



İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi
Journal of the Human and Social Science Researches
[2147-1185]

[itobiad], 2018, 7 (4): 2312/2327

**Sinema Sanatı Karşısında İki Aydın: Necip Fazıl Kısakürek
ve Nazım Hikmet**

Two Intellectuals on Cinematic Art: Necip Fazıl Kısakürek and
Nazım Hikmet

Cem Yılmaz BUDAN

**Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi İktisadi, İdari ve Sosyal
Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü**

**Dr., Istanbul Gelisim University, Faculty of Economics, Administrative
and Social Sciences**

cemyilmazbudan@gmail.com

Orcid ID: 0000-0001-7705-2544

Makale Bilgisi / Article Information

Makale Türü / Article Types : Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Received : 15.07.2018
Kabul Tarihi / Accepted : 19.10.2018
Yayın Tarihi / Published : 28.10.2018
Yayın Sezonu : Ekim-Kasım-Aralık
Pub Date Season : October-November-December
Cilt / Volume: 8 Sayı – Issue: 4 Sayfa / Pages: 2312-2327

Atıf/Cite as: BUDAN, C . (2018). Sinema Sanatı Karşısında İki Aydın: Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 7 (4), 2312-2327. Retrieved from <http://www.itobiad.com/issue/39481/444028>

İntihal /Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software. <http://www.itobiad.com/>

Copyright © Published by Mustafa YİĞİTOĞLU- Karabuk University, Faculty of Theology, Karabuk, 78050 Turkey. All rights reserved.

Sinema Sanatı Karşısında İki Aydın: Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet

Öz

Çağdaş Türk şiirinin en önemli temsilcilerinden Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet yalnızca şair kimlikleriyle değil, düşünce dünyaları ve dünya görüşleriyle de kuşaklar üzerinde derin etkiler uyandırmış isimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat günümüze değin her iki şairin düşünce dünyalarını mukayeseli olarak ele alan araştırmalarda çoğunlukla aralarındaki ideolojik ihtilafların ön plana çıkarıldığı; üzerinde uzlaşıya vardıkları hususlarınsa farklı nedenlerle ihmal edildiği görülmektedir. Buna mukabil tanışıklıkları Bahriye Mektebi sıralarına dayanan Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet'in, yaşadıkları çağın kimi güncel gelişmeleri karşısında aynı tavrı aldıkları iddia edilebilir. Bunların başında sinema gelmektedir. Söz konusu şairlerin sinema sanatına yönelik tespit, yaklaşım, düşünce ve eleştirileri dikkat çekici bir biçimde örtüşmektedir. Bu çalışmanın amacı, şairlerin sinema sanatı hakkındaki görüşleri arasındaki benzerlikleri ortaya koymak ve bu suretle kendilerinin ideolojik kimliklerine dair tartışmalara farklı bir boyut kazandırmaya çalışmaktır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Sanat, Necip Fazıl Kısakürek, Nazım Hikmet, Film Endüstrisi.

Two Intellectuals on Cinematic Art: Necip Fazıl Kısakurek and Nazım Hikmet

Abstract

Two of the most significant representatives of Modern Turkish poetry, Necip Fazıl Kısakürek and Nazım Hikmet, stand out as figures who evoke deep impact and influence on later generations. However, in the studies that comparatively examine their thought-world, so far, the ideological dissidences between the two poets are highlighted, whereas their agreements and concurrences are neglected due to a variety of reasons. Nevertheless, Necip Fazıl Kısakürek and Nazım Hikmet, took the same stance before some of the current developments of their period. The art of Cinema appears as the primary subject of agreement between the two figures. The identifications, approaches, vision and criticism by these poets towards the art of Cinema do strikingly overlap. The study aims to demonstrate the similarities between the views of these two poets about the art of Cinema, in an effort to introduce a different perspective to the debates over their ideological identities.

Keywords: Cinema, Art, Necip Fazıl Kısakürek, Nazım Hikmet, Film Industry.



1.Giriş

Osmanlı coğrafyasında sinema faaliyetlerinin başlangıcı, Batı dünyası ile kurulan çok boyutlu etkileşimin hız kazandığı Tanzimat devrinin sonlarına tekabül etmektedir. Bir asrı aşkın bir tarihsel arka plana sahip bulunan Türk sineması, kendine özgü koşulları içinde geçirdiği evrim neticesinde önemli bir birikim yaratmıştır. Bu birikimi ve sinema sanatının ülkemizdeki gelişim sürecinin muhtelif dönemlerini tetkike yönelen araştırmaların önemli bir bölümünün ilk gösterimler, bu gösterimlerin kimler tarafından hangi salonlarda gerçekleştirildiği, siyasî otoritenin bu yeni icat karşısındaki tavrı ve yabancı operatörlerin ülkemizdeki faaliyetleri üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Ancak yeni bir teknoloji olarak sinemanın, Osmanlı coğrafyasına dahil olduğu 1896 tarihinden itibaren yazar ve şairler nezdinde uyandırdığı izlenimlere dayalı olarak derlenmiş bir literatüre tesadüf etmek mümkün değildir. Edebiyat ve sinema alanları arasındaki simbiyotik ilişki ve edebiyatçıların bu yeni sanatın ilk alımlayıcılarından oldukları gerçeği göz önüne alınca, söz konusu eksikliğin giderilmesinin önemi daha açık bir biçimde anlaşılabilir. Görüşleriyle yaşadıkları devrin düşünce ve sanat hayatına yön veren yazar ve şairlerin sinemaya ilişkin yaklaşımlarının belirlenmesi, sinema tarihi alanında gerçekleştirilecek bilimsel çalışmalara katkı sunacağı gibi Türk toplumunun seyir kültüründe yaşanan değişimin tüm cepheleriyle anlaşılabilmesine de yardımcı olacaktır.

Bu çalışmanın temel amacı, çağdaş Türk şiirinin önde gelen temsilcilerinden Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet'in sinema hakkındaki görüşlerini mukayeseli olarak incelemek; bu suretle tespit edilen ortaklıkları ve ayrışma noktalarını bütüncül bir yaklaşımla ortaya koymaktır. Kendilerine dair değerlendirmelerin çoğunlukla aralarındaki ideolojik ihtilaflara atıfta bulunularak şekillendirildiği Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet, sinema sanatı bağlamında ileri sürdükleri görüşlerle paradoksal bir biçimde ortak bir zeminde buluşmaktadır. Birbirine zıt dünya görüşlerinin temsilcileri durumundaki bu iki ismin sinemaya ilişkin yaklaşım biçimleri arasındaki belirgin paralelliklerin metinleri aracılığıyla somutlaştırılması, kendilerine izafe edilen düşünsel çatışmanın yeniden yorumlanmasına olanak sağlayabilecek olması hasebiyle de önemlidir. Nitekim Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet'in sinemaya dair ifadeleri arasında söylem birliği düzeyine ulaşan benzerlikler bulunduğu görülmektedir. Yabancı filmlerin Türk toplumu ve kültürü üzerindeki etkileri, bu etkilerin bertaraf edilmesi için alınması gereken tedbirler, yerli bir sinema endüstrisinin kurulmasına duyulan ihtiyaç ve Batı sinemasının emperyalist bir aygıt olduğu yönündeki inanç bağlamında benzer görüşler ileri süren Nazım Hikmet ve Necip Fazıl'ın benzer hassasiyetleri paylaşması, son derece dikkat çekicidir. Bununla beraber her iki şairin de sinema hakkındaki görüşlerini incelemeye başlamadan önce, sinemanın ülkemizdeki tarihsel gelişim seyrini genel hatlarıyla çizmek, konunun daha iyi anlaşılması



bakımından zaruridir. Zira gerek Necip Fazıl Kısakürek'i gerekse Nazım Hikmet'i sinema ile etkin birer özne olarak işgal etmeye sevk eden şartlar, bu tarihsel gelişim sürecinin birer ürünüdür.

2. Erken Dönem Türk Sinemasının Tarihsel Arka Planı

Bilindiği gibi sinema, bir başka ifadeyle "sinematograf", Louis ve Auguste Lumiere kardeşlerin ve onlardan önce hareketsiz görüntülere hareket kazandırmak için uğraşan sayısız heveslinin ve bilim adamının çabaları sayesinde resmi olarak 28 Aralık 1895 günü Paris, Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de düzenlenen gösterimle doğmuştur. (Scognamillo, 2014, s. 15). Thomas Alva Edison tarafından icat edilen kinetoskop aracılığıyla Amerika'da gerçekleştirilen ilk gösterimin tarihi 16 Nisan 1894 iken Almanya'da bilinen ilk gösterim ise 1 Kasım 1895 günü Berlin'deki Wintergarten'de Max ve Emil Skladanowsky kardeşlerin aygıtıyla yapılmıştır. "Bir başka ifadeyle, her ülkenin sinema tarihinde halka açık ilk gösteri için yaklaşık bile olsa kesin bir tarih vermek olanaklıyken, Türkiye'de bugüne değin yürütülen tüm araştırmalara rağmen böylesi bir başlangıca dair kesin bir tarihe ulaşılamamıştır." (Scognamillo, 2014, s. 15).

Ülkemizde gerçekleştirilen ilk film gösterimlerine dair bilgilerin önemli bir kısmına, anı ve mektup türünde kaleme alınmış metinlerle döneme ait afiş, ilan ve duyuru örnekleri vasıtasıyla ulaşmak mümkündür. Sultan II. Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdülhamid-Hatıralarım* adlı kitabında sinemayı Saray'a Bertrand adlı bir Fransız'ın getirdiğini ifade etmektedir. Söz konusu eserde Bertrand'ın, Saray'da görevli bir taklitçi ve hokkabaz olduğu, her yıl Padişahın izniyle Fransa'ya gidip Saray'a birtakım yenilikler getirdiği de belirtilmektedir:

"... İtalyanlardan başka Bertrand ve Jean adında iki Fransız daha vardı. Bertrand taklit ve hokkabazlık yapar, her sene babamdan izin isteyerek Fransa'ya gider, birtakım yeni şeyler öğrenip gelirdi. Saraya sinemayı bu getirmiştir. O zamanki sinemalar şimdiki gibi değildi. Perde büyük fırçalarla iyi ıslatılır, küçük parçalar gösterilirdi. Bu parçalar pek karanlık görülür, filmler bir dakikada biterdi. Bununla beraber çok yeni bir şey olduğundan hoşumuza giderdi" (Osmanoğlu, 1968, s. 68).

Ayşe Osmanoğlu'nun bu ifadeleri, sinemanın 1896 sonları ya da 1897 başlarında öncelikle Saray'da gerçekleştirilen film gösterimleriyle tanındığını ortaya koymaktadır. Rakım Çalapala ise *Türkiye'de Filmcilik-Filmlerimiz* adlı eserinde sinemanın ülkemize Fransız bir ressam tarafından tanıtıldığı iddiasını dile getirmektedir (Çalapala, 1947, s. 15). Sinema tarihçisi Nurullah Tilgen'e göre ise sinema, "film gösterme icadından iki yıl sonra, yani 1896 yılında memlekete gelmiştir" (Tilgen, 1956, s. 12).

Sinema tarihçileri, Rezaizade Mahmut Ekrem'in oğlu Ercüment Ekrem Talu'nun anılarına dayanarak, ülkemizde halka açık ilk film gösteriminin 1896-1897 tarihlerinde Galatasaray karşısındaki Sponek Salonu'nda¹

¹ Söz konusu salon, Galatasaray karşısında, Hammalbaşı sokağı 7 numarada bulunan Avrupa pasajında yer almaktadır.



gerçekleştirildiği görüşü üzerinde ittifak etmektedir. Lumiere Kardeşlerin, izleyiciler üzerinde son derece etkili olan meşhur *Trenin İstasyona Girişi* filminin gösteriminin gerçekleştirildiği bu programın, 1868 Romanya doğumlu bir Polonya Yahudisi olan Sigmund Weinberg tarafından hazırlandığı düşünülmektedir. Bertrand isimli Fransız tarafından Saray'a tanıtılan sinema, daha sonra Weinberg'in girişimleriyle düzenlenen halka açık gösterimlerle geniş kitlelerin ilgisine sunulmuştur. İstanbul'daki ilk sürekli sinema salonu, Weinberg'in 1908 yılında işletmeye başladığı Tepebaşı'ndaki, sonradan Şehir Tiyatrosu Komedi Bölümü'nün yerleştiği, bugün artık var olmayan Pathe Sineması'dır. Sinemanın Türkiye'ye girişiyle (1896-1897) ilk sinema salonunun açılışı arasında yaklaşık 11 yıllık bir süre vardır. Sinema, gerçekte Türkiye'ye çabuk girmiş olsa da uzun sayılabilecek bir süre boyunca sadece bir tek kenti, İstanbul'u, hatta bir tek semti, kozmopolit ve levanten Beyoğlu'nu etkilemiş ve ilgilendirmiştir (Scognamillo, 2014, s. 18). Türkler tarafından işletilen ilk sinema salonu ise 19 Mart 1914 günü Murat Bey ile Cevat Boyer'in açtıkları Milli Sinema'dır. Aynı yılın 6 Temmuz'unda Kemal Seden ile Fuat Uzkinay, ilkin Sirkeci'de Ali Efendi Sineması'nı ve ardından Demirkapı'da Kemal Bey Sineması'nı açmışlardır (Scognamillo, 2014, s. 19).

Türk sinemasının gelişim sürecinin, batıdaki örneğinden farklı sosyolojik, kültürel ve iktisadi dinamikler ürettiğini gözlemlemek mümkündür. Ülkemizde, başlangıçta özellikle Saray ahalisinin, üst tabaka mensuplarının, entelektüel çevrelerin ve varlıklı azınlıkların ilgi duyduğu sinema, tepeden tabana doğru yayılan bir gelişim seyrini takip etmiştir. Avrupa'da ise öncelikle alt sınıfların itibar ettiği alelade bir eğlence hüviyeti arz eden sinemanın burjuvazi nezdinde kabul görmeye başlaması için yaklaşık yirmi beş yıllık bir zaman dilimine ihtiyaç duyulmuştur. "1895 yılından aşağı yukarı 1910'lara kadar sinema, Avrupa kentlerinde 'küçük insanlar'ın eğlencesi olarak karşılanırken, 'Padişahlar kenti' İstanbul'da ilkin saray ve konaklarda gösterime girerek 'büyük adamlar'a takdim edildi. İslamiyet'te resim yasak olmasına rağmen, Osmanlı İmparatorluğu'nda hareketli bir görüntünün saray ve çevrelerinde hemen kabul edilmesi, çökmekte olan bir imparatorluğun girdiği Batılılaşma hareket ve hayalleri karşısındaki çelişkili ruh halini gösteren işaretlerden biriydi... Frenk icadı olan sinema aygıtı ise yalnızca saray ve konak alemini eğlendirmekle kalmayarak zamanla İstanbul'un eğlence hayatına yayıldı. Fakat Batıdaki tersine, üst tabakalardan alt tabakalara doğru giden bir yayılmaydı bu" (Öztürk, 2007, s. 392). Söz konusu yayılma sürecinin bir diğer cephesini de mekânsal değişim teşkil etmektedir. Sinema bir taraftan alt sınıfların erişim alanına dahil olmaya başlarken, bir taraftan da Pera semtinin; hatta İstanbul'un dışına yayılarak Selanik ve İzmir gibi İmparatorluğun farklı şehirlerinde de temsil edilir hale gelir. "Ama yine de İkinci Meşrutiyet'in ilanına kadar sinema gösterileri tiyatroların, gazinoların, eğlence yerlerinin değişik



numaralarından biri olarak, bir sığıntı gibi yaşadı. Bunun en önemli nedeni, İkinci Abdülhamit'in elektriğin uzun süre İstanbul'da kullanılmasına izin vermemişiydi. Nitekim bu yüzden Pera'nın ayrıcalıklı durumuna karşın, sinema bir aralık Selanik, İzmir gibi öbür kentlerde daha hızlı bir gelişme gösterdi" (Özön, 1976, s. 29). 20. yüzyıla kadar yabancı operatörlerin Türkiye'ye gelerek film çektikleri ve daha sonra çektikleri filmleri ülkemizde de gösterdikleri bilinmektedir. Bunların bir kısmı, mensubu buldukları ülkenin elçiliği yardımıyla ve kendi ifadeleri uyarınca "rüşvet" sayesinde, aygıtlarını ülkeye sokmayı başarmışlardır. Kadınlarla erkeklerin bir arada film seyretmelerine izin verilmeyen bu dönemde düzenlenen gösterimlerin bir kısmını, Türk piyadelerini, pitoresk değeri taşıyan Boğaziçi ve Haliç görüntülerini, Osmanlı ordusunun manevralarını ve Sultan V. Mehmet'in muhtelif ziyaretlerini içeren kayıtlar teşkil etmektedir.

Yabancı operatörlerin sinema alanındaki etkinliklerinin kurduğu hegemonya, zamanla Fuat Uzkınay, Cevat Boyer, Şakir Seden, Kemal Seden ve Sedat Simavi gibi Türk sinemacıların yetişmesi ve yavaş yavaş yerli sinema geleneğinin oluşum sürecine girmesiyle kırılmaya başlamıştır. Fuat Uzkınay'ın, 14 Kasım 1914'te çektiği *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*, ona ilk Türk sinemacısı olma unvanını kazandırmıştır. Bu kısa filmde herhangi bir görüntünün günümüze ulaşmayı başaramamış olması, konu üzerinde birçok ihtilafli görüşün ileri sürülmesine vesile olmuştur. Buna mukabil Burçak Evren, Fuat Uzkınay'ın ilk Türk sinemacısı olarak değerlendirilmesi gerektiği hususunda şüpheye mahal vermeyecek ölçüde kesin veriler bulunduğunu ifade etmektedir.²

Geleneksel Türk sinema tarihi bilgilerimize göre 1914 ila 1921 yılları, bir başka ifadeyle Uzkınay'ın *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*yla Muhsin Ertuğrul'un Türkiye'deki ilk yönetmenlik denemesi olan *İstanbul'da Bir Facia-yı Aşk* arasında altı tane uzun veya orta konulu film ve sayısı saptanması neredeyse olanaksız kısa ve belgesel film çekilmiştir. İlk konulu filmimiz ise çekimleri 1918'de tamamlanan *Himmat Ağa'nın İzdıvacı*'dır. (Scognamillo, 2014, s. 28). Sedat Simavi'nin 1917 yılında çektiği ilk konulu filmi olan *Pençe* ise, Mehmet Rauf'a ait aynı ismi taşıyan tiyatro oyunundan uyarlanmıştır. *Pençe* ile birlikte, Türk sinemasında edebiyat uyarlamalarının önemi gittikçe artacak; ekseriyetle kitap ya da tefrika olarak yayımlanan roman metinleri senaryo ihtiyacına cevap veren kaynaklar olarak görülecektir. Türk sinemasında ilk roman uyarlaması, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı eserinden uyarlanan ve 1919'da çekilen *Mürebbiye* filmidir. O yıllarda henüz sinema yazım tekniği bilinmediğinden, eser doğrudan doğruya görüntüye aktarılmış; ancak bu yöntem daha sonra romandan uyarlanan bazı filmlerin yüzeysel kalmasına sebep olmuştur (Kale, 2010, s. 6). Daha sonraki yıllarda ise Ömer Seyfettin'in *Kara Peçe*; Halide Edip Adıvar'ın *Döner Ayna*, *Vurun Kahpeye*, *Sinekli Bakkal*; Reşat Nuri

² Burçak Evren'in, ilgili konu hakkındaki görüşleri için bkz. Burçak Evren, "İlk Türk Filmi Üstündeki Kuşkular", Gelişim Sinema, Sayı: 2, Kasım 1984.



Güntekin'in *Dudaktan Kalbe*, *Akşam Güneşi*, *Çalığışu*, *Bir Dağ Masalı*, *Yaprak Dökümü*, *Değirmen*; Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İç Güveysi*; Halit Ziya Uşaklıgil'in *Kırık Hayatlar* ve *Aşk-ı Memnu* adlı eserleri (Agah, 1996, s. 6) sinemaya uyarlanan belli başlı edebi yapıtlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eserlerin dışında kalan uyarlama örneklerinin tamamının isimlerinin zikredilmesi, neredeyse olanaksızdır. Zira bir değerlendirmeye göre 1919-1972 tarihleri arasında kalan süreçte çekilen 3100 filmin 230'dan fazlasının yerli popüler roman uyarlaması olduğu vurgulanmıştır. (Scognamillo, 1973, ss. 61-73). Bu tespit, edebiyat ve sinema sanatları arasındaki girift ilişkiyi hulasa etmesi bakımından önem arz etmektedir.

Erken dönemlerinde sinema bilhassa yabancıların, azınlıkların ve Levantenlerin, İstanbul'un neredeyse ülke dışı ayrıcalık taşıyan Pera semtinde (Önder ve Baydemir, 2005, s. 117) gelişim göstermiş, Cadde-i Kebir ise sinema faaliyetlerinin merkezi tüketim alanı niteliği kazanmıştır. Başlangıçta pahalı bir etkinlik olan sinemanın öncelikle mahdut bir izleyici kitlesine sahip olduğu görülmektedir. Dönemin entelektüel çevreleri; özellikle şairler ve yazarlar sinemanın ilk alımlayıcıları olarak karşımıza çıkmaktadır. Edebiyat çevrelerinin sinemanın erken dönemlerine dair gözlem, izlenim ve görüşleri, bu sanatın sosyolojik düzlemde ne tür karşılıklar üretmiş olduğunun anlaşılabilmesi bakımından da oldukça önemlidir. Zira dönemin edebiyatçıları tarafından anı, makale, mektup, eleştiri ve biyografi gibi türlerde kaleme alınan metinlerde yer verilen sinemaya dair izlenim ve görüşler, bu sanat karşısındaki toplumsal hafızanın kökenlerine işaret eden başlıca kaynaklardır. Bu durum şüphesiz, sinema tarihçiliğinin henüz kurumsallaşmadığı bir dönemde edebiyatçıların, sinemanın erken dönemlerine ait dikkat ve izlenimlerini eşzamanlı olarak yazıya geçirmek suretiyle oluşturdukları hafızanın sonraki kuşaklara intikalini sağlama rolünü üstlenmeleri ile ilgilidir.

Sinema müstakil bir sanat dalı hüviyeti kazanmaya başladıkça, dönemin edebiyatçıları da bu yeni eğlence biçimi hakkındaki görüş, çekince, tespit ve eleştirilerini geniş kitlelere duyurmaya başlamıştır. Özellikle Refik Halit Karay, Peyami Safa, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Ahmet Haşim ve Halide Edip Adivar gibi dönemin önde gelen yazarları tarafından sinemaya yöneltilen eleştirilerin belirli nüvelerde toplandığı görülür. Sinemanın ahlakî çözülmeye ivme kazandırdığı, kültür emperyalizminin ve dejenerasyonun başlıca vasıtası olduğu ve ülkeye ithal edilen filmlerin denetimsizliğinin yarattığı sakıncalar üzerinde yoğunlaşan bu görüşler, üzerinde ittifak edilen başlıca noktalar olarak belirmektedir. Peyami Safa, sinemayı "garptan gelen bir salgın" (Safa, 1934, s. 3) olarak görürken Ahmet Hikmet Müftüoğlu Müslümanları tahkir etmek için kullanılan "taassubun en bariz yansıması" (Müftüoğlu, 1340, s. 5) addetmektedir. Refik Halit Karay'ın söylemi de sinemanın gayr-ı ahlakî yönelimleri teşvik ettiği düşüncesiyle örtüşmektedir. Bilhassa 20. yüzyılın ilk yarısında sinema hakkında görüş



beyan eden edebiyatçıların önemli bir bölümü, onu Batı dünyasının kurguladığı ve uygulama alanına taşıdığı kültür emperyalizmi ile ilişkilendirme eğilimindedir. Bu bağlamda Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet'in de genel olarak bu eğilimi benimsediği söylenebilir.

3. Sinema Sanatı Karşısında Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet

Necip Fazıl Kısakürek ile Nazım Hikmet'in sinema sanatına ilişkin deneyimleri arasında pek çok ortak nokta bulunduğu gözlemlenebilmektedir. Sinemaya dair kuramsal yaklaşımlarının yanı sıra her iki şair de bu endüstriye farklı kimliklerle katkıda bulunmuştur. Bunların başında, senaryo yazarlığı gelmektedir. Fakat Necip Fazıl Kısakürek'le Nazım Hikmet'i senaryo yazmaya sevk eden koşullar arasında birtakım farklılıklar bulunduğunu da ifade etmek gerekmektedir. Necip Fazıl Kısakürek, muhtelif tiyatro eserlerinin sansür nedeniyle İstanbul Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenememesi neticesinde senaryo yazmaya meylederken; Nazım Hikmet'in film senaryosu kaleme almaya başlamasının nedeni, Ece Ayhan'ın ifadesiyle "kazancını sağlama" amacıdır. "Hikmet'in sinemaya yüklediği anlam düşünüldüğünde bu tartışmasız doğru bir tespittir. Hikmet, ideallerinin senaryolarını değil, ekmek parası için piyasanın arzuladığı senaryoları yazmak durumunda kalmıştır" (Tosun, 2007, s. 399). Nazım Hikmet, Mümtaz Osman ve Ercüment Er gibi müstear isimlerle kaleme aldığı bu senaryoları sahiplenmediğini açıkça dile getirmektedir. Çoğunluğu Muhsin Ertuğrul tarafından yönetilen bu filmler için kaleme aldığı senaryolardan yalnızca *Kızılırmak Karakoyun*, Nazım Hikmet'in dünya görüşüyle ve sanat anlayışıyla ilişkilendirilebilir niteliktedir (Tosun, 2007, s. 398). Bu açıdan bakıldığında Türk toplumunun geleneksel, kültürel ve ahlakî değerlerine yer verme amacını öncelikle İslami tefekkürü merkeze alan senaryolarıyla Necip Fazıl'ın, bu alandaki ideallerini gerçekleştirmeye daha fazla yaklaştığı iddia edilebilir.

"O senaryolarında Türk halkının geleneklerine, kültürel birikimine ağırlık veren bir anlayışın örneklerini vermiştir. Doğu ile Batı arasına sıkışmış ne Batılı olabilmiş ne Doğulu kalabilmiş, adeta iki arada bir derede kimlik bunalımı içerisindeki ülke insanına yeni yollar önermiştir. Halkın kültürel birikimi ve öz değerlerine sahip çıkarken, yıllardır yok sayılan, atılan manevi değerleri, moral unsurları gündeme getirmiştir. O Türk toplumunun bünyesine uymayan ithal beğeni ve ilkelerin, özden kopuşun, insanları, toplumu kişiliksizleştirdiğini savunurken, çıkış yolu olarak yerli, İslami düşünceyi göstermiştir. Bu anlamda Necip Fazıl Kısakürek sinemada kendine bir misyon biçmiş, sinema için senaryo üreten değil, davası için senaryo üreten bir sanatçısıdır" (Tosun, 2005, s. 417).

Senaryolarını geçim kaygısıyla kaleme alan Nazım Hikmet, sinemanın hemen hemen her aşamasında vazife üstlenmiş bir sanatçıdır. Senaryo yazarlığı, yönetmenlik, çevirmenlik ve seslendirme sanatçılığı gibi farklı aşamalarında bulunduğu sinema endüstrisine yurtdışında çektiği filmlerle



de hizmet eden Nazım Hikmet, bu alanda Necip Fazıl Kısakürek'e göre daha aktif bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla beraber gerek Necip Fazıl Kısakürek'in gerekse Nazım Hikmet'in birçok eserinin beyaz perdeye uyarlandığı görülmektedir. Zira her iki şairin de eserlerinden hareketle beyaz perdeye uyarlanan film sayısının 20'yi geçtiği bilinmektedir. Şüphesiz bu gerçek, daha ziyade ideolojik kimlikleriyle ve aralarındaki fikir ayrılıklarıyla gündeme getirilmeleri yaygın bir alışkanlık halini almış olan bu iki şairin sanatsal yönelimlerinin tekrar dikkatlere sunulması noktasında son derece işlevsel bir veridir. Aslında Türk siyasî tarihinin kuramsal cephesinin oluşumunda edebiyatçıların ayrı bir rollerinin bulunduğu inkar edilemez bir gerçektir. Bu tarihte adı geçen, politik arenada kalem oynatmış ve/veya aktif siyasete meyletmiş kimi figürlere bakıldığında, adı anılabilir kişiler hakkında akla gelecek ilk tespitlerden biri hiç kuşkusuz bu insanların sanatçı kimliklerine dairdir. Mehmet Akif Ersoy'dan Nihal Atsız'a, Mehmet Emin Yurdakul'dan Nazım Hikmet'e, Sabahattin Ali'den Aziz Nesin'e (Çoban, 2015, s. 61) kadar pek çok abideleşmiş ismin estetik anlayışlarının, temsilcisi oldukları ideolojik aidiyet çerçevesinde yorumlanması da kaçınılmazdır. Fakat Nazım Hikmet ve Necip Fazıl Kısakürek'in çağdaş bir sanat formu olan sinemaya dair yaklaşımları arasında var olduğu görülen benzerlikler, kimi zaman ideolojik mensubiyetlerin oluşturduğu sınır çizgilerinin ortadan kalkabileceğini kanıtlamaktadır.

Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet, sinemaya dair görüşlerini daha ziyade kuramsal eserleri ve mektupları vasıtasıyla açıklamıştır. Esasen Necip Fazıl Kısakürek'in sinemaya ilişkin görüşlerini açıkladığı yazılarının geniş bir hacim teşkil ettiğini iddia etmek mümkün değildir. Şair, anılarında tiyatro üzerinde durmasına rağmen sinemaya herhangi bir suretle yer vermemektedir. Daha ziyade *İdeolocya Örgüsü* adlı eserinde yer verdiği belirli başlıklarda sinemaya dair görüşlerini dile getiren Necip Fazıl, bu yazılarında İslami kimliğinin öngördüğü değerlendirmelerde bulunur. Nazım Hikmet ise bilhassa Vala Nurettin'e yazdığı mektuplarda ve sanat, edebiyat, kültür ve dil hakkında kaleme aldığı yazılar aracılığıyla sinemaya dair mütalaalarını paylaşmıştır. Bu noktada dikkat çekici olan husus; biri İslamcı düşüncenin, öteki Marksist geleneğin Türk edebiyatındaki ikonik figürü olarak karşımıza çıkan bu iki şairin sinemayı aynı perspektif dahilinde yorumlamaları; ona yönelik eleştirilerini benzer söylemler üzerinden kurgulamaları ve sinemanın yarattığı kültürel ve ahlakî çözümler karşısında birbirine paralel çözüm önerileri sunmuş olmalarıdır. Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet arasında sinema başlığı özelinde gözlemlenen bu düşünsel yakınlık, onları konuyu benzer teşbih ve motiflerle açıklama noktasına kadar getirmiştir. Söz konusu yakınlıkları şairlerin ilgili metinlerinden hareketle belirli noktalarda toplamak mümkündür.

Her iki şair de sinemanın müstakil bir ticaret sahası haline gelmiş olmasından müştekidir. Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet, ticari



kaygularla üretilen filmlerin içeriklerinin ahlakî çözülmeye zemin hazırlayabilecek nitelikte temlerle örülü olduğu düşüncesini, oldukça yakın ifadelerle dile getirmektedir. Necip Fazıl, idealinde yaşattığı İslami devlet ütopyasının özelliklerini sıraladığı *İdeolocya Örgüsü* adlı eserinin *Başyücelik Emirleri-Sinema* başlıklı kısmında söz konusu görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

“Batı dünyasının, hain bir ticaret gayesiyle bütün tefessüh mikroplarını, en kesif mikyasta, çerçeve çerçeve bir film kordelasının içine yerleştirilmiş olarak cihana yayan ve tek çerçevesi atom bombasından daha tehlikeli olan cinayet, hırsızlık, rezalet, fuhuş, macera ve başboşluk filmleri kat’i olarak yasaktır.” (Kısakürek, 2002, s. 336).

Nazım Hikmet de yukarıda ifade edilen görüşlere paralellik teşkil edecek şekilde, kar temini amacıyla üretilen dejenere medeniyetlere ait filmlerin ahlaka mugayir vurgular içerdiğini belirtmektedir:

“Şehir sineması, büyük sinema kumpanyalarının kar kurmasını göz önüne alarak yaptıkları filmlerin, büyük ticaret firmalarının reklamlarının, siyasî propagandalarının, muhafazakar ve halkı uyuşturucu ideolojilerin bir ma’kesidir. Çıplak kadın, dejenere medeniyetlerin bozgun sahneleri, bugünkü şehir sinemasının en yüksek vasıflarıdır” (Hikmet, 2018, s. 87).

Nazım Hikmet, “ticaret ve kazanç temeline dayanan ve böylelikle insanoğlunun en önemli verimlerinden olan sinemayı kepaze eden” (Hikmet, 2018, s. 137) filmciliğin mevzularının korku, ölüm, aşk, sevda gibi kolay hilelere başvurduğunu ileri sürmektedir. Gerek Necip Fazıl’ın gerekse Nazım Hikmet’in sinemaya ilişkin değerlendirmelerinde ilgilerini bilhassa “ticaret” kavramı üzerinde yoğunlaştırmış olmaları dikkat çekicidir. Sinemanın toplum ahlakı üzerinde dejenere edici tesir uyandırabilecek içeriklerin taşıyıcısı bir alan haline gelmesinin nedeninin ticari kaygulara dayandığı görüşünde birleşen bu iki şair, sorumluluğu Batı dünyasında görme noktasında da mutabıktır. Fakat “Batı dünyası” tabiri, bu şairlerin dünyasında amorf bir kavram olarak konumlanmaz. İki isim de Batı dünyası ile kastedilenin Amerika ve Avrupa olduğunu açıkça vurgulamaktadır. Necip Fazıl Kısakürek, Amerika ve Avrupa’dan ithal edilen filmlerin kabulünün ancak toplumsal, ahlakî ve psikolojik fayda prensibine uygunlukları ölçüsünde mümkün olduğunu ortaya koyarken, olumsuz etki uyandırabilecek filmlerin yasak kapsamına alınması gerektiğini dile getirir:

“Amerika ve Avrupa’dan ithal edilen filmler, ancak içtimaî, ruhi, ahlakî, terbiyevi, talimi, bedii bir fayda temsil ve bir hikmet ve ibret telkinine mevzu teşkil ettiği nispette kabul olunmak talihine maliktir. En küçük menfi tesirin (ki Garp ve dünya sinemacılığının binde dokuz yüz doksan dokuzu böyledir) yayıcısı olan filmlere hiçbir suretle müsaade edilemez” (Kısakürek, 2002, s. 336).

Nazım Hikmet de özellikle Amerikan ve İngiliz filmlerinin ülkedeki hakimiyetini tehlikeli bulmuştur (Tosun, 2007, s. 395). Necip Fazıl’ın, müsaade edilemeyeceğini bildirdiği “menfi tesirin yayıcısı olan” bu tür filmler, Nazım Hikmet için de imha edilmesi gereken ürünlerdir: “İstanbul



halkı bu filmlerle terbiye görüyor... Elimden gelse bu filmleri bir casus gibi tevkif eder, kurşuna dizerdim” (Hikmet, 2018, s. 54). Nazım Hikmet daha da ileriye giderek Hollywood’u “Afrika, Okyanusya, Avrupa coğrafyasını, insan ruhunu ve insan kafasının doğurduğu birçok şaheserleri altüst eden, katleden bir göz boyacılar dünyası, bir acayip salhane” (Hikmet, 2018, s. 132) olarak gördüğünü ifade etmektedir. Ona göre Amerikan sineması, yerel ayrıksılıklar ve mahalli kültürler üzerinde baskı yaratan, onları tektipleşmeye zorlayan küresel bir aygıttır. Amerikan filmlerinin ve Avrupa sinemasının ülke içindeki nüfuzunun artması karşısında iki şairin de sansürcü çözümler üretmeye yakınlık duyması, aralarındaki yaklaşım benzerliğini ortaya koyması açısından son derece önemlidir. Bununla beraber Batı sinemasının zararlı/ahlaka mugayir etkilerinden korunmak üzere Necip Fazıl Kısakürek bir tür film denetleme mekanizmasının teşekkülünü zaruri bulurken, Nazım Hikmet “Türk janrı” adını verdiği yerli film yapıcılığının teşvik edilmesi ihtiyacını gündeme getirmiştir:

“Film murakabesi ve bunların memleket içine sokulup sokulmayacağı kararının alınması işi, hususi ve mesul bir heyete verilecektir. Bu heyetin vaziyet ve salahiyeti ayrı bir emirle çerçelenecektir. Yerli filmler de aynı prensip ve kaideye bağlıdır. Şu kadar ki onlar, filmleştirecekleri senaryoları, bütün rejisör ilave ve kompozisyonlarıyla beraber bu heyetin tasdikinden geçirtmek mükellefiyeti altındadırlar. Film yapıldıktan sonra yine aynı heyete gösterilir ve onun son tasvi ve izniyle halka gösterilmek imkanına erer” (Kısakürek, 2002, s. 336-337).

Necip Fazıl Kısakürek’in bu satırlar aracılığıyla kurulması gerekliliğini vurguladığı film denetleme mekanizması, İbrahim Alaettin Gövsa’nın da vaktiyle üyesi olduğunu ifade ettiği (Gövs, 1946, s. 4) Maarif Müfettişliği bünyesinde kurulan bir heyet sayesinde vücut bulmuştur. Gövs, 1946 tarihli *Sinema Hastalıkları ile Savaş* başlıklı yazısında bu heyetten, yurtdışından ülkeye film getiren tacirlerin baskılarına dayanamayarak ayrıldığını ifade etmektedir. Bu veriden hareketle yabancı film endüstrisinin ülke içindeki uzantılarının, devlet müdahalesiyle şekillendirilen kontrol mekanizmalarını dahi işlevsiz kılmaya yaklaştığı sonucuna ulaşmak mümkündür. Necip Fazıl’ın oluşumunu zaruri bulduğu bu heyetin pratikte ne kadar etkili olabildiği, tartışmalı bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat hiç şüphesiz Necip Fazıl Kısakürek tarafından idealize edilen ütöpik düzen içinde yer alacak kontrol mekanizması, çok daha sıkı ve tavizsiz bir yapı hüviyetindedir.

Nazım Hikmet ise Amerikan ve İngiliz filmlerinin tahakkümü karşısında “Türk janrı”nı önermektedir. Ona göre Türkiye’de sinema sanatının ilerleyememesinin nedeni, Amerikan, İngiliz ve Fransız filmlerine öykünülmesidir:

“Bizde filmcilik ilerlemiyorsa sosyal sebepler bir yana, sebep ne teknik noksanında, ne aktör noksanında ne rejisör, ne sermaye noksanındadır. Bütün mesele film çevirmek isteyen sermayedarın kafasında ve çeviren insanın zihniyetinde Amerikan,



İngiliz ve Fransız filmlerinin örnek tutulmasındadır. Halbuki biz, eldeki teknikle, personelle, parayla hakikaten güzel filmler çevirebilirdik. Yeter ki 'Türk janrı' filmin mevcut imkanlarla nasıl olması gerektiği işi üzerinde düşünölsün. Biz, tabiat manzarası bol, engteriyörü az, realist, sanat tarafına önem verilen, profesyone aktörü az, bizzat mahallinde seçilmiş insanları çok ve cidden edebi değeri olan senaryoları işleyen filmler çevirseydik ve seyirciye böyle çıksaydık her film iş yapardı, çünkü verdiğimiz eseri Amerikan filmleriyle kıyaslamazdık" (Tosun, 2007, s. 396).

Nazım Hikmet bu satırlarda idealindeki sinema endüstrisinin genel özelliklerini sıralarken milli değeri önceleyen bir anlayışa sahip olunmasının kaçınılmazlığını vurgulamaktadır. Yerli zeminden beslenen bir sinema geleneği, her iki şairin de hayalidir.

Necip Fazıl Kısakürek ile Nazım Hikmet'in sinema sanatı bağlamında ortaklaştıkları bir başka nokta da onun ihmali mümkün olmayan bir mesaj mesaj iletme sanatı olarak görölmeye gerektiği düşüncesidir. Necip Fazıl Kısakürek, hayal ettiği "Büyük Doğu İnkılabı" içinde sinemanın son derece mühim bir yer işgal edeceğini belirtir. Zira sinema, en etkili "telkin kürsülerinden" biridir:

"Bu nispette titiz ölçülerden anlaşılması gereken nokta şudur ki, Büyük Doğu inkılabı, en büyük makyasta kıymet ve ehemmiyet verdiği, sinema şubesini de bizzat himaye ve teşvik edeceği ve her biri yepyeni bir buluş ifade edecek olan yerli filmlerle canlandırmak davasındadır. Davanın en dokunaklı telkin kürsülerinden biri olan sinemayı devletimiz, bugünkü örneklerin yüzde yüzüne birden şamil bir ölçüyle bütün kötülüklerden ayıklayıcı ve bütün iyiliklerle yeni baştan kurucu bir anlayış emrinde imha ve ihya edecektir" (Kısakürek, 2002, s. 337).

Nazım Hikmet de müstakil bir sanat dalı olarak gördüğü sinemanın yalnızca eğlendirici fonksiyonuyla değil, aynı zamanda didaktik mahiyetiyle ve düşünmeye sevk edici rolüyle değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürmektedir:

"Bence filmcilik, tıpkı yapıcılık, resimcilik, ozanlık gibi bir ardır. Bence dahası var, filmcilik birçok arları toplayan sentetik bir kafa, gönöl, göz ve bilgi verimidir. Bence arın güttüğü son, yalnız eğlendirmek, vakit geçirtmek değil, duyurmak, öğretmek ve düşündürmektir de" (Hikmet, 2018, s. 87).

Geniş kitlelere rahatlıkla ulaşabilen bir "telkin kürsüsü" olarak sinemanın toplumsal dönüşüm bağlamında arz edebileceği işlevin önemi, iki şair tarafından da yadsınmamaktadır. Dolayısıyla her iki şairin de sinema karşısında reddiyeci bir tutumu olmadığı görölmektedir. Asıl üzerinde durulması gereken ise, bu işlevin ne şekilde yönlendirilmesi gerektiğidir. Sinemanın kültür emperyalizminin en güçlü aygıtlarından biri olduğu gerçeğinin Necip Fazıl ve Nazım Hikmet tarafından da fark edilmiş olması, onları Batı sinemasının muhtemel tehditleri karşısında daha uyanık bir şuur geliştirmeye sevk etmiştir. Sinemayı kitle kültürünün bir parçası olarak gören bu tutum, Frankfurt Okulu'nun hakim söylemini çağırıştırır niteliktedir. "Geçtiğimiz yüzyılın başından itibaren yaygınlığını ve kitlesel itibarını giderek artıran sinema, Frankfurt Okulu için kitle toplumunu uyutmanın, kapitalizmin asıl suretini göstermemenin yeni bir yolu ydu.



Okulun temsilcileri kitlesel yanılısamanın kitlesel tüketim ve kitlesel eğlenceyle aynı şey olduğunu savundular. Horkheimer ile Adorno, Disney çizgi filmlerinin, “kitlelerin beynine uyumu çekiçle çaktığını” düşünüyor ve kitlesel eğlenceyi kitlesel boyun eğdirmenin bir aracı olarak görüyorlardı” (Kaynar, 2009, s. 191). Herbert Marcuse’a göre “eğitim ve eğlence araçlarının sonsuz gücü bireyi tüm diğer insanlarla beraber zararlı tüm düşüncelerden arındırılmış bir baygınlık durumuna” (Swingwood, 1996, s. 35) getirmektedir. Tüm bu yaklaşımlar, emperyalizmin kitle kültürünün mevcut koşul ve imkanlarını kullanarak kültürel çeşitliliği ve toplumsal bilinci ortadan kaldırma projesi kapsamında sinemayı araçsallaştırdığı görüşünü öne sürmektedir. Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet’in bu düşünce geleneği ile kesin bir uzlaşa içinde olduğunu iddia etmek güçtür. Fakat sinema karşısındaki tavırlarının, Frankfurt Okulu’nun bu alandaki yaklaşımıyla önemli ölçüde örtüşür nitelikte olduğu gerçeğini göz ardı etmek de kanaatimizce mümkün değildir. Zira Necip Fazıl Kısakürek’in, “atom bombasından daha tehlikeli” bulduğu “cinayet, hırsızlık, rezalet, fuhuş, macera ve başıboşluk filmleri”, Nazım Hikmet için de aynı ölçüde tehlike arz etmektedir. Nazım Hikmet ayrıca sinemayı kuvvetli bir propaganda vasıtası olarak gördüğünü dile getirerek Frankfurt Okulu’nun bu husustaki tavrına bir adım daha yaklaşır: “Sinemanın propaganda işlerinde oynadığı büyük rol göz önünde tutulunca, dünya emperyalizminin bu yola yeniden, bu kadar kuvvetle başvuruşu insanı düşündürmüyor değil...” (Hikmet, 2018, s. 150).

Necip Fazıl Kısakürek, her şeyden önce İslami kaidelere uygun bir sinema geleneği tasavvur etmektedir. O, “İslami kurallara uygun olmayan sanat eserlerinin bireysel ve toplumsal ahlaka zararlı olduğunu ve toplum üzerinde yıpratıcı etkileri olabileceğini” (Şen, 2017, s. 47-48) düşünmektedir.

“İslam -başta edebiyat- gerçek zeminini bulmuş bütün güzel sanatların en kuvvetli himayecisi... Musiki, tiyatro, sinema bizzat ve binnefs sanat müessesesi olarak Şeriatın hiçbir suretle itiraz etmediği, yalnız içine Şeriatçe yasak unsurlar girdiği nisbette yasaklanmasını gerektirdiği, mücerret asılları ve mahiyetleriyle kabahatsiz, fakat müşahhas halleri ve fiilleriyle müthiş suçlu vasıtalar” (Kısakürek, 2009, s. 107).

Sanatın, ancak şeriat kurallarına uygunluk teşkil eden ürünler verdiği sürece mazur görülebileceği düşüncesini dile getiren Necip Fazıl Kısakürek, bu anlamda Nazım Hikmet’ten ayrılmaktadır. Nitekim Nazım Hikmet’in ideolojik kimliği de bu tür bir yönelim geliştirmesi için elverişli değildir. Fakat sinema başlığı özelinde Nazım Hikmet ile Necip Fazıl Kısakürek arasında tespit edilen düşünsel ortaklıkların, ayrışma noktalarından çok daha fazla olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Bu ortaklıklar, yalnızca fikri düzeyde kalmamakta; kimi zaman söylem ve üslup benzerliği noktasına kadar varmaktadır. Söz konusu benzerliğin bir cephesini de kullanılan dil malzemesindeki örtüşme teşkil etmektedir. Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet’in, özellikle yabancı filmler hakkındaki



değerlendirmelerinde bu örtüşmenin izlerine sıklıkla rastlamak mümkündür. Sinema hakkındaki bir başka yazısında yabancı filmleri çıplaklığın ve şiddetin teşvik edildiği araçlar olarak değerlendiren Necip Fazıl'ın kullandığı kimi tabirlere, Nazım Hikmet'in yazılarında da yer verildiği görülmektedir:

"Cemaatlaşma, nebatlaşma ve hayvanlaşma misali Tarzanlar; bütün kanun ve nizam müeyyidelerinin aksülamelleri Gangster tipleri; insan zekasını sadece desise ve hıyanet örsünde pekleştiren casusluk ve dolandırıcılık örnekleri; en kaba manada behimilik arması, çıplak bacak, geniş kalça ve baygın göz; her biri yüzlerce müride malik asri tekkelerden..." (Kısakürek, 2010, s. 292).

Yukarıdaki satırlarda yer alan "baygın göz" tamlaması, benzer şekilde Nazım Hikmet'in de yabancı filmlerde sıklıkla karşılaşılan aktör tipini ve bu aktör tipinin sembolize ettiği Batılı sinema endüstrisini eleştirirken kullandığı bir tabirdir:

"Dışarının muazzam tekniğe, bebek kadına, muhteşem palavraya, dekora, baygın gözlü jön prömiyeye dayanan ve sahte haşmetiyle göz kamaştırın filmlerini taklide kalkıyoruz, fakat bizde o imkanlar olmadığı için kepezelik oluyor..." (Tosun, 2007, s. 396)

Kelime kadrosu, üslup, tenkit metodu, içerik ve tasvir ediş biçimi bakımından aynı metinden alıntılандıkları izlenimi uyandıran bu pasajlar, sinema sanatı karşısında Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet'in aynı yaklaşımın sözcüleri olarak değerlendirilebileceklerini kanıtlamaktadır. Bir başka ifadeyle sinema kavramı, dünya görüşleri, sanat telakkileri, değer yargıları ve inanç dünyaları arasında geniş bir mesafe bulunan bu iki şairin üzerinde geniş çaplı bir uzlaşmaya vardıkları başlıca saha olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç

20. yüzyıl Türk şiirinin en önemli temsilcilerinden Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet'in sinema sanatı karşısındaki tavırları arasında son derece belirgin paralellikler bulunduğu görülmektedir. Bu paralelliklerin başında, ticari kaygılarla üretilen filmler nedeniyle sinemanın ahlaka mugayir unsurlar içeren bir sanat dalı haline geldiği düşüncesinin benimsenmesi gelmektedir. Her iki şair de sinema ile ilgili yazılarında ticaret kavramını ön plana çıkararak ülkeye ithal edilen filmlerin Türk toplumunun ahlakî değerleri üzerinde yarattığı tahribata dikkat çekmektedir. Bu tahribatın önlenmesi için alınması gereken tedbirlere dair önerileri bağlamında da ayrıştıklarını iddia etmek mümkün değildir. Necip Fazıl Kısakürek yerleşik içtimaî, kültürel ve ahlakî değerleri erozyona uğratabilecek filmlerin devlet mekanizması bünyesinde oluşturulacak bir heyet tarafından teşhis edilerek sansüre tabi tutulması gerektiği görüşünü dile getirirken Nazım Hikmet de Batı menşeli filmlerin neden olabileceği muhtemel zararları önlemek üzere yerli sinema endüstrisinin kalkındırılmasını gerekli görür. Aralarındaki yöntem farklılığı, bu şairleri aynı amaca hizmet etmeyi idealize eden



müşterek bir tutumda birleşmekten alıkoymaz. Onlara göre sinema, toplumsal fayda prensibi çerçevesinde kullanılabilirdiği takdirde işlevini yerine getirmiş, meşru bir faaliyet alanı sayılmalıdır.

Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet'in sinema sanatı karşısında ortaklaştıkları bir diğer husus ise, Amerikan ve İngiliz filmlerinin Türk seyircisiyle buluşturulmasına yönelik eleştirileridir. Necip Fazıl, "atom bombasından daha tehlikeli" bulunduğu bu filmlerin kesin olarak yasaklanması gerektiğini belirtirken Nazım Hikmet, söz konusu filmlere casus muamelesi göstererek onları elinden geldiği takdirde "tevkif" edip "kurşuna dizmeyi" tercih edeceğini ifade eder. Emperyalist bir aygıt olarak konumlandıkları Batı sineması karşısında geliştirdikleri radikal tavır, şairleri bu konuda aynı tavizsiz üslubu kullanmaya sevk etmiştir. Her iki şair de müstakil bir sanat dalı olarak kabul ettikleri sinemanın önemli bir telkin kürsüsü olduğunun idrakine varmış gibidir. Nüfuzu ve işlevi inkar edilemeyecek bu kurumun denetim altına alınması ihtiyacını duymuş olmaları, hem Necip Fazıl'ın hem de Nazım Hikmet'in toplumcu ve ahlakçı kimlikleriyle ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla her gün binlerce insana hitap eden en önemli kitle iletişim araçlarından biri olarak sinemanın, doğru stratejilerle yapılandırılarak pragmatik sonuçlar üretebilecek bir aygıtla dönüştürülmesi, bu şairlerce zaruridir. Bu durum, iki sanatkarın da sinemayı yalnızca estetik bir meşguliyet olarak görmediklerini; onu toplumsal fayda temini doğrultusunda araçsallaştırmayı uygun bulduklarını ortaya koymaktadır.

Aralarındaki ideolojik mesafeye rağmen her iki şairin de yaşadıkları çağın en önemli toplumsal gelişmelerinden biri olan sinema olgusuna aynı perspektiften bakmış olmaları, kendilerine ilişkin değerlendirmelerde sıklıkla karşımıza çıkan ayrıştırıcı önyargıların giderilmesine katkıda bulunabilecek olması münasebetiyle oldukça önemlidir. Şüphesiz bu değerlendirme Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet'in aynı fikriyatı benimsediklerini ya da aynı dünya görüşünün temsilcisi oldukları iddiasını temellendirme amacına matuf değildir. Fakat sinema olgusuna dair tavırlarının geniş ölçüde benzer olması, her ikisinin de belirli noktalarda ortak hassasiyetleri paylaşabildiklerini; kültürel, ahlakî, milli ve manevi değerlerin uğradığı dejenerasyona aynı tepkiyi verdiklerini ispatlamaktadır.



Kaynakça

- Çalapala, R. (1947). *Türkiye'de Filmcilik-Filmlerimiz*, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, İstanbul.
- Çoban, F. (2015). İslamcılığın Fikri Taşıyıcısı Olarak Türkiye Siyasî Hayatında Necip Fazıl, *Mülkiye Dergisi*, 39, 59-87.
- Gövsâ, İ. A. (1946). Sinema Hastalıklarıyla Savaş, *Yedigün*, 14 Temmuz, İstanbul.
- Hikmet, N. (2018). *Yazular I, Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*, YKY, İstanbul.
- Kaynar, H. (2009). Al Gözüm Seyreyle Dünyayı: İstanbul ve Sinema, *Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, 27, 191-200.
- Kısakürek, N. F. (2010). *Film Murakabesi Çerçeve-1*, Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (2002). *İdeolojya Örgüsü*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.
- Kısakürek, N. F. (2009). *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.
- Müftüoğlu, A. H. (1340). İslamlar Aleyhindeki Sinema Mevzuları, *Resimli Gazete*, 15 Teşrin-i Sani 1340.
- Osmanoğlu, A. (1960). *Babam Abdülhamit*, Güven Basımevi, İstanbul.
- Önder, S.-Baydemir, A. (2005). Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939), *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, 113-135.
- Özgüç, A. (1996). Geçmişten Günümüze Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları, *Varlık*, 1060, s. 4-20.
- Özön, N. (1976). Türkiye'de Sinema, *Arkın Sinema Ansiklopedisi*, 2, İstanbul.
- Öztürk, M. (2007). *Sine-Masal Kentler*, Donkişot Yayınları, İstanbul.
- Safa, P. Spor, (1934). Sinema, Dans Spor, *Yedigün*, 44, 10 Ocak 1934, 3-15.
- Scognamillo, G. (2008). *Cadde-i Kebir'de Sinema*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- (1973). Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar, *Yedinci Sanat*, 9, 61-73.
- (2014). *Türk Sinema Tarihi*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Şen, C. (2017). *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*, Gece Kitaplığı, Ankara.
- Tilgen, N. (1956). Bugüne Kadar Filmciliğimiz, *Yeni Yıldız Dergisi*, 36, 3.
- Tosun, N. (2007). Nazım Hikmet ve Sinema, *Hece: Türkçe'nin Sürgün Şairi Nazım Hikmet Özel Sayısı*, 121, s. 395-402.
- Tosun, N. (2005). Senaryo Romanlarım, *Hece: Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, 97, s. 417-424.

