

SİNEMA YA DA İLAHİ AŞK: İSLAMİ SİNEMADA TASAVVUFİ YOLCULUKLAR



Hilmi Maktav

Ege Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Öz

1990'lar başındaki parlak döneminin ardından ivme kaybeden İslami Sinema, 2000'li yıllarda bir değişim içine girer. İslami kimliklerinden dolayı dışlandıklarını düşünen yönetmenler daha ılımlı, daha modern, daha kitlesel bir sinema yapma arzusuyla Tasavvuf Felsefesi'ni ve İlahi Aşk temasını izlek edinmiştir. Acının dilini kullanan patetik-İslami kahramanlar yeni dönemin metafizik-İslami kurmacasıyla uyum içindedir. Ama yönetmenlerin kitlesellik, entelektüelite ve "yeni bir üslup arayışı" onları sinemada zaman zaman da trajik ve epik kahramanlara benzetir. Bu paradoksal bir arayıştır. Çünkü, İslami sinemacıların "ötekilik endişesiyle" bir uzlaşma alanı olarak gördükleri Tasavvuf Felsefesi içinde "trajik kahraman" hayat bulamaz. Bu yazı da, "İlahi Aşk"ın bu çerçevede, bir "arayış" ve "imkansızlık" olarak İslami sinemaya nasıl yansıtıldığı üzerinedir.

Anahtar Sözcükler: Epik kahraman, ilahi aşk, İslami sinema, İslami filmler, İslami kurmaca, metafizik, patetik kahraman, tasavvufi yolculuk, trajik kahraman.



The Cinema and Divine Love: Sufistic Journeys in the Islamic Cinema

Abstract

Islamic cinema went into decline after its brilliant period in 1990s, but at the beginning of the 21st Century directors who had felt excluded because of their Islamic identity, began to thematize Divine Love and Islamic mysticism in order to make a more modern and moderate cinema that appeals to the masses. Pathetic-Islamic heroes who use the language of pain are in accord with the Metaphysical-Islamic fiction of the new era. But the directors' "search for a new style" that includes both intellectuality and the desire to appeal to the masses casts them as tragic and epic heroes. This search is a paradoxical one, because in Islamic mysticism which Islamic directors interpret as a subject of consensus due to the "anxiety of otherness," the tragic hero cannot survive. Within this frame, this paper is about the reflection of "Divine Love" in Islamic cinema as both a "search" and an "impossibility."

Keywords: Epic hero, divine love, Islamic cinema, Islamic movies, Islamic fiction, metaphysics, pathetic hero, mystic journey, tragic hero.

Giriş

Akademik çalışmalara “bakir bir alan” olarak girip de, üzerinde yazılıp çizilmeye başlandığında İslami sinema parlak dönemini geride bırakmıştı bile. 1989–1995 döneminde sinemayla ilgisi olmayan kesimleri dahi sinema salonlarına çeken, Müslüman işadamlarını sektöre yönelterek “sinemacı” yapan, en lüks sinemalarda, görkemli galalarla vizyona sokulan, video piyasasını hareketlendiren, Kemalist-sekülerist kesimleri ise endişelendiren İslami filmler piyasadan çekilmeye başlamıştı. Fakat geriye dönüp bakıldığında İslam eksenli olmalarının yanı sıra, sinematografik açıdan da birbirine çok benzeyen azımsanmayacak sayıda film görünmekteydi ve İslami sinema her ne kadar bu akımın yönetmenlerinin kabul etmediği bir tanımlama olsa da varlığını bugüne dek bir kavram olarak sürdürdüğü geldi.

Siyasi rüzgârla yükselen, gücünü de, etkisini de dönemin konjonktürel eğilimlerine borçlu olan ve 90’lar ortasında tam da bu yüzden perdeden çekilen bir dalga mıydı İslami sinema? Bir tebliğ aracı olarak kullanıldığı için mi bunca ilgi görmüş ve öte yandan da bunca tedirginlik yaratmıştı? Siyasi sinema denemelerinin Türkiye’deki İslami-muhafazakâr bir versiyonu muydu? Postmodernleşen kültürün Türk sinemasındaki yansımalarından biri miydi? Geçici bir akım, hatta bir nevi moda mıydı? “Anadolu kaplanları” olarak ortaya çıkan taşralı İslami sermayeyi dahi bir dönem sinemaya çekecek kadar cazip bir iş alanı mıydı aynı zamanda? Bu soruları çoğaltmak mümkündür; hatta İslami sinema bunların hepsiydi belki de.

90’lı yılların ikinci yarısında ciddi bir ivme kaybına uğrayan İslami sinemanın önde gelen iki yönetmeni, İsmail Güneş ve Mesut Uçakan 2000’lerde de İslami mesajlar veren filmler çekmeye devam ettiler; ama biraz farklılaşan bir sinema anlayışı ile. Onların sinemada “Kuran’dan Kuram”a (Maktav, 2004) ve halka doğru gidişleri 70’lerin Milli Sinema’sından bugüne uzanan bir süreç ise eğer ve bu öncü dönemi “ilk” olarak görüyorsak, 90’larda parlayan İslami sinema için “ikinci dönem” diyebiliriz. 2000’lerin İslami mesajlı filmleri ise artık doğrudan “İslami film” olarak anılmasa da bu sürecin bir sonraki halkasını oluşturmaktadır.

İslami filmlerin Yeşilçam melodramları ile ilişkisini ve İslami yönetmenin “ötekilik kaygısını” ortaya koyabilmek için, “mağdurun dilini” kullanan, duygulara hitap ederek acıklı hikâyesiyle seyirciyi sarsan “patetik kahraman” kavramından yararlanılmıştır. Yazı, bu kaygının da etkisiyle 2000’lerde daha ılımlı, daha kitlesel ama aynı zamanda da daha entelektüel bir sinema ve daha modern bir kahraman arayışına giren İslami yönetmenlerin, filmlerindeki İslami mesajların dozajını ve çatışma unsurunu biraz daha düşürdükleri; tasavvuf felsefesini de sinemada hem bir uzlaşma alanı, hem de sinemasal bir imkân olarak gördükleri tezi üzerine kuruludur. Tasavvufi ve metafiziksel unsurlar taşıyan

İslami kurmacanın bir “ara biçim” olarak nasıl yapılandığı, “patetik kahramanın” bu yapı içindeki rolü, İslami kahramanın tasavvufi yolculuğunda niçin zaman zaman “trajik” ya da “epik” bir kahraman gibi belirdiği ve “İlahi Aşk” temasının, trajedinin yokluğunda bir “arayış” ve “imkânsızlık” olarak İslami sinemaya nasıl yansıdığı bu çerçeve içinde incelenmiştir.

Patetik Kahraman ve İslami Yönetmenin “Öteki”lik Kaygısı

Nurdan Gürbilek, edebiyatın mağdurlukla ilişkisinde, “trajik” in karşısına “patetik” kavramını koyar:

“Trajik”, kaçınılmaz kadere başkaldıran kahramanın bu seçimi yüzünden çektiği acıyı anlatırsa, “patetik” baştan kaderin sillesini yemiş, masum ya da korumasız, öksüz ya da yetim düşmüş ve ezilmiş olanın haksız yere çektiği, çaresizce kabullendiği acıyı anlatır. Bir bakıma talihsizlerin, güçsüzlerin, zavallıların alanıdır pathos. Üstelik anlatılan şey kadar anlatma biçimini de belirlemiş gibidir bu. Sakin, ölçülü ve mesafeli olanın değil, yoğun duygu aktarımının, yanık duygusallığın, yürek paralayıcı öykülerin alanı (Gürbilek, 2008, s. 51).

İslami yönetmenler, başından itibaren filmlerini, “pathos’un dili”ni kullanan Yeşilçam sineması üzerine inşa etmişlerdir. 90’lar başında kazandıkları popüleriteyi de, İslami mesajlarını seyirci katında kabul gören, aşına olunan bu dil üzerinden vermelerine borçludurlar. 70’lerde Yeşilçam’ın çöküşüyle miadını doldurmuş gibi görünen o dil, dönemin İslami filmlerinde yeniden hayat bulur. Mağdur İslami kahramanlar üzerinden, gözyaşları eşliğinde verilen mesajlarla “pathos’un dili” bir “tebliğ dili” olarak iş görmüştür. Fakat İslami yönetmenler kendilerini, Yeşilçam geleneğinden gelen diğer yönetmenlerden ayırmak isterler. “İslami sinema” tanımlamasını, başta dinsel kaygılar olmak üzere çeşitli nedenlerle kabul etmeseler de, “İslami hayat tarzı” taleplerini öne çıkararak kendi kimliklerinin, farklılıklarının altını çizmeyi istemişlerdir. En koyusundan melodramlar çekmekle birlikte, Yücel Çakmaklı’yı bir popüler sinemacı olmaktan öte İslami sinemanın öncüsü yapan veya Mesut Uçakan’ı özel bir yere taşıyan, “kimliklerini” bizzat ve mutlaka öne çıkarmalarıdır. Filmlerinin “İslami” olarak anılmasına karşıdırlar ama 90’lar başında bir farklılığın ibaresi olarak bizzat isim arayışına giren Müslüman cemaatten sinemacılar, yazarlar olmuştur.

Kendilerini Batı’nın ve modernitenin ahlaki değerlerine karşı olarak tanımlayarak, sinemasal kimliklerini her şeyden çok bunun üzerine kuran, “saf Müslüman kahramanlar” yaratan İslami sinemacılar (oysa kendi yaptıkları filmlerde de Batı’yla, hayranlık ve reddiye arasında gidip gelen sorunlu bir ilişki yaşamışlardır) bugün de maneviyatı, ahlakı, iyi olanı İslam ile özdeşleştiriyorlar. “Başörtüsü” gibi sembollerini kullanarak İslami kahramanın mağduriyetini vurguluyorlar. Ama bir farkla; artık bir yönetmen olarak “Müslüman kimliklerinin” özel olarak altının çizilmesini, Türk sinemasında ayrı bir kategorinin içinde değerlendirilmeyi istemiyor ve bundan dolayı “dışlandıklarını” düşünüyorlar.

Mesut Uçakan bir röportajında son filmi *Anka Kuşu*’nu (2007), bir tarihattaki ilişkileri konu alan, eleştiren *Takva* (Özer Kızıltan, 2006) filmi ile karşılaştırır.

Özer Kızıltan *Takva* filmini çeker, diğer bir yönetmen din adamını ele alır ama hiçbir zaman “dindar yönetmen” denmez. Ama ben; bilimkurgu olarak *Kavanozdaki Adam*’ı çekerim, bir gece şoförünün cinayetlerini anlatan *Yapayalnız* filmini çekerim, yaptığım her film dinci olur. Onu bir türlü anlayamam. Her şey olabilirsiniz, her türlü inanca, her türlü lükse sahip biri olabilirsiniz ama dindarlığımızı öne çıkarttığımız zaman sadece o noktadan bakılır, dışlanırsınız (Alkan, 2007).

İmam Hatip Liselerinin gündemde olduğu bir dönemde *The İmam* (2005) filmini çeken İsmail Güneş de, Uçakan ile aynı kaygıları taşır. İmam Hatipli olduğunu gizleyen, adını dahi değiştiren kahramanı Emrullah gibi, kendisinin de dışlandığını ve bir dönem aynı acıları yaşadığını, çünkü “Siyah Türk” olarak görüldüklerini söyler.

1980’lerin ortalarında tüm sinemanın ticarete dayalı olduğu bir dönemde bu sektörün içine girdim. Benim de sinema yapma isteklerim vardı; ama ne yapalım ki hayat beni ortanın sağında konumlandırmıştı. Bu yüzden kimliğimi saklamak zorunda kaldım. Yoksa size hayat hakkı tanımıyorlar. Eğer, *Gülün Bittiği Yer*’i bizi zenci olarak görenlerden biri yapsaydı yer yerinden oynardı. Ama bizden biri yapınca yok sayılıyor. Düşünün ki ben kendimi kabul ettirebilmek için barda şarap bardağı içinde vişne suyu istemek zorunda kaldım. Çünkü o zaman yönetmen ya da oyuncu olarak kabul ediliyorsunuz (Kayar, 2005).

Güneş, sanki popüler Türk Sinemasındaki “iyi kahramanların” namuslarını veya inançlarını korumak için, mecburen girmiş oldukları Batı taklidi çevrelerde, her şeye rağmen “temiz kalabilmek” uğruna katlandıkları durumu gösteren tipik bar sahnelerinden birini anlatmaktadır; “mağdurdu”, “patetik bir kahraman” gibidir. Ama bir taraftan da İslami yönetmenler sinemalarını daha merkezi bir konuma taşıma çabası içine girerler. Bu çabanın farklı veçheleri vardır. 90’lara göre daha ılımlı bir dil kullanırlar ve kahramanlarının sadece onları farklı kılan “Müslüman kimliklerini” değil, günün koşullarına, Cumhuriyet’in ortalama vatandaşlarına göre üstünlükler arz eden “modern yanlarını” da öne çıkarırlar, *The İmam*’da olduğu gibi. Öğrencilik yıllarında sekülerist aile kızlarının onu “ölü yıkayıcı” diye alaya almalarının acısını unutamayan Emrullah, Boğaziçi mühendislikten mezun, iyi kazanan, uzun saçlı, hız tutkunu, evi, çipi, pahalı bir motosikleti olan genç bir iş adamıdır; hikâyesi, İmam Hatip Lisesinden arkadaşı Mehmet’in onu ziyaretiyle başlar.

Kanser hastası olan Mehmet tedavi için İstanbul’da kalmak zorundadır ve eski arkadaşından Ramazan ayı boyunca köyde kendisinin yerine imamlık yapmasını ister. Köylüler, motoruyla çocukları gezdiren, Kur’an kursunda bilgisayar dersi veren, geleneksel imama hiç benzemeyen bu genç imamı başlangıçta garipserler ama zaman içinde birbirlerini anlayacaklardır. Filmin bağınaz Müslüman karakteri Hacı Feyzullah’ın olumsuz bir örnek olarak sunulmasına karşılık, Emrullah karakteri ile “İslam’ın modern yüzünü” ve herkesi temsil edebileceğini göstermek istemiştir İsmail Güneş. Mühendistir ama ezanı da güzel okumaktadır; geçmişiyile barışarak ayrılır köyden. Seküler ve dinsel kesimler arasında uzlaşmayı belki de böyle bir donanımın ve manevi bütünlüğün sağlayabileceğini söylemektedir *The İmam* filmi. Bütünlüğün kurulacağı siyasi alan ise merkezin sağı olacaktır.

“Okullarda palyaçoluk ve çeşitli gösteriler yaparak kanser hastası oğlunu tedavi ettirmeye çalışan bir babanın acıklı hikâyesini” anlattığı *Sözün Bittiği Yer* (2007), aslında Güneş’in İslami kimliğini ön plana çıkarmadığı bir film. Modern, “özgür” hayatlara, farklı kimliklere ve tercihlere yönelttiği eleştirilere (örneğin babanın çocuğun hastane masrafları için bir televizyon dizisinde travesti rolünü oynaması komikleştirilir ve aynı zamanda da fedakârlık olarak görülür), mesafeli duruşlara rağmen 90’ların İslami melodramlarında gördüğümüz inanç/din merkezli iyi-kötü çatışması yerini, popüler sinemanın daha yaygın, tipik kodlarına bırakmıştır. Özgürlüğünün ardına düşen kadın “kötü kadın” olarak damgalanmaz ama eve dönüşü de mümkün olmaz. Zengin sevgilisiyle birlikte çocuğunu alıp giderken, bütün ilişkilerin paraya tahvil edildiği bir dünyada “aşk”ı ve “maneviyat”ı arkada kalan fedakâr baba temsil eder. Yoksul olduğu, çocuğuna bir gelecek sağlama imkânı bulunmadığı için oğlundan ayrılmayı “çaresizce” kabul etmiştir. Yeşilçam’dan bolca esinlenilmiş, erkek eksenli bir baba-oğul hikâyesidir anlatılan, *Ömercik*’li filmlerin modern bir versiyonudur. Hatta bir dönem “özgür kadına” karşı geleneksel ailenin simgesi olarak erkek kahramanı olumlayarak seyirciyi gözyaşlarına boğan *Kramer vs Kramer (Kramer Kramer’e Karşı)*, Robert Benton, 1979) veya *The Champ (Şampiyon)*, Franco Zeffirelli, 1979) gibi filmleri de hatırlatır. 70’ler sonrası Hollywood’un muhafazakâr-sağ romantizmi vardır *Sözün Bittiği Yer*’de.

“Muhafazakâr-sağ”, İslami yönetmenler için yeni bir çizgi değildir. Feyiz aldıkları Yeşilçam melodramları başta olmak üzere, popüler Türk sinemasının başat ideolojik zeminidir burası zaten. “İslami hayat tarzı” talebinin hikâyenin genelini belirlemesinden dolayı İslami sinema olarak andığımız akım, başından itibaren bu çizgi üzerinde yaşanan kopuşlar, eklemlenmeler ve dönüşlerle şekillenmiştir. Hikâye ne olursa olsun milliyetçi duyguları, geleneksel ailevi ve ahlaki, manevi değerleri hâkim kılmakla mükellef kahramanların “Müslüman kimliklerine” yapılan vurgunun yoğunluğu, mahiyeti ve doğrusallığı bu filmleri merkezdeki muhafazakâr-sağ ile zaman zaman aynılaştırır, zaman zaman da daha İslami bir çizgiye yöneltir. “Modernliğin sıkıntıları” karşısında postmodern kültürün, bilgiye karşı sezginin yüceltildiği, maneviyata olan ilginin patladığı, piyasa dinamiklerinin ise sınır tanımadığı genel gidişat da İslami yönetmenlere, yönelmek istedikleri daha ılımlı bir sinema için tam da uygun bir ortam hazırlamıştır.

“İlahi Aşk” ve İslami Yönetmenin “Yeni Bir Üslup” Arayışı

Uçakan’ın yaklaşık on yıllık bir aradan sonra çektiği *Anne ya da Leylâ* (2005) hem yönetmenin “ötekilik kaygısını” anlayabilmek, hem de bu kaygının İslam ve muhafazakâr sağ arasında gidip gelen sinemasal dışavurumunu görmek açısından ilginç bir film. Anadolu’dan kopup gelen ve elinde bir gül ile çocukluk aşkı Leylâ’sını arayıp durduğu için artık Mecnun ismiyle anılan bir genç ile hiç görmediği annesini bulmak için evden kaçan küçük bir çocuğun kesişen hikâyelerini anlatır. Yeni dönemde doğrudan mesaj veren bir film yapmak yerine, “ilahi aşk” göndermesi ile İslami duruşunu sembolik bir düzleme çeker. Entelektüelite ve kitlesellik... Hayal ve hakikat... İslam ve aşk... Arayış ve beklenti... Bütün bunların, metropolün ezdiği küçük insanların

arayışlarını ve aşklarını “ilahi aşk” çağrışımı ile anlatan bir filmde bir araya gelebileceğini düşünmüştür. Ancak *Anne ya da Leylâ* yönetmenin en çok eleştirilen filmi olur. Üstelik bu eleştiriler sadece dışlandıklarını düşündükleri sinema çevresinden değil İslami kesimden gelir.

Bir Arap- çöl efsanesi olmasına rağmen, Arap edebiyatından ziyade İran ve Türk edebiyatlarında hayatiyet kazanan Leylâ-Mecnun hikâyesinin en yetkin örneği bilindiği üzere Fuzulî'nin mesnevisidir. Bir çöl menkıbesini, tasavvufi bir dünyaya taşıyan mesnevi, İslam felsefesinin ve estetiğinin doruk noktalarından biri olarak görülür. “Fuzulî'nin bu eseri, ‘Leylâ ve Mecnun’ hikâyesinin geleneksel kalıpları içerisinde vahdet-i vücud (varlığın birliği) akidesini ve platonik aşk anlayışını yansıtacak tarzda kaleme alınmış; bununla birlikte, satırları ve beyitleri arasında bütün yanları ile beşeri hayatın, insani ilişkilerin en canlı tezahürlerini sergileme başarısını göstermiştir” (Doğan, 2007, s. 14). Mesut Uçakan’ı “Leylâ ve Mecnun”dan ilham alan bir film çekmeye yönelten de eserin bu özellikleri olmalıdır. Popülerdir, bir halk hikâyesidir, doğuludur, İslami’dir.

Türk sinemasında daha önce de Leylâ ve Mecnun’lu filmler çekilmiştir. Özellikle arabesk müziğin bir numaralı ismi Orhan Gencebay’ın oynadığı, *Leylâ ve Mecnun* (Halit Refiğ, 1982) dönemin en çok iş yapan filmlerinden olur. 70’lerde *Fatma Bacı* (1972) filmiyle Milli Sinemacılar’ı derinden etkileyen Halit Refiğ, “kendi özel dünyası ile hiçbir ilgisi olmayan bu filmi, sadece yapımçı firmanın daha sonra *Karılar Koğuşu*’nu finanse etmesi için çektiğini” ifade eder. *Leylâ ve Mecnun*’u da tıpkı *Küçük Hanımefendiler* gibi, *Gurguriye* gibi “Halk Sineması” olarak nitelendirerek, “Halk Sineması geleneği olmasaydı benim gibi, Metin Erksan gibi, Lütfi Akad gibi kişilerin farklı filmler yapması mümkün olmazdı” der (Türk, 2001, s. 235). “Platonik Aşk” kuşkusuz ki Refiğ’in Halk Sineması olarak adlandırdığı Yeşilçam düzeni içinde popüler bir temadır; kadının “anne ve eş” olarak tanımlanmasında, cinselliğinin bertaraf edilmesinde son derece işlevsel bir rol üstlenen “romantik aşk”ın bir versiyonu olarak kullanılmıştır. Cinsel çağrışımlara sinemalarında ancak ahlaki bir çöküntünün sembolü olarak yer veren İslami yönetmenler için de geçerli bir yaklaşımdır bu. Ama Mesut Uçakan’ı Leylâ ve Mecnun’a yönelten; bir romans olarak, platonik bir aşkı bir kez daha anlatmak değil, buradan “ruhani aşk”a yönelerek, aradığı yeni sinema dilini belki de bu aşk felsefesi üzerinden oluşturma arzusudur. Uçakan “saf annelik duygusuyla saf sevgiyi arayan çok farklı bir film, bir arayış öyküsü” olarak tanımlar *Anne ya da Leylâ*’yı:

Bu arayışın altında elbette kaçınılmaz bir toplumsal yergi var. Annesini arayan bir çocukla sevgilisini arayan bir gencin şahsında bugünkü toplum yapımızda kaybolan değerleri sorguluyor. Film daha çok sinema diliyle, sanatsal yetkinliği ile kendini gösterecek. Oldum olası Uçakan’dan militan bir film beklemeye şartlandırılmış klişe kafalar bu filmde biraz şaşırarak sanıyorum. Uzun bir dönem ideolojik yaklaşımlar buna engel oldu. Şimdi bu tür yaklaşımlar duruldu; daha çok hoşgörü diyoruz. Biz bu filmde, her yönetmenin rahatlıkla altına imza atabileceği evrensel bir öyküyü, klasik ile modern anlatının iç içe geçtiği, sıcak, samimi bir dille anlatmaya çalışıyoruz (Maraşlı, 2006).

Çocukluk aşkı Leylâ’yı arayan Sait (nam-ı diğer Mecnun) ile öldü zannettiği annesinin yaşamakta olduğunu öğrenen Kerem’in bir gün “tesadüfen” çarpışmalarıyla düşen bir fotoğraf, ikisinin de aynı insanı aradıklarını ortaya

çıkartır. Mecnun'un Leylâ'sı “hiç evlenmemiş, saf, temiz bir kızdır” ve onu kötü adamlardan korumaya çalıştığı rüyalar görmektedir. Kerem ise fotoğraftaki kadının annesi olduğunu söyler. Tek bir fotoğraf, iki farklı arayış; aynı surette beliren iki farklı aşk. Bu arayışta her ikisinin yolu da kötü insanların ve her türlü ahlaki çöküntünün kol gezdiği Beyoğlu'na düşmüştür.

Fuzulî, Leylâ ve Mecnun'u hangi duygularla kaleme aldığını eserinin girişinde açıkça belirtir; “mecaz yolu” dediği edebiyat vasıtası ile ilahî hakikatleri ve sırları açıklamak istediğini; “Leylâ” ismi altında “Allah'ın sıfatlarını”, “Mecnun” kimliği ile de “Allah'ı arayan ve O'na ulaşma yolunda meşakkatlere katlanan insanı” anlatmak istediğini ifade etmektedir (Doğan, 2007, s. 15). Mesut Uçakan da Fuzuli gibi “mecaz yolunu” tutarak; Leylâ ve Mecnun'u bugüne ait bir hikâye ile Arap çöllerinden Beyoğlu'na taşır. İç içe geçen geriye dönüşler ve rüyalarla, parçalı bir anlatım tekniğinin kullanıldığı filmde İstanbul'un Taksim'ine, Beyoğlu'na yüklenilen kötücül anlam özellikle kadınlar üzerinden geliştirilir. Mecnun, önünden akan kalabalıklara baktığında kamera yakın çekimle dekolte giysiler içindeki kadınları görür. Ardından Leylâ'nın kötü adamlar tarafından kaçırıldığı rüya sahnesi gelir; Leylâ'yı aradığı pavyonun adının “Hayat Pavyonu” olmasının da sembolik bir önemi vardır. İstanbul'un batılı hayat tarzı ile en çok özdeşleşmiş mekânını, adeta bir “açık hava pavyonu” olarak tasvir eder Uçakan; filmdeki medya epizotları ile o kötücül atmosfer Beyoğlu'ndan kente ve giderek bütün ülkeye yayılmaktadır.

Gerçeğin ve yalanın, hayalin ve hakikatin birbirine karıştığı “gösteri toplumunda” her şeye rağmen saf aşkı bulmak mümkün müdür? Uçakan'ın sorusu budur. Fotoğraftaki Leylâ'yı bulduklarında, artık “o fotoğraftaki başörtülü kadın” değilse de, her iki kahramanın da onun safiyeti konusunda hâlâ en küçük şüpheleri yoktur. Ne var ki bütün engelleri aşip da buluştuğlarında Leylâ ikisini de tanımaz. Leylâ'yı pazarlayan adam, para karşılığı “kızım” kendisiyle birlikte olabileceğini söyleyince Mecnun öfkeyle adamın boğazına sarılır, bu esnada silahlar patlar ve kız ölür. Kötü yola düştüğü için yakınları tarafından öldürülmüştür. Kahramanlar, kaybettikleri, daha doğrusu zaten hiç bulamadıkları /ulaşamadıkları Leylâ'ları için ağlarlar. “Saf anneyi” ve “saf aşkı” arayan iki insan, farklı arayışlarla, farklı hikâyelerin içinden gelmişler; kötülüğün mekânında, ellerinde tek fotoğrafla, aynı “suretin” ardına düşerek ortak bir kaderi paylaşmışlardır.

İlahi Aşk'a giden yolda “sevginin yanılmaları” olabileceğini söyler İbn Arabî:

Yani âşıklar sevgilinin gerçek bir varlığı (emrûn vücûdiyyun) olduğunu zannederler. Oysaki sevgili “âdem” halinde olan bir varlıktır (emrûn ademiyyün). Âşık, sevgiliye öylesine bağlanır ki sonunda onu, gerçek bir varlıkta, “var” olarak görür. Âşık, gerçek varlığını sevdiği sevgiliyi görür görmez, var olan bu varlıktan doğan bu halin sürmesi için sevgi yenilenir (İbn Arabî, 2008, s. 82).

Âşık aslında hep bir “misale” bakmaktadır, bu yüzden bazen o “misal”, “hayalde bağlanmak” sevgilinin varoluşundan daha “latif” gelir. Leylâ ve Mecnun'da Mecnun'u Leylâ yanına geldiği zaman Leylâ'dan yüz çevirten de bu aşktır; bu “sevginin yanılması”dır. Uçakan “sevginin yanılması”nı *Anne ya da Leylâ*'da bir “mecaz” olarak ikinci bir düzleme daha taşır. Allah'ın sıfatı olarak,

“misal” olarak “görünen” kahramanların ardına düştükleri, fotoğraftaki o “başı örtülü temiz, saf kadın”dır.

Mânâsını kaybeden şehrin bozulmuşluğu, çürümüşlüğü içinde bu suret/misal cismani olarak yine Leylâ’da, daha doğrusu “Leylâ suretinde bir pavyon kadını”nda belirir. Ne var ki Fuzulî’nin “Leyla ve Mecnun Hikâyesi”nde (Doğan, 2007, s. 24), “Güzelliğinin ortaya çıkışı aşka sebep olan ve aşkı ile kâinat binasını ömürlü kılan (Ey neş’et-i hüsnî aşka te’sir kılan/Aşkıyla binâ-yı kevnî ta’mîr kılan)” Leylâ’nın, sevginin yanılması ile imgesel olarak dahi bir pavyon kadınında tasviri muhafazakâr seyirci tarafından hoş karşılanmaz. Uçakan, çürümüş bir hayatta “saf aşkı” bulmanın imkânsızlığını anlatmak istemiş ve bu çürümeyi anlatırken özellikle “kadınların açılıp saçılması” gibi İslami çevrelerin ahlaki yozlaşmanın başlıca belirtisi olarak gördükleri sembollerini kullanmıştır. Ama bu üslup dahi, yönetmenden yine “kahramanların doğrudan tebliğlerde bulunduğu bir İslami film” bekleyenlere yeterince İslami gelmez. İlahi aşk arayışında bir kırılma yaşamıştır Mecnun. Yönetmen meramını tebliğci bir kahraman üzerinden değil, Mecnun’un “aşk arayışı” ile anlatmak; jön kalıbından uzaklığı ve sıradanlığı ile melodramların diğer patetik-âşık kahramanlarından da, Yeşilçam’lı diğer Mecnun’lardan da farklı bir kahraman yaratmak istemiştir. Ama film sinematografik açıdan sorunlarla doludur. Çekimler, kurgu, oyunculuk kötüdür; zaman ve mekân geçişleri yine klişeler üzerinden yapılmıştır. Semboller, yönetmenin “hakikat” arzusu ile yönelmek istediği derinliği hissettirmekten öylesine uzaktır, kimi sahneler Leylâ ve Mecnun’un paradisine dönüşür.

Uçakan, bir özeleştiride bulunarak “sinemadan uzak kaldığı on yıl zarfında sinemadaki gelişmelerden uzak kaldıklarını, en çok da parasızlık nedeniyle büyük hatalar yaptıklarını” söyler. Ama yine Müslüman kimliklerinden dolayı kendilerine haksızlık yapıldığı duygusu içindedir, aynı söyleşide şöyle der:

Medya bizi hep bir şablon içinde görüyor. Bu hep dini ve siyasi filmler çeker diyorlar. Bu kavramların içini de kendi bildikleri gibi dolduruyorlar. Bizden başka tür bir film sadır olduğunda, diyelim ki salt estetik kaygıları öne çıkmış bir çalışma gördüklerinde kabullenemiyorlar, küçümüyorlar (Atak, 2007).

Bu eleştiri dışlandıklarını düşündükleri sinema dünyasına yöneliktir; “içeriden” gelen eleştirileri ise bir ölçüde kabul eder.

Mesut Uçakan imajı belli bir çerçeveye oturtulduğu için kalkıp da bağımsız bir sinemacı gibi denemeler yapmanın ne derece komik olduğunu gördük. Farklı bir kulvarda oynamaya çalıştım ve bu yanlış oldu. Bizi bir kalıba oturtmuşlar. Bu politik filmler, çok cesur çıkışlar yapar, böyle bir yönetmen diyorlar. Bir beklenti sizi mahkûm ettiği zaman yanlış. *Anne ya da Leylâ*, son derece cesur bir çıkıştır. Çünkü orada saf aşkı arayan Mecnun’la saf anneliği arayan çocuk tiplemesi aslında Türkiye’de son derece aykırı, sistemi değiştirmeye dönük imgelerdi. Siz o saf aşkı, saf anneliği kendi sisteminizde bulabilirsiniz, bu sistemde değil diyorduk. Çok militan şeyler vardı. Ama anlaşamadı (Dolmacı, 2006).

Uçakan, İslami-melodramatik kurmacanın dışına çıkarak modern bir dil kullanmak, sadece İslami-militan filmler çeken bir yönetmen olmadığını göstermek istemiş ama çeşitli nedenlerle başaramamıştır. Ne dışlandığını düşündüğü çevre, ne de geleneksel seyircisi beğenir filmi. O ise bu hayal

kırıklığını “on yıl sonra ‘yay’ın gerilmesi” olarak nitelendirir. “Ben *Anne ya da Leylâ* ile sinemayı yeniden okudum. Film, ileriye fırlamak için okun geriye getirilmesiydi” der (“Mesut Uçakan: Artık aptalca festival kaygılarım yok”, 2007). *Anka Kuşu: Bana Sırrını Aç* yönetmeninin nezdinde artık okun fırlatıldığı bir film olacaktır. Bu kez doğrudan yönetmeni koyar hikâyenin merkezine ve bir “kulvar” ayarı yapar. Ama sinemada aradığı sentezi ve yenilikleri tasavvuf ve ilahi aşk üzerinden gerçekleştirme konusunda ısrarlıdır.

İslami Kurmaca ve Patetik Kahramanı “Kalp Gözü” ile Seyretmek

Anka Kuşu daha hazırlık aşamasında iken medyada Hollywood’un ünlü filmlerinden *Matrix*’e (Wachowski Kardeşler, 1999) olan benzerliği ile gündeme gelir. Sanal bir ortam olan *Matrix*’in dışında var olmayı başaran Morpheus önderliğindeki bir grup insanın, bilgisayarlarla yaptığı savaşı kaybeden insanlığı kölelikten kurtarmak için verdiği mücadeleyi ve “seçilmiş kişi” olan Neo’nun simülasyon dünyasını fark ederek “uyanışını” anlatan film felsefi göndermelerinden dolayı İslami sinemacıların da ilgi alanına girer. Neo, daha sonra *Anka Kuşu*’nda Selman’ın da soracağı “Hakikat nedir?” sorusunu sormuştur; hakikat nedir, özgür irade nedir, görünüş ile gerçeği birbirinden nasıl ayırırız, önemli olan hakikat mi yoksa kanıksadığımız şu dünya mı? Uçakan, *Matrix*’in “metafizik çağın kapısını aralayarak sinemada bir çığır açtığını” düşünse de *Anka Kuşu*’nun medyada “yerli *Matrix*” olarak lanse edilmesine karşı çıkarak, “Yapımız buna müsait değil” der, çeşitli söyleşilerde şunları söyler:

Biz, yaratılışın en mükemmel şekilde açıklamasını bulduğu bin yıllık kültürümüzün temelini teşkil eden tasavvufu ve kuantum fiziğindeki son gelişmeleri baz aldık, *Matrix* ise biraz Hıristiyanların mistisizminden, biraz Musevilerin kabalasından, biraz felsefeden, biraz da sinemasal fanteziden çalarak eğlencelik bir iş çıkartıyor. Elbette yadırgamıyorum, ama biz yerli *Matrix* değiliz (“Mesut Uçakan ile *Anka Kuşu* Filmi Üzerine Söyleşi”, 2007).

Matrix’in ilgi çeken yanı, entelektüel planda hayata getirdiği bir yorumu olması; örtüşen taraflarımız var. O da *Matrix*’te gördüğümüz her şeyin bir simülasyon olduğu. Bizim kültürümüz yıllardır Allah’tan başka her şeyin hayal olduğunu söyler. Bu konuda bilimsel gerçeklere dayanarak açacak olursak; Kuantum fiziği de, maddenin gerçekte olmadığını, gördüğümüz her şeyin bir yansıma olduğunu söylüyor (Alkan, 2007).

Filmde (*Anka Kuşu*) metafizik bir yolculuk var ki; buradaki maksat, insanın kendi hakikatini keşfetmektir. İnsan aslında ölümsüzlüğe ve eşyaya, olaylara hâkim olmaya sahip. Tarihimizde bunun örnekleri çoktur. Erenlere bakın örneğin, olağanüstülükler çok fazladır; suda yürüyen ermişler vardır vs. Fiziğin dışına çıktığınızda mekânın ve zamanın da dışına çıkıyorsunuz ki, bunun için de hal planı denen bir terbiye sürecinden geçmeniz gerekir. Bedenin ruh üzerindeki baskısından kurtulmak lazım (Karakaş, 2004).

Hollywood’un *Matrix*’i ile İslami sinemanın *Anka Kuşu*’nun karşılaştırılmasının nedeni her ikisinin de “metafizik bir yolculuğu” içermesidir. Bu yolculuk *Matrix*’de üstün bir sinema teknolojisi ile yapılır. *Anka Kuşu*’nda ise tasavvuf yoluyla ve “kalp gözü” ile.

İsmail Hakkı İzmirli “tasavvuf nedir?” sorusunu “şeriatın bir dalıdır” diye cevaplar: “Onun özü ve çekirdeğidir. Kitap ve sünnet ile sağlamlaşmış ve desteklenmiştir. Sonsuz mutluluğa ulaşmak için nefisleri temizleme, ahlaki düzeltme, içi ve dışı onarma, görünüş ve yaşayışı arındırma durumlarından bahseden bir bilimdir” (İzmirli, 2008, s. 265–266). “İslam felsefesinin en orijinal tarafı, onun mysticisme’idir” diyen Hilmi Ziya Ülken’e göre, İslam medeniyeti ancak “sûfilik” görüşü içinde, en sanatkârane ve derin bir vasıf kazanmıştır (Ülken, 2007, s. 93). Victoria R. Holbrook’a göre de “İslami mistisizm denilen Tasavvuf belirsiz bir edebi kategori olup, bu terim çok çeşitli şeyleri -Türk tarihinden bin yıllık özel ve kamusal pratikleri- adlandırmak için kullanılmaktadır” (Holbrook, 2008, s. 24). Bu üç tespit tasavvufun farklı veçhelerini göstermesinin yanı sıra, Uçakan’ın sinemasal arayışını bir “mistik arayışla” sürdürme isteğinin sebeplerini anlama imkânı da vermektedir.

Şeriatın özü, çekirdeği olan Tasavvuf, sûfilik o sanatkârane üslubu ile İslami Sinema’nın yeni açılımında da bir kaynak, bir öz olamaz mıydı? Holbrook’un işaret ettiği “belirsizlik” üzerinden düşünülürse; “hem özel, hem de kamusal pratikleri” içermesi sinemasal söylemini biraz daha esnetmek, nüfuz alanını biraz daha genişletmek isteyen bir yönetmen için bu “belirsizlik” bir imkâna dönüşemez miydi? “Modernliğe geçişle edebiyatta kutsal ve dindışı olanın ayrılması ‘tinsel’ olarak sınıflanan metinlerin ciddi entelektüel ve sanatsal ilgiden mahrum kaldıkları marjinal bir konuma düşmelerine neden olmuştur. Tasavvuf, Osmanlı edebiyat eleştirisinde, diğer İslami geleneklerin, özellikle de İran geleneğinin incelenmesinde ulaştığı saygıdeğer konumdan uzaktır” (Holbrook, 2008, s. 24). Leylâ ve Mecnun’lu filmlerin de geçmişte ancak ticari, popülist formlarla Türk sinemasına girdiği düşünülürse, sadece edebiyatta değil sinemada da etkisini gösteren bu entelektüel ilgisizlik, sûfi edebiyatın içinden geçen bir sinemayla, tam da İslami yönetmenlerin arzu ettiği gibi tasavvufun kapsayıcı, ılımlı söylemiyle, yine sinemaya dönecek bir ilgi’ye dönüştürülemez miydi? Bu sorular, Mesut Uçakan’ın sinemada “tasavvufi bir yolculuğa” çıkma ısrarının anlaşılabilir sebeplerine götürür bizi. Gazali’nin “Kalp Gözü” ise bu yolculuğun -bir anlamda- okunmasını da mümkün kılan, İslami kurmacayı tasavvuf ile birleştiren ve yönetmene İslami sembolleri “özürcü” kullanma imkânı veren bir kavramdır.

İslami kanallardaki *Sır Kapısı*, *Kalp Gözü*, *Büyük Buluşma* gibi dizilerin çok ilgi görmesi üzerine, diğer kanallar da benzer içerikte diziler (*Aşkın Mucizeleri*, Show TV; *Gizemli Dünyalar*, ATV vb.) yapmakta gecikmez. 2004’de Kanal 7’de yayınlanmaya başlayan *Kalp Gözü* (Yönetmen: Gül Güzelkaya, Senaryo: Süleyman Çobanoğlu) bir dönem çok iyi reyting yapan televizyon dizilerinden biridir; ama bunun ötesinde Gazali’den aldığı ismiyle de doğrudan, İslami kurmacada çok sık kullanılan bir tarzın kültürel-tarihsel arka planını işaret etmektedir.

Hayatının en önemli buhranlarından birini “bilgi” sorunuyla ilgili olarak yaşadığını (aktaran Arslan, 2009, s. 269) söyleyen; kesin bilgiye nasıl ulaşabiliriz, hangi bilgi alanında kesinlikten söz edilebilir, duyuların ve aklın sağladığı bilgilerin sağlamlığı ne ölçüdedir, felsefe ve mantık kesin bilgiler verebilir mi gibi sorulara cevap ararken, “felsefenin çözümlerinden kuşkuya düşerek tasavvufa ve mistik düşünceye yönelen” (Hilav, 1981, s. 79) Gazali,

hem ilim, hem de hal bakımından kemal yol olarak tasavvufu görmüştür. İlahiyat alanına giren bütün meselelerde bizi gerçeğe, yakine götürecektir olan şey soyut düşünce ve mantık değil, yaşanmış tecrübeden ibaret olan “kalp gözü”dür Gazali’ye göre: “Kalp, kendisiyle hakikatin kavrandığı manevi bir cevherdir. Kalp dışı ait bilgide duyulara ve akla, içe ait bilgide de ilham ve keşfe dayanır. Gayp âleminde dir. Kalp Gözü’ne sahip olmanın yolu da Tasavvuf yoludur” (Sunar, 2004: 23–24, 30–31).

“Kalp gözü” ile izlenen “yaşanmış tecrübeler” kaçınılmaz olarak “yaşanacak olana” yaptığı göndermelerle İslami kurmacaların mihenk noktasını oluşturmaktadır. İyilik-kötülük, ahlak-ahlaksızlık, dindarlık-inançsızlık gibi karşıtlıkların en katı şekliyle yaşandığı hikâyelerde, olay örgüsü gerçeğe dayanmasa bile “yaşanmış bir tecrübe” hissi uyandırılır. Bunlar (kazalar, intiharlar, cinayetler, kıskançlıklar, hırslar...) bir şekilde “tanıdık hikâyeler”dir zaten; medyadan, malûm üçüncü sayfa haberlerinden, Yeşilçam sinemasından ve elbette ki bu dozda olmasa da gündelik hayatın getirdiği endişelerden, korkulardan, tekinsizlik durumlarından. Yine de bu tür kurmacada yaşan(mış) hissini canlı tutan şey “benzer deneyimler”den çok, gerçeği zorlayan, sıra dışı, giderek “gerçek ötesi” olayların hikâyedeki işlevidir. İyilerin kazanmasından ziyade kötülerin cezalarını bulmasının altı çizilir; bu da genellikle “sıra dışı” gelişmelerle olur. Korkunç-kötü karakterlerin, olağanüstü olaylar/ mucizeler ile mutlaka cezalarını bulmaları, seyirci açısından şüpheye düşülmesi mümkün olmayan bir büyük, bir üst gerçekliğe, “aşkın duygulara”, “inanca”, nihayetinde “Allah’a ve “Din”e bağlanır ki, bu “şüphesiz - mutlaka” yaşanmışlığın getirdiği bir “ibretlik durum”dur artık; yaşanmış ve yaşanma ihtimali olandır; Allah korkusunun kalplere ve zihinlere kazındığı bir hayat dersidir. Mucize “bütün olarak Allah’a çekimli olan bazı kâmil ruhların beden engelinden kurtulması” ile ilişkilendirilir İslam’da: “Cisimsel güçlerin edişleri son bularak başkalarını engelleyen şeyler onları engellemez ve bedenden müstağni olurlar. Artık o kâmil ruhlarda alışılmadık zamanlarda gücü kullanabilme ortaya çıkar” (İzmirli, 2008, s. 193–194).

Nihai amacı dini mesaj olmasa da, popülist bir tavırla dinsel sembolleri bol bol kullanmaktan hiç imtina etmeyen popüler Türk sineması “kamil ruhlu kahramanları” ile mucize inancını besleyen kültürel formlardan birisi olmuştur. Tesadüfler, hayatın olağanüstü durumları Yeşilçam yönetmenleri gibi İslami yönetmenlerin de en sık kullandığı yöntemdir; ama burada zorlamayla da olsa mantıki bir dayanağa ihtiyaç duyulmaz. Aksine mantıkla, akli olanla bağlar koparılarak “metafizik bir dünya” yaratılır. Klasik tesadüflerin, tipik senaryo oyunlarının yerini “ak saçlı dervişler”, ilahi rüyalar, zaman ve gerçek ötesi olaylar alır. Çünkü metafizik akıl üstü bilgidir, Rene Guenon’un deyişiyle, kalbi sezgiye dayanır ve doğrudan doğrudur: “Akıl beşeri bir meleke olmasına rağmen, aklın ötesinde olan kalp gayri beşeridir. Metafizik bilgiyi mümkün kılan da budur. Başka bir deyişle beşer bu bilgiye beşer olarak erişemez.” Ama “Beşeri mertebeden hareket ederek daha yüksek mertebelere sahip olması gereken insan, halen bu beşeri mertebede bulunmaktadır. Şu halde bu âlemin üstüne yükselmek için insanın destek noktası olarak alacağı şeyler şimdiki zuhûrunun bulunduğu bu âleme ait şekiller içindedir. Kelimeler, sembolik şekiller, ezkâr veya muhtelif hazırlayıcı muamelelerin destek noktası olmaktan

başka ne bir mevcudiyet ne de bir vazifesi vardır” (Guenon, 2001, s. 103, 106). Tam da budur Metafizik-İslami kurmacanın işlevi: İnsanı/seyirciyi bir üst âleme hazırlamak.

Olağanüstülükler yadırganmaz artık ve “kıssadan hisse çıkarılması” suretiyle bir “hazırlığı” amaçlayan bu tarz kurmacada her şey kalın çizgilerle anlatılır. Diyaloglarda bir yapaylık hissi uyandıran “abartı” sadece filmin “ucuzluğundan” (diğer dizilerle, sinema filmleriyle karşılaştırıldığında bunlar küçük bütçeli yapımlardır) veya “acemilikten” (oyunculuktaki abartı böyle bir kanı uyandırmaktadır) kaynaklanan bir zafiyet değil, sözün ve mesajın dramtizasyonunda bilhassa tercih edilen bir “biçim”dir de. Bu “biçim”, risalelerinde gündelik olan üzerinden hareket eden Bediüzzaman Said Nursi’de görülür. Şerif Mardin’in tespitiyle:

Bediüzzaman’ın kişiselci unsura yaptığı vurgu, kendisine yönelen kırsal kesim insanlarına, Kemalizm’in boşladığı bir şeyi, toplumsal ilişkiler haritasını ön plana çıkarıyordu. Kemalist ideoloji laik cumhuriyetçiliğin soyut planda kişiliğin gelişmesi açısından sağlayacağı yararlar ve evrensel eğitimin ilerlemeye katkısı üzerindeki görüşleri savunmaktaydı. Buna karşılık bireylere, aile çevresinde günlük pratik ilişkilerde ortaya çıkan konuların üstesinden gelme olanağı sağlayacak yöntemlerde eksik kalıyordu (Mardin, 1994, s. 268).

İslami kurmacada da kişiye, kişiler arası ilişkilere vurgu yapılır. Özellikle televizyon dizilerinde, kahramanlar “gösterdikleri yollar, gündelik hayatlarından çıkarılan dersler” ile hiç kimsenin itiraz edemeyeceği doğru, insani mesajlar vermektedirler. Yalan söylememek, hırsızlık yapmamak, açgözlü olmamak, yoksullara yardım etmek gibi. Mardin, Said Nursi’de sözlü kültürün, “üslubunda oldukça soyut düzeyde olan ve ilâhîye atıfta bulunan yanlarla, gene üst düzeyde kişiselci olup gündelik toplumsal ilişkiler için geçerli olan yanlar arasında bir gerilim noktası oluşturduğuna” da dikkati çeker. “İlahi bir toplum anlayışına sahip olmayan Bediüzzaman’ın o toplumu kişilerden oluşmuş saydığını” belirtirken bir veçheyi daha vurgulamaktadır: Bu kişiler gerçek değil, “zımnî” (saymaca) kişilerdir. Bunlar, bireyler olarak değil, dolduracakları statüler ya da üstlenecekleri roller itibarıyla tanımlanmışlardır. “İyi toplum” Kur’an’dan çıkarsanan bu roller piramidinin oluştuğu toplumdur (Mardin, 1994, s. 271–271). İster dizi, isterse sinema formatında olsun, İslami kurmacada “diyalogları”, “hal ve hareketleri” ile tipleri bunca abartılı kılan budur; zımnî kahramanlardır onlar da.

Nurdan Gürbilek acıklı edebiyat örneklerinde dokunaklı anlatımın içerdiği bir tehlikeyi işaret eder: “Acıyı bir kez inandırıcı bulmadığında, oradaki en ufak abartıyı sezdiğinde, öyküyü dinlerken gözyaşı dökse de aslında etkilenmeyecek, hatta alttan alta gülüp geçecektir okur” (Gürbilek, 2008, s. 61). Yeşilçam sinemasını “bugün” böyle bir duyguyla izleriz, toplumsal meselelere dokunan filmler bile bütün o dokuyu saran abartısından dolayı ciddi bulunmaz, iz bırakmaz. Mistik-İslami kurmacada ise zaten daha baştan inandırıcılık sorunu bertaraf edilir. Müslüman seyircinin kalp gözü ile seyrettiği patetik kahramanlar olabildiğince abartılıdır ama abartı üç şeyin altını çizer burada: “Bu dünya”nın, seyircinin hazırlandığı beşeriyet ötesi bir “üst âlemin” ve öldükten sonra gidilecek olan “öteki dünya”nın. “Bu dünya” gündelik olan üzerinden kurulmakla birlikte İslami-kültürel kodlar hayatın sıradan ilişkileri ve gözyaşları

içinde canlı tutulmaktadır; “bu dünyada” izlenecek yolun kalın çizgilerle belirginleştirildiği somut bir harita koyulur seyircinin önüne. Aynı zamanda da “öteki dünyanın” kapısı aralık tutulur, gündelik olanın haritası öteki dünyaya çıkan yolları içermekten de öte, kapıya-içeriye dek götürür seyirciyi. Örneğin kötüler “bu dünyada” yaptıkları kötülüklerin bedelini, “öteki dünya” olarak kurgulanmış metafizik bir mekânda hesap vererek öderler. Bütün rüyalar “öteki dünyaya” ve “bir başka zamana” çıkar. İslam’ın modern zamanlara denk düşen bir “ara biçimi” gibidir bu kurmaca anlayışı.

Özgür Taburoğlu “ara biçimleri” yer ve ötesi arasında konumlandırır: “Ne tam olarak maneviyat alanına aittir, ne de dünyevi, gündelik mekâna. Ara biçimlerin varlığı tümüyle dünyevi ya da saf metafizik varlık alanlarını imkânsız hale getirir”. Ama öte yandan da böylece:

Ölçüsüz bir büyüklük, ölçülebilir bir görüngü, tasarlanabilir bir imge şeklini alır. Yeryüzü sadece sahteliğin ve sathiliğin, gelip geçici olanın mekânı değil, esaslı, kısmen de olsa kutsanmışlığın mekânı olur. Bu kabulde birlikte “dünyevi meşguliyetler” boş uğraşlar değil, maneviyata dokunan bir çaba halini alabilir (Taburoğlu, 2007, s. 27).

İslami yönetmenin yapmaya çalıştığı da budur bir bakıma: Sinemayı iki dünya arasında konumlandırmak. “Maneviyatı dünyevileştirip, maddi kılıklarla birleştirdikleri” içindir ki abartılar İslami kurmacanın âlâmetifarıkası olur. Nasıl “kutsallık bir ikon, fetiş, batıl bir nesne görünümünde yeryüzünde belirip de bir resim, bazen hacimli bir nesne şeklini alabili(yor)” (Taburoğlu, 2007, s. 21) ise İslami kurmacadan yayılan dinsel ve metafiziksel çağrışımlar da adeta bir “ara biçim” işlevi görmektedir. “Seyir” edimi duvarlara asılan dini tasvirler gibi hem bu dünyaya ait bir şeydir, hem de daha fazlasıdır. “Kıt bir görgünün ya da bilimsel bir bakışın açık bıraktığı boşluklara dolar, yaşama bir doluluk, tamlık kazandırır” (Taburoğlu, 2007, s. 27). Hem gündelik olan devam eder, hem de “kalp gözünün görünür kıldığı” metafizik unsurlarla dini hayat ve “öteki dünya” düşüncesi işlenir. *Anne ya da Leylâ*’nın Mecnun’u da “saf aşkı arayan bir âşık”tır ama filmin sonunda Leylâ’ya olan aşkının tasavvufi boyutu İslami seyirciyi memnun edecek denli ortaya çıkamamış, seyirci açısından bu film bir “ara biçime” dönüşmemiş, bu dünyanın ötesine geçememiştir; “kalp gözüyle” izlenememiştir. Öyle ki kahramanlarının (Leylâ’sını kaybeden Mecnun, annesini kaybeden Kerem) bir hiç’likte öylece kalıverdiği final sahnesi nerdeyse nihilist bir okumaya yaklaşır. *Anka Kuşu*’nda ise böylesi soru(n)lara meydan vermeyen, Müslüman kimliği daha belirgin bir kahramana yer verilecektir. Öyle bir kahraman ki: Hem modern bir kahraman olarak yönetmenin sinemasal arayışına vesile olmalı, hem de “eskinin” İslami kahramanlarından izler taşımalıdır. Bütün İslami kahramanlar gibi haksızlığa uğramış, acı çekmiş, mağdur edilmiş bir kahraman... Ama istenilen tam da o değildir, Yeşilçam menşeli patetik bir kahraman arzu edilen sinema dilini kurmak için “eksik” kalacaktır çünkü. Aynı zamanda “popüler bir trajedisi” olmalıdır ki (kaybedilen bir çocukluk aşkı, kaybedilen bir baba, bir “inanç boşluğu” nedeniyle felsefeye yönelmesini sağlayacak sorular, gerilimler...) modern bir anlatımın yolunu açsın, hem dışlandıklarını düşündükleri entelektüel kesimi, hem de mümkün olduğunca geniş bir seyirci kitlesini etkileyebilsin. *Anne ya da Leylâ*’nın Mecnun’u kadar nahif bir kahraman değil de, biraz daha bu dünyanın insanı olmalıdır ki çıktığı

tasavvufi yolculuğun derinliğini seyirciye hissettirebilsin, kaygıları ve soruları herkes tarafından ciddiye alınsın. Varlığının gayesi ise daha baştan ismiyle dahi anlaşılmalıdır. İslam dünyasında hem Sünnilerin, hem de Şii'lerin büyük bir saygıyla andığı ilk sufilerden Selman-ı Farisi'den ilham alınarak "Selman" ismi verilir kahramana. Ama doğrudan yönetmenin "kendisini" de temsil etmelidir ki sinemasal ve entelektüel kaygılarını daha içeriden dile getirebilsin. Kalp gözü ile seyredilerek, içselleştirilebilecek "Müslüman ve mistik" bir kahraman! *Anka Kuşu*'nun kahramanı "ünlü yönetmen Selman" böyle bir tasavvurun içinden doğmuştur.

İslami Sinemada Bir "Kahraman" Olarak Tasavvuf Yolcusu

Selman yeni filmini bir türlü istediği gibi çekememektedir; film kareleri ile filmini çekme kaygısı ve hatıralar iç içe geçer. Bir Anadolu kasabasında babası ile yaşamakta iken hayatında iki önemli olay olmuştur: Öğretmen olan ve aynı zamanda da mahalli gazetede günlük yazılar yazan babası Abdi Bey, kimliği belirsiz kişiler tarafından kaçırılır, ondan bir daha haber alınmaz. Ardından 12 Eylül darbesi gelir. Babasının bulunamamasından, bağlı olduğu tarikatı ve şeyhi Emin Efendi'yi sorumlu tuttuğu için bu çevreden uzaklaşan Selman sinema ile ilgilenmektedir. Onu derinden sarsan ikinci olay da âşık olduğu kızın kasabadan taşınmasıdır. Merve'nin ardından İstanbul'a gelir ama onu bulamaz; bir sinemada makinistlik yapan Nazım Usta'nın yanına sığınır. Serseri ruhlu oğlu Ayhan'la yaşayan Nazım usta ona mesleği öğretir, evinin kapısını açar. Çalışıp, okuyarak İstanbul'da kendisine iyi bir hayat kurar Selman. Tanınan, saygı duyulan başarılı bir yönetmendir; çekmeye çalıştığı son filminde kahramanı da, kendisi de aynı soruyu sorar: "Gerçek nedir?"

Selman: Madde yoksa ne var? Her şey hayalse, gördüklerim de ne? Ne biçim duygular bunlar? Neden bu çatışmalar, neden engel olamıyorum hiç birine? Niye bu kadar güçsüzüm, imkânsız da ne demek? Niye başka zamana ve mekâna geçemiyoruz? Kim koydu bu sınırları? Tanrı da kim? Madem o kadar kudretli, görmüyor mu bu akan kanları? Zevk mi alıyor bütün bunlardan? Hayır baba, tek yaşayan gerçek var benim için. Merve!

90'lar başında da sinemanın İslami kahramanları benzer sorular sormuşlardır. Fakat onlar tavır ve duygularıyla Yeşilçam kahramanlarının tipik bir versiyonudurlar. Sekülerist karakterlere bu filmlerde Yeşilçam'ın "kötü adam", "kötü kadın" tipleri ile hayat verilmiştir. İslami hayat tarzını seçtiği için zulüm gören, haksızlığa uğrayan, acı çeken karakterler ise filmin asıl kahramanlarıdır. İslami hayatın kapılarını açabilmek için onların zihinlerine de hayata ve ölüme dair sorular düşürülmüştür; ama kötü (seküler)-iyi (Müslüman) karakter çatışmasının kahramana yaşattığı acılar daha ön plandadır. Örneğin *Minyeli Abdullah* (Yücel Çakmaklı, 1989), yaşadığı talihsizlikler, çektiği acılarla var olur, Pathos'un diline İslami bir ton katılmıştır sadece. Selman'ın farkı ise bu soruları, en azından başlangıçta daha "felsefi bir tavırla" sormasıdır. "Çatışmaya" ve bu uğurda "kaybetmeye", verili hayatın ona sunduğu imkânlardan, değerlerden "vazgeçmeye" hazır gibidir.

Selman, çocukluğunun tarikat çevresinden uzaklaşmış olsa da, aradığı cevabı bulmak için İslam felsefesi üzerine kitaplar okur. Hikâyesini yaşayacağı

mistik yolculuğun güzergâhı daha filmin başında, bir geriye dönüşle belli edecektir kendisini. Merve'nin de içinde olduğu bir grup çocuk, Türkiye üzerine tespitlerin yapıldığı bir gösteriyi sunmaktadır:

(Oyun): Batı aya çıkıyor, biz hu çekiyoruz. Batı bilimde ilerliyor, biz hurafelerde boğuluyoruz. Batı teknikten tekniğe koşuyor, biz üfürükçülerin peşinden koşuyoruz. Batı insanların isteklerine saygı duyuyor. Biz şu yasak, bu yasak hep yasaklıyoruz. Hayatı zehir ediyoruz...

Sahnede son sözü “ama artık ortaçağ karanlıklarına son!” diyerek Merve'nin söylemesi manidardır. Ortaçağ'ın, “İslam filozoflarının” izini sürecekler Selman; onlardan, isimlerini zikretmeden “felsefe adamı” diye söz etmesi ise Uçakan'ın belli bir görüşte yoğunlaşmak yerine, filmi herkese hitap edecek şekilde, genel bir İslam, tasavvuf felsefesine dayandırmak istemesindedir. İlk iş olarak da batıya karşı İslam felsefesinin üstünlüklerini ortaya koymak ister.

Merve'ye olan “aşkıdan” dolayı başka kadınlara ilgisiz kalmasını, “psikolojik sorunlarına” yoran psikiyatra “parmağınızın ucundaki galaksileri gördünüz mü?” diye sorar. Karikatürize bir tip olan doktorun “A bu çatlak!” cevabı Batı ile özdeşleştirilen psikoloji biliminin yüzeyselliğini göstermek içindir. İstanbul Üniversitesi'nin tarihi kapısına doğru yürürken görürüz kahramanımızı; kadrajın iki yanında Türk bayrağı dalgalanır. Uçakan'ın, aslında Osmanlı modernleşmesinin belki de en sembolik mekânı olan Darülfünun'u İslami ilimlerin temsili olarak kullanması ise ironiktir. Selman'ın iç konuşmaları eşliğinde devam eden yürüyüşünün sonunda masasındaki kitaplar görünür.

Selman: Okudukça iki şeyin cevabını aradım. Niye yıllardır acı çekiyor bu ülkenin insanları ve ben kimim? Her zerre kâinatın bütün bilgilerini görüntü ve ses olarak içinde taşır. Bu demektir ki dikkatli bakan göz parmağının ucunda galaksileri görebilir. Madde diye gördüğümüz her şey manyetik dalgalardan ibarettir. Beynimiz bu dalgaları görüntü ve sese dönüştürür. Varsayınız, tıpkı bir televizyon alıcısı gibi.

Yeni filmi üzerine kendisiyle röportaj yapan, “sekülerist” olduğu “belli” bir gazeteciye de “Madde diye bir şey yok!” der:

Selman: Uçsuz bucaksız bir sonsuzluk. Sonsuzluğun göbeğindeyiz diyor felsefe adamı. Ve diyor ki, kendi sonsuzluğunu keşfettiği zaman insan, her şeyi yapabilir? Kuş olup uçabilir? Taşı sıkıca ufalayabilir. İsteddiği zaman istediği mekâna gidebilir. Kaybolmuş olan babasını, kaybolan sevgilisini bulabilir.

Uçakan, batıyı önemsizleştirmek istese de, madde ve varlığa ilişkin sorular sorarak felsefeye yaptığı vurgu ile hem Platon ve Aristo'yu; hem de “evrenin öncesiz sonrasız olduğu düşüncesi ile İslam dininin evreni Tanrının yaratmış olduğu inancını uzlaştırmaya çalışın” (Hilav, 1981, s. 34) filozofları önemsemiş olmalı. Gerçeğin ne olduğunu aramaya çıkan Selman'ın soruları - sonuçta o felsefeye değil dine yönelecek olsa dahi- büyük bir ihtimalle bu öğretilerin içinden de geçmiştir. “Beynin görüntü ve sese dönüştürdüğü manyetik dalgalar”ın düşünsel arka planında, Platon'un mağarası ile sembolleşen idealar kuramı, Antikçağ Yunanlılarının Bilgi sevgisi'ni Tanrı bilgisi'ne dönüştüren, Plotinos ve İslam felsefecilerini de derinden etkileyecek olan Yeni Platonculuk bir şekilde duruyor olmalıdır. Onu, masasında, bir kitaba

eğilmiş, düşünürken görürüz; neyi, kimi okuduğu gösterilmez; sadece “soruları” vardır ortada; kendi kendine sorduğu, bazen cevapladığını sandığı sorular... Selman “sorarak” bir *Dasein* olarak belirir (sanki) Hikâyesinin içinde; dünyaya/ Hikâyesine fırlatılmıştır, o orada vardır yani, o dünyadadır/o Hikâyede. “Dasein kendini öncelikle ve çoğunlukla kendi dünyasından hareketle anlar” (Heidegger, 2006, s. 126). Dönüp dönüp baktığı kendi(dir)- geçmişidir; ama sadece kayıp babasını, kayıp sevgilisini hatırlamaz. Patlayan bombalar, birbirini öldüren gençler, faili meçhuller, askeri darbeler; acılı bir ülke de görür orada, bir de geride bıraktıklarını: Çocukluğunun kasabası, tarikat çevresi, eski dostlar. Şimdide ise kendisinin yabancılaştığı bir çevre ama çekmek zorunda olduğu bir film dolayısı ile ilişki içinde olduğu insanlar, “çevreleyen-dünya”. Tek başınalığı ile O orada onlarla vardır: “Birlikte olma, bir başkasının fiilen mevcut olmaması durumunda da Dasein’i eksistensiyal olarak belirlemektedir. Dasein’in yalnızlığı bile dünya içinde birlikte-olmadır” (Heidegger, 2006, s. 126). Tek başına ve o bütün birlikte olma halleriyle devam ettirdiği Hikâyesini “trajik bir kahraman” olarak yaşayacağını bekleyebilir miydik Selman’dan? Soruları vardır daha; en azından başlangıçta uyandırdığı his budur; değil mi ki “Fırlatılmışlık sadece “olup bitmiş bir olgu” olmayıp, henüz tamamlanmamış bir vakadır. Dasein fiilen var olmaktadır” (Heidegger, 2006, s. 189). Bu belirsiz ve tamamlanmamış Hikâyede, ilişkilerse/ kahramanın ve Hikâye’nin birlikte kurgulanmışlığı ise eğer “hayati” yapılandırmakta olan, dünyanın trajedisi Selman’ın da trajedisi olabilir miydi?

Babası yedi yaşlarında iken Selman’a ahşap bir kutu verir. Kutunun içine kocaman bir kuş koyduğunu, kuş ötene kadar da kilidi açmaması gerektiğini söyler. Ötmeden önce açarsa kuş ölecektir. Öttükten sonra açarsa, konuşacak ve büyük bir hazinenin yerini söyleyecektir. Babasına verdiği sözü tutarak kutuyu açmamıştır Selman; ama kasabadan ayrılırken anahtarını kaybetmiş; zaten kuş da hiç ötmemiştir. Bir arayış içindedir; anahtarı olmadığı için “bir odada kapalı kaldığı” rüyalar görür. Cevabını bulamadığı sorular, çektiği filmin de konusunu oluşturan toplumsal meseleler ve rüyalar ile yaşadığı hayat arasında bocalamaktadır. Karşısına çocukluk aşkı Merve çıkar ve ona filminin başrolünü verir. Ama Merve evlenip, ayrıldığı için onunla birleşmesinin imkânı yoktur. Geçmişi ile bugünü, rüyaları ile yaşamakta olduğu hayat, medya-sinema çevresi ile filmine konu olan dindar insanlar arasında “var olmaya” çalışırken bölünmüşlüğü, savrulmuşluğu da; gazetede Merve’nin çıplak fotoğraflarını gördüğünde ölmek istemesi de Selman’ı trajik bir kahraman yapabilir miydi?

Kuşkusuz ki öncüllerinden biraz daha farklı tasavvur edilmiştir Selman. 90’ların İslami filmlerinde olduğu gibi salt Kur’an’ı tebliğ ile mükellef kılınan bir kahraman olmaması istenmiştir. Örneğin Yücel Çakmaklı’nın idealize Müslüman kahramanı *Minyeli Abdullah*’a benzemez, Uçakan’ın pozitivist hukuk anlayışı ile “vicdan ve inanç” arasında kalan yargıci *Reis Bey*’den kimi izler taşıyorsa da o kadar şematik ve tebliğci olmaması gayretine girilmiştir. İslami sinemanın “tarihsel olarak bu üçüncü evresinde” Selman (ve ardında ait olduğu sine-masal geçmişinin, İslami kurmacanın bütün İslami kahramanları) Ülgener’den ödünç aldığımız bir cümle ile söylersek “İlk ve öz İslam’dan, geniş bir kavisle İslam mistisizmine sapan yol kavşağında” (Ülgener, 1981, s. 73) tasavvufi yolculuğuna çıkmak üzere beklemektedir. İslam mistisizmine göre

Selman'ı bekleyen merhaleler ise daha başından bellidir: Şeriat, Tarikat, Marifet ve Hakikat. “Şeriat, kitabın zahirî ve kelamî mânâsına göre hareket eden insanların içinde bulunduğu merhalelerdir” (Ülken, 2007, s. 98). Asıl yola, burada zaten “yola koyulma” manası taşıyan “tarikat merhalesi” ile çıkılmakla birlikte; Selman dinsel bir çevrede doğmuş olmasına rağmen babasını kaybettiikten sonra kasabasından ayrılp, başıboş bir hayat sürdürdüğü için öncelikle “şeriat” merhalesine ulaşmalıdır. Ama ruhen, esasen hiç kopmamıştır ki oradan. Bu yüzden trajik bir kahraman gibi belirir hikâyesinde.

Uçakan, daha filminin ilk sahnesinde, “Anka Kuşu” efsanesiyle “mistik bir yolculuğun” işaretini veriyorsa da, aynı zamanda “trajik bir hikâyeye” de ihtiyaç duymuştur. Trajik ve Mistik! O ihtiyaç duyulan trajedi, biraz da “daha modern bir sinema dili” kurma çabası içinde, parçalı bir kurgu ile “sanki parçalanmış bir hayat gibi” verilir ama “görüntünün parçalanması” onun parçalanmışlığını hakikileştirmez. Hikâyesinin bir orasına, bir burasına “fırlatılan” Selman'ın bir acelesi -o parçalı görüntülerin örtemediği- vardır sanki. Varlığa, maddeye, hayata ilişkin soruları bu yüzden eklektik bir ardışıklıkla ve hep sûfiliğe giden bir yolu/yolculuğu işaret eden cevaplarla gelmektedir; çok geçmeden anlarız ki bütün cevapları içeren tek bir cevabın peşindedir gerçekte. Sorulara, sorularla kahrolmasına gerek kalmayacak bir hayat! “Kuş olup uçabileceği, taşı sıkıca ufalayabileceği, istediği zaman istediği mekâna gidebileceği, kaybolmuş babasını, kaybolan sevgilisini bulabileceği, ülkeyi ve dünyayı kana bulayan katilleri yakalayabileceği, zalim Bolu beylerine karşı durabileceği”, onun için her şeyi mümkün kılacak bir başka hayat, bir başka boyut. Bu noktada İslami-metafizik kurmaca devreye girer. Bir başka boyutun varlığını idrak edebilmesini, Selman intihar ettiği anda “yanında beliren” babası sağlayacaktır.

Selman: Kendisi bitip tükenmiştir, ama babası yaşıyor mudur? O gerçek midir? Dokunabiliyor, görebiliyordur onu; dokunduğuna, gözünün gördüğüne inanmayacaksa neye inanacaktır?

Baba: Selman asıl şimdi yeniden doğmaktadır, gerçek sandığı şeyler gerçekmiş gibi gösterilenlerdir sadece, önemli olan gördüklerinin ötesidir, sır oradadır, orada imkânsız diye bir şey yoktur. Kutunun içindeki Anka Kuşu'nu da bakmayı bilmediği için görememiştir. Okuduğu kitapları hatırlarsa eğer, dikkatli bakarsa parmağının ucundaki galaksileri görebilecektir.

Selman: Belki de yalan söylüyordur, babası değildir o adam.

Baba: Öyleyse o da Selman değildir. Ahmet, Mehmet hepsi uydurmadır bunların. Tıpkı senaryolarında uydurduğu tipler gibi. Bir macera yaşamak istemiştir ve yaşamıştır. Ama şimdi eve dönme vaktidir Selman'ın; tövbe vaktidir.

Diyalogun sonunda Anka Kuşu ötmeye başlar, Abdi Bey kaybolur. Karnında bir bıçakla yatmakta olan Selman arkadaşları tarafından kurtarılır. Trajik bir kahramanmış gibi “bir macera yaşatılması” düşünülmüştür, yaşatılmıştır da. Ama şimdi “eve dönme vaktidir”, “tövbe” vaktidir; trajedi bitmiştir.

İslami Sinemada Bir “Arayış” ve “İmkânsızlık” Olarak Trajedi

Çocukluğunun kasabasına geri dönerken, arkadaşı Musa “imkânsız sadece aşk’la aşabileceğini” söyler; acı çekmesinin sebebi ise “Merve’ye âşık olduğunu sanmasıdır”. Sonunda aşkı yanlış yerde aradığını anlamıştır Selman; buna “aydınlanma” anına koşut bir kurgu ile zikir görüntüleri eşlik etmektedir.

Zikir: İnsan işitti, dokundu, gördü. Gördü ki sadece aynada bir hayal, gördü ki ne ayna var, ne de hayal. Gördürün Allah, Allah, Allah... Emaneti dağa verdi, dağ almadı. Taşa verdi taş almadı. Suya verdi su almadı, ateş almadı, toprak almadı, yer gök almadı. Ama insan aldı. İnsan aldı. İnsan aldı ve şeytandan üstün oldu. İnsan aldı ve melekten üstün oldu. Olduran Allah, Allah, Allah...

Hacıbaba “tevhid”e çağırmakta ve her şey bir video klip estetiği içinde akmaktadır. Kasabaya geldiğinde onun elini öper; “ölümsüzlük sırrını taşımaya hazırdır”. Rüyalarında kapatıldığı odanın kapısı bu kez açılır; ardından Selman’ı namaz kılarırken görürüz. Yakalandığı çaresiz hastalıktan dolayı ölmek üzere olan Merve ise “nasıl tövbe edileceğini” sorduğu arkadaşı ona cevap veremeden ölür. *Anne ya da Leylâ*’nın Leylâ’sı gibi Merve’nin ölmesi de kaçınılmazdır. İlahi Aşk’ta sevginin adlarından biri olan “hubb” tam da bu zorunluluğu gerekçelendirir. Çünkü “bu sevgide, seven, sevgisini öteki bütün yollardan arındırıp kurtarır ve sadece Allah’ın Yolu’na bağlar. Seven bu arınmayı gerçekleştirdiği, yani çeşitli yollarla Tanrı’ya koşulan ortakların neden olduğu kararmalardan sevgisini kurtardığı zaman, bu halis sevgi olduğundan ve arınmışlığından ötürü ‘hubb’ diye adlandırılmaktadır” (İbn Arabî, 2008, s. 76). Selman da, Aşk’ın en yüksek mertebesine ulaşmıştır. Filmin son sahnesinde babasının verdiği kutuyu açar; bir taş vardır içinde ve o taşı ufalayabiliyordur, bir taş daha alır onu da ufalar. Sırrı bulmuş, mucize gerçekleşmiştir. Her şey olması gerektiği gibidir artık, bütün mertebeler aşılmaktadır. Bundan sonra ne sorulara, kitaplara, felsefe adamlarına ne de trajediye ihtiyaç olacaktır.

Müslüman sanatlarında trajedinin ve trajik hissin yokluğunu, İslam’ın Allah’tan başka bir varlık kabul etmeyip, hayatı bir gölge oyununa indirmesiyle izah eden Massignon’dan hareketle, “aynı mutlak varlığın yine kendisine dönecek değişik ve geçici tezahürleri olan bir dünyada trajedinin olamayacağını” söyleyen Tanpınar’a göre “ayrı ayrı yollardan yürüseler bile, Sünnî akide de, tasavvuf da vaatlerde ve mükellefiyetlerde ne kadar ayrılırlarsa ayrılırlar insanın kâinattaki yeri hakkında birleşiyorlardı. İnsan her ikisinde de Plâtoncu manada bir gölge oyunu olan bu fani hayatın karşısında değil, asıl büyük kaderi olan ebediyet karşısında buudlarını buluyordu”. Onca parlak başlayan Binbir Gece’nin bile şehirli mizahında veya tabiatüstü tesadüflerde kalmasının başlıca sebebini insanın kâinata sahip olamayışına bağlar Tanpınar; tasavvuf sistemi Müslüman edebiyatlarındaki hikâye mevzularını benimseyip, bütün yaratıcılığını belli konulara indirince bu hal daha kuvvetlenmiştir (Tanpınar, 2006, s. 39-40).

Mesut Uçakan, *Anka Kuşu* filminin farklılığını ortaya koymak için “*Matrix*’e yapımız müsait değil” derken metafiziğin İslam’daki ve batıdaki yorum farkına dikkati çekmek ister, ancak kastettiği yapısal farklılığı Tanpınar’ın aksine bir “yokluk” olarak görmez. Beşir Ayvazoğlu da *İslam*’da

Aşk Estetiği'ni anlatırken, Tanpınar'ın İslam sanatlarında trajedinin yokluğunun nedenlerine dair tespitlerine katılmakla birlikte, bunun bir eksiklik olduğu görüşünde değildir. Trajedinin yokluğu, Ayvazoğlu'nda doğu ile batı arasındaki bünyesel bir farklılığın doğal uzantısıdır sadece. "Katıksız bir trajik durumda gerçekleştirilmesi gereken yüksek bir değer söz konusudur. Ne var ki bu yüksek değer gerçekleşirken bir başka yüksek değer yok olur. Sanat eserinde bu mânada bir 'trajik', Müslüman sanatçının hiç anlayamayacağı bir durumdur" (Ayvazoğlu, 1996, s. 149). Leylâ ve Mecnun'da, Mecnun'u da epik bir kahraman olarak nitelendirir. "Epik kahraman yok olmayı göze alabilen, hayatın geçici güzelliklerine kuvvetle hayır diyebilen kişidir. Burada gerçekleşen değer ise birlikte beka bulmaktır" (Ayvazoğlu, 1996, s. 155). Mecnun, tıpkı Hazreti İbrahim (rüyasına sadakat gösterip ilahi emri gerçekleştirmek için oğlunu kurban edecekken, Allah oğlunun yerine bir kurbanla onu mükafatlandırmış ve bu imtihandan başarıyla çıkmıştır) gibi putları kırmış, ruhundaki bütün çatışmaları yenmiş ve ebediyen arınmıştır. "İslam sanatlarında bir 'suçlu oluş' hiçbir zaman konu edilmemiştir. Esasen işlenmeye değer tek konu vardır: Aşk. Aşk yüksek bir değer, hiçbir yüksek değeri yok etmeksizin gerçekleşmesi manasına gelir. Kahraman her zaman âşıktır ve onun hikâyesi her zaman 'epik'tir" (Ayvazoğlu, 1996, s. 155).

Mecnun, nahifliği ile bir "Anadolu dervîşi" görünümü uyandırır. Davranışları gariptir biraz, hiçbir yere dâhil değildir, bütün dervîşler gibi sanki o da Resul Ay'dan ödünç aldığımız bir benzetme ile "âlemin fazlası"dır (Ay, 2008, s. 9). Ama Ayvazoğlu'nun belirttiği anlamda bir "epik kahraman" olma şansı yoktur. Filmin çok eleştirilmesinin bir türlü dile gelmeyen sebeplerinden birisi de budur belki. Mistik yönü de, bu mânada aidiyeti de zayıf kalmıştır. Fazlasıyla yalnız bir insandır Mecnun, etkin değildir, -bir eylem ortaya koyma anlamında- vazgeçmemiştir, bir seçim yapmamıştır, Leylâ sandığı kadını pazarlamak isteyen adamı öldürerek suç işlemesine de izin verilmez. Bir ikilemin ortasında kalmış gibi görüldüğü anda, kendi dışından kaynaklanan nedenler devreye sokularak, bir şey yapmasına gerek bırakılmaz. Fakat zaten daha baştan Leylâ'nın kimliğine dair bir açık nokta bırakmıştır Uçakan. Çünkü Leylâ sandığı "Leylâ" bile değildir. Mecnun'un kendi iradesiyle vazgeçeceği veya kazanacağı bir şey yoktur bu durumda. Ayvazoğlu'nu izlersek; "Müslüman sanatçı, kahramanını iki yüksek değer arasında seçim yapma zorunluluğunda hiçbir zaman bırakmamıştır. Bazen yüksek bir değerın çöküşünü göstermekle beraber, Müslüman hikâyesinde, genellikle yüksek bir değerın gerçekleşmesi söz konusudur" (Ayvazoğlu, 1996, s. 151). Mecnun'un gayri iradi olarak bir değerın çöküşünü görmesi belki çok da kabul edilemez değildir ama onun dünyevi aşkın gelip geçiciliğinden ilahi aşk'a yönelişini görmez seyirci; yüksek bir değer gerçekleşmediği içindir ki, trajik bir kahraman olmasına zaten izin verilmeyen Mecnun, epik bir kahraman da olamamıştır. Müslüman seyircinin bütünleşmek isteyeceği, kendisini bulacağı bir karakter değildir; eksik kalmıştır.

Selman'a gelince: Uçakan, "Benden çok fazla izler taşıyor. Filmimde anlattığım yönetmen Selman yaşadığı duygular ve hissettikleri anlamında benim. Bu film hem benim filmografimde, hem de Türk sinemasında farklı bir yerde duracak" der ("Mesut Uçakan: Artık aptalca festival kaygılarım yok", 2007). Yaratıcısının büyük umutlar bağladığı bir kahramandır; daha baştan

ismiyle dahi, dergâh çevresinde biçimlenmiş bir hayat tarzının, bir felsefenin içine doğmuştur. Her ne kadar bir trajedisinin olması istenmişse de, aidiyeti ve doğuşu itibarıyla epik kahramana daha yakın gibidir. Kişisel bir yazgı değil, topluluğun yazgısı oluşturmaktadır epiğin yazgısını. Lukacs'ın sözleriyle “çünkü tamamlanmışlık, epik evreni belirleyen değer sisteminin tamamlanmışlığı, herhangi bir parçasının kendi içine kapanıp kendine bağımlı hale gelmesine ve böylece kendini bir içsellik olarak bulabilmesine, yani bir kişilik olabilmesine izin vermeyecek ölçüde organik bir bütün oluşturur” (2003, s. 74). Uçakan da, bir trajik kahraman gibi yaşadığı macerayı bir yana koyarsak, Selman'ı daha baştan bu organik bütünlüğün içinde tanımlar; mekân ve meslek seçiminde tasavvufi bir hayat kurgusu görürüz. Öğretmen olsa da esnafla yoğun ilişki içindedir Abdi Bey, hatta kendisi de marangozhanesinde ağaç işleri yapar. “Gündüz halkla beraber iş güc peşinde koşup akşam Hakk'la beraber olmanın huzurunu tadan”, “dışa ve uzağa ne kadar mesafeli ise içerdeki ile o derece sıkı ve yoğun kader ortaklığı içinde” (Ülgener, 1981, s. 108) müritlerden oluşan bir zamanda donup kalmış, idealize, soyut bir “tarikat modelidir” bu. Oysa ne siyasi ve kapitalist ilişkilerden, iktidar mekanizmalarından arındırılmış bu modelin somut bir karşılığı vardır, ne de çeşitli yaşantılardan “devşirilmiş”, entelektüel kaygılardan kiteselleşme isteğine uzanan çeşitli arayışların bir tezahürü olarak trajik eşiklerden “atlatılmış”, sonra Sûfi'lik yolunda “toparlanarak” saf bir Müslüman karaktere dönüştürülmüş Selman gerçekçidir. İslami sinemanın sadık seyircisini “doğru yolu bulmuşluğu” ile az çok memnun etse de, sinemasal anlamda epik bir rüzgâr da bırakmaz arkasında.

“Kahraman birey, kendisini ait olduğu etik bütünden ayırmaz; bunun tersine, ancak bu bütünle tözsel bir birlik içerisinde olmakla kendisinin bilincine sahiptir” (Hegel, 1994, s. 187). Aynı zamanda da “Kahramanlık, dışavurumdur; özle görünüşü birleştiren edimin mucizevî parlaklığıdır. Kahramanlık, edimin ışık saçan egemenliğidir. Sadece edim kahramanca olabilir; edimde bulunmayan kahraman, bir hiçtir” (Blanchot'dan aktaran Moretti, 2005, s. 15). Oysa Selman popüler kodlarla estetize edilen “gösterişli bütünlükte” hep sönük kalır ve “edimiyle” büyülemeyebilir; “bütünselliğin çevresinde döndüğü ışıltılı merkez”de (Lukacs, 2003, s. 95) değildir, belirleyici olamaz. Kahramanın ışıltılı edimiyle kurulamayan epik tümlük, filmde onun geri dönüşlerle parçalı bir şekilde anlatılan “trajik macerası” esnasında da sık sık gösterilen görkemli “zikir” sahneleri ile veya Selman'a da “Hak yolunu gösteren” Hacıbaba Emin Seyidoğlu'nun cemaate yaptığı “Madde ve Mana” konulu ateşli konuşmalarla sağlanmak istenir. Bütünün çekim alanını Selman değil, Hacıbaba Emin Seyidoğlu oluşturur. *Anka Kuşu*'nun karşılaştırıldığı *Matrix* filminde ise kahramanlaşan, grubun önderi Morpheus değil, onun tarafından “uyandırılan” Neo'dur. Morpheus en temel karakter olmasına rağmen onun varlığı, Neo'nun ışıltısının önüne geçmez. Ezeli çabası ile yolu açan Morpheus olsa bile, bütünlüğün merkezine “sınavları başarıyla geçerek” insanlığın umudu olan Neo yerleşir, sınanırken bile aslında bir iktidar figürü de olan Morpheus'un değil, Neo'nun ışığı yayılmaktadır. Popüler-epik bir kahraman olarak yıldızlaşır Neo. Selman'ın ise “trajedi macerasının” ardından çıktığı tasavvufi yolculukta (artık sâliktir), vâsıl olduğunda dahi kahramanlaşması mümkün değildir. Asıl olan “mürdidinin ruhî hastalıklarını ve bunun manevi ilaçlarını bilen” Şeyh'in

varlığıdır. Mürit için tartışmaya gerek yoktur. Çünkü tasavvufta “Sırf teslim, gözleri kapalı bağlılık temel kurallardan biridir. Bu mutlak irfana ulaşmak için tek yoldur” (İzmirli, 2008, s. 315–316).

Şeyhin olduğu yerde “ışığın” müritten yükselmesi imkânsızdır ama bir rolü daha vardır Selman’ın. Oğlu Güneydoğu’da şehit düşen, şehit annesi olmasına rağmen başörtüsü taktığı için karısı orduesine alınmayan, kızı ise başörtüsünden dolayı okulunu bırakmak zorunda kalan Cemal Hoca ile teması ona siyasi bir misyon da vermiştir. Hacıbaba’nın film boyunca cemaate hitabı hep “aşk” üzerinedir; içindeki putları kırarak ilahi aşka ulaşan insanın her şeye muktedir olacağını söyler. Şeyh’i güncel-siyasi meselelerin ötesinde, ideolojiler üstü bir kimlik olarak tutmak ister Uçakan; ama *Anne ya da Leylâ*’da seyircisinin doğrusal mesajlar içermeyen bir filme sıcak bakmadığını görmüştür. Selman’a “bir parça” ideolojik bir duruş vermek ister. Bu durumda, Selman en azından “trajik macerasını yaşamakta iken” ülkesinin acılarını, İslami kesim üzerindeki baskıları dert edinmişliği ile “gerçekte bağlı olduğu tümlüğün” kaderini -çünkü henüz aidiyetinin tecellisi olan mistik yolculuk başlamamıştır- kendi kaderi ile karşılaştırırken “politik bir kahraman” olarak o ışığı yayamaz mıydı?

Anka Kuşu vizyona girdiği dönemde iki şekilde lanse edilmiştir: “Yerli *Matrix*” ve “darbe karşıtı film” olarak. Selman’ın geriye dönüşlerinde 12 Eylül ve 28 Şubat’ın gazete manşetleri algı sınırlarını zorlayıcı kısalıkta birkaç görüntü ile verilmiştir. “Darbe karşıtı film” söylemi de buradan gelmektedir. 12 Eylül’de “solcuların da asıldığı” gösteren bir manşet de belli belirsiz geçmiştir geçmesine ama bu bağlamda filmin meselesi asıl din üzerindeki baskılardır. *Anka Kuşu* bu sembolik görüntülerle politik zeminini gösterir seyirciye, semboller görevini yerine getirdikten sonra bir daha bu mevzulara girilmez. Uçakan, hem kahramanının siyaseten “doğal olarak” nerede durduğu belli olsun, hem de 90’ların İslami filmlerinde olduğu gibi fazla da öne çıkmasın, daha çok felsefi, kültürel ardılları da olan ilahi aşk teması ile hayatiyet kazansın istemiştir. Ancak tıpkı felsefe adamları gibi, kitaplar gibi, siyasi meseleler de orada kalır. Selman’ın siyasi bir figür olarak epikleşmesi ihtimali daha baştan itibaren yoktur. Trajik ya da epik bir kahraman bekleyenler yanılmıştır.

Sonuç

Mesut Uçakan *Anka Kuşu*’nun galasında yaptığı konuşmada filmde emeği geçenlere teşekkür ettikten sonra “Ancak esas teşekkür edeceğim; bana böyle bir filmi yazdıran ve çektiren Allah. Günahlarımla, böyle bir konuyu anlatmaya çalıştım. İstirham ediyorum, filmi izlerken benimle dost olarak izleyin. Montaj şöyle, oyuncu böyle; bunlar basit şeyler. Bunlara takılmayın. Biz burada hayatı sorguluyoruz. Biz kimiz, onu sorguluyoruz,” der (“Festival gibi gala”, 2007). Konuşması Seyyid Hüseyin Nasr’ın, “kutsal sanat” kavramına denk düşen bir maneviyat vurgusu içermektedir. Nasr’a göre minyatürden müziğe, mimariden şiire İslam ilkelerini hatırlatan geleneksel sanatların kalbinde “kutsal sanat” vardır (Nasr, 1997, s. 28). Uçakan’ın da seyirciden tek isteği budur: “İnsanı manevi merkezine götüren, İlahi kelam ve ibadetlerle alakalı olan” bu “kutsal sanat”ın farkına varılması! Bu durum yönetmenin nezdinde montajı da,

oyuncuyu da ikincil plana geçirir. “Yanlış bir kulvar” olarak nitelendirdiği *Anne ya da Leylâ*’nın ardından, *Anka Kuşu*’nu çekerken “bu kez hangi eksikliğinizi tamamladınız?” sorusuna ise “Zevkleri son derece incelmış kişileri hedeflemekten çok basit söylemler isteyen, filmde gerilim, heyecan, kavuşma, ayrılık arayan bir kitleye hitap ettik, daha popülist takıldık” cevabını verir (Dolmacı, 2006). Selman, İslami, siyasi, sinemasal ve ticari kaygılarla, “yaratıcısının” ona yüklediği iç içe geçmiş ama tam da bundan dolayı hayata dokunamayan rollerin hepsini birden taşıyamamış, kaldıramamıştır. Trajedi yerini tasavvufi yolculuğa bırakırken, trajediyi doğuran daemon’un yerini, İslami sanatın kalbindeki “kutsal sanat” almıştır. Mistik yolculuğundan geriye kalan ise seyirciyi kutsal sanata ve ilahi aşk üzerinden tasavvufa davet eden popülist bir dildir ve bu dil acılar üzerine kurulu pathos’un dili ile örtüşür.

Uçakan’ın, eğer “ılımlılık arayışını” Hilmi Ziya Ülken’in cümlelerine tercüme edersek, “Kur’an’da mevcut olan Allah korkusu, cehennem ve azap korkusu, dünyevi ve uhrevi ceza korkusu yerine yine Kur’an’da Allah muhabbetine, insanlık aşkına, vazife sevgisine ait ayetler bulmuş ve bu şekilde istinbat’lar yapmış” (Ülken, 2007, s. 98) mistisizmi filmlerine eksen alması - bunun kimi kişisel ya da popülist nedenleri de olmakla birlikte- anlaşılabilir. 90’ların tebliğci İslami filmlerine göre daha “yaratıcı”, daha “sinematografik” filmler amaçlanmıştı. Ne var ki İslami kurmacaya yansıyan tasavvufun “dini vecibeleri” olmuştur yine; “sinema” ve “felsefe” boyutu ise bir ufuk açamayacak kadar kısır ve derinliksizdir. Tanpınar’a göre:

Hakikatte tasavvuf büyük ve vecitli bir firar kapısıydı. Hayatın çerçevesini genişletmiyor, belki onun dışında sadece istiğrak içinde veya kalenderce yaşamayı temin ediyordu. Birinci şekilde, hayat karşısında devamlı bir nefis mücadelesiyle bir nevi zaferli ölüm, ikinci şekilde ise eskilerin pek haklı olarak hoşuna gitmeyen cûşişli bir anarşi idi. Hakikatte tasavvuf Sünnî akide kadar ve belki de biraz daha fazla insanla hayatın trajik duygusu arasında idi. Hatta onun tam inkârıydı. Bütün bu saydığımız eksikler içinde en mühimi, asıl felsefi hareketi ve endişeyi doğuracak olan Kelam ilminin durdurulmasıydı. Her din gibi İslamlık da getirdiği tatminin yanında kendiliğinden bir yığın huzursuzluk uyandırmış, bir yığın meseleyi ortaya atmıştı. Tasavvuf felsefesi bu huzursuzluğu mutlak vücuda kavuşmak iştiyâkıyla toptan reddediyordu (Tanpınar, 2006, s. 39).

Huzursuzluğu reddeden bir felsefeden İslami kurmacada trajik bir kahraman çıkmamıştır; ama geç kapitalizmin postmodern kültürü, Kelam ilmini durduran Gazali’nin “kalp gözü”nü çok seyredilen “metafizikli televizyon dizilerine”, tasavvuf felsefesini bir şekilde piyasaya dönen muğlak bir “sevgi” ve “insan” söylemine dönüştürmeyi; internet sayfalarının ve televizyonların da katkısıyla tuhaf bir tasavvufi dil oluşturmayı, Mevlana’yı her yorumu kucaklayan turistik-popüler bir ikon haline getirmeyi; pop gruplarıyla, mistik dansları ile bir Pop-Tasavvuf yaratmayı başarır (İsmail Güneş’in *The İmam* filminin başrolünde pop-özgün karışımı tasavvufi müziğin en tanınmış isimlerinden Eşref Ziya Terzi vardır). *Anka Kuşu*’nun zikir görüntüleri internet ağında video- klip formatıyla dolaşmaktadır.

Adorno “kültür endüstrisinin her düzeyinde bilim ve sanattan hazır olarak devraldığı zihinsel ürünlere bulaşan bir hakikatsizlik” olduğunu, “trajik filmin, bir ıslah etme kurumuna dönüştüğünü” (Adorno, 2007, s. 76, 89) söylemişti.

“Trajedi mutsuzluğumuzu bize sevdirmeye uğraştığı sürece, derdimize derman aramayı düşünmüyoruz” (Robbe-Grillet, 1989, s. 114) diyen Alain Robbe-Grillet’in *Yeni Roman*’ına giden yol ise kuşkusuz ki “ilahi” değil “eleştirel”dir. Bu eleştirilerden yapılan çıkarsama Ayvazoğlu’nun “Trajik düşüncenin çıkmazı, ferdin kendini bütünü tamamen dışında ve onunla çatışmak zorunda hissetmesidir” (Ayvazoğlu, 1995, s. 146–147) tespiti olmamalıdır. Maddilikten, dolayısıyla çatışmadan arındırılan bir dünyada trajedi de olmayacaktır Ayvazoğlu’na göre; trajik olandan şuurlu olarak kaçan Müslüman sanatçıyı doğrudan epik’e götüren “harikulade”nin artık orada tabii bir hadise haline geldiğini söyleyerek, Tanpınar’ın “harikulade, insanın kaderiyle karşı karşıya gelmesini önlediği için trajik olmaz” sözünü hatırlatır. Oysa Tanpınar tam tersine “trajedinin yokluğunu” bir sorun olarak görmektedir. Müslüman hikâyesinde “harikulade” tesadüfler, cinler ve perilerden ibaret olduğu için “Şark hikâyesinin folklor sınırı içinde kaldığını” söyler (Tanpınar, 2006, s. 39). Bu “harikulade”nin kendisi de az çok dinin himayesi altındadır. Dinin himayesinde kullanılan “harikulade”, sinemada bugün de aynı etkiyi yapmaktadır, açıklamaya çalıştığımız Mesut Uçakan sinemasında olduğu gibi.

İslami sinemada “arayışlar” devam etmektedir; örneğin son dönemde “küfürsüz komedi” sloganıyla vizyona giren *Eşrefpaşalılar* (Hüdaverdi Yavuz, 2010) filmi önemli bir seyirci kitlesine ulaşmıştır. Fakat bu -bir melez tür olarak sadece içeriğiyle değil, yapım ve gösterim süreciyle de farklı bir okumayı gerektiren- tekil bir örnektir. Diğer Yeşilçamlı patetik kahramanlardan ve kendi prototiplerinden farklılaştırılma çabalarına rağmen ne trajik, ne de epik olabilen, melodramatik - İslami kahramanlar ise ilahi aşk temasını sinemasal bir imkâna dönüştürememiş ve geçmişteki gibi baki kalan yine “dinsellikleri” olmuştur. Bir daha 90’lar başındaki parlak dönem yaşanmamış, o dönemden gelen ama artık baskın bir İslami kimlikle öne çıkmak istemeyen yönetmenlerin daha ılımlı ve daha kitlesel, aynı zamanda da daha sinemasal/daha entelektüel film yapma istekleri, bu talebin içerdiği paradoksları aşamayıp hayal kırıklığı ile sonuçlanmıştır. Milli Sinema döneminden itibaren mücadelesini verdikleri, kendilerine misyon edindikleri kimi meselelerin; “maneviyatçılığın”, “sezgiciliğin”, “ruha yapılan yolculukların”, “ruhani aşkların”, “kaderciliğin” son dönemde sinemada “İslami olmayan yönetmenler” tarafından olumlanarak “popüler” kılınması, hatta genele yansıyan bir izlek oluşturması ise taşıdığı tüm ironiye rağmen kaderin cilvesi değildir elbette ki. Modernite sonrası New Age hayatların, içine “ehlileştirilmiş bir İslam”ı da dâhil ederek; Türkiye sinemasının, pek çok bileşene ve piyasanın küresel dinamiklerine açık o “muhafazakâr sağ çizgisinde” nüksetmiş ahvalidir.

Kaynakça

- Adorno, T.W. (2007). Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma (N. Ünler, Çev.). A. Artun (Ed.), *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (s. 47-108). İstanbul: İletişim.
- Alkan, Z. (2007, 28 Ekim). Dindarlığımı Öne Çıkardım, Dışlandım. Mesut Uçakan'la söyleşi. *Sabah- Günaydın Gazetesi*. http://www.fanburada.com/index.php?ind=reviews&op=entry_view&iden=346#
- Arslan, A. (2009). *İbni Haldun*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Atak, Ü. (2007, Kasım). Gemileri Yalnız Değilsiniz'le Yaktım. *Gerçek Hayat*. <http://www.mesutucakan.com/SoylesiDetay.aspx?SID=8>
- Ay, R. (2008). *Anadolu'da Derviş ve Toplum*. İstanbul: Kitap.
- Ayvazoğlu, B. (1996). *Aşk Estetiği*. İstanbul: Ötügen.
- Benton, R. (Yönetmen / Senarist). (1979) *Kramer Kramer'e Karşı* [Film]. ABD: Columbia Pictures.
- Doğan, M.N. (Haz.) (2007). Önsöz. Fuzuli, *Leyla ve Mecnun* (Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar) (s.13-20). İstanbul: YKY.
- Dolmacı, E. (2006). Kendi Dünyama Geri Çekiliyorum. Mesut Uçakan'la söyleşi. *Turkuaz Dergisi*, 239. <http://turkuaz.zaman.com.tr/?hn=5790>
- Festival gibi Gala (2007, Kasım). *Zaman*. <http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=60901>
- Guenon, R. (2001). Doğu Metafizigi (M.Tahralı, Çev.). *Metafizik Nedir?* (s. 93-119). İstanbul: Birey.
- Güneş, İ. (Yönetmen). (2005). *The İmam* [Film]. Türkiye: Coloni Film.
- Güneş, İ. (Yönetmen). (2007). *Sözün Bittiği Yer* [Film]. Türkiye: İstanbul Güneşi.
- Gürbilek, N. (2008). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis.
- Hegel, G.W.F. (1994). *Estetik Cilt 1* (T. Altuğ & H. Hünler, Çev.). İstanbul: Payel.
- Heidegger, M. (2006). *Varlık ve Zaman* (K. H. Ökten, Çev.). İstanbul: Agora.
- Hilav, S. (1981). *Felsefe El Kitabı*. İstanbul: Gerçek.
- Holbrook, V. R. (2008). *Aşkın Okunmaz Kıyıları* (E.Koroğlu & E.Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim.
- İbn Arabi (2008). *İlahi Aşk* (M. Kanık, Çev.). İstanbul: İnsan.
- İzmirli, İ. H. (2008). *İslam Felsefesi Tarihi*. İstanbul: Ötügen.
- Kayar, A. (2005, 7 Ağustos). Barda Vişne Suyu İçerek Saklandım. İsmail Güneş'le söyleşi. *Hürriyet Pazar Eki*. <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2005/08/07/683328.asp>

- Karakaş, B. (2004, Ağustos). Matrix'e Yapımız Müsait Değil. Mesut Uçakan'la söyleşi. *Tempo*. <http://www.tempodergisi.com.tr/eglence/sinema/06206/>
- Kızıltan, Ö. (Yönetmen). (2006). *Takva* [Film]. Türkiye: Yeni Sinemacılar.
- Lukacs, G. (2003). *Roman Kuramı* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis.
- Maktav, H. (2004). Kuran'dan Kuram'a İslami Sinema. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce (İslamcılık)*, Cilt 6, s. 989-1019). İstanbul: İletişim.
- Maraşlı, G.N. (2006, Haziran). Anne ya da Leyla ya da Sinema. Mesut Uçakan'la söyleşi. *Ay Vakti Kültür Sanat Dergisi*. <http://www.ayvakti.net/default.asp?islem=goster&sira=145>
- Mardin, Ş. (1994). *Bediüzzaman Said Nursi Olayı* (M, Çulhaoğlu, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Mesut Uçakan: Artık Aptalca Festival Kaygılarım Yok (2007). <http://www.sinema.com/makale/4-5680/mesut-ucakan-artik-aptalca-festival-kaygilarim-yok>
- Mesut Uçakan ile Anka Kuşu Filmi Üzerine Söyleşi (2007, Kasım). *Yenidünya Dergisi*, www.yenidunyadergisi.com.tr
- Moretti, F. (2005). *Modern Epik* (N. İleri & M.Şahin, Çev.). İstanbul: Agora.
- Nasr, S.H. (1997). *Makaleler II* (Ş.Yalçın, Çev.). İstanbul: İnsan.
- Refiğ, H. (Yönetmen). (1972). *Fatma Bacı* [Film]. Türkiye: Erman.
- Refiğ, H. (Yönetmen). (1982). *Leyla ile Mecnun* [Film]. Türkiye: Ulusal Video.
- Robbe-Grillet, A. (1989). *Yeni Roman* (A. Bezirci, Çev.). Ankara: Ara.
- Sunar, C. (2004). *İslâm'da Felsefe ve Farabi-II*. İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı.
- Taburoğlu, Ö. (2007). *Dünyevi ve Kutsal*. İstanbul: Metis.
- Tanpınar, A.H. (2006). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: YKY.
- Türk, İ. (2001). *Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul: Kabalıcı.
- Uçakan, M. (Yönetmen / Senarist). (2005). *Anne ya da Leyla* [Film]. Türkiye: Sinema Ajans.
- Uçakan, M. (Yönetmen / Senarist). (2007). *Anka Kuşu: Bana Sırrını Aç* [Film]. Türkiye: Sinema Ajans.
- Ülgener, S. F. (1981). *Zihniyet ve Din*. İstanbul: Der.
- Ülken, H.Z. (2007). *Türk Tefekkürü Tarihi*. İstanbul: YKY.
- Zeffirelli, F. (Yönetmen). (1979). *Şampiyon* [Film]. ABD: Warner Bros/ Turner.
- Wachowski A. & L. (Yönetmen / Senarist) (1999). *Matrix* [Film]. ABD & Avustralya: Warner Bros.

