

## TÜRK SİNEMASINDA İSLAM(CILIK) PRATIĞI: MİLLİ SİNEMA ÖRNEĞİ

İbrahim YENEN\*

### Öz

Milli Sinema akımı, Türk sinemasında daraltılmış din temsillerinin İslamcılık düşüncesi aracılığıyla gerçekleştirilmiş formunu ifade etmektedir. Bundan dolayı Türk İslamcılığının kronolojik seyrine paralel bir gelişim göstermiştir. Milli sinema, Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan, İsmail Güneş, Mehmet Tanrıseven, Metin Çamurcu, Salih Diriklik ve Nurettin Özel gibi isimlerden oluşmaktadır. Milli Sinema genel olarak üç dönemle sınıflandırılabilir: Milli(yetçi) Sinema: Başlangıç ve Klasik Dönem (1970–1989), İslamcı Sinema: Zirve Dönemi (1989–1995), Muhafazakâr Sinema: Durgunluk Dönemi (1995–2010)

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Milli Sinema, İslamcılık, Türk Sineması.

240

## (PAN)ISLAMISM PRACTICE IN TURKISH CINEMA: THE CASE OF NATIONAL CINEMA

### Abstract

National cinema, representations of religion in Turkish cinema collapsed carried through the idea of Islamism refers to the form. Therefore, the chronological course of Turkish Islamism has shown a parallel development. National Cinema consists of names such as Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan, İsmail Güneş, Mehmet Tanrıseven, Metin Çamurcu, Salih Diriklik ve Nurettin Özel. National films in general can be classified in three periods: nationalist Cinema: The Beginning and the Classical Period (1970–1989), Islamist Cinema: Summit Period (1989–1995), Conservative Cinema: Recession Period (1995–2010)

**Keywords:** Cinema, National Cinema, Islamism. Turkish Cinema.

\* Yrd. Doç. Dr., Karabük Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesi,  
yenenibrahim@gmail.com

## 1. İslamcılık ve Milli Sinema: Kavramsal Tanımlama

Tanzimat ile başlayan Türk modernleşme çabalarının Cumhuriyete uzanan yansımaları Batıcılık, Türkçülük ve İslamcılık şeklinde üç düşünce sistemi ile formüle edilmektedir.<sup>1</sup> Ortak hedefleri, “devlet”i içinde bulunduğu buhrandan kurtarmak ve “toplum”u müreffeh, çağdaş toplum normlarına uygun hale getirmek olan bu üç düşünce sistemi, son 150 yıllık siyasal ve kültürel hayatın temel noktalarını belirlemiştir. Temel amaç birliğine sahip görünen bu fikir akımları, “referans kaynaklarının öncelik sıralamasına” göre farklılaşmaktadırlar. Nihai hedefin “çağdaşlaşmak (Batılılaşmak)” olduğu düşünce sistemlerinin özellikleri, Batı medeniyeti, ırk/kültür ve din (İslam) gibi konuları birincil referans olarak tercih etmelerinde ortaya çıkmaktadır. İslamcılık da genel anlamda çağdaşlaşmanın yedeğinde dini (İslam’ı) gözetilen bir düşünsel altyapıya sahip olarak siyasal ve kültürel hayatta etkinliğini göstermiştir. Bu noktada İslamcılık şu şekilde tanımlanmaktadır:

“19. ve 20. yüzyılda, İslam’ı bir bütün olarak (inanç, ibadet, ahlak, felsefe, siyaset, eğitim...) **“yeniden”** hayata hakim kılmak ve **akılcı** bir metotla Müslümanları, İslam dünyasını Batı sömürsünden, zalim ve müstebit yöneticilerden, esaretten, taklitten, hurafelerden... **kurtarmak**; medenileştirmek, birleştirmek ve kalkındırmak uğruna yapılan aktivist, modernist ve eklektik yönleri baskın siyasal, fikri ve ilmi çalışmaların, arayışların, teklif ve çözümlerin bütününe ihtiva eden bir harekettir.”<sup>2</sup>

Bu tanımdan hareketle Kara, İslamcılığın söylemsel kaynaklarını şu şekilde sıralamaktadır:

“—İslamcı söylem, modern, modernleştirici, ideolojik (genelleştirmeci, indirgemeci) ve büyük ölçüde seküler bir söyleme sahiptir.

<sup>1</sup> Bkz. Mehmet Akgül, *Türk Modernleşmesi ve Din*, (Çizgi Yayınevi, Konya, 1999)

<sup>2</sup> İsmail Kara, *Türkiye’de İslamcılık Düşüncesi-1* (2. Baskı, Risale Yayınları, İstanbul, 1987), s. 15

- Direnişçi ve kurtuluşçu bir söyleme sahiptir.
- Bir taraftan Batılı iddiaların İslam’a yönelik tenkitlerine cevap verirken diğer taraftan Müslümanların din algısını düzenlemeye yöneliktir.
- Din ve İslam algıları, modernist düşünceye uygun olarak “tek tip” ve “merkeziyetçi” bir şekildedir.
- İslamcı söylem, gelenek karşıtıdır.
- Siyasi alanda özden çok şekilcidir.
- İslamcı söylem, savunmacı bir yapıya sahiptir.”<sup>3</sup>

Bu söylemsel kaynakların, 20. yüzyıl Türk İslamcılığının toplumsal tezahürlerinde farklı alanlarda ortaya çıktığı görülmektedir. Siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel gibi toplumu kuşatan birçok alanda İslamcı faaliyetlerin yukarıda belirtilen referans kaynaklarından hareketle işlevsellik kazandığı anlaşılmaktadır. Özellikle Türk toplumsal hayatının serbestlik kazandığı varsayılan 1960’lı yıllardan başlayarak İslamcılık, siyasi alanda “Milli Görüş” teorisinin farklı partilerinde değişerek ve dönüşerek temsil edilmiştir. Bunun dışında 1950’li yıllarda “gümüş motor” denemesiyle başlatılabilecek ekonomik faaliyetler, “Anadolu sermayesi”, “yeşil sermaye” gibi isimlendirmelerle ve farklı tecrübelerle günümüze taşınmıştır. Aynı şekilde İslamcılık, Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç, İsmet Özel gibi yazar ve şairlerle kültürel faaliyetleri de mücadele alanı olarak benimsemiştir. Sinema da sembolik bir “anlam haritası” oluşturabilme özelliği sebebiyle İslamcı düşüncenin kültürel faaliyetleri kapsamında ayrı bir alan oluşturmaktadır. Bu haliyle makalemiz çerçevesinde “Milli Sinema” akımı, 1969–2010 yılları arasında Türk sinemasındaki din temsilinin İslamcılık düşüncesi aracılığıyla gerçekleştirilmiş formunu ifade etmektedir. Çünkü İslamcılık özü itibarıyla ideolojik (genelleştirmeci, indirgemeci) bir özelliğe sahiptir. Bu sebeple “Milli Sinema” da

<sup>3</sup> İsmail Kara, *İslamcı Söylemin Kaynakları ve Gerçeklik Değeri*. (Ed. Yasin Aktay). (2. Baskı, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce –İslamcılık- 6. Cilt, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005), s. 34-45

sinemanın İslamcılığa yansıtılmış bir formunu temsil etmektedir. Son olarak İslamcılık düşüncesi hakkında bir hususun daha belirtilmesi gerekmektedir. İslamcılık, her ne kadar söylem, kaynak ve pratikleşme temayülü açısından “yeknesak” bir bütünlük gösteriyor gibi anlaşılmaya imkân sağlasa da tarihsel serüveni incelendiğinde İslamcılığın “milliyetçi”, “muhafazakâr”, “devrimci”, “liberal” gibi düşünce sistemlerine eklenme veya esinlenmesinden bahsedilebilir. Çünkü İslamcı düşünce veya hareket içerisinde milliyetçilikten devrimciliğe uzanan geniş bir yelpazede fikir ve temsilcilerine rastlanmaktadır. Bu iki uç düşünceden hareketle Necip Fazıl (milliyetçi) ve Ercüment Özkan (devrimci) gibi sosyal ve siyasal aktörler akla gelmektedir. Dolayısıyla bu durum makalemiz içerisinde şu açıdan önemlidir. İslamcılığın sanat pratiği olarak “Milli Sinema” da 40 yıllık geçmişiyle bir bütünlük arz etmekten ziyade bazı dönemlerde özellikle “milliyetçi”, “muhafazakâr”, “devrimci” hasiyetlerin ön plana çıkmasıyla çeşitlilik içermektedir. Zira bu çeşitlilik, ilerleyen bölümlerde “Milli Sinema”nın farklı dönemlerdeki üç haline karşılık olarak kullanılacaktır.

1969–2010 yılları arasını kapsayan zaman diliminde çok farklı temalarla örnekleri görülen ve yukarıda anlatılmaya çalışılan sebeplerle farklı isimlendirmelerle tanımlanan bu sinema akımı makale çerçevesinde “Milli Sinema” olarak isimlendirilerek şu şekilde bir tanımlama denemesi gerçekleştirilecektir:

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

Öncelikle bu sinema akımının isimlendirilmesi konusunda devam eden muğlâklığı belirgin hale getirmek gerekmektedir. Çünkü ilk örneklerinden itibaren bu filmler, “dini filmler”, “İslami filmler”, “İslamcı sinema”, “yeşil sinema”, “beyaz sinema”, “milli sinema”, “hidayet sineması”, “iman sineması”, “inanç sineması”, “rüya sineması” “irfani sinema”, “arınmanın sineması”, “manevi sinema”, “İslami duyarlıklı filmler” vb. gibi birçok kavramla tanımlanma çabalarıyla gündeme gelmektedir. Farklı düşünce ve bakış açılarından kaynaklanan bu tanım denemelerinin çokluğuna rağmen bu akım, dikkat çeken üç temel isimlendirme kategorisini içermektedir. Birincisi “**milli mi?/ulusal mı?**” tartışması, ikincisi “**milli mi?/İslami mi?**” tartışması ve son olarak da “**milli mi?/beyaz mı?**” tartışmasıdır.

#### **Ulusal mı? Milli mi?**

Milli Sinema kavramının bir akım haline gelmesinde en büyük etkenin Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) bünyesinde faaliyet gösteren Sinema Kulübü olduğu söylenebilir. Bu anlamda MTTB’nin Milli Sinema akımındaki rolü, Türk Sinematek Derneğinin devrimci sinema üzerindeki rolü ile benzerlik göstermektedir.<sup>4</sup> (Duman ve Yorgancılar: 2008, 241–255) Nasıl ki devrimci sinema fikrine sahip sinemacılar bu dernek etrafında birleşmişler ve düşüncelerini olgunlaştırmışlarsa Milli Sinema fikri de MTTB etrafında toplanan sinemacılar tarafından olgunlaştırılmıştır. Milli sinemanın manifestosu sayılabilecek bir toplantı, 10 Mart 1973 tarihinde dönemin önemli yönetmenleri Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu ve Yücel Çakmaklı’nın katılımları ile MTB Sinema Kulübü tarafından gerçekleştirilmiştir. Toplantı sonucunda Milli Sinema kavramından anlaşılması gereken düşünce açık bir dille ifade edilmiştir.

<sup>4</sup> Doğan Duman ve Serkan Yorgancılar, *Türkçülükten İslamcılığa Milli Türk Talebe Birliği*. (Vadi Yayınları, Ankara, 2008), s. 241-255

İsimlendirme sorunu ilk olarak 10 Mart 1973 tarihinde “Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü” tarafından düzenlenen “Milli Sinema Açıkoturumu”nda tartışılmıştır. Türk sinemasının yerel kültürel kaynaklardan kopuk melodramik yapısını eleştiren ve Türk halkının öz değerlerine uygun filmler çekmeye yönelen Metin Erksan, Halit Refiğ ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler, dönemin sinema kuruluşu “Türk Sinematek Derneği” etrafında şekillenen anlayışa karşı “Türk sinemasının asli kaynaklarına dönmesi”ni savunmuşlardır. Dolayısıyla bu yönetmenler de “millileşme” taleplerini ifade etmeleri sebebiyle isminde milli kelimesi bulunan bir kuruluşun sinema kulübü tarafından söz konusu açıkoturuma davet edilmişlerdir. Doğal olarak aynı oturuma Yücel Çakmaklı da katılmıştır. Fakat Türk Sinematek Derneği’ne karşı oluşturulmaya çalışılan bu sanat ittifakı denemesinin ilk önce isim konusunda (sinema anlayışı, dili, üslubu da dahil) bir konsensüs sağlayamadığı anlaşılmaktadır. Çünkü Erksan, Refiğ ve Sağıroğlu, sinemanın halka dönük yerleşmesi anlayışını “ulusal” kavramıyla ifade etmeyi tercih ederken Çakmaklı bu düşüncüyü “milli” kavramıyla açıklamayı teklif etmiştir. Fakat genel bir bakışla “ulusal” ve “milli” kavramları üzerinden isimlendirme sorunu olarak görülebilecek sorun, aslında bu kavramların içeriğinin de farklı şekillerde anlaşıldığını ortaya koymuştur. Çünkü Çakmaklı, “milli” kavramıyla, ilim, sanat ve din olarak belirlediği milli kültürün (manevi boyutuna vurgu ile) sinema diliyle anlatılması biçiminde yorumlarken Refiğ, “ulusal” kavramıyla kültürün seküler yönüne vurgu yapmaktadır.<sup>5</sup> Ayrıca Refiğ, ulusal kelimesini kullanmanın bir “tutum farkı” olduğunu da belirtmektedir.<sup>6</sup> Çünkü O’na göre ulusal kelimesini ilericiler, milli kelimesini ise muhafazakârlar kullanmaktadır. Kaldı ki Refiğ, açıkoturumda ifade ettiği düşüncelerini yıllar sonra şu ifadelerle açıklığa kavuşturmuştur. *"Ben ulusal kelimesini kullanırken çok bilinçli olarak milli kelimesini değil*

<sup>5</sup> MTTB Milli Sinema Açıkoturumu: 1973, s. 45–46

<sup>6</sup> MTTB Milli Sinema Açıkoturumu: 1973, s. 53

de ulusal kelimesini kullandım. Ulusal kelimesi milli kelimesine göre laik bir özellik taşır. Onlar milli kelimesini kullanırken aslında dini anlamda kullandılar".<sup>7</sup> Sonuç olarak Milli Sinema Açıkoturumu neticesinde Türk sinemasında halkın tarihi değerlerini yansıtmada konusunda ortak hareket etme düşüncesi, ortak bir eylem ve kurumsal birliği sağlanamamıştır. Çünkü Çakmaklı, bu yeni sinema anlayışını "milli" olarak tanımlarken Refiğ "ulusal" olarak tanımlamış ve Erksan ve Sağıroğlu da Refiğ'e destek vermişlerdir. Neticede dönemin alanındaki tek yönetmeni Çakmaklı, "Milli Sinema" kavramının Türk sinemasında tescil edilmesini sağlamıştır. Tescil edilmiştir çünkü bu kavram ilk defa 1964 yılında Çakmaklı tarafından kaleme alınan "Milli Sinema İhtiyacı" başlıklı yazıda kullanılmıştır.<sup>8</sup> Dolayısıyla Milli Sinema Açıkoturumu, "Milli Sinema" kavramını "ulusal" kelimesinden ayırıştırarak tanımlamış ve Türk sinema literatürüne dâhil etmiştir.

Buna göre milli sinemanın en önemli görevi, Türk halkının öz değerlerini yakalamak ve sinema açısından bu değerleri yansıtmaktır. Aynı şekilde halkın değerlerinde içkin derin tarihi kültürel birikim, sosyal ve ekonomik değişimleri Türk toplumunda yaşayan insanlara anlatmaktır. Ayrıca sadece toplum içerisindeki yüzeysel görüntülerle ilgilenmeden bu görüntülerin neden ve nasıl oluştuğunun belirlenmesi de amaçlanmaktadır. Farklı bir bakış açısıyla Milli Sinema, milli kültür ve milli bakış açısının sinema diliyle anlatılmasıdır. Milli kültürü oluşturan değerler manzumesi ise bilim, sanat ve din olgusundan meydana gelmektedir. Burada dinin sinemaya uygulanmasından kastedilen mana ise ahlakıdır. Yani milli sinemacılara göre Türk Sinemasında din üzerindeki tartışmalar aslında sinemada ahlakın temsili sorunudur. Sonuç olarak Milli Sinema şu şekilde tanımlanmıştır:

<sup>7</sup> İbrahim Türk, *Halit Refiğ –Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler-*, (Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2001), s. 263

<sup>8</sup> Yücel Çakmaklı, "Milli Sinema İhtiyacı", *Tohum Dergisi*, Sayı 11, (1964): s. 3

“Milli sinema, ilk başta çağımız Türk insanının dünya görüşünü yansıtan bir sinema olmak zorundadır. Bu elbette ki tarihimizden, dinimizden, geleneklerimizden, -bir tarih sırası içinde- insanımızın sürekli yaşadığı birçok olayın birikimi sonucunda oluşmuş bir dünya görüşüdür. Bugün bu dünya görüşüne kapı aralamak için başvurulacak sayısız imkânlar vardır. Her şeyden önce zengin sanat ve kültürümüz vardır. Gerçi Karagöz, Orta Oyunu, Halk şiiri, Minyatür v.s gibi eski sanatlarımız, artık bugünün sanat çalışmalarına aynen uygulanamasa da; bunların içinde taşıdıkları ana düşünce, bunları var eden, kendi çağı içinde ortaya koyan dünya görüşünden elbette faydalanmak mümkündür. Bu dünya görüşü de kısaca doğu ile batı, madde ile mana çatışmasından kuvvet bulan bir görüştür.”<sup>9</sup>

### **İslami mi? Milli mi?**

İsimlendirme konusunda ikinci yaklaşım ise bu sinema akımının “İslami” ve türev kavramlarıyla tanımlanma denemelerinden oluşmaktadır. Buna göre akım filmleri, “dini”, “dinci”, “İslamcı”, “iman”, “inanç” gibi sıfatlarla tanımlanmaktadır. Bu tarz filmlerin “dinsel çağrışımlarla isimlendirilmesinin iki önemli sebebe dayandığı anlaşılmaktadır. Birincisi, bu akıma mensup yönetmenler tarafından çekilen film içeriklerinin dini konulardan meydana gelmesidir. İkincisi ise bu anlayışla özdeşleştirilen kişilerin sinemayı sanat olmanın ötesinde bir “propaganda” aracı olarak kabul etmeleri veya kabul ettiklerinin varsayılmasıdır. Ancak her iki sebeple de olursa olsun bu tür filmler için kullanılan isimlendirmelerin ortak kanaatini yansıtan “İslami Sinema”<sup>10</sup> kavramını tercih etmek üç açıdan uygun görünmemektedir.

Öncelikle bir akım olarak ortaya çıkan bu filmlerin Türk sineması içerisindeki yeri, akımın kurucu zihni tarafından “milli sinema” olarak tanımlanmıştır. Her ne kadar kendisinden sonra bu tarzda film çeken

<sup>9</sup> MTTB Milli Sinema Açıkoturumu: 1973), s. 175-176

<sup>10</sup> Hilmi Maktav, (2005) *Kuran'dan Kurama İslami Sinema*. (Ed. Yasin Aktay). (2. Baskı, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce -İslamcılık- 6. Cilt, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005), s. 989



yönetmenler bu kavramı sahiplenme veya kavramla özdeşik hale gelme konusunda tereddüt gösterebilirler de (Uçakan reddetmekte Güneş ise kendisini bu akıma ait hissetmemektedir) Çakmaklı ile aynı düşünce ve hissiyatı paylaşımları sonucunda “sinema sanatını” icra etmektedirler. Bu açıdan bakıldığında başka bir sinema akımı, (örneğin ulusal sinema) başlatıcısının tanımladığı şekliyle kamuoyu tarafından benimsenmektedir. Dolayısıyla bu tarz filmlerin “öncüsü” kabul edilen Çakmaklı’nın “Milli Sinema” isimlendirmesinin dikkate alınması gerekmektedir.

İkinci olarak bu tarz filmlerin konu genişliği veya sınırlılığı İslami temalarla belirlenmesi, onları “İslami sinema” olarak tanımlamaya yetmemektedir. Çünkü Türk sinemasının teknik ve zihniyet donanımlarının imkânları ile mukayyet olan bu filmleri “İslami” olarak nitelendirmek Türk sinema tarihinde çekilen diğer filmlerin “İslam dışı” olduğu düşüncesini akla getirebilme potansiyeline sahiptir. Tabii ki altı bin küsur örnekli Türk sinema tarihinde “İslam” ile ilgi kurmak istemeyen hatta İslam’dan kaynaklanan düşüncelere karşı kendisini konumlandıran filmler fazlasıyla bulunmaktadır. Ancak olumsuz anlamda dine karşı bir pozisyon geliştirmeyen yönetmenler tarafından çekilen ve “Milli Sinema” akımı formatında hatta daha iyi kabul edilebilecek örnekler bulunmaktadır. Örneğin Akad’ın eseri *Gelin* (1973), bir “milli sinema” örneği değildir ancak anlattığı hikâye itibarıyla “milli sinema” örneklerini fazlasıyla geride bırakabilecek özelliklere sahip olduğu kabul edilmektedir. Çünkü Akad, dönemin iç göç olgusunun önemli bir boyutunu oluşturan köylülükten kentliliğe geçiş sürecinde dindarlığın engelleyici ve dönüştürücü etkisini Hz. İbrahim kıssasını tersinden bir yorumlama ile açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Fakat “İslami sinema” tanımlama yaklaşımı ile değerlendirildiğinde *Gelin* filmi, İslam dışı bir film olarak kabul edilebilir. Aynı şekilde özneleşemeyen modern dindar karakterler aracılığıyla “İslamcıların” gündelik ve sosyal

hayatının karmaşıklığını farklı boyutları ile ortaya koyan *Takva (2006)* ve *Büşra (2010)* filmleri Milli Sinema örnekleri olmadıkları açık olmasına rağmen konuları itibariyle “İslami” vurgulara sahiptirler. Sonuç olarak *Gelin, Takva ve Büşra* filmleri Türk sinema tarihinde ait oldukları yer açısından Milli Sinema örnekleri olmadıkları açık olsa da “İslam dışı” olduklarını iddia etmek de zor görünmektedir.

Üçüncü olarak “Milli Sinema” film örneklerinin “İslami sinema” şeklinde isimlendirilmesinde en önemli sebebin bu akım yönetmenlerinin sinemayı “sanat olmanın ötesinde bir “propaganda” aracı olarak algıladıkları varsayımıyla şekillendiği anlaşılmaktadır. Buna göre “İslami sinemacıların” asıl amacı, sanatsal bir faaliyet olarak film çekmenin ötesinde insanlara dini kuralları anlatmak amacıyla film çekmeyi ‘araçsallaştırmak’tır. Dolayısıyla sinema da fikir ve düşüncelerin topluma aktarıldığı propaganda aracına dönüşmektedir. Bu düşünce kısmen doğru kabul edilebilir ancak Milli Sinema akımının genel yapısı incelendiğinde tamamen doğru olmadığı anlaşılmaktadır. Ancak sinemanın propaganda olarak değerlendirildiği 1989–1995 döneminde bu durumun geçerli olduğu ifade edilebilir. Zira aşağıdaki görüleceği üzere Milli Sinema kronoloji denemesinde 1989–1995 dönemi propaganda eğilimi dolayısıyla “İslamcı sinema” olarak adlandırılacaktır.

Milli Sinema anlayışını açıkça propaganda olarak yorumlama çabası, ilk defa 1970’li yılların ikinci yarısında kendilerini “akın grup” olarak isimlendiren dokuz “İslamcı” gencin sinema bildirisinde görülmektedir.<sup>11</sup> Bildiride sinema anlayışı, “tebliğ” amacına yönelik bir araç olarak şu şekilde açıklanmaktadır:

“...Bugün elimizdeki kameramızı, bazen öfkemizi kurşun gibi namlusuna sürdüğümüz bir mavzer olarak bir iyiliğin, zaman içinde eriyip yok olmasını

<sup>11</sup> Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 1. Baskı, (Düşünce Yayınları, İstanbul, 1977), s. 185

engellemek için zamanı durdurma veya idealimizdeki dünyayı varsayımlarla yansıtmaya ve olayları kritik etme çabası ile kullanıyoruz...”<sup>12</sup>

Ancak bu idealist genç “sinemacı” adayları teorilerini sadece “Gençlik Köprüsü (1977) filmi ile pratiğe yansıtmaya imkânı bulmuş ve bu filmden sonra da sadece Mesut Uçakan hayatını sinema uğraşısıyla devam ettirmeyi tercih etmiştir. Yani “kamerayı bir mavzer olarak kullanma çabası” bir tek örnekle sonlanmıştır. Uçakan’ın sinema anlayışında ise (ilgili bölümde inceleneceği üzere) kamera, mavzer konumundan kendisiyle “şiir yazılan” bir araca dönüşmektedir.<sup>13</sup> Ayrıca sinemanın propaganda aracı olarak değerlendirilmesi, “Milli Sinema” akımı yönetmenlerinden sadece ikisi (Metin Çamurcu ve Mehmet Tanrısever) tarafından dile getirilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Fakat Çamurcu ve Tanrısever 40 yıllık “Milli Sinema” tarihinde sadece 3 filmin yönetmenliğini üstlenmişlerdir.<sup>14</sup> İlk filmi *Sürgün (1992)* ile birlikte sinemayı etkili bir propaganda aracı olarak değerlendiren ve *Hür Adam (2010)* –şimdilik Milli Sinemanın son örneği- filmiyle tekrar gündeme gelen Tanrısever, aradan 20 yıla yakın süre geçmesine rağmen hala aynı düşünceyi benimsediğini ifade etmektedir.<sup>15</sup> Ancak Tanrısever’in, sinemanın propaganda araçsallığı konusunda farklı zamanlarda farklı düşüncelere sahip olduğu da anlaşılmaktadır. Çünkü aynı zamanda “milli sinema”nın hâsılat rekoru kıran “*Minyeli Abdullah (1989)*” filminin de yapımcılığı gerçekleştiren yönetmen, bu filmten 14 yıl sonra düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

<sup>12</sup> Uçakan, s. 186

<sup>13</sup> Hüseyin Karaca, *Sonsuz karelerde Bir Çılgılık: Mesut Uçakan*, (Mavi Yayıncılık, İstanbul. 2009), s. 271

<sup>14</sup> Metin Çamurcu: *Bize Nasıl Kıydınız (1994)*, Mehmet Tanrısever: *Sürgün (1992)* ve *Hür Adam (2010)*

<sup>15</sup> Tanrısever, 22 Aralık 2010 tarihinde yeni filmi (Hür Adam) tanıtmak için katıldığı CNN TÜRK kanalında yayınlanan “5N 1 K” programında sinemanın etkili bir propaganda aracı olduğunu yinelemiştir.

"Sürgün filmi beni tatmin ediyor. Ama Minyeli Abdullah tatmin etmiyor. Bu filmi izlemem bile. Şimdi yapsa idim Minyeli"yi çok farklı çektirirdim. Minyeli"de slogan var, edebiyat var, nasihat var. Oysa film, nasihatle değil görüntü ve mimiklerle hayata derinlik katabilmeli. Sözle nasihat vermek istiyorsam, bir hoca efendinin vaazını alıp sinemada oynatırım daha iyi."<sup>16</sup>

Bunun yanında "Milli Sinema"nın propaganda amaçlı bir akım özelliğinin ön plana çıkartıldığı tartışmalarda dikkate alınması gereken bir boyut ortaya çıkmaktadır. "Milli Sinema" akımı yönetmenleri olarak kabul ettiğimiz 7 yönetmenden (*Yücel Çakmaklı, Salih Diriklik, Mesut Uçakan, İsmail Güneş, Mehmet Tanrısever, Metin Çamurcu ve Nurettin Özel*) sadece iki tanesi (*Metin Çamurcu ve Mehmet Tanrısever*) belirli dönemlerde sinemayı "propaganda" yöntemi olarak algılamışlardır. (Mesut Çakmaklı'nın pozisyonu ayrıca değerlendirilecektir.) Daha önce de belirttiğimiz gibi bu iki yönetmenin çektiği film sayısı ise sadece üçtür. Ayrıca Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan ve İsmail Güneş gibi akımın en önemli üç yönetmeni "sinema yapma"yı bir sanat/meslek olarak kabullenmiş ve geçimlerini "kamera" ile temin etmeyi tercih etmişlerdir. Bu üç yönetmen sinemaya farklı anlamlar yükleseler de neticede sinemanın onlar için bir "hayat tarz"ına dönüştüğünü ifade edebiliriz. Zira 2009 yılında hayatını kaybeden Çakmaklı'nın cenazesi ücretinin ödenememesi dolayısıyla hastanede rehin kalmıştır.<sup>17</sup> Yine Uçakan ve Güneş'in de sinema yapma uğraşlarında karşılaştıkları maddi problemler bilinmektedir. Bütün bunların yanında sinemayı "araçsallaştıran" Tanrısever için sinemanın ikincil bir uğraş alanı olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü Tanrısever, aynı zamanda büyük yatırımlar gerçekleştiren bir işadamı kimliğine sahiptir.<sup>18</sup> Dolayısıyla Türk sinema sektörünün kendisine özgü sorunları karşısında "sinema

<sup>16</sup> Harun Odabaşı, "Minyeli Abdullah'ı Seyretmem (Mehmet Tanrısever'le söyleşi)", *Aksiyon Dergisi*, Sayı: 834. [www.aksiyon.com.tr](http://www.aksiyon.com.tr) erişim tarihi: 03.11.2010

<sup>17</sup> Selim Afşin, "Yücel Çakmaklı'nın Hastanede Rehin Kaldığı Bir Câmîânın Sinema Yazarıyım Ben" (Ali Murat Güven ile Söyleşi). [www.haberiniz.com](http://www.haberiniz.com) erişim tarihi: 02.11.2010

<sup>18</sup> Odabaşı: 2003

yapmayı” pek çok örnekle sürdüren yönetmenler dikkate alınmadan sadece “işadamı sinemacı”ların söylemleri ile milli sinemayı propagandaya indirgemek ve bu amaçla “İslami Sinema” şeklinde tanımlamak genellemeci bir tutum olarak görünmektedir.

Sonuç olarak bu sinema akımını içeriği dolayısıyla “İslami” olarak nitelendirmek bir isimlendirmeden daha çok “sıfatlandırma” çabalarını yansıtmaktadır. Çünkü makale kapsamında İslamcılığın sanatsal uzantısı şeklinde kabul ettiğimiz milli sinemanın, içeriği itibariyle “İslami” konuları sinemasal anlatılara dönüştürdüğü anlaşılmaktadır. Ancak bu içerik, aynı doğrultuda genel bir isimlendirmeyi de gerekli kılmamaktadır. Çünkü örneğin İslamcılığı siyaset alanında benimseyen partiler, “İslamcı parti” şeklinde değil (gündelik dilde kullanımlarına rastlansa da) düşüncelerini yansıtmaları amacıyla tercih edilen isimlerle tanımlanmışlardır.

### **Beyaz mı? Milli mi?**

İsimlendirme konusunda son yaklaşım ise bu sinema anlayışının “beyaz sinema” şeklinde tanımlanma denemeleriyle ortaya çıkmaktadır. “Beyaz Sinema” kavramının özellikle 1989–1995 yılları arasında “milli sinema”nın İslamcı söylemi filmleştirme örneklerinin çoğalmasına içerden bir tepki olarak ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Kavramı ilk defa ortaya atan Şen, kavramın kabullenilme durumunu gerçekleştirdiği söyleşilerde test etmiştir.<sup>19</sup> “*Bu toprakların kültüründen beslenen bir sinema anlayışına dikkat çekmek*” istediğini belirten Şen, Milli Sinema örneklerini “*beyaz sinema'ya gidecek yolun hazırlık taşları, o yolu açacak olan denemeler, çalışmalar*” olarak değerlendirmektedir.<sup>20</sup> Kavramın işaret etmek istediği anlamın daha geniş olması beklentisine

<sup>19</sup> Bkz. Abdurrahman Şen, *Renk Renk Sinema*, 2. Baskı, (1111Adam Yayınları, İstanbul. 2001)

<sup>20</sup> Abdurrahman Şen, “Abdurrahman Şen ile Beyaz Sinema”. *ESKADER Bâbîâli Sohbetleri*, [www.medeniyetimiz.com](http://www.medeniyetimiz.com) erişim tarihi: 01.03.2010

rağmen beyaz sinema isimlendirmesi Milli Sinema anlayışının yeniden tanımlanması (devamı) şeklinde kullanıldığı görülmektedir.<sup>21</sup>

Dine karşı oluşan önyargılardan kaynaklanan sıkıntının aşılması gerekliliğini savunan Şen; “*Bu toprakların diline, dinine, kültürüne saygılı olan her eser Beyaz Sinema tanımına girebilir, kişilerle bağlayıcı değildir.*” ifadesi ile sanatsal çabanın ön plâna çıkarılması hususuna dikkat çekmektedir. Ayrıca, İslâmcı olmadığı halde dini temalı film yapan yönetmenlerin varlığını hatırlatarak Beyaz Sinema’nın herhangi bir ideoloji ve ‘izm’ ile bir arada anılamayacağını belirtmektedir. Bu duruma örnek olarak ise son dönemde Semih Kaplanoğlu’nun; *Yumurta, Süt, Bal* üçlemesinde kendini gösterdiğini belirtmektedir.

## 2. Yönetmenler

Milli Sinema akımı çerçevesinde film çeken yedi yönetmen bulunmaktadır. Bu yönetmenler Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan, İsmail Güneş, Mehmet Tanrıseven, Metin Çamurcu, Salih Diriklik ve Nurettin Özel gibi isimlerden oluşmaktadır. Fakat Milli Sinema anlayışını temsil ettiği görülen Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan ve İsmail Güneş’in konumu faaliyetleri itibariyle farklılık arz etmektedir.

İslamcılığın bünyesinde farklı düşünce yapılarının olduğunu belirttiğimiz üzere bu yönetmenlerin “İslamcılık” hakkındaki tutumları bir bütünlük teşkil etmemektedir. Zira bu tutum farklılığını, eserlerin “İslami” tonlarındaki vurgu yoğunluğunda görmek mümkündür. İslamcılığın farklı boyutlarını filmsel tema olarak kullanan bu yedi yönetmen, “ikinci nesil İslamcılar”<sup>22</sup> kuşağı içerisinde değerlendirilebilir. Çünkü 1950–2000 yılları arası dönemi kapsadığı varsayılan bu kuşak

<sup>21</sup> Milli Sinema akımının 40. yılı dolayısıyla 18 Ekim Pazartesi–24 Ekim Pazar tarihleri arasında, Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi’nde düzenlenen program “**Beyaz Sinema’nın 40 Yılı: 1970–2010 / Hor Görülen Bir Akımın Kilometre Taşları**” başlığıyla ilan edilmiştir. Ayrıca sinema araştırmacısı İhsan Kabil de bu programı “**Beyaz Sinema’nın 40 Yılı**” yazısıyla (Star Gazetesi, 30.10.2010) okuyucularını haberdar etmiştir.

<sup>22</sup> Ali Bulaç, *İslam’ın Üç Siyaset Tarzı veya İslamcıların Üç Nesli*, (Ed. Yasin Aktay). (2. Baskı, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce –İslamcılık- 6. Cilt, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005), s. 49

İslamcı aktörleri, ilk döneme (1856–1924) göre farklılık göstermektedir. Farklılaşan bu aktörler, toplumun “İslamlaştırılmasının” sadece devlet ve kurumlar aracılığıyla değil kültürel ve toplumsal yapılar aracılığıyla gerçekleştirilmesi düşüncesine sahiptirler. Bu amaca yönelik olarak da siyasal ve sosyal alanların yanında edebiyat, kültür ve sanat faaliyetlerinin tercih edildiği görülmektedir. Önemli ve etkili bir sanat olarak sinema da “Mili Sinema” anlayışıyla kendi içerisinde farklılaşan yaklaşımların özelliklerine göre toplumun “İslamlaşması” temelinde işlevsellik kazanmıştır.

### **Yücel Çakmaklı**

Milli Sinema akımının teorik kuramcısı ve ilk uygulayıcısı olan Çakmaklı, sinema salonunda yer göstericiliği, sinema yazarlığı, programcılık ve yönetmen yardımcılıklarının ardından sinema yönetmeni olarak ilk filmini 1970 yılında çekmiştir. Yücel Çakmaklı bu özellikleri ile birlikte milli sinema akımının tek “Yeşilçam yönetmeni” özelliğine sahiptir. Çünkü onun sinema alanında yetiştirme tarzı, düşünce ve filmografisi dönemin Yeşilçam usulüne uygun bir yapıda ortaya çıkmaktadır.<sup>23</sup> Dolayısıyla Çakmaklı'nın filmleri aracılığıyla gözlenen İslamcılığı, “muhalif” söylemi dışlayan bir özelliğe sahiptir. Muhalif söylem, tarihsel olaylara ve toplumsal konulara alternatif bir karşı siyasal ve kültürel duruş olarak tanımlandığında Çakmaklı'nın konumu açıklığa kavuşacaktır. Çakmaklı'nın filmlerinde verili siyasal ve toplumsal düzenlemelere karşı herhangi bir “itiraz”a rastlanmamaktadır. Onun amacı kendisinin de belirttiği gibi Türk toplumunun son iki yüz yıldır maruz kaldığı kültürel yabancılığa karşı (Batıcılık) “ilim, sanat ve din” olarak tanımladığı yerli kültür unsurları ile mücadele etmektir. Örneğin *Memleketim* (1974) filmini “Cumhuriyet Bayramı geçit töreni ve Atatürk posteri eşliğinde”

<sup>23</sup> Nermin Tenekeci, “Yücel Çakmaklı ile Milli Sinema Üzerine”, [www.bisav.org.tr](http://www.bisav.org.tr) erişim tarihi: 12.03.2012

sonlandırır. (Bu durum dönemin Milli Sinema taraftarları tarafından tepkiyle karşılanır) Yine Müslüman bir karakterin yaşadığı “sıkıntıları” anlattığı *Minyeli Abdullah* (1989) filmlerinde söz konusu ülke Mısır olarak belirtilir. Fakat filmin mekânı Mısır olmasına rağmen kahramanın “İhvanı Müslimin” (Mısırda faaliyet göstermiş bir İslami grup) üyesi olmayan bir Osmanlı hayranı olduğu vurgulanmaktadır. Bunlara ilaveten Çakmaklı 1975–1989 yılları arasında TRT bünyesinde *Kuruluş* ve *Küçük Ağa* gibi milli(yetçi) söylem içeren eserleri yönetmen olarak filmleştirmiştir. İlgili bölümde de belirtileceği gibi bu tutum, Çakmaklı sinemasında “kültürel milliyetçilik” olarak ortaya çıkmaktadır.

Yücel Çakmaklı, 1970 yılında *Birleşen Yollar* filmi ile başladığı ve 1975 yılına kadar gerçekleştirdiği 7 film çalışması ile bu akımın tek yönetmenidir. Çünkü aynı zamanda Çakmaklı 1964 yılında *Tohum* dergisinin ilk sayısında kaleme aldığı “Milli Sinema İhtiyacı” başlığıyla yayımlanan yazısında Milli Sinema kavramını Türk Sinema Tarihi literatüründe ilk kullanan yazardır:

“...Filmlerimizin büyük kısmı, sinemayı sadece bir ticaret vasıtası telakki eden tüccar yapımcı ve rejisörlerin yaptıkları, uydurma Amerikan filmlerinin taklidi veya piyasa romanlarından aktarılmış bayağı komediler, ağdalı melodramlardır. Türk sineması ancak köylüsü ve şehirlisi ile manevi kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleri ile yoğrulmuş, Anadolu gerçeklerini yansıtan filmler vererek Milli Sinema hüviyetine kavuşabilecektir...”<sup>24</sup>

Sinema anlayışını daha çok milli-manevi değerlere ağırlık veren, İslam medeniyeti kökünden gelen bir yapı üzerine inşa ettiğini vurgulayan Çakmaklı, sinemacı olmak için bir din âlimine gittiğini ve

<sup>24</sup> Fuat İnci, *Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (İstanbul, 1996), s. 26



kendisinden dua aldıktan sonra yönetmenlik yapmaya başladığını şöyle ifade etmektedir:

"Oturuyordu elinde bir bıçak vardı ve meyve soyup arada bana da ikram ediyordu. Ben yaptığım çalışmaları ve yapmak istediklerimi anlattım. O da elindeki bıçağı göstererek; 'Şimdi elimdeki bu bıçak biri tarafından hasmına saplansa ve adam vefat etse adamı öldüren bıçak mıdır? Hayır. Onu kullanan kişinin niyetiyle cinayet işlenmiştir. Diğer taraftan aynı bıçak bir doktor tarafından kullanılsa ve bir hayat kurtarsa o maharet bıçakta mıdır? Hayır. Yine o bıçağı kullanan kişide ve niyetindedir. Demek ki sinemada böyle bir araçtır. Kullananın niyetine göre elinde şekillenir."<sup>25</sup>

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

1. Dönem: 1970–75 İlk dönem sinema filmleri,
2. Dönem: 1975–90 TRT'deki Televizyon filmleri çalışmaları,
3. Dönem: 1990'dan günümüze kadar özel sektörde yaptığım çalışmalar.<sup>26</sup>

**Tablo 1. Sinema Filmleri**

Sıra	Film	Yıl	Sıra	Film	Yıl
1.	Birleşen Yollar	1970	2.	Zehra	1972
3.	Çile	1972	4.	Oğlum Osman	1973
5.	Ben Doğarken Ölmüşüm	1973	6.	Memleketim	1974
7.	Kızım Ayşe	1974	8.	Garip Kuş	1974
9.	Diriliş	1974	10.	Bir Adam Yaratmak	1977
11.	Sahibini Arayan Madalya	1989	12.	Minyeli Abdullah	1989
13.	Minyeli Abdullah-2	1990	14.	Bişri Hafi	1992
15.	Mümin ile Kâfir	1992	16.	Kanayan Yara Bosna Mavi Karanlık	1994
17.	Son Türbedar	1996			

<sup>25</sup> Büşra Sönmezışık, "Sinemacı Olmak İçin Fetva Aldım" (Yücel Çakmaklı ile Röportaj), *Yeni Şafak Gazetesi*, [www.yenisafak.com.tr](http://www.yenisafak.com.tr) erişim tarihi: 18.01.2009

<sup>26</sup> Fahri Tuna, "Benim Sinema Anlayışım İslam Medeniyeti Temeline Dayanır" (Yücel Çakmaklı ile söyleşi). [www.bilisimzamani.net](http://www.bilisimzamani.net) erişim tarihi: 04.01.2011

### Mesut UÇAKAN

Mesut Uçakan, temelde sinemayı bir tebliğ aracı kabul ederek daha “radikal” sayılabilecek bir söylem geliştirmiş ve Çakmaklı sinema anlayışından tutum itibariyle farklılaşmıştır. Zira İslam düşüncesinin pratik bir örneği kabul ettiği Milli sinemanın ilk örneklerini, mevcut düzenin olumsuz şartlarını bir takım taviz ve eksikliklerle bünyesinde barındıran çabalar olarak nitelendirmektedir. Çakmaklı sineması, Uçakan tarafından Milli Sinema düşüncesine yeterince uygun olmadığı gerekçesi ile eleştirilmiştir. Eleştiri sebepleri ise şunlardır:

—Filmlerindeki tiplerin çoğu sosyetik kesimden seçilmiş ve toplum hakkındaki hükümler bu kesim üzerinden verilmektedir.

—Filmler, milli değerlere özellikle İslam dinine fantastik bir iyi niyetle temas etmektedir. İslam, bu filmlerde çoğu zaman camii silüetleri ve ezan sesleri ile sunulmaktadır. Hâlbuki İslam sosyal hayatın içinde canlı bir düşünce sistemi olarak yer almaktadır. Dolayısıyla İslam’ın ahlaki boyutunun yanı sıra sosyal ve ekonomik üstünlükleri de ele alınmalıdır.

—Filmlerde hak yolunu tercih eden kahramanlar, İslam’ın büyüklüğü sebebiyle değil de bir insana beslenen aşk duygusu sebebiyle tercihlerini ortaya koymaktadırlar.

—Filmlerde ele alınan tipler gerçekçi ve inandırıcı değildir. Bu durum da filmlerin konusunu ve mesajını inandırıcı olmaktan uzaklaştırmaktadır.<sup>27</sup>

Sinema anlayışını görüntülerle şiir yazmak olarak ifade eden Uçakan, “eşya ve hadiselerle müslümanca bir yorum getirmek” gayesiyle de dini bir çaba içerisinde olduğunu anlatmaya çalışmaktadır.<sup>28</sup> Bu fikir ve düşüncelerle Uçakan, dönemin Milli Sinema anlayışını eksik ve

<sup>27</sup> Uçakan:166-167

<sup>28</sup> Karaca: 155

yetersiz bulmakta özellikle Çakmaklı sinemasında dinin sadece mili bir kültür meselesi olarak ele alınmasını eleştirmektedir. Onun teklifi ise İslam'ın milli kültürü meydana getiren en önemli unsur olmasının yanında ekonomik, sosyal, siyasal ve ahlaki görüşlerinin de Milli sinemada “tebliğ” amacıyla kullanılmasıdır. Bu haliyle din, Uçakan filmlerinde (özellikle 1989–1995 arası) İslamcı söylemin sanat pratiğine dönüşmektedir.

Uçakan, 1978–1989 yılları arasında 7 film çeker. Bunlar; *Lanet (İlenç)*, *Rahmet ve Gazap*, *Öç*, *Sessiz Ölüm*, *Yapayalnız*, *Zeynep Ölmeyin* ve *Reis Bey*'dir. 1990 yılından sonra ise Milli Sinema akımının en dikkat çeken yönetmeni haline gelir. Çünkü 90'lı yılların başlarından itibaren çekmeye başladığı filmlerin konuları, aynı tarihlerde siyaset alanında etkinliği artan İslamcı siyaset argümanlarını çağrıştırmaktadır. Başörtüsü ve İskilipli Atıf Hoca gibi “hassas” konuları ilk defa beyaz perdeye taşınmasıyla dikkat çekmiştir. Fakat bu dönemde çektiği *Ölümsüz Karanfiller (1995)* filminden sonra 10 yıl sinemadan uzaklaşan Çakmaklı, *Anne Yâ da Leyla (2005)* filmiyle tekrar film faaliyetlerine döner. Ancak filmin yoğun imgesel anlatımından dolayı beklediği ilgiyi bulamaz ve *Anka Kuşu (2006)* filmi ile yeni bir girişimde bulunur. Fakat bu film de beklenen etki ve ilginin oluşmasına katkı sağlamaz. İstenilen seviyede etki meydana getiremeyen bu iki film, aynı zamanda Uçakan sinemasının ideolojiden sanata dönüşen örneklerini oluşturmaktadır. Çünkü filmografisi biyografisiyle incelendiğinde Uçakan'ın, sanatı ideolojisi için ikinci planda bırakmayı tercih ettiği görülmektedir. Özellikle 1990–1995 yılları arasında çektiği filmlerle milli sinema'nın “İslamcı sinema” olarak tanımlanmasına imkân sağlamıştır. Aslında Milli sinemanın “İslamcı” olarak nitelendirilmesine sadece Uçakan filmleri sebep olmamıştır. Çünkü İslamcı siyaset, Cumhuriyet tarihi boyunca en etkili (iktidar) dönemini bu yıllarda tecrübe etmiştir. Dolayısıyla milli sinemanın da siyasal ve toplumsal uzantılarıyla görünürlüğü artan İslamcı siyasetin paralelinde bir işlev gördüğü

ifade edilebilir. Ancak 90'lı yılların ortalarından itibaren kaybolmaya başlayan bu etkinlik, Milli Sinema örneklerinde de bir etki medya getirmiştir. Bu noktada 2005 yılından sonra çekilen Uçakan filmleri, sanat boyutunu ön plana çıkararak (dini vurgu kaybolmadan) eserler olarak karşımıza çıkmaktadır.

**Tablo 3. Sinema filmleri**

Sıra	Film	Yıl	Sıra	Film	Yıl
1.	Lanet/İlenç	1977	2.	Rahmet ve Gazap	1980
3.	Öç	1984	4.	Sessiz Ölüm	1985
5.	Yapayalnız	1986	6.	Zeynep Ölmese	1987
7.	Reis Bey	1988	8.	Yalnız Değilsiniz	1990
9.	Sonsuza Yürümek	1991	10.	Sevdaların Ölümü	1992
11.	Çöküş	1992	12.	İskilipli Atıf Hoca	1993
13.	Ölümsüz Karanfiller	1995	14.	Anne Yâ da Leyla	2005
15.	Otel İstanbul	2005	16.	Anka Kuşu	2006

### İsmail GÜNEŞ

İsmail Güneş, Milli Sinema akımı içerisinde genelde sanat eylemini mesaj kaygısının önünde tutmaya çalışan ve İslamcılığın “milliyetçi”<sup>29</sup> tonlarını kullanmayı tercih eden bir yönetmendir.

“...İslami sinema tabirini benimsemem mümkün değil.. Sinema veya başka daldaki bir esere öncelikle sanat eseri mi diye bakmak lazım. Bir eserin sanat eseri olabilmesi için öncelikle o ülkeyi ilgilendirmesi gerekir. İslam dini de cihanşümul bir dindir. Sanat eseri de yaratılış düşüncesinin anlatıldığı eserdir.”<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Suat Köçer, “Bu Toplumdan İşkencenin Kalkması İçin Bütün Bir Toplumun İşkenceyi Görmesi Lazım!” (İsmail Güneş ile söyleşi), [www.turksineması.net](http://www.turksineması.net) erişim tarihi: 04.01.2011

<sup>30</sup> Şen, 2001: 45

Sinema faaliyetlerine asistan ve yazıları ile başlayan Güneş, tanımladığı sanat anlayışıyla kendisinin bu akım içerisinde tutulmak istenmesine karşı çıkmaktadır.

“Benim için telkin önemlidir nasihat değil...Biz sadece Müslümanlara yönelik filmler yapmak zorunda değiliz. Olmamalıyız da... Mesajımızı genişletmek zorundayız. Genişletemediğimiz zaman bir sahne geliyor ki orada sadece bizim insanımız keyif alıyor coşuyor...Ama diğerlerine bu sahneler neden tavrı alıyorsunuz sorusunu sorduruyor..Benim sinema anlayışıma göre fikir de deseniz, mesaj da deseniz, tebliğ de deseniz filmlerimizde fazla olduğunda bir kısım bizim insanımız sonsuz memnun oluyor. Sanıyoruz ki o filmi seyreden insan dışarı çıkmadan hidayete erecek... Burada bazı sorunlar vardır: sıradan insanları inançlı yapmak için mi film yapmalı? Amel eksikliği olan insanları eğitmek için mi film yapmalı Bu soruları soracak ve tartışacak ortamlarımız eksik..”<sup>31</sup>

### **Tablo 6. Sinema Filmleri**

260

Sıra	Film	Yıl	Sıra	Film	Yıl
1.	Gün Doğmadan	1986	2.	Ateş Böceği	1987
3.	Biz Doğarken Gülmüşüz	1987	4.	Küçük ve Sonsuz Yürek	1990
5.	Çizme	1991	6.	Siyah Pelerinli Adam	1992
7.	Veysel Karani	1993	8.	Beşinci Boyut	1993
9.	Ahmet Bedevi	1993	10.	Gülün Bittiği Yer	1998
11.	Bıçak Sırtı	2001	12.	Kimsesiz Zaman Tasvirleri	2004
13.	The İmam	2005	14.	Sözün Bittiği Yer	2007
15.	Bir Medeniyet Rüyası	2010	16.		

### **Diğer Yönetmenler**

Bu üç yönetmen dışında Milli Sinema akımını içerisinde değerlendirilen 4 yönetmen daha bulunmaktadır. Bunlar Salih Diriklik, Mehmet Tanrısever, Metin Çamurcu ve Nurettin Özel'dir. Bu

<sup>31</sup> Şen, 2001: 45

yönetmenler genelde 2 ve en fazla 4 filmle belirli dönemlerde ortaya çıkmışlardır. Bu dört kişinin de bir diğer ortak özelliği, hiç birinin sadece yönetmen olarak tanımlanamamasıdır. Çünkü doktor (Salih Diriklik), işadamı (Mehmet Tanrısever) ve oyuncu (Nurettin Özel) kimlikleri ön plana çıkmaktadır. Fakat bu “meslekler” onları Milli Sinema içerisinde geri planda bırakmamaktadır.

Çünkü Diriklik, klasik dönem Milli Sinema akımının oluşmasında önemli bir yere sahip olan MTTB Sinema Kulübü başkanlığı görevini yürütmüş “Akın Grup” olarak isimlendirdikleri arkadaşları ile birlikte *Gençlik Köprüsü* (1975) filmini çekmiştir. Ayrıca şu an için Mili Sinema hakkında yazılmış tek bir kitabın müellifi olma özelliğine sahiptir.<sup>32</sup> Aynı şekilde Tanrısever de bir film yönetmiş olmasına rağmen 1989 yılında kurduğu Feza film ile *Minyeli Abdullah 1-2*, *Çizme*, *Garip Bir Koleksiyoncu* ve *Sahibini Arayan Madalya* gibi filmlerin yapımcılığı üstlenmiştir. Yine Nurettin Özel de hem 4 filmin (Tablo 10) yönetmenliğini gerçekleştirmiş hem de Milli Sinema eseri kabul edilen birçok filmde oyuncu olarak yer almıştır.

**Tablo 7. Salih Diriklik**

Sıra	Film	Yıl	Sıra	Film	Yıl
1.	Gençlik Köprüsü	1975	2.	Danimarkalı Gelin	1993

**Tablo 8. Mehmet Tanrısever**

Sıra	Film	Yıl	Sıra	Film	Yıl
1.	Sürgün	1992	2.	Hür Adam	2010

**Tablo 9. Metin Çamurcu**

Sıra	Film	Yıl	Sıra	Film	Yıl
1.	Hasret	1993	2.	Bize Nasıl Kıydınız	1994

<sup>32</sup> Bkz. Diriklik Salih, *Fleşbek :Türk Sinema - Tv'sinde İslami Endişeler Ve Çizgi Dışı Oluşumla 1-2r*, İstanbul, 1995

Tablo 10. Nurettin Özel

Sıra	Film	Yıl	Sıra	Film	Yıl
1.	Kapıcı Musa	1993	2.	Garip Bir Koleksiyoncu	1994
3.	Yürek Dede	1996	4.	Yaşama hakkı	1999

### 3. Milli Sinema Kronolojisi

Milli sinemanın Türk sinema tarihi içerisindeki önemi, bu akımla ilgili yönetmenlerin filmlerinde açık veya sembolik düzeyde İslam'a ilişkin atıflardan kaynaklanmaktadır. Bu atıfların neticesinde ise din, Türk toplumunun karakterini oluşturan birincil etkidir ve bu etken de beyazperdede “tez” olması açısından kullanılmaktadır. İslam'ın sinemada “tez” olarak kullanılmasından maksat, iki yüz yıldır batılılaşma serüveninde doğu-batı karşıtlığı üzerinden aidiyet sorunu yaşayan Türk insanı ancak İslam dini ile sağlıklı bir çözüm geliştirebilme düşüncesidir. Bu düşüncenin sinemada örnekleri ise Milli Sinema filmleri olarak adlandırılmaktadır.

İslamcılığın sanatsal formu olarak değerlendirdiğimiz milli sinemayı, Türk İslamcılığının siyasal, ekonomik ve kültürel genişleme/daralma dönemlerine paralel bir biçimde üç ayrı döneme ayırmak mümkündür. Bu dönemlendirme denemesi aynı zamanda isimlendirme konusunda başvurulan kavramların biraya getirilmesiyle oluşmaktadır. Böylelikle İslamcılığın popüler söyleminde içkin unsurların milli sinemada hangi imgelerle ortaya çıktığı tespit edilmeye çalışılacaktır. Sonuç olarak Milli Sinema genel olarak üç dönemle sınıflandırılabilir:

1. Milli(yetçi) Sinema: Başlangıç ve Klasik Dönem (1970–1989)
2. İslamcı Sinema: Zirve Dönemi (1989–1995)
3. Muhafazakâr Sinema: Durgunluk Dönemi (1995–2010)

Bu dönemlendirmeleri birbirlerinden farklı oldukları noktalar aşağıda film örnekleri bölümünde anlatılacaktır.

### **Milli(yetçi) Sinema: Başlangıç ve Klasik Dönem (1970–1989)**

Milliyetçilik, İslam'ın kamusal görünürlüğü'nün sınırlandırıldığı ve İslam kaynaklı muhalefet imkânı kalmadığı dönemlerde İslamcı söylem için bir “sığınak” rolü oynamıştır. Bu sığınak İslamcılığı hem sağ muhafazakâr çizgiye yakınlaştırmış hem de kendisine muhalefet ettiği Kemalizm'le buluşturma görevi üstlenmiştir.<sup>33</sup> Fakat İslamcılık açısından milliyetçilik, kelimenin dini anlamda kullanımıyla (milli: dini) dinileştirme ve “alternatif bir kimlik inşası” ile başvurulmuş bir düşünce sisteminde karşımıza çıkmaktadır. Yani milliyetçilikten anlaşılması gereken anlam, “etnik” bir referansla değil “dini” bir referansla belirginlik kazanmaktadır. Nitekim 70'li yıllar siyasal İslamcılığın temsilcisi konumunda bulunan partiler, “milli” kavramıyla isimlendirilmişlerdir. Zira İslamcılık açısından milli kavramının etnik ve dini anlam dengesinin “dini” lehinde” yoğunlaşması, 20. yüzyıl İslamcı düşünürler tarafından ifade edilmiştir. Bu tercih, 20. yüzyıl İslamcı düşünürlerden Nurettin Topçu'da “Anadoluculuk” şeklinde kavramsallaşırken Said Nursi aynı hissiyatı “müspet milliyetçilik” şeklinde paylaşmıştır. Bu durum, klasik dönem Milli Sinema eserlerinin birçoğuna senaryo ilham eden Necip Fazıl Kısakürek'in milliyetçilik anlayışında da görülmektedir. Çünkü İslam'a tabi olan bir milliyetçiliği benimseyen Kısakürek, milliyetçiliği bir ideoloji olarak değil “psikolojik bir tutum” yorumlamaktadır.<sup>34</sup> Dolayısıyla bu anlayış çerçevesinde şekillenen milli(yetçilik) düşüncesi başlangıç ve klasik dönem Milli Sinema yapımlarında da görülmektedir.

<sup>33</sup> Burhanettin Duran, Cumhuriyet Dönemi İslamcılığı. (Ed. Yasin Aktay). (2. Baskı, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce –İslamcılık- 6. Cilt, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005), s. 135

<sup>34</sup> Duran, 2005: 137



Milli Sinema akımının başlangıç ve gelişim döneminin -aynı zamanda bu akımın- en önemli iki yönetmeni Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan'dır.. 1978 yılında film çekmeye başlayan Mesut Uçakan ise çektiği 7 filmle 1989 yılına kadar bu akımın tek yönetmeni olma özelliğine sahiptir. Bu dönem içerisindeki 15 sinema filminden bir tanesi ise (*Gençlik Köprüsü*, 1974) yönetmen Salih Diriklik'e aittir.

### **İslamcı Sinema: Zirve Dönemi (1989-1995)**

Milli sinema, içeriği, biçimi ve hassasiyetlerinin farklılaşmasıyla kendisini bir akım şeklinde ortaya koyan ürünlerini 1989 yılından itibaren vermeye başlamıştır. Bu dönem aynı zamanda bu düşünce sistemine göre çekilen film sayısının en fazla olduğu yıllara tekabül etmektedir. Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan'ın yanında İsmail Güneş, Mehmet Tanrısever, Metin Çamurcu de yönetmen kimlikleri ile kendi filmlerini çekmişlerdir. Başlangıç ve gelişim döneminde Çakmaklı sinemasında "milli bir kültür sorunu" ve Uçakan sinemasında "dinin sosyal gerçekliği" olarak filmlerde milli(yetçi) yumuşak bir temayla ele alınan İslami konu ve karakterler, 80'li yıllar Türkiye'sinin ideolojik kutuplaşma ile ayrışmaya başladığı toplumda "İslamcı söylemin paradigmalarına paralel", sert ve sembolik senaryo konuları haline dönüşmüştür. Dolayısıyla milli sinemanın "İslami sinema" kavramı ile karşılanan genel tanımlaması bu dönem içerisinde rastlanan örnekler aracılığıyla gerçekleşmiştir. Fakat isimlendirme bölümünde de belirtildiği gibi İslamcı söylemin halim olduğu 1989-1995 arası bu dönem milli sinemanın "İslamcı sinema" dönemine karşılık gelmektedir. Aslında sinema söyleminin sert ve tavizsiz oluşturulma gayreti laik-anti-laik, batıcı-gerici, alevi-sünni, Türk-Kürt gibi toplumsal ayrışmayı besleyen 90'lı yıllar diskuruyla paralellik arz etmektedir. 1980'li yıllarda gözlemlenen İslami hareketlerin siyasi, sosyal ve ekonomik alanlardaki canlanması İslamcı söylem üzerindeki tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

Bu yıllarda İslam ve İslami hayat tarzı, modern yaşam tarzının üstünlüğünden, sadece ezikliğinin hafiflemesi ile teselli bulmayı yetersiz görmüş, yeniden üstün ve alternatif bir düşünce ve hareket sistemi olabilmeyen imkânlarını araştırmaya başlamıştır. 1990'lı yıllarda, İslami hareketin zihinsel altyapısını oluşturan bu düşünceye bağlı insanlar, öncelikle ezikliği terk etmiş, açık sözlü, inandığını eylemine de yansıtan bir tavır geliştirmişlerdir. Bu zihinsel altyapı, modern çağın meydana getirdiği bilgi ve düşünce alanlarının verilerine de uzanan bir entellektüel canlılık ve arayışa öncülük etmiştir. Bu bağlamda Milli Sinema örneklerinde, "iyiler ve kötüler" İslami iyi bir hayatın da sınırlarını çizmektedir. Böylelikle Milli Sinema, aydınlardan kitlelere kadar, içinde yaşadığı 'yozlaşmış' toplumun sürdürdüğü kötü hayata alternatif olarak, yeni ve "anamlı" bir hayat sunma iddiasını gündeme getirmektedir. Bu nedenle özü, dini kaynaklarda olan bu hayat tarzı oluşturma iddiası, yeni hayat olarak sunulmaktadır. Burada dikkati çeken nokta, bu yeni ve anlamlı hayatın, mevcut sosyo-ekonomik kurumlarının üzerine inşa edilmek istenmesidir. Modern sosyo-ekonomik kurumların varlığı ile ilgili şüphe taşımayan bu düşüncede yeni unsur "inanmış insan"dır. 1980 öncesindeki, sonradan hidayete eren kahramanların ve çevresinde gelişen olayların vurgulandığı filmler yerine, 1990'lı yıllarla birlikte, yakın tarihin bazı uygulamalarının sorgulandığı, Müslümanların yaşadığı sıkıntıların anlatıldığı, başörtüsü sorunu ve Türkçe ezan uygulamaları konuları anlatılmaktadır.<sup>35</sup>

### **Muhafazakâr Sinema: Durgunluk Dönemi (1995–2012)**

Türk Sinema tarihinde ilk defa faili meçhul cinayetleri konu alan *Ölümsüz Karanfiller* (Mesut Uçakan, 1995) filminden sonra Milli Sinemanın, hem çekilen film sayısı hem de bu filmlerin toplumsal etkinliğinin azalmasıyla bir durgunluk dönemine girdiği görülmektedir.

<sup>35</sup> A Hakan Çiğdem, "1980 Sonrası Türk Sineması'nda Dinsel Temalar", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı. 2, 2000, s. 39-42

1995–2010 yılları arasında bu anlayış doğrultusunda sinemalarda gösterilen film sayısı sadece sekizdir. Milli Sinema akımının 1995 yılından itibaren yaşadığı bu durgunluğunun sebeplerini anlayabilmek için öncelikle bu tarihten günümüze kadar geçen zamanda Türkiye’de yaşanan sosyal-siyasal-kültürel-dini ve ekonomik alanlardaki değişimlere göz atmak gerekmektedir. 1995–2010 yılları arasında ülkede yaşanan olaylar şu şekilde özetlenebilir: Cumhuriyet tarihinde ilk defa iktidara gelen İslamcı bir partinin post modern bir darbe süreci ile görevden uzaklaştırılması; irtica ile mücadele planı çerçevesinde başta başörtüsü olmak üzere farklı uygulamalar sebebiyle dini hayatın seyrinde meydana gelen değişimler; 17 Ağustos tarihinde meydana gelen deprem; bankaların ve yatırım ortaklı şirketlerin iflas etmesi sonucuyla açığa çıkan ekonomik kriz; liberal-muhafazakâr bir partinin ülkeyi yönetmeye başlaması.

Aslında bütün bu olayların toplamı, toplumsal hayatın belirli alanlarda önemli dönüşümler geçirdiğinin göstergeleri olarak değerlendirilebilir. Fakat bu sosyal hareketlilik içerisinde ana akım Türk sineması yeniden bir canlanma dönemi yaşamaya başlarken Milli Sinema akımı, zirve dönemini tamamlamış olarak geri plana doğru çekilmeye başlamıştır. Bu geri plana çekilme süreci, İslamcılığın üçüncü evresinin de (2000-...) başlangıcına tekabül etmektedir. Bu dönemle birlikte üçüncü nesil İslamcı kuşak, din ve dünya işlerini yorumlamaya çalışırken dil, söylem, analitik araç ve projeleri ile geçmiş nesillerden derin bir şekilde ayrılmaktadırlar.<sup>36</sup> Temel düşünce ve amaçların değişmediği bu dönemde İslamcılık, siyasal, kültürel, ekonomik ve sanat alanlarında “liberal muhafazakâr” yeni bir tutum geliştirmiştir. Fakat bu durumda yeni olan liberal muhafazakârlık değil, İslamcıların bu düşünceleri retoriğe içselleştirerek retoriğe dönüştürmesidir. Zira bu tutum, siyasal anlamda “muhafazakâr

<sup>36</sup> Bulaç, 2005: 50

demokrat” kavramıyla en belirgin şekle bürünmüştür. Dolayısıyla Milli Sinema da geçmiş dönemlerde sahip olduğu milli(yetçi) ve İslamcı söylemleri filmsel anlatının merkezinden uzaklaştırmıştır. Zaten bu dönemden itibaren büyük bir durgunluk yaşamaya başlayan milli sinemanın, az sayıda ortaya çıkardığı eserlerde de “muhafazakâr” bir tutumu benimsediği ifade edilebilir. Çünkü 1995–2010 yılları arasında sayıları ancak 10’u bulan Milli Sinema örneklerine bakıldığında sembolik anlatımlar, metafizik konular ve geleneksel karakterlerin tercih edildiği görülmektedir.

Milli sinemanın durgunluk dönemini siyasal ve toplumsal alanın genişlemesi ile tekrar gündeme gelen “imam-hatipli” olgusu ile aşmaya çalışan Güneş, 100 bini bulmayan seyirci sayısı ile istediğini gerçekleştirememiştir. *The İmam (2005)* filmiyle, geleneksel (imam karakteri) ve popüler (imam-hatip liseleri) olanı bir araya getirme çabasıyla milli sinema serüveninin içe dönük farklılaşmasını ortaya koymaktadır. Çünkü artık eski film örneklerinde olduğu gibi filmsel anlatının muhatabı “öteki” olmaktan uzaklaşmış ve “kamera” toplumun dini konularla ilgili kesimlerine yönelmiştir. Filmin isminde kullanılan “The” sözcüğü, aslında geleneksel aktörlerin işlev değişikliğine bir tepki olarak yorumlanabilir. Zira filmin “imam-hatip lisesi” mezunu bilgisayar mühendisi geleneğe (kendisine) yabancılaşırken köy imamı geleneğin temsilci konumundadır. Dolayısıyla milli sinema, 1995–2010 yılları arasında muhafazakâr değerlerin korunmasına yönelik bir sözcü konumunda ortaya çıkmaktadır. Zira toplumsal geleneklere değer vererek hızlı bir şekilde değişmelerine karşı çıkma anlamında tanımlanabilecek muhafazakâr düşünce, sinemaya taşınmaktadır.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Nigar Pösteki, *1990 Sonrası Türk Sineması*, 2. Baskı, (Es Yayınları, İstanbul, 2005), s. 69

## Sonuç

Türkiye'nin son yüzyılında tecrübe ettiği üç başat siyasal düşüncenin birini oluşturan İslamcılık akımı, sosyo-kültürel alanda da farklı ürünlerle ortaya çıkmıştır. Bu alanlardan bir tanesi Türk Sineması içerisinde üretilen filmlerdir. Ana akım Türk sinemasının tamamen dışında değerlendirilemeyecek bu filmler, gerek yönetmenlerin sinema pratiğine yükledikleri anlam gerekse tematik benzeşmezlikler dolayısıyla farklı isimlerle adlandırılmıştır. İsimlendirilmelerin farklılık göstermesine rağmen İslamcılığın farklı tonlarında film üreten yönetmenlerin oluşturduğu akıma "Milli Sinema" denilmiştir. Ancak Milli Sinema akımı, geride bıraktığı 43 yıllık tarihi boyunca tek boyutlu bir görünüm sergilememiştir. Milli sinema ürünü filmleri kendi tarihsel bağlamı içerisinde 3 döneme ayırmak mümkündür. Bu dönemsel ayrımlamanın temel özellikleri, İslamcılığın siyasal iniş-çıkışları ile benzeşmektedir.

## Kaynakça

Afşin, Selim, "Yücel Çakmaklı'nın Hastanede Rehin Kaldığı Bir Câmîânın Sinema Yazarıym Ben...". (Ali Murat Güven ile Söyleşi). 02 Kasım 2010

[http://www.haberiniz.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=20099:yuecel-cakmaklınn-hastanede-rehin-kald-bir-camiann-sinema-yazarym-ben-bunun-da-bedelini-bir-oemuerduer-catr-catr-oedueyorum&catid=148:roeportaj&Itemid=219](http://www.haberiniz.com/index.php?option=com_content&view=article&id=20099:yuecel-cakmaklınn-hastanede-rehin-kald-bir-camiann-sinema-yazarym-ben-bunun-da-bedelini-bir-oemuerduer-catr-catr-oedueyorum&catid=148:roeportaj&Itemid=219)

Akgül, Mehmet, *Türk Modernleşmesi ve Din*, Çizgi Yayınevi, Konya, 1999

Bulaç, Ali, İslam'ın Üç Siyaset Tarzı veya İslamcıların Üç Nesli. (Ed. Yasin Aktay). (2. Baskı) Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce –İslamcılık- 6. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005

Çakmaklı, Yücel, “Milli Sinema İhtiyacı”. *Tohum Dergisi*, Sayı 11,1964

Çiğdem, A. Hakan, “1980 Sonrası Türk Sineması'nda Dinsel Temalar”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı. 2, 2000

Diriklik, Salih, *Fleşbek- Türk Sinema-TV'sinde İslami Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar- I. Cilt*, İstanbul, Söğüt Ofset, 1995

Duman Doğan, Yorgancılar, Serkan, *Türkçülükten İslamcılığa Milli Türk Talebe Birliği*. Vadi Yayınları, Ankara, 2008

Duran, Bahattin, Cumhuriyet Dönemi İslamcılığı. (Ed. Yasin Aktay). (2. Baskı) Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce –İslamcılık- 6. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005

İnci, Fuat, *Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1996

Kara, İsmail, *Türkiye'de İslamcılık Düşüncesi-1* (2. Baskı). Risale Yayınları, İstanbul, 1987

Kara, İsmail, İslamcı Söylemin Kaynakları ve Gerçeklik Değeri. (Ed. Yasin Aktay). (2. Baskı) Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce –İslamcılık- 6. Cilt, İletişim Yayınları: İstanbul, 2005

Karaca Hüseyin, *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık: Mesut Uçakan*, İstanbul, Mavi Yayıncılık, 2009

Köçer, Suat, “Bu Toplumdan İşkencenin Kalkması İçin Bütün Bir Toplumun İşkenceyi Görmesi Lazım!” (İsmail Güneş ile söyleşi) 04.01.2011

<http://www.turksinemasi.net/ropogeza/ropogeza.asp?id=197>

Maktav, Hilmi, *Kuran'dan Kurama İslami Sinema*. (Ed. Yasin Aktay). (2. Baskı) *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce –İslamcılık-* 6. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005

MTTB Milli Sinema Açıkoturumu, MTTB Sinema Kulübü Yayınları, İstanbul, 1973

Odabaşı, Harun, “Minyeli Abdullah'ı Seyretmem” (Mehmet Tanrısever’le söyleşi), *Aksiyon Dergisi*. Sayı: 834. 03-11-2003  
[http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/columnistDetail\\_getNewsById.action?newsId=10196](http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/columnistDetail_getNewsById.action?newsId=10196)

270

Pösteki, Nigar, *1990 Sonrası Türk Sineması*, (2. Baskı). İstanbul, Es Yayınları, 2005

Sönmezışık, Büşra, “Sinemacı Olmak İçin Fetva Aldım”, Yücel Çakmaklı ile Röportaj. *Yeni Şafak.*,  
<http://yenisafak.com.tr/Pazar/?t=20.01.2009&i=163469> 18.01.2009

Şen, Abdurrahman, *Renk Renk Sinema*. (2. Baskı). İstanbul: 1111Adam Yayınları, 2001

Şen, Abdurrahman, “Abdurrahman Şen ile Beyaz Sinema”. *ESKADER Bâbüali Sohbetleri*, 25 Kasım 2010, (01.03.2010)

[http://www.medeniyetimiz.com/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=502:abdurrahman-en-ile-beyaz-sinema&catid=58:genel&Itemid=76](http://www.medeniyetimiz.com/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=502:abdurrahman-en-ile-beyaz-sinema&catid=58:genel&Itemid=76)

Tenekeci, Nermin, “Yücel Çakmaklı ile Milli Sinema Üzerine”. *Bilim Kültür Sanat Vakfı*

[http://www.bisav.org.tr/yayinlar/notlar\\_makale\\_detay.cfm?makaleId=565&yayin\\_sayi=48](http://www.bisav.org.tr/yayinlar/notlar_makale_detay.cfm?makaleId=565&yayin_sayi=48), 2008

Tuna, Fahri, “Benim Sinema Anlayışım, İslam Medeniyeti Temeline Dayanır”, (Yücel Çakmaklı ile söyleşi). (04.01.2011)

<http://www.bilisimzamani.net/forumlar/index.php?topic=6412.0>

Türk, İbrahim, *Halit Refiğ –Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler-*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001

Uçakan, Mesut, *Türk Sinemasında İdeoloji*, (1. Baskı). İstanbul, Düşünce Yayınları, 1977

#### **Künye**

Yenen, İbrahim, “Türk Sineması’nda İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi III*, (2012):240-271.