz yıllarda orduda yedek subay olarak görev yapan bir Türk subayının Osmanlı-Rus savaşı sırasında Ayastefanos’a dikilen anıtın görüntülenmesi olarak kabul edilmektedir. Ancak bazı kaynaklara göre *“Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı”* belgeselini gören bulunmamaktadır (Özgüç. 1993:13). Özön’ün kitabında ise Rus abidesi ile ilgili bir resim bulunmakta ve resmin altında ise yarısı hayır kurumu yarısı anıt olan acayip bir yapı olarak belirtilmektedir(Özön. 1970:9) Aslında dünyada da ilk filmler açık havada çekilen senaryosuz ve yönetmensiz filmlerdi(Betton. 1986:7). Bu bakımdan Türk sinemasının ilk filmi kabul edilen bu eserde açık havada senaryosuz ve yönetmensiz çekilmiştir. Bu tarihten önce Türkiye’de sinema salonları açılmış, yabancı sinema filmleri bu salonlarda gösterime girmiş ve büyük ilgi uyandırmıştır. 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesinin kurulmasıyla Türk sineması ilk kurumsal yapısına kavuşmuştur. Türk sinemasının ilk uzun öykülü film denemesi de Mürebbiye ve Binnaz olarak kabul edilmektedir. Bu çabaların birçoğunun ardında ki önemli isim ise Fuat Özkınay’dır. Fuat Özkınay, 1940’lı yıllara kadar özellikle Osmanlı’nın son dönemleri ile Cumhuriyetin ilk yıllarında ki savaşları belgesel niteliğinde çalışmalar yaparak beyaz perdeye aktarmıştır (Tice.2013:285-286).

Milli Sinema tartışması 1970’li yılların Türkiye’sinde sağ ve sol akımların sinema üzerinde yürütmekte oldukları tartışmalar sonrasında ortaya çıkmış, ancak günümüzde kendini yenileyememiş, kurucu kuşak yönetmenler olarak nitelendirilebilecek isimlerinde yeni ürünler ortaya koyamamaları neticesinde de önemini ve değerini şimdilik yitirmiştir. Günümüzde kendi ürettiği sinema eserlerini Milli Sinema akımının bir uzantısı olarak değerlendiren bir yapımcı/yönetmen kalmamıştır. 70’li yılların ideolojik söylemlerle aşırı biçimde yüklü sanatsal faaliyetleri de sadece sağ ve İslamcılar için değil neredeyse tüm söylemler için öncelikli olmaktan uzaklaşmıştır.

Milli Sinema, Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) içerisinde amatör ruhla hareket eden, basit ve küçük bütçelerle iş gören, sanatsal üretimden çok söylemsel yanın ağır bastığı mesaj yüklü eserler üretmek amacı taşıyan küçük bir grup yönetmenin bir arayış çabasıdır. Milli Sinema kavramı en çok İslami Sinema kavramı üzerinden yürütülen tartışmalar sonrasında doğmuştur. 70'li yıllarda sistem eleştirisi üzerinden kendini inşa etmeye çalışan İslamcılık söylemi sanat ve sinema alanında da mevcut Yeşilçam üretimlerine ve Ulusal Sinema tartışmalarına karşı kendine özgü bir alan inşa etmek arayışındadır. Bu arayış aslında başta MTTB olmak üzere dönemin İslami hareketlerinin tamamının muhalif duruşlarının bir neticesidir (Maktav. 2004: 990).

Milli Türk Talebe Birliği altında 1972 yılında bir sinema kulübü kurulmuştur. Sinema kulübü zamanın şartları için son derece mütevazı, neredeyse tabelası dışında bütün olanaklardan yoksun birkaç küçük kamera ve fotoğraf makinasından ibarettir. MTTB'nin Cağaloğlu'nda bulunan Genel Merkezinin çatı katı bu mütevazı sinema kulübü için ayrılmıştır. MTTB için sinema, toplumla en kolay biçimde kurulacak bir ilişki biçimidir, çünkü toplumun beklentilerini ve beğenilerini sinema yansıtır. Bu bağlamda sinemaya araçsal olarak bakan MTTB, Türk kimliğinin ana unsurlarına dönüşün sinema ile sağlanacağı ve bununla önemsiz görülmemesi gerektiğinin altını çizer. Çünkü MTTB Türk milletinin 1970'li yıllar boyunca Yeşilçam filmlerine, Hollywood tarzı romantik filmlere, İtalyan usulü Westernlere, İsveç tarzı filmlere gebe kalarak sinema aracılığıyla oluşturulan kültürel dezenformasyona maruz bırakıldığını düşünmektedir (MTBB-Tarihsiz: 19).

MTTB sinema olgusuna yaklaşımında anahtar kavramlardan bir tanesi "öz benlik"tir. Burada vurgulanmak istenen öz-benlik ise Türklük ve İslam'dır. Yeni sinema akımı araçsal olarak Türk toplum yapısının taşımakta olduğu değerleri yeniden üretmeli, yeni kuşaklara da bu bağlamda kültürel değerleri aktarmalıdır. Gündelik yaşamın içerisinde seçilebilecek sıradan olay örgüleri üzerine inşa edilecek senaryolar bile bu bağlamda öz-benliğin inşasına hizmet edecektir. Peki MTTB elindeki kısıtlı imkanlarla bu büyük işi nasıl başracaktır. Bunu yapabilmek için acil arayışlara gidilir ve milli sinema konusuna kafa yorduğu ve emek harcadığı düşünülen isimlere bir sempozyum teklifi götürülür. Böylelikle, ortaya atılan konular bilimsel bir ortamda da tartışılarak sınanmış olacak ve bu aşamalardan sonra kamuoyuna duyurulacaktır. 10 Mart 1973 tarihinde 4 yönetmen, Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Dağıroğlu ve Yücel Çakmaklı ve iki sinema kuruluşu başkanı; Salih Diriklik ve Sami Şekeroğlu'nun katılımıyla bir açık oturum yapılmıştır.

Herne kadar ilanın başlığı sempozyum olara sunulmuş olsa da bundan sonraki tüm metinlerde etkinlikten açık oturum olarak bahsedilmiştir. Bizde MTTB'nin yaşamış olduğu kafa karışıklığına dokunmadan bu etkinlikten, onların metinlerinde nasıl geçmişse öyle, kimi zaman sempozyum kimi zaman açık oturum olarak bahsedilecektir. Açık oturumun önemli konuşmacılarından birisi dönemin ve Türk sinemasının önemli isimleri arasında olan Halit Refiğ'dir. Aslında Halit Refiğ gibi bir ismin böylesine bir toplantıda yer alması bile başlı başına yapılan çalışmaya verilen önemi göstermektedir. Refiğ, konuşmasında kendi kişisel gelişiminin nasıl olduğunu anlattıktan sonra yerli filmlerle ilgili görüşlerinin son derece olumsuz olduğunu altını çizmiştir. O daha çok sanatsal değeri yüksek sinema eserleri ile ilgilenmiştir. Refiğ, kendi sinemasını daha önce ulusal sinema olarak isimlendirmiştir. Dolayısıyla ona öğre ulusal sinemanın diğer sinema türlerinden ayrışması için kendine özel belli başlı farklılıkları olması gerekmektedir. Ulusal sinema ile Türk sineması arasında derin bir bağ gören Refiğ, Türk sinemasının anlaşılmadan ulusal sinemanın da anlaşılamayacağını düşünmektedir (Refiğ. 1996:184).

Refiğ, Türk sinemasının fikri bakımdan bir karakteristiğinin olduğunu iddia eder. Ancak bu karakteristiğin ne olduğunun cevabının ise birçok sinema yapımcısına göre farklılıklar taşıdığını belirtir. İkinci olarak geleneksel Türk sanatlarının da sinema içerisinde kullanıldığını dolayısıyla bu sanatların hangilerinin olduğunun da açık bir biçimde ortaya konuşması gerektiğini ifade eder. Üçüncü olarak belki de en önemli nokta ise ulusal bir sinema yapabilmek için Türk toplum yapısının ana unsurlarının neler olduğu hakkında bir fikir sahibi olmak gerektiğini düşünmektedir.

Açık oturumun bir diğer önemli katılımcısı Yücel Çakmaklı'dır. O da konuşmasına öncelikle milli sinema kavramından ne anladığını ortaya koyarak başlamıştır. Milli sinema ile milli kültür arasında bir bağ kuran Çakmaklı, yalın olarak ta milli sinemayı milli kültürün sinemada yansıtılması olarak tanımlamıştır. (MTTB:122). Çakmaklı tarafından yapılan bu yalın tanım tam da MTTB'nin milli sinema ile yapmak istediğinin ne olduğunu da tartışmasız biçimde ortaya koymaktadır. Yani sinema araçsal olarak kullanılacak ve milli kültür unsurları sinemada farklı formlarda işlenecek ve ortaya çıkan eserler milli sinema müktesebatına yazılacaktır. Tam da burada, hem katılımcıların hem de dinleyicilerin aklına şu hassas soru gelmektedir: bu tanımlara göre Ulusal sinema ve Milli sinema arasında nasıl bir fark vardır? Çakmaklı bu konuya kısaca değinir ve kendi milli sinema anlayışıyla Refiğ'in ulusal sinema anlayışı arasında büyük benzerlikler olduğunu, farklılıkların ise detaylarda olduğunu ifade ederek, Refiğ'den ulusal sinemayı bu bağlamda yeniden tanımlamasını ister.

Ulusal sinema yapımcısı olarak bilinen Refiğ ve Erksan için "milli" kavramı dönemin siyasal söylemi de dikkate alındığında sağ bir içeriğe sahiptir. Bu bağlamda kendi yapıtlarını ideolojik olarak sağ söylemin içerisine yerleştirmek adına milli kavramı yerine ulusal kavramını kullanmaktadır. "Ulusalılık" ve "millilik" kavramları anlam dünyalarını göstermek ve ideolojik tercihleri ortaya koymak açısından hangi tarafta bulunulduğuna göre tercih edilen kavram olarak değerlendirilmekteydi. Sağ görüşte yer alanlar için vatani, milleti ve devleti sevmek milli kavramı içerisinde değerlendirilirken daha çok sol çevreler ise aynı duyguları kapsayan görüşleri için ulusal kavramını tercih etmektedirler. Daha çok Batılılaşma taraftarlarıncı tercih edilen ulusal kavramı Türkçe'ye daha yakın olup, milli kavramı ise Arapça ve birazda dini içerimlere sahip olduğundan dolayı tercih edilmemektedir. MTTB'liler ulusal kavramına son derece karşı bir duruşta olup, tam tersine bu kavramın Türk toplumsal yapısı ve Türk tarihiyle uyumsuz olduğuna inanmaktadır.

Yücel Çakmaklı'nın milli sinema anlayışına göre Türk toplum yapısını diğer toplumsal yapılardan ayıran belirleyici farklı unsurlar bulunmaktadır. Ona göre Türk milleti gelenek ve göreneklerine bağlı olmakla birlikte sosyal yaşamda birtakım değer yargıları vardır. Dolayısıyla sinema diliyle ve sinema tekniğiyle bu unsurlar beyaz perdeye yansıtılmalıdır. Türk toplumunun yaşayış biçimi, gelenek ve görenekleri ile olan barışıklığı yeni formlarla çağdaş bir anlatımla sinemaya yansıtılmalıdır. Çakmaklı, sinemaya yansıtılacak olan bu yeni formun üçlü bir sacayağı ile başarılı olacağını düşünmektedir. Bu üçlü birleşimin en güçlü ayağını dini söylem oluştururken, bilim yerine tercih edilen ilim ise ikincisini oluşturmaktadır. Son aşama ise dini söylemlerin güncel ilimle birleştirilmesi sonucu sanatla birleştirilecek ve söylemin gücü ve etkisi arttırılacaktır. bu üçlü ittifakı oluşturmak için de tarihi birikimlerden faydalanılacak, Osmanlı ve Selçuklu geleneği içerisinde ki model olaylar sanat diliyle yeniden yorumlanacaktır (Gökmen. 1973:32). Aslında Çakmaklı, buraya kadar kendi dünya görüşü çerçevesinde temellendirmeye gayret ettiği milli sinemanın somut örneklerinin var olduğunu ifade eder. Hatta bugünden bakıldığında bir çelişki gibi görüle de, Refiğ'in sinemasını konumlandırmaları açısından da son derece ilginç bir biçimde, Fatma Bacı ve Bir Türk'e Gönül Verdim eserlerini milli sinema örneği olarak takdim eder. Ona göre bu eserler, milli sinemacıların neyi nasıl yapmak istedikleri konusunda son derece yol gösterici eserlerdir.

Milli sinema oturumu ilgiyle ve yüksek bir coşkuyla takip edilmiştir. Kamuoyu da bu tartışmaları yakından takip etmiştir. Ancak, gerek Çakmaklı'nın Refiğ'in eserlerini Milli sinemanın somut eserleri olarak örnek göstermesi gerekse Refiğ'in açık oturum boyunca birçok konuda sessiz kalması bu kavramların hala tam olarak birbirlerinden ayrılmadığını göstermektedir. Bu boşluğu Salih Diriklik'te fark etmiş olmalı ki o konuşmasının önemli bir bölümünü ulusal ve milli kavramlarına yaklaşım farklarına ayırmıştır. Diriklik, kendisi fark etmese de, o günün Türkiye'sinde bunu fark etmenin ne kadar zor olduğu da akılda tutularak, ulusal ve milli kavramları arasında ki ayrımın adeta ne kadar yavan olduğunu göstermiştir. Milli kavramını daha yerli insanların kullandığını, ulusal kavramını ise batılılaşma yanlılarının kullandığını söylemiştir. Bir ikinci farkında ulusal kavramını kullananların Osmanlı yaşam biçimi ile sorunları olduğunu, dolayısıyla milli

kavramı taşıyanların Osmanlı gelenekleri ile barışık olduklarının altını çizdiğini ifade etmeye çalışmıştır. Millilik kavramının içerisinde taşıdığı anlam dünyası ile ulusal kavramının taşıdığı anlam dünyasının farklı olduğunu ısrarla belirtmiştir. Burada Dirillik, diğer konuşmacılardan farklı olarak Milli sinemanın farklı bir boyutuna da vurgu yapmıştır. Milli sinema genel kabule göre anti-batıcı bir sinema akımıdır. Ona göre ise milli sinemanın düşünsel olarak batı ile bir sorunu elbette vardır ancak milli sinema sadece anti-batıcı olarak vasıflandırılmamalıdır. Halk hikayelerini, halk kültürünü de, halk söylemini de sinemaya aktarmak milli sinemanın esaslı amaçlarından birisidir.

Bütün bu tartışmaların bir soucu olarak milli sinemanın bazı şeyleri kapsamaması, bazı şeylerden de uzak durması gerektiği sonucuna varılarak, genel özellikleri hakkında şu maddelerde ortak görüş sağlanmıştır;

- Milli sinemanın başlıca görevi halkın öz değerlerini yakalamak ve sinema açısından bunu vermektir. Türk halkının tarihi birikimi, sosyal değerleri, ekonomik değişimleri, tabiat şartlarında meydana gelen değişimleri, Türk insanını ve Türk insanının yaşantısını vermek gerekir.
- Milli sinema toplumun dış görüntüsüyle ilgilenmek yerine bu değerlerin nasıl ve neden olduğunu araştırma üzerine kurulmalıdır. Olayları yanlı değil tarafsız bir gözle incelemeli, tarihsel olayların sadece iyi yönlerini değil kötü yönlerini de irdeleyerek toplumsal yaşamının çözümlemelerini yapmada yarar sağlamalıdır.
- Milli sinema, milli kültürün ve milli bakış açısının sinema diliyle aktarımı olmalıdır. (Milli kültür tanımını yaparken MTTB'nin Mümtaz Turhan'dan etkilendiğini görmekteyiz.) Milli kültürün belirleyici üç özelliği, ilim, sanat ve dindir. Din dilinin sinemadaki karşılığı ahlak olmaktadır.
- Milli sinemanın gelişmesi için devletin yardımına ihtiyaç vardır.
- Milli sinema çağımız Türk insanın dünya görüşünü yansıtan bir sinema olmak zorundadır. Türk insanın dünya görüşü ise tarihten, dinden ve dünden bugüne olarak gelen sosyal yaşamın bütününden oluşmaktadır.

Milli sinemanın toplumsal söylem inşa etmede kullanacağı yöntemin alt yapısını bu yukarıda saydığımız temel ilkeler belirleyecektir. 1970'li yılların ilk yarısının Türkiye ve dünya gündeminde tartışılmakta olan ideolojik kutuplaşma dilinin etkisinin çok açık biçimde görüldüğü bu metinde devlet yardımına olan ihtiyaca özel vurgu yapılmış olması dikkat çekicidir. Sanatın üretimi ve yayılımı için sadece sağ görüşlü sanatçılar değil sol görüşlü sanatçılarda dünde bugünde sanatın yayılımı için devlet desteğini her zaman bir zorunluluk olarak görmüş olmaları belki de sanatın güdük kalmasının nedenleri arasında ciddi bir etkiye sahiptir. Milli Sinema, hem toplumun öz değerleri olarak nitelendirilen şeyleri bulup çıkaracak hem de yeni bir dünya görüşü inşa etmek için sinemanın sunmuş olduğu güncel imkanlardan faydalanacaktır.

Milli Sinema açık oturumu ile birçok farklı yayın grubunda olumlu veya olumsuz yorum yayınlanmıştır. Bunlardan birisi de Tohum dergisinde Emrah Doğan'a aittir. Doğan, sinema tartışmalarını siyasal bağlamdan bağımsız olarak değerlendirilmemesi gerektiğinin altını çizerek farklı siyasal yaklaşımlara değinmiştir. Devrimci sinema ve gerçekçi sinema tartışmalarını örnek göstererek milli ve ulusal sinema ayrımının yapaylığına vurgu yapar. Her iki sinema söyleminin de sonuçlarının aynı yere çıktığı ve aynı şeye hizmet ettiğinin görülmesi gerektiğini ifade eden Doğan, bunun zaman alacağını, yakın bir tarihte milli ve ulusal sinemalar üzerinde bir uzlaşma ve birleşmenin olmayacağını ancak gelecek yıllarda bu yapay ayrışmanın sonlanabileceğini belirtir (Doğan. 1973:25). Günümüzde sinema yapımcıları kendi eserlerini bu bağlamlarda değerlendirmekten uzak durmaya çalıştıklarını da göz önünde bulundurursak, Doğan'ın milli ve ulusal sinema yapaylığının ortadan kalkacağı öngörüsü tutmamıştır.

Ulusal sinema konusunda yapılan değerlendirmeler ilk önce Halit Refiğ'in Yön dergisinde ulusal sinemadan ne anladığı ile ilgili yazmasıyla başlar. Refiğ'in bu yazısını Metin Erksan devam ettirir. O da Ant dergisinde ulusal sinema soruşturması başlatarak, farklı düşüncelere sahip insanlardan konu hakkında düşüncelerini alır. Sonra da tartışmalara Papirüs dergisinden Onat Kutlar katılır. Kurtuluş Kayalı, Metin Erksan'ın eserleri ile ilgili yapılan eleştirilerde onun entelektüel ve sinemacı olarak anlaşılmasının zorluğuna işaret etmekle birlikte ortaya koyduğu eserlere de yeterince ilgi gösterilmediğinden şikayetçidir (Kayalı. 2013:213). Bütün bu tartışmaların sonucunda bir yere varacak olursak, şunu görmüş oluruz, sinemayı yapan kişinin ideolojik yaklaşımı belirleyicidir. Sinemayı yapan kişinin kimliği filmin ulusal sinema mı yoksa milli sinema mı olduğu konusunda daha belirleyici görünmektedir. Çünkü ulusal sinemanın gerçek bir yapıt olması gerektiğini, Müslümanlık, Hristiyanlık, ilericilik, gericilik tartışmaları içerisinde gerçekçiliğin buharlaşmaması gerektiğine de inananlar vardır. Ulusal sinema ülkenin sorunlarını yeri geldiğinde mizahla, yeri geldiğinde iğnelemeyle filme aktarmalı, "olması gerekenler budur" diyerek çözüm yolları da göstermelidir. Tebliğ ya da ideolojik argümanlar doğrultusunda kaba mesajlar içeren filmler sanat ve estetik kaygılardan uzak olduklarından evrensel bir dil yakalayamamışlar, filmlerin çoğu saman alevi misali bir müddet etki gösterdikten sonra tarih olmuştur. MTTB de bu eksikliği görmüş olmalı ki, "Halit Refiğ'in milli değerlerimiz üzerine iyi niyetle eğilen çalışmalarına rağmen, eserlerinde belli oranlarda halkın gerçek yaşamlarını, dini ve milli inançlarını dile getirmek istiyorsa da başarılı olamamaktadır" demektedir. MTTB bu başarısızlığın nedenini de, "çıkış noktalarının sağlam temellere oturtulmuyor olması ve ortaya koydukları olumlu eserleri destekleyenlerin olmaması" şeklinde değerlendirmektedir.

Toplumsal, politik ve ekonomik bir güç olarak modernizmin başlıca varsayımlarından biri, geçmişi arkada bırakabileceğimiz, bırakmamız gerektiği, geleceğe bakabileceğimiz, bakmamız gerektiği ve atalarımızın peşini bırakmamış olan çatışmaları ve sorunları çözmek için ilerlemeye güven duyabileceğimiz, duymamız gerektiğidir (Wayne. 2011: 133). Milli sinema tam da böylesi bir modernleşme algısının sonuna kadar karşısında durmaktadır. Milli Sinemayla yapılmak istenen de geçmişi arkamızda bırakmamız gerektiğidir. Geçmişin olumsuzlanması karşısında geçmişin iyi yanlarının gelecek nesillere sinema yoluyla aktarımının sağlanmasıdır. Milli sinema düşüncesinin en önemli iddiası, içerisi her ne kadar farklı biçimlerle de dolduruluyor olsa da , milliliğin sinema diliyle ortaya konmasıdır (Coşkun. 2009:78). Milli Sinema özellikle muhalif çevreler tarafından "İslami Sinema" olarak nitelendirilir. Ancak Milli Sinemanın en önemli yönetmeni olan Yücel Çakmaklı, kendisiyle yapılan bir röportajda, eserlerinin islami sinema kapsamında değerlendirilmesini doğru bulmadığını söylemiştir. İslam ve sinema terkinin birleşiminde bir doğallık, saflık ve masumiyet olduğunu, kendi eserlerini bu kadar yüceltemeyeceğini söyleyen Çakmaklı, "çirkeflerle dolu bir ortamda, yozluklar içinde yetişmiş bir nefisle ne kadar İslami sinema yapılabilir ki?" der. İslami Sinema tabirinin ancak İslam'ın topyekûn yaşandığı toplumlarda kullanılabileceğini ifade eder(Çakmaklı. 2005:15).

Yücel Çakmaklı, tartışmaya açtığı milli sinema kavramını daha erken bir dönemde kullanmıştır. 1964 yılında yayınlanan Tohum dergisinde Milli Sinema İhtiyacı konusunda detaylı bir yazı kaleme almıştır. Çakmaklı bu yazısında dönemin sinema eserlerini estetik ve sanatsal açıdan yeterli düzeyde bulmadığını, bu dönemde üretilen eserlerin tek amacının basit bir biçimde kısa yoldan para kazanmak olduğunu ileri sürmüştür. Yazının devamında ise bir dönme damgasını vuracak olan Milli Sinema ile ilgili görüşlerini ve Milli Sinema akımının genel çerçevesini çizmiştir. Ona göre sinema, manevi değerleri her şeyin üstünde tutan Müslüman Türk milletinin, Anadolu gerçeklerini yansıtan filmler ancak milli sinema özelliği taşıyabilecektir. Bu bağlamda sinema bir "tebliğ" aracı olarak görülmüştür. Dolayısıyla bu modern tebliğ aracını yok saymak yerine ondan en yüksek düzeyde istifade ederek özellikle genç kuşaklara kimlik empoze edilmesinde hiçbir sakınca

yoktu. Milli sinema çalışmalarını yürütmek amacıyla kurulan Sur Film Şirketi finansman sorununu çözmek için ilginç bir yola başvuruyor ve vatandaşlara hisse senedi satıyordu.

Milli Sinema ile ilgili yapılan sempozyum dönemin basınında da geniş yer bulmuş ve konuyla ilgili haberler gazete manşetlerine şu şekilde yansımıştır: “MTTB Türk Sineması içim Açık Oturum Yapıyor”- (Tercüman, 5 Mart 1973), “Ulusal Sinema Konulu Açık Oturum Düzenlendi”- (Milliyet Sanat, 9 Mart 1973), “MTTB Milli Sinema Konulu bir Açık Oturum Düzenledi”- (Sabah, 9 Mart 1973), “MTTB’nin Milli Sinema Konulu Açık Oturumu Tartışmalı Geçti”- (Babıalide Sabah, 12 Mart 1973), “Milli Sinema Konulu Açık Oturum Dün Yapıldı”- (Bugün, 11 Mart 1973), “Milli Sinema Tartışıldı”- (Dünya, 15 Mart 1973), “Sinemamız Milli mi, Yoksa Ulusal mı olmalı?”- (Ekonomi-Politik, 22 Mart 1973)

Birleşen Yollar ve Kimlik İnşası

Milli sinemayı farklı biçimlerde değerlendirenlerden bazıları onu Türk-İslam sentezi bağlamında yorumlamışlardır. Bu biçimde değerlendirmelere Çakmaklı, kendi sanatsal faaliyetlerini, sinema ve kültür endüstrisi araçlarıyla gençliğin farklı düşüncelere kaydırıldığını, kendisinin ise bu kaydırılmalar karşısında bir uyanışı sağlamaya çalıştığını ifade ederek reddeder. kapsamda Milli Sinema aracılığıyla gençliğin yeniden bir şekil almasını ve kimlik kazanmasını sağlamak amacıyla 1970 yılında senaryosunu Bülent Oran ve Yücel Çakmaklı’nın yazmış olduğu Birleşen Yollar filmi çekilir. Milli Sinema düşüncesinin ilk eseri olan bu sinemada başrolleri Türk sinemasının önemli isimlerinden Türkan Şoray oynamıştır. Şule Yüksel Şenler’in aynı isimli eserinden uyarlanan filmde İzzet Günay, Salih Güney ve Semih Seren gibi isimlerde rol almıştır.

Birleşen Yollar Feyza ve Bilal’in aşkları üzerinden toplumsal ve kültürel eleştirilerin bolca yapıldığı, Feyza rolünün gündelik zevkler peşinde koşan, zengin ve Batılı yaşam standartlarını benimseyen bir aile kızıyla, Anadolu kültürü ile yoğrulmuş, mahallede geleneksek bağlarını yaşatmaya çalışan ve annesiyle yaşayan çalışkan bir adamın hikâyesi anlatılmaktadır. Bilal rolü Milli Sinema ekolünün bir Türk gencinde görmek istediği son derece yüksek ahlaki ve insani niteliklerle donanmış bir prototiptir. Feyza ise aslında son derece temiz duyguları olan ancak içerisinde yetiştiği kültürel havzanın etkisi sonucunda geleneklerinden ve inançlarından uzaklaşan bir genç kızdır. Her iki karakterinde birbirleri ile uyumlu bir yaşam sürmesi görünüşte son derece zor bir ihtimaldir. İlk karşılaşmalarda Bilal son derece ağır, sürekli kitap okuyan, çocuklara neşeyle yaklaşan, yaşlılara yardım eden, düzenli olarak ibadetlerini yerine getiren bir gençtir. Feyza ise bu durumdan hiç hoşlaşmayan havalı bir genç kız.

Hem Feyza’nın ailesi hem de Bilal’in ailesinin yaşam standartları da farklıdır. Bilal, mahallede evine doğru ilerlerken, önce çocuklarının başlarını okşayarak onlara selam verdiği bir sahnenin ardından, bir mahalleli Bilal’in yanına gelerek ona mahallelerinde yeni yapılmış apartmanda yaşamın başladığını, oraya yeni insanların taşınmaya başladığını söyler ve bu durumdan son derece rahatsız olduğunu dile getirir. Bilal ise yeni mahalleye yeni bir apartman yapılmasından ve insanların apartman yaşamından rahatsız olunacak hiçbir şeyin olmadığını ifade eder. Tam da burada resmedilmek istenen hem geleneklerine bağlılık hem de gelişim ve değişime açıklıktır. Milli Sinemanın etki alanında kendi ufkunu inşa edecek gençler bu model gibi olmalıydı.

Milli sinemanın yapımcılarının toplumsal olayları okuma ve anlama biçimi Milli Sinema eserlerine de doğrudan yansımıştır. Batı kültürünü ve Batılı yaşam biçimi sert bir biçimde eleştiren, Batının eğlence kültürünü ve yaşam biçimini Türk toplumuna uyarlamaya çalışmanın yanlış bir durum olduğunu eleştiren Milli Sinemacılar, Birleşen Yollar’da Feyza’nın eğlence masalarında sabahlayan ve kızlarını ihmal eden varlıklı bir ailenin eleştirisi vardır. Tam da Milli Sinema söylemi ile uyumlu olarak Feyza anne-babasının takıldığı ve arka fonda Batılı müziklerin çalındığı ortamlarda sıkılır. İnsanlarla iletişim kurmaz. Onlara karşı bir yabancılaşma başlar kendi içerisinde. Kendisini

odasında Türk Sanat Müziği dinlerken bulan Feyza adeta bu müzik ile kendinden geçer ve sanat müziğinin duyguları ile kurduğu iletişim sonucunda derin bir rahatlama hissi yaşar.

Milli Sinemanın prototipi Bilal ise durmadan ders çalışmaktadır. Bilal, dini ilimler değil mühendislik okumaktadır. Bilal'in İslami ilimler ya da sosyal bilimler okumaması da milli sinemacıların zihni alt yapısını ya da bilinçaltında yatan ana nedenleri düşünmemiz açısından önemlidir. Çünkü Milli sinema yapıtları incelendiğinde tarihi olayların işlendiği sinema filmleri hariç neredeyse tamamında milli değerleri savunan ana karakter hep dünyevi ilimler alanlarında resmedilmektedir. Yaşı ilerlemiş olmasına rağmen makine mühendisliği okuyan Bilal son derece idealist bir gençtir. Konuşmaları sürekli mesaj doludur. Öncelikle, Feyza'nın içerisinde bulunduğu durumu bir çeşit sapma ve yoldan çıkma hali olarak gören Bilal, Türk kültürünü, örfe ve adetlerini Feyza'ya sürekli hatırlatarak gerçek huzur ve mutluluğu bulmanın yollarını anlatmaktadır. Bilal, bütün düşünceleri oturmuş, inancı hakkındaki düşünceleri temellendirmiş, dini metinlerle birlikte dünyevi ilimleri de okuyan bir insandır. Milli sinema, Tanzimatla başlayan Osmanlı modernleşmesinin kadim sorunlarından birisi olan dünyevi ve dini ilimler ayrımında uzlaşmacı bir yol izlemektedir. Birleşen Yollar ne dini ilimlere karşıdır ne de dünyevi ilimlere. Birleşen Yollar dini ve dünyevi ilimlerin birbirleriyle çatışmadan da varolabileceğini işlemektedir. Aslında bu yöntem uzlaşmacı bir yöntemdir.

Bilal ve Feyza arasında ki diyaloglar son derece mesaj yüklüdür. Sinema dilini kullanma anlamında filmde geçen iletişime baktığımızda sanatsal bir yönün ağır basma kaygısının hiçbir biçimde gözetilmediğini görmekteyiz. Monaco'nun da dediği gibi sinemanın bir dili vardır ancak bu dil İngilizce veya Fransızca gibi bir dil olmadığı gibi matematik dili gibi de değildir Moncao. 2001:151). Sinemanın dili sinemanın mesajını iletmede en etkili araçtır. Bununla birlikte arka fonda ilerleyen görüntüler, kıyafetler, kostümler ve mekanlarda sinema dilinin bir parçasıdır. Milli sinemada bu teknikleri film içerisinde kullanmaktadır. Feyza arkadaşları ile bir iddia sonrasında Bilal'i kendisine aşık etmeye çalışır. Bu arada Bilal'le uzun uzun sohbetler yaparlar. Bilal, Feyza'nın yaşam biçimini eleştirirken, "seni değil, seni yetiştiren arka planı eleştiriyorum" der. Geleneginden kopmama mücadelesinde beyaz başörtülü annesinin, iftar saatlerini beklerken yaşadığı manevi hazları anlatan Bilal, aslında kendisini eleştirenlerin de geçmişte aynı gelenekten geldiklerini unuttuklarını söyler. Bu diyaloglar yapılırken arka fonda hafif Türk müzikleri çalarken Beyza İstanbul'un tarihi yerlerini dolaşır ve Bilal'i hayranlıklar dinlerken Bilal tarafından kendisine hediye edilen sarı yazmayı da Sultanahmet Meydanında dener.

Milli Sinema açısından bir diğer önemli eserde yine yönetmenliğini Yücel Çakmaklı'nın yapmış olduğu "Oğlum Osman" filmidir. Hristiyan bir kızla aşk yaşayan Osman kendi gelenek ve göreneklerine yabancılaşmış, ailesinden uzaklaşmıştır. Kız arkadaşının evinde, piposunu tütüren babasıyla birlikte televizyonda bir belgesel izlerler. Film içerisinde film gibi olan bu bölüm Hz Musa, Hz İbrahim ve Hz İsa kıssalarının anlatıldığı, hac ve namaz gibi İslam inanç esaslarının başka yerlerden derlenen görüntülerinden oluşturulmuş neredeyse 20 dakikalık bir bölümdür. Osman, Hristiyan sevgilisi ve babası ellerinde kadehlerle bu uzun programı izledikten sonra gece Osman'ın rüyasına önce Hz. Osman ardından da Osman Gazi girerek Osman'ı bir kaya parçasının altına sıkışmış vaziyette azarlarlar. Hem Hz Osman hem de Osman Gazi kendi isimlerini taşıyan bu gence nasihatle bulunurlar ve bizim ismimize yakışır davran diyerek onu sıkıştığı kayanın altından elleriyle kurtarırlar. Tamda bu rüya sonrası Osman'da bir bilinç uyanması meydana gelir ve yeniden unuttuğu değerlere yönelir. Birleşen Yollar gibi Oğlum Osman'da bir romandan uyarılma bir eserdir. Her iki eserde aynı metotları kullanarak bir kimlik ve bir bilinç inşa etme amacı taşıyan mesaj yüklü sinema eserleridir.

Sonuç

İslami Sinema tartışmaları Yücel Çakmaklı'nın "Minyeli Abdullah" ve Mesut Uçakan'ın 1990'da çevirdiği "Yalnız Değilsiniz" filmleriyle yeniden alevlenir (Onaran. 1995:233). Bu kapsamda piyasaya sürülen filmlere dışardan eleştiriler geldiği gibi içerden de eleştiriler gelmektedir. İslamcı kesimden gelen eleştirilere göre sinema aracılığıyla İslami söylem ve pratikleri topluma anlatmakta kullanılan yöntemler ve araçlar yetersizdir. Çağdaş Batı dünyasının araçları ve yöntemleri kullanılarak topluma iletmeye çalışılan mesajlar son derece eksik ve yetersizdir (Işık. 1985:21-24). Bu bakış açısını savunanlara göre sinema için yeni ve özgün bir yöntem bulunmadan yapılacak olan "tebliğ" veya bir başka ifadeyle kimlik inşası istenilen sonuca ulaşmayacaktır.

Milli sinema ekolü sinemaya sadece sanatsal bir aktivite olarak bakmamıştır. Ticari kaygılarında uzunca bir dönem, hiçbir şekilde ön planda tutulmadığını ortaya koyan eserlerin mesaj yüklü içeriklerinden de rahatlıkla anlayabiliriz. Başta Şule Yüksel Şenler, Raif Cilasun ve Necip Fazıl gibi önemli isimlerin eserlerinden uyarlamalar yapılmıştır. Daha sonra ise 1993'te İskilipli Atıf Hoca'nın yaşamından esinlenen Kelebekler Sonsuza Uçar ve 1994'te çok tartışmalara neden olan Emine Şenlikoğlu'nun Bize Nasıl Kıydınız eserler sinemaya yansıtılmıştır. 1990'lı yıllarda "yeşil sinema" olarak değersizleştirilmeye çalışılsa da bu eserler dönemin siyasal koşullarının da etkisiyle gişe rekorları kırmıştır. Hekimoğlu İsmail tarafından kaleme alınan ve aynı isimle sinemaya yansıtılan Minyeli Abdullah filmi ise bu alanda neredeyse bir başyapıt özelliği taşıyor hale gelmiştir. Perihan Savaş ve Berhan Şimşek'in başrollerini oynadığı ve daha sonra bu filmde başrolleri oynadığından dolayı bazı çevrelerce sürekli eleştirilere maruz kalmış olsa da Minyeli Abdullah filmi hem kitabı hem de sinema filmiyle milli sinema ekolünün toplumsal kimlik inşasında 1970'li yıllarda başlayan süreci devam ettirmiştir.

Bu filmler, aynı 1970'li yıllarda olduğu gibi sinemaya karşı mesafesi olan, sinemaya karşı son derece eleştirel tavırları geliştirmiş olan kitleleri belki de hayatlarında ilk kez sinema salonlarına çekmeyi başarmıştır. Dönemin siyasal iktidarları ise tam tersine bu eserleri sanatsal birer yapıt olarak değil siyasal birer yapıt olarak değerlendirmiştir. Milli Sinema eserlerinde sanatsal boyutun hiç olmadığını öne sürmekte bu eserlere karşı haksızlıktır. Özellikle Yücel Çakmaklı'nın eserlerinde Türk sanat müziği mutlaka vardır. Gene Mesut Uçakan eserlerinde de görsel anlatım teknikleri ve sanatsal kaygılar tamamen yok sayılmamıştır.

Sinemanın görüntü, ses ve müzik gibi teknolojik imkanları kullanarak mesaj iletiminde bulunması başta Amerikan sineması olmak üzere, soğuk savaş yıllarında Rus sineması da buna dahildir, sıkça başvurulan bir yöntemdir. Günümüzde de sinema sektöründe gelişmiş endüstrilere sahip ülkeler sinema aracılığıyla mesaj iletimine, söylem inşasına ve kimlik üretimine devam etmektedir. Hollywood sineması Amerika'nın Ortadoğu'da yürütmüş olduğu işgal, yıkım ve katliamları haklı gösterebilmek adına piyasaya düzenli olarak yeni ürünler sürmektedir. Gene aynı biçimde neredeyse her yıl Oscar ödülleri soykırım endüstrisine hizmet eden bir film mutlaka ödüllendirilmektedir. Konusu ilgisiz dahi olsa filmin bir yerinde gizli veya açık soykırımı gündeme getiren filmler dünya piyasalarında özgürce dolaşımda kalabilmektedir. Sinemanın söylem, ideoloji ve kimlik inşasında araçsal olarak kullanımında Amerikan sinema endüstrisinin güçlü görselleri, yüksek bütçeli prodüksiyonları, göz boyayıcı bilgisayar efektleri diğer sinema yapıtlarını fazlaca geride bırakmaktadır. Özellikle günümüzde İran sineması da güçlü bir şekilde, sanatsal değeri yüksek eserler ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor. (2012) Kültür Endüstrisi. Çev: N. İner. M. Tüzel. E. Gen. İstanbul İletişim Yayınları.

- Andrew, Dudley (2010) *Büyük Sinema Kuramları*. Çev: Zahit Atam. İstanbul. Doruk Yayıncılık.
- Arnheim, Rudolf. (2002) *Sanat Olarak Sinema*. İstanbul. Öteki Yayınları.
- Betton, Gerard. (1986) *Sinema Tarihi*. Çev: Şirin Tekeli. İstanbul. Yeni Yüzyıl Cep Kitaplığı.
- Biro, Yvette. (2011) *Sinemada Zaman (Ritmik Tasarım Türbülans ve Akış)* Doruk Yayınları. Ankara
- Coşkun, Esin. (2009) *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. İstanbul. Phoenix Yayınları.
- Cündioğlu, Dücan. (2012) *Sinema ve Felsefe*. İstanbul. Kapı Yayınları.
- Çakmaklı, Yücel. (2005) *Irmak*, Kasım Sayı:10.
- Doğan, Emrah. (1973) “*Milli Sinema Açık Oturumu Üzerine*”, *Tohum Dergisi*. Mayıs Sayısı.
- Dorsay, Atila. (1985) *Sinemayı Sanat Yapanlar*. İstanbul. Varlık Yayınları.
- Gökmen, Salih. (1973) “*Milli Sinema Açık oturumu Ardından*”, *Hisar*, Mayıs.
- Gökmen, Mustafa. (1989) *Başlangıçtan 1950’ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul . Denetim Ajans Basımevi. Ö
- Işık, İhsan. (1985) “*Sinemada Yabancılaşma ve İslami Sinema Arayışları*”, *Girişim*, Ekim 1985, Sayı:1
- Kaptaoğlu, Semih. (2013) “*Bir Yaprak da Bir Oyuncu Kadar Önemlidir*” *Hayalperdesi Sinema Dergisi*. 2012 Yıllığı. İstanbul. Küre Yayınları.
- Kayalı, Kurtuluş. “*Metin Erksan’ın Bir Filmi Kemal Tahir’in Bir Romanı Kadar Önemlidir*” *Hayalperdesi Sinema Dergisi*. 2012 Yıllığı. İstanbul. Küre Yayınları
- Kutlar, Onat(1973). “*Ulusal Sinema Tartışması*” *Yeni Adam Dergisi*, Nisan
- Maktav, H. (2006) “*Kurandan Kurama İslami Sinema*”, *İslamcılık, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, c.VI. İstanbul. İletişim Yayınları.
- Milli Sinema Açık Oturumu*, MTTB Yayınları, İstanbul, Tarihsiz.
- Mükerrem, Zaur. (2012) *Sinematografi Üzerine Düşünceler*. İstanbul. Ayrıntı Yayınları.
- Monaco, James. (2001) *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. İstanbul. Oğlak Bilimsel Kitaplar Yayınları.
- Onaran, Alim Şerif. (1995) *Türk Sineması*. Cilt:2. İstanbul. Kitle Yayınları.
- Özgüç, Agah. (1993) *100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması*. İstanbul. Bilgi Yayınevi.
- Özön, Nijat. (1970) *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*. İstanbul TSD Yayınları.
- Pınar, M. (1973) “*Milli Sinema Deyince*”, *Milli Gençlik*. Nisan
- Pudovkin, V.I. (1966) *Sinemanın Temel İlkeleri*. İstanbul. Bilgi Yayınları.
- Sokolov, Aleksey. (2006) *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*. İstanbul. Agora Kitaplığı.
- Tice, Esra. (2013) “*Türk Sinemasının İlk Yılları ve Fuat Uzkınay*” *Hayalperdesi Sinema Dergisi*. 2012 Yıllığı. İstanbul. Küre Yayınları
- Vesika Dergisi (1976)“*Müslüman Milletimizi Göreve Çağırıyoruz*”. 1 Kasım 1976
- Wayne, Mike. (2011)“*Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*” Çev: E. Yılmaz. İstanbul Yordam Kitap.