

YENİ DÖNEM İSLAMİ SİNEMA VE MODERNLİK-GELENEKSELLİK SINIRINDA ÜSLUP ARAYIŞI



Özlem Özdemir

Ankara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Öz

Bu çalışmada, 1990'lı yıllarda popüler olan, ancak daha sonraki süreçte derin bir sessizliğe bürünen İslami sinemanın, günümüzde nasıl bir üslup arayışı içinde olduğu tartışılacaktır. Bu üslup arayışının neleri içerdiğini, neleri dışarıda bıraktığını anlamayı ve günümüzde üretilen İslami filmlerin yeni bir döneme girmesinde etkili olan değişimlerin izini sürmeyi amaçlayan bu yazı, Nilüfer Göle'nin "Batı-dışı modernlik" kavramı temelinde ilerleyecektir. Bu bağlamda, hem modernlik ve geleneksellik sınırında bir üslup arayışını örneklemeleri, hem de uzun bir aradan sonra İslami filmleri yeniden görünür kılmaları nedeniyle, 2005 yapımı iki film, *Anne ya da Leyla* (Mesut Uçakan) ve *The İmam* (İsmail Güneş) incelenecektir. Önceki dönemin İslami anlatılarından farklı olarak, bu anlatılardaki yeni üslup arayışlarını anlamak önemlidir. Çünkü sözü edilen filmler, günümüzde İslami sinemayı "akım" olarak değerlendirmeyi sorunlu kılar ve yeni yaklaşımların geliştirilmesi gerektiğini gösterir.

Anahtar Sözcükler: İslami sinema, İslami filmler, modernlik, Batı-dışı modernlik, geleneksellik, üslup arayışı.



Islamic Cinema and the Search for a New Style on the Border of Modernity - Traditionalism

Abstract

Islamic cinema, which enjoyed some popularity in the 1990's, in more recent times has wrapped itself in silence. Today, Islamic cinema is searching for a new style that embraces both modernity and traditionalism. The purpose of this essay is to track the changes in Islamic films in terms of Nilüfer Göle's concept of "Non-Western modernity." In this regard, two films, *Anne ya da Leyla* (Mesut Uçakan, 2005) and *The İmam* (İsmail Güneş, 2005) will be examined. Unlike the previous era of Islamic narrative, it is important to understand that these narratives are seeking a new style. These films, representing today's Islamic "current," indicate the necessity of new approaches to appraising Islamic cinema.

Keywords: Islamic cinema, modernity, non-western modernity, traditionalism, search for a new style.

Giriş

Güçlü dini mesajlar içeren filmler, köyden kente göçün hız kazandığı 1970’lerde görünmeye başlar. Milli sinema adı verilen bu filmler, ticari sinemanın değersiz sayılan filmlerine ve hem toplumsal hem de siyasal açıdan solla ilişkilendirilebilecek filmlere karşı bir tepki olarak gelişir. Mesut Uçakan’dan Salih Diriklik’e, Yücel Çakmaklı’dan Halit Refiğ’e kadar ve aralarında kameraman, yazar ve yayıncıların da yer aldığı kimi gruplarca, dini ağırlıklı, din değiştirme, Batılılaşma eleştirisi, dini-tarihi olaylar gibi temalara yer veren, İslami ve milli duyarlıklı bir sinema yapmanın olanakları tartışılır ve bu türden bir sinemanın ilk örnekleri verilir.

Dini temaların merkezde durduğu anlatılardan oluşan İslami sinema akımı, İslami bir kimlikle kendini tanımlayan ve bu kimlikle öne çıkan siyasi partilerin önem kazandığı 1990’lı yıllarda popülerlik kazanır. Bu yıllarda, başörtüsü nedeniyle üniversiteye giremeyen kadın öğrenciler tarafından sahiplenilen bir sinema olmaya başlar. İslami filmlerde, kadınların nasıl temsil edileceği önemli bir sorun olarak görülür. Kadınların dine yönelmesi ya da yozlaşmış olarak temsil edilen popüler kültüre teslim olması, anlatının söylemsel düzeyde merkezinde yer alır. Bu söylemsel düzeyin, kadın karakterler tarafından sırtlanılmasında, İslami sinemacıların filmlerinde Doğu-Batı meselesini ikili karşıtlıklar etrafında örmesinin payı büyüktür. Kadınların giyim kuşam tarzı ve ahlâki davranış kodları, kültürler arası farkı görünür kılan göstergeler olarak değerlendirildikleri için, özellikle örtünme pratiği, başörtüsü meselesi, bu filmlerin önemli gördükleri sorunlardır.

1990’lı yıllarda, Türkiye’deki siyasal yaşamın ayrışma ve çatışmalarından güç alarak, laik sistemi doğrudan hedef alan, radikal bir tavra soyunan İslami sinema, sessiz kaldığı bir dönemin ardından, 2005 yılında verilen yeni ürünlerle eylemci tavrını geride bıraktığının ilk işaretlerini verir. Bu çalışmada, yeni dönemdeki değişimlerin nedenlerini anlamak amaçlanmaktadır. Yeni dönem İslami sinemadaki değişimleri anlayabilmek ve adlandırabilmek, modernlik ve geleneksellik arasındaki ilişkiyi, özcü kategorilere hapseden yaklaşımlarla mümkün olamamaktadır. Yeni dönemdeki İslami filmlerin dönüşüm geçirmesinin altında yatan dinamikleri anlamak açısından, modernlik ve geleneksellik arasındaki ilişkinin nasıl olduğuna ve bu ilişkinin yeni okumalara zemin hazırlayıp hazırlamadığına bakmak yararlı olacaktır. Bu çerçevede, Nilüfer Göle’nin modern ve geleneksel olan arasındaki ilişkilere çok boyutlu bakma ve bu çok boyutluluğu kavramsallaştırma girişiminin bir ürünü olarak ortaya çıkan “Batı-dışı modernlik” kavramı, bu çalışmanın temel kavramsal aracı olacaktır.

Bu çerçevede, Mesut Uçakan’ın *Anne ya da Leyla* (2005) ve İsmail Güneş’in *The İmam* (2005) adlı filmleri, “Batı-dışı modernlik” kavramının izdüşümünde bir okumaya tabi tutulacaktır. İslami sinemanın yeni dönemi açısından, 2005 yılı bir kırılma noktasıdır. İnceleyeceğimiz iki film, bu kırılmanın ilk örneklerini vermeleri ve daha sonra üretilen filmlerin, siyasi tebliğci misyondan tamamen uzaklaşan karakteristik yapısında belirleyici

olmaları nedeniyle seçilmişlerdir.¹ Bu filmler, özcü kategorilere sıkıştırılmış anlayışın ötesinde bir değerlendirmeyi gerektirir. Bu nedenle bu çalışmada, filmlerin modernlik ve gelenekselliğin sınırında yer aldıkları belirtilmiştir.

Bu anlatılar, modernlik ve geleneksellik sınırında yer alan üslup arayışları nedeniyle, yeni okumalara imkân verir ve İslami sinemayı bir “akım” olarak problematik hale getirir. Bunun önemi ise Türk sinemasında gittikçe dinsel motiflere ağırlık veren bir anlatı duyarlılığının gelecekte nasıl bir hal alacağını, bunun yeni dönem Türk sineması için ne ifade ettiğini ve İslami filmlerin bir akım olarak değerlendirilip değerlendirilmemesi konusunu aydınlatmak için yol gösterici olmasıdır. Millî ve İslami sinema tanımı arasındaki siyasi bağlamın getirdiği farklılıklar, İslami sinemanın büründüğü yeni çehreyi anlayabilmek açısından gerekli olduğundan, İslami sinemayı millî sinema çerçevesinden koparan nokta açıklandıktan sonra, modernlik ve geleneksellik sınırında, İslami sinemanın yeni dönemine değinilecektir.

İslami Sinema mı Millî Sinema mı?

Millî sinema akımı, diğer akımlardan farklı olarak bir isim karmaşası yaşar. Yücel Çakmaklı, “millî sinema”, Salih Diriklik “İslami duyarlıklı filmler” adını kullanır. Yeşil sinema, İslami sinema, hidayet sineması gibi adlandırmalar da dönem dönem kullanılır. Çakmaklı, 1973 yılında, ulusal sinemayı savunan Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Şağiroğlu ile beraber düzenledikleri Millî Sinema Açık Oturumu’nda, millî sinema kavramını tanımlamaya çalışır, bu iki kavram arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları tartışır (Dönmez-Colin, 2006, s. 51).

Mesut Uçakan’a göre, yönetmen olarak İslam düşüncesinin pratikte ilk örneklerini Yücel Çakmaklı verir. Çakmaklı’nın ilk filmi *Birleşen Yollar*’dır (1970). Bu film, üniversiteli Müslüman bir gence âşik olduktan sonra, kendi çevresindeki Batı tarzı ahlâki yozlaşmışlığın farkına varan sosyete kızını anlatır (Uçakan, 1977, s. 162). İslami sinema, Yeşilçam sinemasının içinden çıkar ve onun kodlarını kullanır: Yıldız sisteminin şemsiyesi altına sığınmak, melodram türünü yinelemek, düz anlatımı tercih etmek gibi (Evren, 2003, s. 10). Yeşilçam sinemasının dışına çıkma arayışında olan Salih Diriklik, Mehmet Kılıç, Cengiz Özdemir, Abdurrahman Dilipak, Şemsettin Erdem gibi isimler de vardır. Bu isimler, kendilerine *Akın Grup* ismini verirler ve amaçlarını, “İslam düşünce ve yaşayış biçimini sinemada yansıtmaya çalış[mak]” olarak tanımlarlar (Uçakan, 1977, s. 173).

Uçakan’a göre, millî sinema anlayışı, Türk insanının mükemmel yaşama sistemini, onun tarihi karakterini, duygu ve düşünce sistemini gerçek ifadesiyle ortaya çıkarma çabasında temellenir. Millî sinema ihtiyacı, sinemaya tepki duyan kendi zihniyeti içerisindeki kitlelere anlatılmaya çalışılırken, pratikte Yücel Çakmaklı, teorik planda da MTTB (Millî Türk Talebe Birliği) Sinema Kulübü tarafından belirlenmeye başlanır ve bu ihtiyaç, millî kültür deyiminde karşılığını bulur (Uçakan, 1977, s. 177-178). “Beyaz sinema” deyimini 1989’da, *Zaman* gazetesinde, Abdurrahman Şen ortaya atar. Bu kavramı, İslam denilmesinden utanıldığı için kullanmadığını, dar alana sıkışmış herhangi bir kesimin sineması olmadığını anlatmak için uygun bulduğunu belirten Şen’e göre, “Sağcılık-

¹ Güneş’in, metropolün yozlaşmışlığını, bir tüketim kültürü eleştirisi üzerinden gösterdiği, 2007 yapımı *Sözün Bittiği Yer*, bu sürecin bir uzantısıdır. Güneş, bu filmde dini mesajlar vermekten tamamen uzaklaşır, geçinmek için hırsızlık yapmak zorunda olanlara, fuhuş yapan travestilere ve anne olmaya hazır olmayan kadınlara kadar, pek çok kesime önyargısız yaklaşmayı deneyerek, daha çok bir sistem eleştirisi yapar. Uçakan’ın, yine aynı yıl yaptığı *Anka Kuşu: Bana Sırrını Aç* ise, kendi yetiştiği geleneksel değerlerle modern yaşam arasında kalan bir insanın arayış temasını yineler. *Anne ya da Leyla*’daki Said gibi, modernleşme ve gelenekselliği özcü kategoriler içinde algılayan ve bu nedenle bunalım yaşayan karakterin benzerini yaratır. Ancak Uçakan, *Anne ya da Leyla*’da çizdiği karamsar tablodan bu filmde uzaklaşır; izleyiciye, insanın iç yolculuğa, iç âleme dalarak asıl hakikati keşfedebilmesini önerir. Modern ve geleneksel değerler arasında kalıp, Said gibi hiçliğe varmaması, çıkışı ilahi aşka araması anlamında da *Anka Kuşu: Bana Sırrını Aç* filmi, daha iyimser bir noktada durur. Ama özellikle, Güneş’in *The Imam* filmindeki, geleneksel değerlerinden ödün vermeden modern olabilen, iki yaşam biçiminin “ara biçim”lerine imkân tanyan söylemin ve Uçakan’ın *Anne ya da Leyla*’sındaki gibi özcü kategorileştirmelerin yarattığı çıkışsızlık halinden kurtulma çabasının merkezde durduğu bu filmler, daha sonra yapılan filmlere “ara biçim”ler ve özcü yaklaşımların neden olduğu çaresizlik bağlamında bir formül sunan yapımlar oldukları için, üzerinde özel olarak durulmaya değerdir.

solculuk-ilericilik-gericilik başta olmak üzere her türlü ideolojik ve siyasi değerlendirmelerle, sathi yaklaşımlarla Beyaz Sinema arasında bağlantı kurmak, kurmaya çalışmak abesle iştigaldir” (2003, s. 14). Yücel Çakmaklı, Halit Refiğ, Gürbüz Azak, İsmail Güneş gibi isimler, “beyaz sinema” terimini uygun bulur. Mesut Uçakan, milli sinemanın tarif üzerine yürümediğine, kaypak bir kelime çerçevesinde ilerlediğine değindikten sonra, İslami sinemanın da çok iddialı, ağır bir kavram olduğunu belirtir. Bu tür ayrımlara gitmekten rahatsızlık duyduğunu açıklayan Uçakan, hiçbir kalıba girmek istemediğini, ama yapılan tanımlamalara da saygı duyduğunu belirtir (aktaran Şen, 2003, s. 14).

1990’larda siyasal İslam’ın yükselişe geçmesiyle, mevcut laik düzene karşı radikal bir tavır gelişir. 1990’da, Çakmaklı’nın, kendini İslam’a adanmış bir adamın çektiği acıları anlattığı *Minyeli Abdullah* filmi gösterime girer. Bu filmin gişe başarısı (530 bin), dini filmlerde yeni bir artış yaşanmasının önünü açar (Dönmez-Colin, 2006, s. 51). Gazeteci Abdurrahman Şen’in ortaya attığı adlandırmanın ışığında, ilk İstanbul Beyaz Sinema günleri, 1991 yılının Ekim ayında gerçekleştirilir (Dönmez-Colin, 2006, s. 51). Uçakan’ın *Yalnız Değilsiniz* (1990) filmi, İslamcı siyasi partilerin önem kazandığı bir dönemde, özellikle genç kadınlar arasında popüler olur. Bu filmde, modern bir kız olan, mini etek giyip bisiklete binen Serpil, dindar büyükannesinden etkilenecek İslam’a sığınır (Dönmez-Colin, 2000, s. 52). Bu filmin devamı olan *Sonsuza YürümeK*, Serpil’in klinikten taburcu olmasıyla başlar ve üniversitelerdeki türban sorununu, türbanlı kadınların sınav salonlarına girmesinin engellenmesini konu alır. Uçakan, bu kadınların mücadelesini, bir insan hakları meselesi olarak sunar.² Dönmez-Colin’e, İstanbul’da verdiği bir röportajda Uçakan, Cumhuriyet’in kuruluşuyla gelen laikleşmenin, kimlik bunalımı yarattığını ve insanların köklerine yabancılaştırıldığını belirtir (2006, s. 52).

İslami sinemacılar, insanın kendi kimliğine yabancılaşmasını, Doğu-Batı meselesi üzerinden hikâyenin merkezine taşır. Yücel Çakmaklı, *Sonsuzkare* dergisindeki yazısında, “Biz filmlerimizde masal anlatmadık. Geçmişte, çok büyük medeniyetler kurmuş olan Türk insanımızın, son asırda, kültürüyle, sanatıyla ne idüğü belirsiz yabancı kültür ajanları tarafından nasıl talan edildiğini, [B]atı kültürünün insani bir sentezle değil, işgalci bir tavırla toplumumuza nasıl deli gömleği gibi giydirilmeye çalışıldığını göstermeye çalıştık” demektedir (2003, s. 6). Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü* adlı kitabında, Türk kültürel mirasının Türk sinemasına yansıtılması üzerine kaygılarını dile getirir (1993, s. 7). Ayşe Şasa’ya göre, “[...] modern kültürle, [B]atıyla karşılaştığımız zaman bir göz kamaşmasına, bir hipnotik çekime tutuluyoruz” (Tunalı, 2005, s. 55). Son dönem Türk sineması ile ilgili görüşlerini dile getiren Şasa, Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerini, tabiat içinde yabancılaşmayı gösteren Fransız belgesellerine benzetir. Şasa, İslam medeniyetinin formlarıyla daha incelikli işlerin, daha yüksek bir sanat yapma çabasının, İran sinemasında olduğunu belirtir. İnsanı, bir umut kaynağı olarak gören İran sineması, Şasa’ya göre, bu anlamda trajik ile epik arasındaki büyük ayrıma işaret eder (Tunalı, 2005, s. 55).

Anlaşılabacağı üzere metinde, milli sinema, İslami sinema ve dini sinema gibi adlandırmaların hepsine yer verilmiştir. Bu durum, bu akımın

² 1980’li yıllardan itibaren, İslamcı kadınların devlet üniversitelerindeki derslere başörtüsü ile girmeyi talep etmeleri, İslamcılar ve laikler arasında tartışmaya en çok sebebiyet veren konu olur. Temmuz 1996’da, Refah Partisi’nin koalisyon hükümetini oluşturmasıyla birlikte, kadın ve örtünme konusu kamusal alan tartışmalarına girer. Resmî ideoloji ve laik söylemle belirlenen kamusal alana, televizyon ve radyoların özelleşmesi ve çoğalmasının etkisiyle, “kültürel kimlik” sorunu da taşınır. İslamcı hareketin yükselişyle, ahlak ve beden konusu, kamusal alan tartışmalarının merkezi olur. Göle’ye göre, bu nedenle, kamusal alan ile kadın arasındaki bağlantıyı vurgulamanın genel düzeyde iki nedeni vardır: İslamcı hareketlerin demokrasiyle ne ölçüde bağdaşabileceği sorusuyla ilgili olanlar, kadın sorununu, ikincil konumda bir konu ya da İslamcıların iktidarı ele geçirme stratejilerinin bir parçası olarak düşünür. Göle’ye göre, bu tür yaklaşımlarda kadın, İslamcılığın bir yan ürününe ya da en fazla insan hakları konusuna indirgenir. Uçakan da burada aynı görüşü tersten bir yaklaşımla yeniden-üretir. İkinci neden, cemaat ve kimlik sorunlarında yoğunlaşarak, kadın konusunun, güç, iktidar ve toplumsal proje seçimindeki belirleyici etkisini göz ardı eden feminist ve antropolojik yaklaşımlardır (Göle, 2000, s. 21). Kimliğe ilişkin sorunların, toplumsal cinsiyete ve Batı modernliğine ilişkin sorunsalı tartışmak zorunda oluşunun daha ayrıntılı bir açıklaması için Chatterjee’nin (1996, 2002), Göle’nin (1999, 2000), Yeğenoğlu’nun (1995, 1997, 2003) çalışmalarına bakılabilir.

isimlendirilmesinde tek bir unsurdan yola çıkmanın zorluğundan kaynaklanır. Eski Türk Ceza Kanunu'nun sınırlama getiren 163. maddesi, akımı adlandırma zorluğunda dikkate alınabilecek sebeplerden hukuksal olan bir tanesidir.³ Milli kategorilere denk düşen tanımların, Müslüman kategorisiyle eklenmiş olduğunu, Cumhuriyet'in ilk yıllarında takip edilen nüfus mübadelesi politikalarında gözlemlemek mümkündür. Bu durumun izdüşümünü, 1980'lerdeki Türk-İslam sentezi söyleminde takip etmek, milli ya da İslami kategorilerin aslında birbirinden ayrı olmadığını göstermesi açısından önemlidir. Türk-İslam sentezinin, kapitalizm öncesi cemaat ilişkileri ile modern ekonomik yapılar arasında bir eklenme arayışı olduğunu belirten Açıknel'e göre, sentez, geleneksel kültürel sembollerin modernleşme karşısındaki "yarı-gönülsüz" savunmasıdır (1996, s. 156). Bu eklenmede, Türk olabilmeyen önkoşulu İslamiyet'tir. Dursun'un da belirttiği gibi, sentezde yer alan milli kültür, 12 Eylül darbesi öncesinde beliren parçalanma, kaos ve bölünme tehdidine karşı, simgesel düzende bir düğüm noktası olarak iş görür (2003/04, s. 60-61). Birlik ve bütünlüğün korunması milli kültürle sağlanacağından, gerek Türk-İslam sentezinde gerek Kemalist ulus inşası sürecinde, milli kültür temel öneme sahip olagelmıştır.

Kültür, medeniyet ile özdeş olup olmaması bakımından, Kemalizm ve sentez arasındaki temel farklardan birini oluşturur. Dursun'un da belirttiği gibi, Türk-İslam sentezinde, kültür ile uygarlık arasına belirgin bir çizgi çekilir. Batıcı bir modernleşme projesi olarak Kemalizm, bu ayrımı kurmadığında, Müslüman Türk kimliğini engelleyen antagonistik güç olma tehlikesini taşır (Dursun, 2003/04, s. 75). Burada belirtilen kültür ve uygarlık ayrımı çerçevesinden bakıldığında, 1980'li yılların gelişyle, erken Cumhuriyet döneminin kültürel yurttaşlığına din bağının eklenmesi (Üstel, 2003, s. 283), milli ve İslami sinema akımı tartışmalarındaki fikir ayrılıklarını anlamamıza yardımcı olur. Uygarlık ve kültürü birbirinden ayırarak oluşan millilik anlayışına göre, uygarlık bir seçim alanı, kültür ise değiştirilemez bir zorunluluktur. Ahıska'ya göre, bu nedenle Türkiye'deki en büyük modern fetiş olan "hızlı değişim", bir yandan da en başta gelen endişe kaynağıdır (2006, s. 16-17). Bu açıdan, kültür alanının korunması ve denetlenmesi, her dönemde önemli bir sorun olarak ortaya konur. Milli ve İslami sinema tartışmasına dönecek olursak, burada yönetmenlerin çizgisi açısından keskin ayrımlara gitmek zordur. Hatta milli sinema ve ulusal sinema⁴ arasındaki ayrım da problematik hale gelir.

Modern-geleneksel karşıtlığı, İslami filmlerden çok önce Türk sinemasında merkezi bir tema olur. Bu bağlamda İslami filmler, Yeşilçam kalıplarını kullanır. Türk sinemasının uzunca bir dönemi, modernleşmeyle ve onun geleneksel değerlerde yarattığı tahribatla meşgul olur. Dolayısıyla, burada milli sinema yerine, İslami sinema terimini kullanmanın daha uygun olduğunu belirtmek için çok daha önemli bir neden vardır. İslami sinemayı, ulusal ve/veya milli sinemadan ayrı olarak, bir "akım" kategorisine koyan şey, İslami yaşam biçiminin bizzat bir siyasal talebe konu olmasıdır. Yukarıda sözü edilen İslami yaşayış biçimini sinemada yansıtmaya çalışan *Akın Grup* ve Beyaz sinemacılar arasındaki ayrışmayı, bu nokta belirler. Yücel Çakmaklı, Halit Refiğ, Gürbüz Azak, İsmail Güneş gibi sinemacılar, daha geniş bir kitleye açılıp, dar izleyici

³ Madde 163 – [...] Laikliğe aykırı olarak, Devletin içtimai veya iktisadi veya siyasi veya hukuki temel nizamlarını, kısmen de olsa dini esas ve inançlara uydurmak amacıyla veya siyasi menfaat veya şahsi nüfuz temin ve tesis eylemek maksadıyla dini veya dini hissiyatı veya dince mukaddes tanılan şeyleri alet ederek her ne suretle olursa olsun propaganda yapan veya telinde bulunan kimse bir yıldan beş yıla kadar ağır hapis cezasıyla cezalandırılır (Türk Ceza Kanunu, Tarih Yok). Bu madde, 12.04.1991 yılında kaldırılmıştır. Bakınız, Türk Ceza Kanunu (1998).

⁴ Burada milliyetçi öğeleri kapsayan, milli kültürel mirasın taşıyıcısı olma iddiasında ve devletin resmi ideolojisini benimsetme amacıyla olan bir ulusal sinemadan söz edilmektedir. Halit Refiğ'in çerçevesini 1960'larda çizdiği ulusal sinema tartışmaları ışığında, milli kültürün korunması için geçmişe yönelme eğiliminde ifade bulan sinema tartışmaları akla gelmelidir.

kitlesi sınırları içinde kalmamak için, Abdurrahman Şen'in "Beyaz sinema"sını daha makbul gördüler. Ancak Mesut Uçakan, kendini belli bir kategori ve adlandırma altına koymak istememektedir. Maktav'ın da dediği gibi, İslami sinema kavramı, bu tarz sinemaya dışarıdan bakışın getirmiş olduğu bir tanımlamadır (2004, s. 996). Bu tanımlamanın asıl karşılığını bulması, 1990'lı yıllarda, Milli Görüş hareketinin güç kazanmasının etkisiyle, toplumsal yaşama İslami bir kimlik kazandırma çabasının siyasallaşması ile ilgilidir. Bu açıdan, İslami sinemanın en güçlü dönemlerini bu tarihte yaşaması tesadüf değildir.⁵

Maktav'ın belirttiğine göre, İslami yönetmenler/yazarlar, kendi ideolojileri doğrultusunda filmler üretirken, İslam'ın "suret yasağı" ile Batılı bir sanat olan sinemayı bağdaştırmak gibi bir görev de üstlenmek zorunda kalır. İslami sinemada "rüya", sinema sanatına İslam dini açısından meşruiyet kazandırır. Rüya, sinemayı metafizik bir boyuta taşır ve tasavvufi okumalara imkân verir (Maktav, 2004, s. 998-1000). Sinemanın dini açıdan meşruiyet kazanmasında Maktav'a göre, önemli faktörlerden biri de İslam merkezli bir toplumsallaşmanın öncülüğünü yapmak adına "tebliğ" misyonu taşıyıcılarıdır (2004, s. 1001). Batılı yaşam biçimine getirdikleri eleştiri, modern-geleneksel karşıtlığı üzerinden kurulur ve modernleşmenin getirdiği yoz kültüre kapılan karakterler ve geleneksel ahlâka uygun davranan karakterler karşı karşıya getirilir. 1970'lerde yapılan filmler, kahramanlarının daha çok kişisel hikâyelerine odaklanırken, 1990'lı yıllarda, kahramanlar aracılığıyla İslami bir toplum projesi sunulur. İslami filmlere asıl kimliğini kazandıran bu radikal dönem, başlı başına politik bir çabanın ürünüdür. Bu durum, aynı zamanda suret yasağıyla sinemayı bağdaştırmanın meşru zeminini yaratır.

Geçirgen Sınırlar Üzerine: Modernlik ve Geleneksellik

Yeni dönem İslami sinemadaki dönüşümleri anlayabilmek için, modernlik ve geleneksellik arasındaki ilişkinin nasıl olduğuna ve bu ilişkinin açıldığı yeni okumalara bakmak yararlı olacaktır. Mesut Uçakan'ın *Anne ya da Leyla* filmi, hem İslami sinemayı takip eden izleyici kitlesini hem de yönetmenini hayal kırıklığına uğratar. Ancak bunu sadece yönetmenin sinematografik açıdan başarısızlığına ya da genel anlamda İslami yönetmenlerin daha geniş bir kitleye hitap edebilmek için ve dışlanma korkusu taşıyıcıları nedeniyle popülist imgeleri kullanmasına (Maktav, 2010, s. 33-34; 51-52) bağlamak, konunun sadece bir yönüne odaklanmaktır. İslami yönetmenler açısından, belirtilen bu kaygıların daha derinde yatan nedenleri vardır. Bu çalışma, modern ve geleneksel sınırı üzerinden bir okuma yapmayı deneyerek, bu nedenlere ulaşmayı amaçlar. Doğrudan dini mesaj vermek yerine, "ilahi aşk" göndermesi ile İslami duruşunu sembolik düzleme çeken (Maktav, 2010, s. 35) Uçakan'ın *Anne ya da Leyla* filmi ve İmam Hatip Lisesi'nden mezun olan genç bir adamın, ayrımcılığa uğramasını ve sonunda kendisiyle yüzleşip farklılığını itiraf ve ifade etmesini konu alan, bu anlamda yine mağduriyetin ve "pathos"un dilini kullanan Güneş'in *The İmam* filmi, yeni dönem İslami sinemadaki değişimlerin ana hatlarının izini sürmeyi mümkün kılar.

"Farklı yerel dokular ve kültürel havzalar, kendilerine 'özgün' değerler silsilesiyle alternatif modernlik biçimleri yaratmakta mıdır?" (Göle, 1999, s.

⁵ Yücel Çakmaklı *Minyeli Abdullah*'ta, Mesut Uçakan *Yalnız Değilsiniz*'de, milli sinema döneminin ilk örneklerine göre daha radikal bir duruş sergiler. İslami kesimler üzerindeki baskıya dair bir eleştiri sunan *Minyeli Abdullah*, Mısır'dan çok Türkiye'nin bir eleştirisini sunar. *Minyeli Abdullah*, bir dönüm noktasıdır (Maktav, 2004, s. 989).

128) sorusu, yeni dönemdeki değişimleri anlamak açısından iyi bir çıkış noktasıdır. Örneğin İslami değerler gibi farklılık iddiaları, Batı karşısında kendisine alternatif değerler atfetmek isteyen Üçüncü Dünyacı tepkinin yeni bir versiyonu ve sonuçta modernleşmenin daha milliyetçi bir tezahürü müdür (Göle, 1999, s. 128-129) sorusu da gündeme gelir. Göle'nin belirttiği gibi, bu sorulara yanıt arayan iki farklı tez, verdikleri yanıtlarla birbirinden ayrılır: Francis Fukuyama'nın "tarihin sonu" tezi, liberal dünya görüşünün ve piyasa ekonomisinin egemen olmasıyla, farklı görüşler arasındaki çatışmanın sona erdiğini belirtir. Samuel Huntington'un tezi ise küreselleşme sürecinin, farklılaşma ve medeniyetler arası çatışmalara yol açtığı yönündedir. Göle'ye göre, her iki tez de Batı merkezlidir. Huntington, Batı ile modernlik arasındaki özdeşlik ilişkisini kopartır. Bu bakış açısına göre, diğer toplumlar modernleştikleri, ama Batılılaşmadıkları için modern sayılamazlar. Bu görüşünün gerisinde, Batı'nın dışında bir modernlik olamayacağı varsayımını taşıyan Huntington, Batı'yı başkaları için bir model olmaktan çıkarmak istemektedir. Göle'ye göre, üzerinde ortaklaşılan bir görüş varsa, o da modernliğin küreselleşmekte ve yerelleşmekte olduğudur. Batı'nın coğrafya, tarih ve kültürüyle tanımlanmış modernlik deneyimi, farklı coğrafyalara açılır. "Batı-dışı modernlik" kavramı, işte bu çok yönlü güzergâhı izleme, görme, dillendirme iddiasını taşır (Göle, 1999, s. 129).

Göle'nin "Batı-dışı modernlik" kavramı ya da "çoğulcu modernlik", "alternatif modernlikler", "yerel modernlik" gibi kavramlar, "değişen modernlik deneyimi ve tanımları üzerine, farklı coğrafya ve kültürlerin konumundan yeniden düşünme uğraşısının bir parçasıdır" (1999, s. 130). Kültür ve bağlam içinden konuşmaya öncelik vermek, İslami yönetmenlerin yeni üslup arayışını anlamada yol göstericidir. Göle'nin bir başka çalışmasında tespit ettiği gibi, İslami hareketler, Aydınlanmacı modernliğe getirilen eleştiri açısından, feminist, çevreci ve etnik hareketlere benzer biçimde, modernitenin evrenselci ve tekçi kavramsallaştırmalarına karşı çıkar. Çağdaş İslamcı hareketlerin, Batıcı modernist seçkinlere meşruiyet sağlayan Batılılaşmış yaşam alanını siyasetin konusu yapmakta, onu sorunsallaştırmakta olduklarını belirten Göle'ye göre, "İslamcılık, 'medeni' ile 'Batılı' arasındaki özdeşlik ilişkisine başkaldırmakta ve alternatif olarak yaşam biçimlerinin İslamlaşmasını öne sürmekte[dir]" (2000, s. 29). İslami sinemada yeni dönemde belirleyici olan, İslami filmlerin, modernlik ile Batılılık arasındaki özdeşliği sorunsallaştırmalarıdır.

Batı-dışı deyince, Batı karşıtı ya da modern olmayan toplumlar akla gelir. Çünkü modernleşme ve Batılılaşma, 19. yüzyıl boyunca özdeş kabul edilir. Göle, bu kavramsallaştırma girişimiyle, modernliğin dışında kalmaktan ya da ona karşı olmaktan söz etmemektedir: Bu girişim, esasında, "Batı-dışı toplumları modernliğin aynasında değil, modernliği Batı-dışı toplumların aynasında yeniden oku[ma]" çabasıdır (1999, s. 132-133). Bu kavram, Batı'nın karşısında olmayı değil, Batılı olmayan toplumların modernlikle ilişkilerini anlamayı içerir. Bu perspektiften bakıldığında, modernliği Batı-dışı toplumların aynasında seyrettiğimizde, Batılı olmayan ülkelerin ortak bir özelliğini gözlemleriz: Bu özellik, Batı modernliğini, kendi deneyimlerini anlamakta merkeze koymalarıdır.

Modernlik, dünya toplumları arasında ortak bir deneyimi varsayar, ancak onları zaman ve konumlandırma açısından hiyerarşiye tabi kılar. Aydınlanma felsefesinin göstergesi olarak gelişme, ilerleme ve modernleşmenin, dünya toplumları arasında nasıl bir hiyerarşi yarattığını, Chatterjee, Hindistan milliyetçiliğini incelediği çalışmasında ortaya koyar. Chatterjee'ye göre, sömürgeci akıl, Hindistan'ın özgür olmayan ve zulmedilen kadınlığına duyduğu sempatiyle, Hindistanlı kadın figürünü, bir ülkenin tüm kültürel geleneğinin zulmedici doğasının bir işareti haline getirir. Hindistan geleneğinin eleştirilmesi, Hindistan halkının “medenileştirilmesi” gerektiği gibi bir düşünceye varır (Chatterjee, 2002, s. 200).

Modern olmayan Üçüncü Dünya toplumlarının gelişme özelliklerinin, Batı'nın izlediği gelişme modeliyle uyumlu olmadığı anlayışı, Batı'yı egemen konuma yerleştirir. Batı'nın üstlendiği modernleştirme misyonu, Ötekiler'in geri ve geliştirilmeye muhtaç olduğu varsayımına dayanır. Dolayısıyla, Yeğenoğlu'nun da belirttiği gibi, Batı'nın kendisini evrensel ve medeni olarak kurması, Öteki'nin medenileştirilmesi gereken, geri ve geleneksel ırk olarak kurulmasına bağlı olur. Bu ise, Batı'nın farkını, zamansal bir mesafe olarak tanımlamasını mümkün kılar; böylece Öteki kültürler, kronolojik bir tarih anlayışı içinde “eksik” olarak kurgulanır. Batı'yı ve Öteki kültürleri birbirinden uzak zamansallıklara yerleştirebilmek için, sömürge söylemi, açıkça zamansal terimler kullanmayabilir. Zamansal mesafeyi imleyen ilkel, geri, geleneksel gibi terimlerle de bu mümkün olur (Fabian'dan aktaran Yeğenoğlu, 1997, s. 8-9). İlerlemeci felsefe, geleneksel toplumları kronolojik bir zaman farklılığına ve ideolojik konumlandırmaya tabi tutar.

Batılı olmayan modernlik deneyimlerinin yeni bir okumasını yapmak için, bu ideolojik zaman anlayışını, yani gelişmiş Batı dışındaki toplumların zamanın gerisinden geldiği, ilerlemeci modernlik anlayışına uygun bir biçimde Batı ile aynı güzergâhı takip etmeleri gerektiği görüşünü bırakmak gerekir. Evrenselci modernite anlayışının ideolojik zaman tasavvuru, bilgiyi de belirler. Batılı olmayan toplumlar da kendilerini Batı'nın gözünden değerlendirir.⁶ Örneğin, Doğu milliyetçiliklerinde olduğu gibi, milliyetçi düşünce, Doğu-Batı ayrımına dayalı özcü kavramlaştırmayı kabul eder, ancak bir yandan da söylemini, egemen olduğu farzedilen düşünce çerçevesini aşma iddiasıyla, farklılık temelinde kurar. Aynı olgunun, İslamcılık bağlamında bir yeniden-üretimini inceleyen Göle, İslamcılık örneğinde olduğu gibi, Batı'nın dışından kendilerine bir “öteki” konumu atfedip, Batı modeline siyasal ve bilimsel bir meydan okuma oluşturduklarında bu durumun değiştiğini belirtir. Göle'ye göre, Batı-dışı modernliklerin kavramsallaştırılabilmesi için ön şart, bilgi üretiminde eşzamanlılık bilincidir. Modernite, Batılı olmayan toplumların dışında değil demek, onların modern olduğu tezini ileri sürmemize yeterli bir zemin sağlamasa da, moderniteyi eşzamanlı bir biçimde yaşadıkları tezi, sosyal bilimlere yeni bir atılım sağlar (Göle, 1999, s. 135-136).

Batı dışındaki toplumlar, Batı'yla basit bir taklit ilişkisi kurmazlar. Batı'ya öykünürken, kendine özgü değerler ve biçimler de yaratırlar. Her ne kadar Batı-dışı toplumlar arasında, tam bir simetriden söz edilemezse de modernliğe öykünme, Batı-dışı toplumların ortak özelliğidir. Burada,

⁶ Chatterjee'nin, çalışmasında gösterdiği gibi, milliyetçi düşünce, “modern” olmayı kabul etmekle, modern bilgi çerçevesinin evrensellik iddiasını da kabullenir. Ama bir yanda ulusal kültürün özerk kimliğini de varsayar. Böylece, yabancı bir kültürün hem epistemik hem de ahlâki egemenliğini, aynı anda hem kabul hem reddeder (Chatterjee, 1996, s. 33).

modernlikle asimetrik bir ilişki devreye girer. Chatterjee'nin de ortaya koyduğu gibi, milliyetçi düşünce, Batı rasyonel düşüncesinden aldıklarında seçicidir (1996, s. 84). Dolayısıyla, Batı modernliğinin zaman ve mekâna bağımlı olarak yeniden üretildiğini söylemek mümkündür.

Moderniteye öykünme pratiklerinde, Göle'nin sözünü ettiği, modernlikle gelenek arasındaki “özel kopuş” ve “süresizlik” takip edilebilir. Göle'nin deyişiyle, gelenek ve modernlik arasındaki kırılma ve ikisi arasındaki bir arada var oluş, kentsel mekâna ve kaotik zaman bilincine yansır. “Kronolojik bir zaman boyutunun olmadığı, üst üste, yan yana farklı zamana ait pratiklerin, karşınıza bir anda çıkıp sizi şaşırtacağı akordsuz bir zaman ve kaotik bir mekân düzenlenmesidir içinde yaşadığımız dekor” (Göle, 1999, s. 139). Modernliğin ve gelenekselliğin sessiz bir arada var oluşunu, kentsel alanın kullanımında ve İslamcı kadınların örtünme biçimlerinde gözlemlemek mümkündür. Göle, kentsel alan ve örtünme biçimlerini, modernlik ve geleneksellik arasındaki uyumsuzluğun işareti olarak değerlendirmişse de (1999, s. 140), bir uyumsuzluktan çok, bu ikisi arasındaki sınırların geçirgenliği üzerinde durmak daha anlamlıdır. Yazar, yeni İslamcı aktörlerin gelenekle bağının zayıfladığını, geleneğe dönme arzularının süresizlik teşkil ettiğini söylese de, başka bir çalışmasında gösterdiği gibi, bu durumu siyasal İslamcılıktan Müslüman özneye geçişle (2000, s. 39) anlamlandırmak, bugünkü konjonktür açısından daha uygundur.

İslamcı kadınların bugünkü örtünme biçimleri, coğrafi kültürel farklılığın bir göstereni olmuşsa da geleneksel örtünme biçimlerinden farklılaşarak, “modern İslamcı örtünme biçimi”nin örneği olur. Burada tamamen modernleşmeden ziyade, öznellik ve modernlik arasında, sınırların bulanıklaştığı alan ve tarihsel an'larda bir konumlanış vardır. Gençoğlu Onbaşı, bu bağlamda türban meselesinin, dolayısıyla “Türbanlı kadınların, ‘geleneksel’ ile ‘modern’ arasındaki etkileşim süreçlerinin, her ikisinin de diğeri tarafından dönüştürülerek yeniden-tanımlanışının ve dolayısıyla ortaya çıkan ‘çoklu modernlikler’in ya da ‘geleneksel’ ile ‘modern’ olanın aynı anda ve birbirinin içine geçmiş olarak yaşamakta oluşunun sembolü olarak düşünül[mesini]” önerir (2003/04, s. 97).

Türbanın kamusal alandaki varlığını savunanlar, söylemlerini, insan hakları ve demokrasiye dayandırmakta, türbanlı kadınların kamusal alandaki görünürlüklerine karşı çıkanlar ise bunu rejime yönelik bir tehdit olarak değerlendirmektedirler. Bu çözümsüzlük, gelenek ve modernleşme arasındaki ilişkiyi, ikili kutuplaşmalar çerçevesinde ele alan yaklaşımın kaçınılmaz bir sonucudur. Bu yaklaşımda, modernleşme sürecinin doğrusal bir çizgide devam edeceği varsayıldığından, gelenek ve modernlik arasındaki ilişki, birinden diğere geçip geçememe sorunu etrafında dolanır (Gençoğlu Onbaşı, 2003/04, s. 85). Gençoğlu Onbaşı'ya göre, bu açıdan önerilebilecek yaklaşımlardan bir tanesi, “Eski ile yeni ya da gelenek ile modernlik arasındaki ilişkiyi karmaşık, çelişkili ve çok boyutlu eklemlenmeler [...] olarak düşünmek ve bu ara konumlara, tüm karmaşıklığıyla kendi içlerinde anlamlı ve verimli açıklama araçları olarak yaklaşmaktır” (2003/04, s. 85).

Yeni Dönem İslami Sinema ve Üslup Arayışı

Geleneksel ile modern, sınırları belirlenmiş ve birbirini dışlayan iki kategori olarak tanımlandığında, tam olarak ne geleneksel ne de modern olarak tanımlanabilen ya da her ikisini de içinde barındıran olgular inceleme dışı bırakılır. Uçakan'ın çıkmazı tam da buradadır. *Anne ya da Leyla*'da, modernliğin ya da geleneksel olanın anlamını sabitlemeye çalışır. “Modernliğin fetişize edilmesi, gösterişçi bir tutkuya dönüşmesi, Batı-dışı modernliğinin bir özelliğidir” (Göle, 1999, s. 137). *Anne ya da Leyla*'da, Batı-dışı modernleşmenin bu aşırı ya da “fazla” yönüne, dini bir çerçevede olmakla birlikte, bir eleştiri vardır. Din değiştirenlerde görüldüğü gibi, modernliğe yüzünü dönenlerin de aidiyetlerini sergilemeye, ispatlamaya çalıştıklarını söyleyebiliriz (Göle, 1999, s. 137). Uçakan, bir yandan modernliğin fetişize edilmesine eleştirel bakar, bir yandan da göbeği açıkta bırakan giysilerle dolaşan kadınların göbeğini yakın çekimle göstererek, kendisinin de modernliği fetişize ederek algıladığını ifşa etmiş olur. Aynı şekilde *The İmam* filminde, Emre'nin uzun saçları ve motosikleti, başlı başına modernizmin fetiş nesnesi olarak kurgulanır.

Anne ya da Leyla filmi, kente ait pek çok imgeye yer verir; bir sabitleme çabasıyla sonunda yorgun düşer ve filmin ana karakterleri olan Said ve Kerem gibi olduğu yerde yığılıp, sonunda hiçliğe varır. Oysa modern ve geleneksel kategorileri, birbirleriyle etkileşim halinde eşzamanlı olarak yan yana durur. Bu etkileşimi, *The İmam* filmi başarılı bir şekilde ortaya koyar. Bugünkü İslam gibi, Müslüman kategorisinin siyasal ve kültürel bir yapısökümünü yapar (Göle'den aktaran Gençoğlu Onbaşı, 1997, s. 96).

İmam Hatip Lisesi'nden arkadaşı İmam Mehmet, okul arkadaşı Mert ile ortak bir yazılım firması kuran Emre'nin ziyaretine gelir. İmam Mehmet kanser hastasıdır ve Emre'den tedavi süresince yerine imamlık yapacak birini bulmasını ister. Emre imam bulmak yerine, Ramazan ayı boyunca imamlık yapmak üzere arkadaşının köyüne gider. Uzun saçları ve motosikletiyle modern görünümlü olan bu imamı, köylüler önce yadırgar. Köyde imam yokken onun yerine bakan, yobaz Hacı Feyzullah, bağnazlığıyla onun tam karşısında yer alır. Bu filmdeki Hacı Feyzullah karakterinde görüldüğü gibi, İslami sinema “kendi ötekilerini” yaratır.

Alışılmış Müslüman kimliği tanımlarına yönelik bir eleştiri ve onlardan bir kopuş içeren bugünkü İslamcılık, hem İslam'ın geleneksel yorumlarına hem de hâkim modernlik anlayışına karşı çıkar (Gençoğlu Onbaşı, 2003/04, s. 96). Çağdaş İslamcı hareketin aktörlerinin, siyasal ve kamusal görünürlüğe sahip olmakla birlikte, laik ve modern değerleri sahiplenmediklerini belirten Göle'ye göre, İslami kamusal alan, moderniteyle rekabetçi ilişki içine girer. Batıcı seçkinlere varlık ve meşruiyet veren Batılılaşmış yaşam alanını sorunsallaştırır. Hareketlerinin radikalliğinde, Batıcı modernist seçkinler ile aralarındaki dışlanmışlık ilişkileri ve farklılaşma arayışı yatar (Göle, 2000, s. 29-34).

Farklılığı, modern yaşam alanına eklemek, siyasal ve kültürel alanlarda cereyan eder. Modernleşmenin ve Batılı kodların yayılmasının, toplumun bir kesimi için hâlâ kültürel kimliğin tahrip edilmesi olarak algılandığı, İslami yaşam tarzına ve zihin çerçevesine yatkınlık göstermenin, bir karşı söylem alanı

edinmek olarak anlaşıldığı bir durumda, kültürel pratikler, hem farklılığı taşıma izni verir hem de farklılığı modern toplumsal düzene eklemeyerek ona katılımları bahşeder (İlyasoğlu, 1994, s. 24-25). Farklılıkları vurgulayan, aynı zamanda İslami yaşam tarzına yönelmeleri sırasında var olan toplumsal düzen içinde varlıklarını mümkün kılabilen, İlyasoğlu'nun “ayrımcı stratejiler” adını verdiği pratikler, modernleşmeye yeni bir yorum getirir, modernlikle bir arada yaşamın terimlerini yeniden tanımlar. Türkiye'deki tesettür tarzları göz önüne alındığında, bu, “kendi modernleşmesini kendi yapma” türünden bir eğilime işaret eder (İlyasoğlu, 1994, s. 25). Örneğin, İran İslam Cumhuriyeti ile kıyaslandığında, tek tip tesettüre karşı, Türkiye'de tesettür giyiminde anonimliğin kalıplarını zorlayan stillere, bireysel tercihlerle ve feminen bir vurguya yer vardır. Türkiye'de tesettür, bu özellikleriyle “kendi modernleşmesini kendi yapma” stratejilerinden biri olarak düşünülebilir (İlyasoğlu, 1994, s. 27).

Anne ya da Leyla ve *The İmam* filmleri, modernlik ve gelenekselliğin bu bir arada var oluşunun, Müslüman kimliği ve bununla uyumlu bir yaşam biçimi arayışının, İslami sinema içinde belirgin bir örneğini sunar. *Anne ya da Leyla*, biçimsel olarak çok sık yer verdiği geriye dönüşleriyle, sürekli koşuturup durarak Leyla'sını arayan ve bu nedenle Mecnun adını alan Said ve Kerem'in gördüğü rüyalarla, bu arayışın bunalımlı bir ifadesi olur. *The İmam* filmindeki Emre, hem modern toplumsal düzene hem de kendi cemaatine, kendi kültürel farklılığıyla eklenmiş Müslüman özneyi temsil eder. Bu açıdan filmlere baktığımızda, modernin ve gelenekselin özcü kategorilere sıkıştırılmadığı, ikisinin geçirgenlikler sergilediği bir durum görürüz.

Yukarıda söz edildiği gibi, kente yansıyan o kaotik kimlikler alanının bir panoramasını verir Uçakan. Bunu yaparken, popüler kültürün nimetlerinden yararlanmayı da ihmal etmez. *Anne ya da Leyla*'da, Güneydoğu'dan gelen poşili insanlardan Alevi aktivistlere, “ben kitap okuyorum” diye bağırarak “ilerici”den travestiye, 12 Eylül döneminde bir köşede vurulan oğlunu sayıklayan yaşlı bir kadından düşmüş bir pavyon kadınına kadar bütün kimlikleri, şehrin kaotik



The İmam (İsmail Güneş, 2005)

ortamında eşzamanlı olarak görmek mümkündür. Metropol insanının arayış ve aşkı, “ilahi aşk” çağrışımı ile bir araya gelir (Maktav, 2010, s. 35-36). “Leyla” adlı bir türküyü, Taksim Meydanı’nda bağlama çalarak söyleyen gencin başına toplanan erkek kalabalığının, kültürel kimlik farklılıkları yanında bir de ortak noktaları vardır: O da hepsinin Leyla’larını kaybetmiş olmalarıdır. Ancak herkesin aradığı şey başkadır. Bu arayışların hiçbiri olumlu olmaz. Çünkü kenti, Taksim’i, Beyoğlu’nu adeta amaçsızca dolaşan Uçakan’ın kamerası, her tür kültürden, her giyim tarzından insanı gösterirken, bu insanları tekinsiz bir şekilde resmeder. Yerde sürekli bir şey arayan ve hayali bir şeyi avuçlayıp, aradığı şeyin o olmadığını söyleyen ya da “ben kitap okuyorum, yobazlar” diye bağırarak bir kent sakininde gördüğümüz gibi, neredeyse yarı-delidir bu insanlar.

Genel anlamda “arayış”, filmin temasını oluştursa da Kerem gibi “saf anne” sevgisinin ve Said gibi “saf aşkın” peşinde olmayanların arayışı onaylanmaz. Bir tür delilik halidir onların ve kaos ortamıdır metropol. Burada, neredeyse herkes “ahlâksız”, modern olduklarını giyim kuşamlarına yansıttıkları halde, kaba ve görgüsüzdür. Beyoğlu’nda Said, Leyla’yı görüp, kalabalığın içinde onu yakalamak için koşarken, çarpıştığı adam ona küfrederek ve şehri onun gibi insanların mahvettiğini belirtir. Said’in elinde Leyla’yı gördüğünde vermek için tuttuğu naif gül, kentin yozlaşmış insanlarının ayakları altında ezilir. Uçakan, bu filmi, “saf annelik duygusuyla saf sevgiyi arayan çok farklı bir film, bir arayış öyküsü” olarak tanımlasa da (Maraşlı’dan aktaran Maktav, 2010, s. 36), bu saf sevgi/aşk arayışı, daha çok ahlâklı olmanın bir göstereci olarak işlevsel önem taşıyan anlatı içinde. Çünkü şehir adeta büyük bir pavyondur ve kadınların giysilerinin açıkta bıraktığı göbeklerinin yakın çekimlerine yer verilir. Saf sevgi/aşk, filmin kamusal alanlarda geçen bu sahnelerindeki kadınların görüntüsüyle bir uyumsuzluk teşkil ettiğinden, bu “saf” olan, “ahlâki” bir anlama kavuşur.



Anne ya da Leyla (Mesut Uçakan, 2005)

Film, popüler kültür eleştirisi olarak değerlendirilebilecek bir sahneyle açılır. Bu sahnede, meydana kurulan bir kameranın önünde, yeteneklerini sergileyen gençler görürüz. Hip-hop kültüründen arabeske kadar geniş bir yelpazede yeteneklerini sergileyen gençler, daha sonra kendilerini bir televizyon programından izleme şansına sahiptir. Burada evden kaçan yengesinden bahsedip iç döken erkekler ya da evden kaçtığı için çok pişman olan kadınlar vardır. Daha önceki İslami filmlerden farklı olarak, kentin büyüüne, kentin verdiği arzu vaatlerine kapılanlar sadece kadınlar değildir. Bu noktada, erkek ve kadın arasında belirgin bir fark gözetilmez. Modernitenin arzusu herkesi baştan çıkarmıştır.

Yoldan çıkan, büyük şehrin cazibesine kapılan ana kadın karakter Leyla olsa da, o kapılan kadından daha çok yitirilen bir özün metaforudur. O, daha çok “bekareti ve sadakati ile bekleyen” ütopyik bir anayurt gibidir: “O kirlendiye bütün yeryüzü, insanlık kirlenmiş demektir” der, Leyla’sını arayan Said. Üstelik inançlı ve doğru erkeği bularak hidayete eren kadınlar yoktur bu filmde. Bu bir arayış hikâyesidir. Değişim / durağanlık, kaybedilen kadın / kaybeden erkek karşıtlıkları kurulur. Burada kadının kapılması söz konusu değildir. Kadın, kendi kapılamayacak kadar edilegendir, o kaybedilmiş, kötü adamların eline terkedilmiştir. Said, onun arzusunun peşinden sürüklendiğini kabul etmek istemez. Said kendisi de arzusunun çağrısıyla evden kaçmıştır. Ancak tamamen başka bir arzusunun peşinden sürüklenmiştir. Aradığı şeyin aslında hiç olmadığını fark eder ve Kerem ile birlikte sonunda bir hiçliğe varır.

“Kendi Modernleşmesini Kendi Yapma”

Anne ya da Leyla’da, ahlâki bir yozlaşma mekânı olarak sunulan metropolün, özellikle Yeşilçam filmlerinden modernliğin metaforu haline geldiğini bildiğimiz Beyoğlu’nun kötücül anlamı, dekolte giyen kadın bedenleri üzerinden ifade edilir. Karşıt kutupta yer alan ve saf aşk’ı temsil eden Leyla ise, daha önceki İslami filmlerden aşına olduğumuz kadınlardan farklıdır. *Bize Nasıl*



Anne ya da Leyla (Mesut Uçakan, 2005)

Kıydınız (1994) ve *Yalnız Değilsiniz* (1990) filmlerinde uzun ve bol giysiler giyen, sadece gözü görünecek biçimde başı kapalı olan genç kız figürlerinin (İmançer, 2010, s. 88) aksine, annesini arayan Kerem'in annesini evde gösteren geriye dönüş sahnelerinde ve Said'in yanından hiç ayırmadığı fotoğrafında gördüğümüz Leyla, son derece dar ve renkli giysiler içinde, makyajlı ve uzun turnaklıdır.

Yeni dönem filmlerdeki en göze çarpan dönüşüm, “kendi modernleşmesini kendi yapma” eğilimi taşımalardır. *The İmam* filminde, modern imamın temsili olan Emre, İmam Hatip Lisesi mezunudur. Ancak aşına olunan geleneksel imam görüntüsünden uzaktır. Uzun saçlıdır, motosiklet tutkunudur, bilgisayar mühendisliği okumuş, İngiltere’de master yapmıştır. Sakin bir hayat yaşayan, evli, ama kendini yalnız hisseden bir adamdır. Arkadaşının yerine imamlık yapmak üzere gittiği köydeki genç kadınlar da köydeki kadınların geleneksel rollerinin dışındadır. Okuma yazma bilirler. Evde çalışmak dışında ziraat ve tarımla ilgilenirler, muhtarın kızı Zehra gibi traktör kullanırlar. Hatta Zehra’nın dediği gibi, üniversiteye türbanlı girmelerine izin verilse, üniversiteye bile gitmek isterler. Türbanlı kadın, Cumhuriyet’in tahayyül ettiği modern kadın imgesinden farklı bir yerde durur, ancak modern görünümü nedeniyle de geleneksel başörtülü kadın figüründen ayrılır. Sadece kadınlar açısından değil, erkekler açısından da dine uygun bir yaşam tarzı geliştirmek, Emre’nin uzun saçlarında görüldüğü gibi, bireysel stil ve tercihlere eklenmektedir.

Gerek karakterlerin yaşam biçimi, giysileri, davranışları ve tüketim alışkanlıkları anlamında, gerek anlatıların biçimsel üsluplarında olsun, bir modernleşme eğilimi vardır. *Anne ya da Leyla* ve *The İmam* filmlerinin anlatım tarzında, geriye dönüşler ve rüyalar, özellikle *Anne ya da Leyla*’da parçalı anlatım tekniği önemli yer tutar. Bu filmde Uçakan, Kerem’in geriye dönüşleri ile Said’in geriye dönüşlerini, geçmişteki aşkını ve rüyalarını yan yana getirerek adeta bir bilinç akışı tekniği uygular. Bu sayede filmde, şimdiki ve geçmiş zaman birbirinin içinde erir. Hikâyenin zamansal olarak nerede durduğunu takip etmek giderek zorlaşır ve bu zorlanma hissi, kentlin kötücüllüğünü ve kaosunu, bir rüya olarak vermeye hizmet eder. Kültürel farklılıkları, çığrından çıkmış trafiği, hareketi, akışı, kalabalığı, “açık saçık” kadınları ve kaybolan komşuluk ilişkileriyle kent, adeta kötü bir rüya sahnesine taşınır.

Klasik ve modern anlatının iç içe geçtiği bu sahnelerdeki parçalı anlatı yapısı, Maktav’a göre, “trajik bir hikâyeye” olan ihtiyaç tarafından belirlenir. Trajik bir kahraman gibi, Said’in de bir macera yaşaması, ama sonra eve dönmesi istenir (2010, s. 47). Ancak aradığını bul(a)maz ki Said, eve dönsün. Said olumlanan, anlatıda onay verilen bir arzuyla evden kaçır. Ablasına kendisini merak etmemelerini, “artık büyüdüğünü” bildiren bir mektup yazar. Burada trajik olan Said değil, aslında metropol insanıdır. Said’in arayışı olumlanırken, trajik olan, kent alanında biriken insan kalabalığıdır ve Taksim Meydanı’nda kurulan kameraya ünlü olmak için şarkı söyleyen, hip-pop yapan, evden kaçır gençlerdir. Burada “ev”, metropolün yozlaşmışlığına karşı, kaybolan geleneksel değerlerin, komşuluk ilişkilerinin, saf çocukluk aşklarının ve sıcacık anne sevgisinin mekânıdır. Ama bu gençler için de trajediden

kurtulmak, “eve dönmek” imkânsızdır. Film, buna dair inancı olmayan bir karamsarlık çizer.

Said, yönetmenin modernlik karşısındaki tavrının bir gösterevidir. Film, modernliğin ve gelenekselliğin anlamlarını sabitlemeye çalışır, ara biçimlere imkân tanımaz. O nedenle bu film, nihilizme varır. Gelenekselliğin ve modernliğin ara biçimlerini, öznelliğin ve modernin eklemeli olduğu konumları, bir ahlâki çöküş ve yozlaşma olarak görür. Bu durum, büyük bir çaresizlik ve korkunç bir yalnızlık kaynağıdır. Kerem ve Said, kentnin ortasında çaresiz ve yalnız kalarak, kaybolan değerlerin bir temsiline dönüşür. Said o kadar naiftir ki bir süre, Leyla'nın kadın pazarlayan adamlarla birlikte çalıştığını anlamaz. Leyla'nın ne iş yaptığını uzunca bir süre idrak edemediği gibi, onun kötü adamlar tarafından kaçırıldığına inanır ve rüyasında tekrar tekrar Leyla'yı adamlardan kaçıp kendisine doğru koşarken görür. Çözumsuzlük, sözü edilen sabitleme istencinden kaynaklanır. Çözumsuzlük, en sonunda aradıkları Leyla'nın aslında hiç olmadığı çıkarsamasına varır. Leyla sandığı kadını kurtaramayacak kadar eli kolu bağlıdır Said'in. Adama saldırıp saldırmamak konusunda karar verinceye kadar, Leyla'larını kaybeden başka kişiler tarafından Leyla öldürülür. Maktav'ın da dediği gibi, trajik bir karakter ol(a)mayan Said, yüksek bir değer gerçekleşmediği için epik de olamaz (2010, s. 49). Said o kadar iyi niyetli ve iyi değerlerle yüklüdür ki şiddet kullanmayı bilemez, hiçbir şey yapmadan öylece kalır olduğu yerde. Kentte karşılaştığı insanlar ve kötülükler nedeniyle, sürekli şaşkınlık yaşar ve ne yapacağını bilemez.

Anne ya da Leyla'nın başarısızlığı, aslında temel olarak bu çıkışsızlık halinde ve bu çıkışsızlığın yarattığı gerilim eksikliğindedir. Biçimsel olarak video klip estetiğinde çekilmiştir ve karakterler kendi gerçekliğinin altını oycak kadar naif ve masumdur. Uçakan'ın filmi, modernizmi fetişleştirerek algılamının, bir çıkışsızlık ürettiğini gösterir. Bu çıkışsızlık, aynı zamanda Said ve Kerem arasındaki yaş farkını bulanıklaştıran, modern yaşam karşısında Said'i hep ergen bırakan, bir türlü yetişkinliğe erdirmeyen ve sonunda onu eli kolu bağlı bırakan bir çözumsuzlük halidir. Bu büyümememe, yetişkin bir özne olamama hali, ara biçimlere imkân tanımamaktan, dolayısıyla bir kadının “anne” ya da “Leyla” oluşunda direktmekten, illa ki onu anne ya da eş olarak görmekte ısrar etmekten kaynaklanır.

Gelenekselin ve Modernin “Ara Biçimi” Olarak Arayış ve Melankoli

*Anne ya da Leyla, öyle zaman dışı kurgulanmıştır ki Said'in neden daha hızlı bir iletişim aracını değil de mektup yazmayı tercih ettiği merak konusudur. Bunu, ancak kaybedilen şeylere karşı duyulan bir melankoliyle değerlendirebiliriz. Said'in nezdinde Uçakan, modernleşmeyle melankolik bir ilişki kurar. Leyla, kaybolup giden geleneksel değerlerin bir sembolüdür. *The İmam* filmindeki Emre ise modern ve geleneksel olanın tam sınırında durduğu için, bir iç hesaplaşma yaşar. Melankolik bir karakterdir, “niçin motosiklete bindiğini” soran Hasan'a, “kaçmak için” yanıtını verir. Zaman zaman köyden uzaklaşıp yalnız kalır, düşüncelere dalar.*

Maktav, mistik İslami sinemada inandırıcılık sorununun, baştan bertaraf edildiğinden söz eder. Yeşilçam sinemasındaki abartıyla, Müslüman seyircinin

kalp gözü ile seyrettiği patetik kahramanların abartısını karşılaştıran Maktav'a göre, abartı, İslami filmlerde üç şeyin altını çizer: Bu dünyanın, beşeriyet ötesi bir üst âlemin ve öldükten sonra gidilecek olan öteki dünyanın. Maktav'a göre, İslami kültürel kodlar ve öteki dünya, gündelik ilişkiler içinde canlı tutulur. Bütün rüyaların, öteki dünyaya ve "bir başka zamana" açıldığını belirten yazara göre, dinsel ve metafizik çağrışımlar, kurmacayı, öteki dünya ile bu dünya arasında bağlantı kuran bir "ara biçim"e dönüştürür (Maktav, 2010, s. 42-43).

İslami sinemada mistik bir haleye bürünen kurmaca, yeni dönemdeki İslami filmler bağlamında değerlendirildiğinde, öteki dünya ile bu dünya arasında bağlantı kurmakla kalmayıp, manevi geleneksel ve maddi modern dünya arasında da bağlantı kuran bir "ara biçim" olarak, gelenekselin ve modernin sınırlarının iç içe geçtiği yeni bir arayışın ifadesi olur. *The İmam* filminde olduğu gibi, kendi farklılığını itiraf etme ve yüzleşme, geleneksel ve modern olanın "ara biçimi"nde cereyan eder. Birinden diğerine geçiş, bir "kayıp" nedeniyle olur. Buradaki "kayıp", mistik-İslami sinemanın kodlarına uygun olarak bu dünyayı, metafizik bir alana, öbür dünyaya bağlayan, ikisi arasındaki irtibatı sağlayan türden bir "kayıp"tır. Bu kayıp, *Anne ya da Leyla*'da olduğu gibi, kaybedilen bir çocukluk aşkı ya da *The İmam*'daki gibi kaybedilen özgürlük (Emre, "Aziz pirim" olarak hitap ettiği İmam Hatip Lisesi'nden Mehmet'e, "Hürriyetimizi kaybettik, piyasanın kölesi olduk," der) ya da kaybedilen bir baba olabilir.

Bu dünyada yapılan kötülüklerin bedeli, öteki dünyada ödeneceği için, buradaki "kayıp", karakterleri uyarıcı ve aynı zamanda öze döndürücü "tebliğci" bir özellik taşır. Önceki dönemin İslami filmlerinden farklı olarak, siyasi bir tebliğ değil, daha kapsayıcı, toplumun tüm kesimlerine hitap etmeye meyilli, sevgi ve hoşgöründen dem vuran, daha uzlaşmacı bir "tebliğ" misyonunu gözlemlemek mümkündür. Tam da bu amaçla, didaktik ve öğüt verici bir üslubu yeğleyen *The İmam* filmindeki Emre, modern bir kimlikle Müslüman özneyi, dolayısıyla "maneviyatı dünyevileştirip, maddi kılıklarla birleştir[erek]" (Maktav, 2010, s. 43), kendisiyle yüzleşir. Metafizik türden bir kaybın simgesi olarak okunabilecek baba'nın vasiyetiyle ilgili olarak gördüğü rüya sahnesinde, bu birleştirme ortaya çıkar. Bu rüya sahnesinde, Emre'nin içten içe hoşlandığı Zehra'yı, annesi kılığında Emre'ye serzenişte bulunurken görürüz. Emre, vaktinden önce yaşlanmıştır ve bir aynada kendine bakmaktadır. Babasının âlim olma isteğini yerine getirmediğinden söz eden annesine Emre, bu isteğin vasiyet değil, babasının hayali olduğunu, âlim olmasa bile bilgisayar mühendisi olduğunu söyler. "Köklerinden utanıp", babasının koyduğu Emrullah ismini Emre yaptığı için sitem etmektedir annesi. Burada, Emre'nin yaptığı meslek ve babasının olmasını istediği meslek ve kendi tercihi olan ismiyle babasının koyduğu isim arasında, geleneksel olandan modern olana, mistik olandan dünyevi olana doğru bir kayış vardır. Modern olana bu kayış ya da daha doğru bir deyişle, geleneksellik-modernlik arasındaki "geçirgenlik", Emre'nin nezdinde her zaman bir "ara biçim"dir. Sonuçta Emre, İslami bir yaşam tarzını benimseyen, (iş ortağı Mert'in, Emre'nin İmam Hatip Liseli olduğunu neredeyse on yıldır sakladığını öğrendiğinde söylediği gibi) içki içmeyen, dansa kalkmayan biridir.

Göle'nin, yerel dokular, kendilerine özgü değerleriyle alternatif modernlik biçimleri yaratırlar mı, şeklinde ifade ettiği sorusuna geri dönecek olursak, *The İmam* filmi, bu soruya yanıt oluşturabilecek veriler sunar. Batılı yaşam biçimiyle modernliğin özdeşleştirilmesine başkaldıran İslami kesimleri, Batıcı modernist seçkinlerin perspektifinden “gerici” olarak nitelendirmek, Batı-merkezli modernliğin ve onun “gelişmemişler”, “gelişmekte olanlar”, “geriden gelenler” şeklinde ifade edilen ideolojik zaman anlayışının, bir başka kültürel bağlamda yeniden-üretilmesidir. Batılılaşmış yaşam alanını siyasetin konusu yapmak, onu sorunsallaştırmak, modernitenin tekçi ve dışlayıcı kavramsallaştırmalarını da sorunsallaştırmak demektir. Bu, yeni kamusal görünürlüklerle kamusal alanı genişletmek ve dolayısıyla doğrudan demokrasi meselesini gündeme getirmektir (Göle, 2000, s. 29).

İslamcılık, modernlikle Batılı olmayı özdeş kabul eden anlayışa bir alternatif sunar. Modern olan ve İslami olanı, dünyevi ve manevi olanı birleştirerek, bir “ara biçim” formunda, sinemasal anlamda da yukarıda sözü edilen bu dünya ile öteki dünyayı mistik kurmaca biçiminde eklemler. Emre'nin, rüyasında kendisine baktığı ayna üzerinden bu “ara biçim”i, dolayısıyla bu alternatif modern özneyi görürüz. Modernliği, Batı-dışı modernleşmeyi temsil eden bir karakter üzerinden okuruz. Emre, hem modern toplumsal düzen hem de kendi cemaati açısından, alışılmış Müslüman kimliği tanımlarının dışındadır. İslam'ın geleneksel yorumlarına ve hâkim modernlik anlayışına mesafeli bir duruşu vardır. Kendi tercihi olan ismi de bu “ara biçim”in bir göstergesidir. Filmin sonunda, modernliğin bir nişanesi olarak, fetiş nesne olan motosikleti köye, satılmak üzere bırakacaktır. Satılık olan motosikletin üzerine bırakılan küçük notta belirtildiği gibi, bu kez “kaçmak” için değil, “binmek için” alınacaktır. Bu “ara biçim”e uygun olarak, filmde geriye dönüş sahnelerinde hep hatırladığı gibi Emre, kendisi de Mehmet Hoca'nın cenazesinde “ölü yıkayıcı” görevini yerine getirerek köyden ayrılır ve bu iç hesaplaşma sona erer.

Dışlanma ve Ötekileştirme

The İmam filminde, “dışlanmışlık” önemli bir yan temadır. Batıcı modernist kurumlardan ve bu kurumların temsilcisi olan insanlardan yana acı çeker Emre. Filmde, Mehmet Hoca ile ilk karşılaşmasında olsun, daha sonra günlük hayatına devam ettiği zamanlarda olsun, anlatıyı bölen hatırlama sahneleri, abartıya varacak denli tekrarlanır. Bu hatırlama sahnelerinde Emre, İmam Hatip Lisesi'nin bahçesinde arkadaşlarıyla top oynarken, bahçenin yüksek duvarlarından aşağıda top oynayan erkek çocuklara bakan modern aile kızları, onlarla “ölü yıkayıcı, ölü yıkayıcı” diyerek alay ederler. Aynı nedenden dolayı Emre'nin yaşadığı dışlanmışlık bir kez de eşinin ona, “hiç ölü yıkadın mı” sorusunda belirir. Yine bu kötü anıları canlandırdığı sırada, motosikletiyle farkında olmadan hız yapar ve yolunu çeviren trafik polislerinden ürker. Yine bir dışlanmışlığa uğrayacağı kaygısıyla, polislere sayıklar gibi tekrar tekrar bilgisayar mühendisi olduğunu söyler. Arkadaşının köyüne gittiğinde kendi cemaati tarafından da dışlanır, köylüler onu yadırgar.

Emre, modern düzen içinde, şehirde geçen sahnelerde “farklı”dır, ancak modern olanın bir tezahürü olarak görüldüğü için kendi cemaati içinde de “farklı”dır. Emre, kendini köylülere anlatmaya çalışır ve bir yandan da

kendisiyle bir iç hesaplaşma yaşar. Bu çifte dışlanmışlık, farklılaşma arayışını da kateder. Köyde, din adamı olarak olumsuz bir portresi çizilen Hacı Feyzullah ise köylülerin adeta modernlikle kurdukları yaralı, ama bağımlı ilişkinin bir göstereni gibidir. Bağımlıdır, çünkü modern günlük yaşam pratiği, artık onun ve diğer insanların taviz vermek istemediği (geleneksel) yaşam biçimini zora sokmaktadır. Ancak bir taraftan, eski yaşam biçiminin ve geleneksel değerlerin “kaybı” kabullenilmediği için yaralıdır da.

Oğluna sürekli şiddet kullanan, onun diğer çocuklarla oynamasına izin vermeyen ve ona zorla Kuran-ı Kerim öğreten Hacı Feyzullah’ın oğlu Tarık, sonunda, babasının kati bir şekilde bakmasına bile müsaade etmediği Emre’nin motosikletine biner ve ortadan kaybolur. Köylüler Tarık’ı aramaya çıkar ve sonunda Hacı Feyzullah oğlunu, modernitenin bir fetişi olarak algıladığı motosiklete binerek aramaya çıkar. Bu sırada karısıyla kavga eder ve üç vakte kadar motosikletten inmemeğe şart koşar. Eğer inerse, karısı “boş olacaktır”. Emre, onun başına bir şey gelmesinden korktuğu için motosikletten inmesini, eğer inerse de karısının “boş olmayacağını” belirtir. Emre, ona dinin böyle bir şey olmadığını söylerken, burada, modern olanla geleneksel olan arasındaki o özel kopuşun izlerini sürmek mümkün hale gelir. Emre, İslam’ın geleneksel yorumlarına mesafeli durur. Muhtarın kızı Zehra, kullandığı traktörün çamura saplanması sonucu yağmur altında kalır. O sırada oradan geçmekte olan Emre, Zehra’yı motosikletine alarak köye götürür. Buna özellikle Hacı Feyzullah çok tepki gösterir ve dedikodular çıkar. Emre, Hacı Feyzullah’a “Demek ki sen suda boğulan bir kadın görsen, namahrem diye elini tutup kurtarmazsın öyle mi” der. Ayrıca çocukları ve gençleri şiddetle cezalandırmaya karşıdır. Çağa ayak uydurur, örneğin camide Kuran dersi bittikten sonra, çocuklara bilgisayar kullanmayı öğretir. Emre, adeta köylüyü aydınlatmak için oradadır, camide verdiği vaazlarda da didaktik bir dili vardır.

Aynı uzlaşmacı, hoşgörülü didaktik dil, Mehmet Hoca’nın “göçerler” dediği gruptan ve Emre’nin iş ortağı olan Mert’ten söz ederken de vardır. Mehmet Hoca için, kanser tedavisi süresince yerine bakacak birinin “hemen” bulunması çok önemlidir. Çünkü onun demesine bakılırsa, köyde “farklı” bir grup vardır. Göçerli köyü baraj altında kalınca, Mehmet Hoca’nın köyüne yerleştirilen bu grubun, Hoca’nın belirttiğine göre, “dinle diyanetle pek bir bağlantıları yoktur”. Emre’ye, şimdi düzeldiklerini, ancak köylülerin onları hâlâ benimseyemediğini anlatır. Marangozluk yapan Hacı Feyzullah, bu “göçerleri” pek sevmez. Mehmet Hoca’nın Emre’ye söylediği gibi, “onlara şarapçı der, afyoncu der. Bazıları içki içer, arada da namaza gelirler”. Mehmet Hoca sever onları, ilgilenir. En sevdiği özellikleri de hiç yalan söylememeleridir. Hacı Feyzullah’ın hoşgörüsüz ve kaba davranışları yüzünden camiye terk etmelerinden kaygılanır Mehmet Hoca. Emre’ye, “Hocaya küsüp camiden ayağı kesilen bir tek kişi bile olsa, nasıl hesabını veririz” der.

Mehmet Hoca’nın derin bir hoşgörüsü vardır, kimseyi dışlayıcı söz ve davranışta bulunmaz. Emre, köye imamlık yapmak üzere giderken, Mehmet Hoca’yı iş arkadaşı Mert’e emanet eder. Mehmet Hoca’nın engin hoşgörüsünden, içki içen, kadınlarla tek gecelik ilişkiler kuran, doğru düzgün oruç tutmayan birisi olduğu halde Mert de nasibini alır. Mert’e hastane odasında

şükranlarını sunan, yaptığı yardımlar için ona teşekkür eden Mehmet Hoca'ya Emre, "Mert'e borç olmaz, o zındığın tekidir" der. Hoca da "Dünyada onun kadar bir insana hizmet etsem, kendimi cennetlik sayardım" diyerek yine önemli dersler verir.

Cemaati için bir yabancı olan Emre, dışlayıcı davranışlara maruz kaldığı için, tıpkı Mehmet Hoca gibi, herkese, Hacı Feyzullah'ın film boyunca "afyoncular" diyerek aşağıladığı "farklı" gruba da hoşgörüsüyle yaklaşır. Köyde en yakın arkadaşı Hasan adındaki gençtir. Hasan, onun saçlarına, motosikletine özenir. Bir gün camiden ezan, farklı bir sestense dile gelir. Herkes bu güzel sesin sahibini merak eder. Emre, ezanı okuyanın Hasan olduğunu söyler çevresindekilere. Köylüler çok şaşırır, çünkü Hasan daha önce ezan okumuş, ancak kimse hoşnut kalmamıştır, ezan okumayı becerememiştir. Bu sebeple Hasan, Emre'nin ona ezan okutma teklifini önce reddeder. Ancak Emre'nin bu hoşgörüsüne rağmen, Hasan'ın "göçerler"den olduğunu öğrendiğinde şaşırması ilginçtir.

İslami sinemacıların, aslında daha dar bir izleyici kitlesine değil, herkese hitap etme istekleri, incelenen bu iki filmde görünür. Özellikle *The İmam*'da Emre karakteri, İslam'ın modern yüzünü, daha doğrusu bir "ara biçim" olma halini ve herkesi temsil edebileceğini göstermeye çalışır. Emre'nin ve Mehmet Hoca'nın hoşgörüsü bundandır. Camiye herkes gelebilmelidir, "göçerler" adı verilen gruplar da dâhil. Eğer insanlar, camiye gelemiyorsa, doğru yolu bulamıyorsa, bu, Hacı Feyzullah gibi insanlar yüzündendir.

Bu filmdeki "öteki", yalnızca Hacı Feyzullah'ın temsil ettiği insan tipi değildir. Gerçi ona da hoşgörüsüyle yaklaşır Emre, sabırla sonunda onun da gönlünü fethetmeyi başarır. Tıpkı "göçerler" denilen grubun inancının bir parçası olan ağaca çaput bağlamak gibi bir ritüele sabırla tahammül ettiği gibi. "Göçerler"ın, Hacı Feyzullah'ın deyişle "afyoncular"ın kimliği hakkında net bir bilgi verilmez. Meşru olan "dinle dinayetle bağlantılarının bulunmadığı" belirtilen grubun, ne tür bir inanç taşıdığı ya da ağaca çaput bağlamanın onlar için ne ifade ettiği anlaşılmaz. Sadece içki içmeleriyle, Hacı Feyzullah'ın söylediği gibi, "saza söze koşmalarıyla" betimlenirler.

Hacı Feyzullah, köyün kahvehanesinde onlar hakkında olumsuz konuşmalar yapar, çevresindekiler onu, ayıp olduğunu söyleyerek uyarır. Söylediklerini o sırada orada oturan "göçerler" de duyar, ancak tepki vermezler. Film boyunca bahsedilen, ama sesleri duyulmayan "afyoncular"a söz hakkı verilmez. Onların adına köylüler savunmada bulunur. Kimlikleri belirsiz bırakılan bu insanlardan biri olan Haydar, bir gün Hacı Feyzullah'la atışır. Zehra'yı o yağmurlu günde motosikletine almasından sonra çıkan dedikodular nedeniyle, Emre'nin köyden gitmesi gerekip gerekmediğini tartışır. O sırada Haydar, Hz. Ali'den söz eder. "Göçerler"den birinin evinin avlusunda, bir kadının kızına ezan başladığı için, müzikçaları kapatmasını söylediği sahnelerden birinde, evin duvarında atının üstünde Hz. Ali'nin bir resmi vardır.

Burada, bu iki grubun bir arada yaşamayı başarabildiği, "göçer" de olsalar, içki de içseler, ezan okunduğunda müzik dinlemediklerine dair olumlu gözlemler aktarılır. Ancak "Alevi" kimliği taşıdığını anladığımız bu insanların kimlikleri, kesinlikle dile getirilmeyip bastırılır. Biz ve onlar ikiliği

çerçevesinde, onların bu kez de olumsuz yanları vurgulanır ve böylece egemen grubun iktidarı yeniden-üretilir. Emre'nin Hasan'ın göçer olduğunu öğrendiğinde yaşadığı şaşkınlık, biz ve onlar karşıtlığındaki egemenlik ilişkisinin bir tezahürüdür. Hasan'ın "göçerler"den olduğu halde, ezanı doğru ve güzel okuyabilmesinde kendisine pay çıkarır ve bunu başarabildiği için böbürlenir. Emre, bu şekilde iktidarı elinde tutan, neyin doğru neyin yanlış olduğuna karar veren bir konuma yerleşir. Okul yıllarında kendisiyle "ölü yıkayıcı" diyerek alay eden modern ve laik aile kızlarının konumunu yeniden-üretir. Bu, hoşgörü söylemine sahip ve dışlanmayı temel problem haline getiren filmin, dil sürçmesi yaşadığı noktadır.

"Ötekileştirme" noktasında, Uçakan'ın *Anne ya da Leyla*'sı dışlayıcı bir söylemi yeniden-üretir. "Akordsuz bir zamanı ve kaotik bir mekânı" olan kentin, çok kültürlü ve kozmopolit yapısını, keşmekeş olarak betimler. En önemlisi de Leyla'yı vuran esmer adamların üstündeki poşidir. Güneydoğu'dan veya metropol alanının dışından, "çevre"den Leyla'yı öldürmek için İstanbul'a/merkeze gelen bu insanların, "namuslarını temizlemek" gerekçesiyle onu öldürdüklerini sezdirir. Çünkü büyük şehrin arzusuna kapılıp gelen Leyla fahişelik yapmaktadır. Haber medyasına taşınan namus cinayeti vakalarının, Türkiye'nin Doğu ve Güneydoğu'suyla özdeşleştirildiği, popüler kültür içinde sıkça yer verilen imgelerden yararlandığını görürüz. Burada yine belli belirsiz, örtük olarak bölgesel ve (etnik) kimliğe ilişkin bir vurgu vardır.

Poşili insanlar ve cinayet sahnesinin hemen ardından, ironik bir biçimde, filmin son sahnesinde, Atatürk'ün eliyle ileriye işaret eden heykeli gösterilir. Bu imgeyle, modernleşme projesinin her yerde başarıya ulaşamadığı ve metropolle ya da metropolün bir bölgesiyle sınırlı kaldığı vurgulanır. Uçakan'a özgü çaresizlik ve karamsarlık, burada tekrar açığa çıkar. Bu heykel sahnesi, bir bunalımın ifadesi olur. Çünkü ne tam modernleşmiştir ne de geleneksel yaşam biçimlerine bağlı kalmıştır. Bu kavramların birbirine karşıt olarak konumlandırılması nedeniyle, kent, ucube bir görünüme kavuşur ve heykel de bir ironiye dönüşür.

İslami Sinema Bir Akım mı?

Maktav, *Anne ya da Leyla*'nın başarısızlığının, seyircinin doğrusal bir mesaj beklentisi olmasından, yönetmenlerin dışlanma korkusu taşımalarından ve herkesi kapsayan bir söylem yaratma çabasıyla tasavvufi arayışa yönelmelerinden kaynaklandığını belirtir. Ancak tasavvuf felsefesi içinde, "trajik" kahraman hayat bulamaz (Maktav, 2010). Bu film, ilahi aşktan daha ziyade, modernleşmeyi şekillendiren kaos ve karşılıklı kimliklerin grift ilişkisinin ayırıcına varamamanın verdiği hiçliğe ulaşma olarak okunabilir. "İnsanlar artık çok köşeli, hiçbir kavram onları tam olarak çerçevelemiyor" diyen Uçakan'ı (2004, s. 2), bu durum karamsar bir film yapma noktasına çekmiştir.⁷

Önceki dönemin İslami filmlerinde, karakterler, dini ve siyasi mesaj vermek açısından işlevsel oluşlarından dolayı derinlikli çizilmezdi. Aynı durum yeni dönemde de devam eder, fakat bu kez net mesajlar vermek gibi bir kaygı olmadığından, karakterlerin derinliksizliği, bu dönemde yapılmış filmleri

⁷ *Anka Kuşu: Bana Sırrını Aç* filminde de, metropolde çocukluk aşkı arayan, aslında bir iç yolculuğa çıkarak metropolden uzaklaşıp, geleneksel değerlerle tanıştığı kasabaya dönen bir başka karakterin izini süreriz. *Anne ya da Leyla*'nın karamsarlığını, bu son filminde, küllerinden yeniden doğan zümrüt-ü anka kuşunun umut veren mitiyle bir parça harmanlasa da, içsel bir yolculukla ilahi aşk'ı bularak, doğru ve güzel olana ulaşmak asıl hedef gibi görünse de, modern yaşamın değerleri, bu filmde de "ahlâk" terazisinde tartılır. Geleneksel ve modern değerler arasında kalmış, melankolik ve bunalımlı insan tipi yenilenir.

sinematografik açıdan başarısız hale getirir. Hilmi Maktav'a göre, İslami yönetmenler 2000'li yıllarda daha ılımlı, daha kitlesel, ama daha entelektüel bir sinema ve daha modern bir kahraman arayışına yönelir. Filmlerindeki İslami mesajların dozajını düşürür; tasavvuf felsefesini, sinemada hem bir uzlaşma alanı, hem de sinemasal bir imkân olarak görürler (Maktav, 2010, s. 33). Yeni dönemde, mesajın dozajının düşüklüğünde yeni konjonktür de etkilidir. Uçakan, "Elbette sağ, sol, ilerici, gerici, şucu, bucu kavramları bir yönden bakıldığında geride kaldı, söylem biçimleri değişti. [...] Ama bu değişimi söylem planında değil de, fikri dönüşüm noktasında algılamak doğrusu çok tehlikeli" demektedir (2004, s. 2).

Maktav'ın şu tespiti çok önemlidir: Kendilerini, Batı'nın ve modernitenin ahlâki değerlerine karşı olarak tanımlayarak, sinemasal kimliklerini her şeyden çok bunun üzerine kuran "saf Müslüman kahramanlar" yaratan İslami sinemacılar, bugün de maneviyatı, ahlâkı iyi olanı İslam ile özdeşleştirir. Ancak arada şöyle bir fark vardır: Artık yönetmen olarak Müslüman kimliklerinin altının çizilmesini, Türk sinemasında ayrı bir kategorinin içinde değerlendirilmeyi istememektedirler (Maktav, 2010, s. 33). Batı ve modernlik arasındaki özdeşliği sorunsallaştıran ve siyasi-dini mesaj verme kaygısından tamamen uzaklaşan yeni filmler ve bu filmlerdeki, modern ve geleneksel sınırında geçirgenlikler sergileyen bir "ara biçim" üreten yeni üslup arayışı, İslami sinema ve "akım" türünden adlandırmaları problematik hale getirir.

Modern ve geleneksel olanın bu bir aradılığı, sadece İslami sinema açısından değil, genel anlamda Türk sinemasının diğer filmleri için de bir anlam taşır. Yeni dönemde dini temalara yer veren pek çok film üretilir. Dolayısıyla, bu durum, İslami sinemayı bir "akım" olarak değerlendirmeyi sorunlu kılar. İslami sinemayı "akım" haline getiren unsur, İslami yaşam tarzının siyasi bir talebe dönüşmesidir. Ancak bu talebin siyasi boyutları bugün hâlâ gündemde olsa da, artık Müslüman kimliği için tepkisel ve başkaldıran politikalara ihtiyaç yoktur. Bireysel taleplerin ve çizgilerin, Müslüman kimliğiyle eklemlendiği bir konjonktürde, siyasi İslamcılıktan Müslüman özneye geçilmiştir. Dolayısıyla, artık bugün, "akım" değerlendirmesi ve İslami sinemanın başındaki "İslami" nitelmesi, bu sinemaya dışarıdan bir bakışın sonucudur. Abdurrahman Şen de, 1990'lı yıllarda, Beyaz sinema teriminin altını, herkesi kapsamak niyetinde olduğunu göstermek için çizmiştir. O yıllarda, bu sinemacılar arasında görüş ayrılıkları vardır, dolayısıyla İslami sinemacıları homojen bir grup olarak görmek, "onlar" demek, ötekileştirici bir söylemsel kalıbı yeniden-ürettiğinden sorunlu bir hale gelir.

İslami sinemayı "akım" olarak değerlendirmeye neden olan, son tahlilde konjonktürdür. 1990'lı yıllarda İslami sinemayı "akım" haline getirip, milli sinemadan ayırıştırarak siyasi konjonktür, bugün değişen koşullar sonucu, İslami sinemayı "akım" olarak değerlendirmekten ya da Türk sineması içinde ayrı bir kategoriye yerleştirmekten bizleri alıkoyar. Dolayısıyla, herhangi bir kategoriye girmek istemeyen ya da "İslami yönetmen" türünden bir adlandırmayı kabul etmeyen Uçakan ve herkesi kapsayan bir söylem geliştirmek isteyen yukarıda sözünü ettiğimiz Şen, Güneş, Azak gibi diğer yazar ve yönetmenler, 90'lı yılların siyasi radikalliği için değil, ama günümüzde bunu talep etmekte

haklıdır. ⁸ Herhangi bir ideolojiyle değil, herkesi kapsayan bir sinema yapma anlayışı, önceki dönemde değil, şimdi gerçek karşılığını bulmuştur. Bu nedenle, bu çalışmada kullanılan “İslami” sinema terimi sorunlu hale gelir. Zaten “İslami” teriminin kendisi, başlı başına bir yumuşamayı işaret eder.

Sonuç

Yeni dönem “İslami” filmlerde üslup arayışı, modern ve geleneksel olanın iç içeliğiyle karakterize olur. Bu “ara biçim”, İslami yaşam tarzıyla modern yaşamı bağdaştırma ve bu doğrultuda söylemsel ve anlatısal arayışta temellenir. İncelenen filmler, modern ve geleneksel sınırların geçirgen olduğu alanda konumlanır. Bu dünya ile öteki dünya arasındaki geçişin biçimsel formu olan mistik İslami kurmaca dilinin tebliğci karakteri, önceki radikal dönemden farklı olarak, siyasi değil, herkesi kapsayıcı, hoşgörü ve uzlaşmadan yana bir yöne evrilir.

Batılılaşma ve modernleşmenin özdeşleştirilmesine karşı çıkan ve kendilerine özgü değerleriyle alternatif modernlik formları sunan İslami yönetmenleri, sabit ve özcü kategorilerle değerlendirmek, İslami kesimleri ise “gerici” ya da “gelişmemişler” olarak nitelendirmek, Batı merkezli ideolojik zamansallaştırma ve hiyerarşik konumlandırma anlayışının, bir başka kültürel ve coğrafi bağlamda yeniden-üretilmesidir. Yeni dönem İslami filmler, alternatif modernlik biçimi arayışının yeni bir tezahürüdür. *Anne ya da Leyla*, modern olanı ve geleneksel olanı sabitleme çabasının, insanı bir çıkmaza sürüklediğini, filmin adında da ele verdiği gibi, kendi söylemi içinde ifşa eder. *The İmam* filmi ise, modernlik ve geleneksellik arasında bir eklemlenme arayışının ifadesi olarak, “ara biçim”lere imkân verir.

İslami sinemanın bu yeni döneminde, modernleşme olgusuna karşı düşmanca bir tavır yoktur. Hızlı değişim ve modernleşme fetişleştirilse de bir endişe kaynağı olmaktan çıkar. Asıl endişe kaynağı, ahlâki değerlerin çürümüşlüğü olarak ortaya konur: Kötü olan modernleşmek değil, insanın iyi ve güzel olanı, özündeki iyiyi, gönül gözüyle göremeyecek kadar yozlaşması ve kirlenmesidir. En önemlisi de insanın kendi öz kültürüne, geleneksel değerlerine yabancılaşmasıdır. Doğru olan, insanın kendini tıpkı Leyla gibi “kaybetmeden” modernleşmesidir, bunun yolu da insanın içsel yolculuğunda arınmasından ve gerçek hakikati bulmasından geçer. Eğer bu olmazsa, modernleşmenin yönünü işaret eden el, bir ironiye dönüşür. Modernleşme ve geleneksel değerler arasındaki denge arayışını, umutsuz ve karamsar olmakla birlikte Uçakan, “ilahi aşk” metaforuyla yapar. Manevi değerlerin, kişisel tercih ve özgün biçimlerle modernleşmeye eklemlenmesini, *The İmam* filmindeki Emre başarıyla temsil eder. O, köye gitmekle aslında kendi iç dünyasına yolculuk eder. Burada bir iç hesaplaşma yaşayıp, arınarak yeniden dış dünyaya döner. Bu iki filmde de modernliğin ve gelenekselliğin geçirgenliğinde bir konumlanış olsa da, kaybı kabullenmeme ve onunla baş etmeye çalışmanın verdiği melankolik ruh hali, anlatıya eşlik eden bir motif olur. Said, bunu başarılı bir şekilde atlatamazken, Emre, bu durumla rüyasında yüzleşip, bu ruh halinden kurtulur.

2000’li yıllarda Türkiye’de üretilen sinema filmlerine bakıldığında, “yaşamın esası olan din” anlayışı yerine, “yaşamın bir parçası olan din”

⁸ İsmail Güneş’in son filmi *Sözün Bittiği Yer*, bunun daha ileri ve gelişkin bir örneğini sunar. Filmin künyesine bakılmadan izlendiğinde, herhangi bir kategoriye girmediği görülecektir.

anlayışının vurgulandığı bir yaklaşımın ortaya çıktığı görülür (Lüleci, 2008, s. 136-137). Son birkaç yılda çekilen filmlerin favori konusunu din oluşturur. Bu filmlerde, yobaz karakterli din adamları yerine, *Dondurmam Gaymak* (Yüksel Aksu, 2007) ve *Adem'in Trenleri*'nde (Barış Pirhasan, 2007) olduğu gibi, olumlu din adamı karakterlerinin öne çıkarıldığını görürüz (Lüleci, 2008, s. 137). Yeni dönemin “İslami” filmlerinin, kendi kendilerini modernize etmeleri ve artık dini mesajların dozajını düşürmeleri, Türk sinemasının yeni döneminde üretilen, dini öğeleri ve karakterleri ön plana çıkaran, ancak “İslami” film olarak nitelendirilmeyen filmler ve yönetmenlerle nerede ayrıştıklarını tartışmalı hale getirir.

“İslami” sinema yapmanın, en azından 1990’lı yıllarda olduğu gibi politik anlamda bir “İslami” sinema yapmanın olanaklarını, ilerleyen dönemde Türkiye’nin toplumsal, siyasal ve kültürel ortamı belirleyecektir. Ancak burada önemli olan, geleneksel ve modern kategorilerini özcü yaklaşımlarla sabitlemeden, onların karşılıklı etkileşim içinde olduğunu unutmadan, yeni dönem filmlerine eğilmektir. Böyle bir yaklaşım, yeni dönemde ortaya çıkan dini öğeler taşıyan filmlerin, Türk sinemasında ne anlama geldiği ve yeni bir akımın ortaya çıkıp çıkmayacağı konusunda aydınlatıcı olacaktır.

Kaynakça

- Açıkel, F. (1996). “Kutsal Mazlumluğun” Psikopatolojisi. *Toplum ve Bilim*, 70, 153-198.
- Ahıska, M. (2006). Hayal Edilemeyen Toplum: Türkiye’de “Çevresiz Merkez” ve Garbiyatçılık. *Toplum ve Bilim*, 105, 11-29.
- Chatterjee, P. (1996). Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası (S. Oğuz, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Chatterjee, P. (2002). Ulus ve Parçaları: Kolonyal ve Post-Kolonyal Tarihler (İ. Çekem, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Çakmaklı, Y. (2003). Dram Sürüyor. *Sonsuzkare*, 1(1), 6.
- Dönmez-Colin, G. (2006). *Kadın, İslam ve Sinema* (D. Koç, Çev.). İstanbul: Agora.
- Dursun, Ç. (2003/04). Türk-İslam Sentezi İdeolojisi ve Öznesi. *Doğu-Batı*, 25, 59-81.
- Evren, B. (2003). Şimdi Onlar İktidar. *Sonsuzkare*, 1(1), 10.
- Gençoğlu Onbaşı, F. (2003/04). “Geleneksel” ve “Modern”: Sınırlar ve Geçirgenlikler Üzerine. *Doğu-Batı*, 25, 83- 98.
- Göle, N. (1999). Batı-dışı Modernlik: Kavram Üzerine. *Toplum ve Bilim*, 80, 128-143.
- Göle, N. (2000). Modernist Kamusal Alan ve İslami Ahlak. N. Göle (Ed.), *İslamın Yeni Kamusal Yüzleri* (s. 19-40). İstanbul: Metis.
- Güneş, İ. (Yönetmen). (2005). *The İmam* [Film]. Türkiye: Coloni Film.
- İlyasoğlu, A. (1994). *Örtülü Kimlik*. İstanbul: Metis.
- İmançer, D. (2010). İslamcı Filmlerde Kadın Temsili. *sinecine*, 1(1), 77-95.
- Lüleci, Y. (2008). *Türk Sineması ve Din*. İstanbul: Es.
- Maktav, H. (2004). Kuran’dan Kuram’a İslami Sinema. Y. Aktay (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* (6. Cilt, s. 989 - 1019). İstanbul: İletişim.
- Maktav, H. (2010). Sinema ya da İlahi Aşk: İslami Sinemada Tasavvufi Yolculuklar. *sinecine*, 1(2), 31- 55.
- Şasa, A. (1993). *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Dergâh.
- Şen, A. (2003). Neden Beyaz Sinema. *Sonsuzkare*, 1(2), 14.
- Tunalı, D. (2005). Ayşe Şasa ile Söyleşi. *Sinemasal*, 13, 53- 68.
- Türk Ceza Kanunu (Tarihsiz). Adalet Bakanlığı Yayınları / Kanunlar Seri No: 42.
- Türk Ceza Kanunu (1998). Ankara: Seçkin.

- Uçakan, M. (1977). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Düşünce.
- Uçakan, M. (2004). Direnmek ya da Direnmemek. *Sonsuzkare*, 2(5), 2.
- Uçakan, M. (Yönetmen / Senarist). (2005). *Anne ya da Leyla* [Film]. Türkiye: Sinema Ajans.
- Üstel, F. (2003). Türkiye Cumhuriyeti'nde Resmi Yurttaş Profiline Evrimi. T. Bora (Ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce* (4.Cilt, s. 275 - 283). İstanbul: İletişim.
- Yeğenoğlu, M. (1995). Oryantalist ve Milliyetçi Söylem Arasında Kadın ve Peçe Savaşı. *Toplum ve Bilim*, 66, 168-193.
- Yeğenoğlu, M. (1997). Emperyal Özne ve Feminist Söylem. *Toplum ve Bilim*, 75, 7-31.
- Yeğenoğlu, M. (2003). *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. İstanbul: Metis.