

‘Bir Film Yaratmak’ NECİP FAZIL VE SİNEMA

Sadık Yalsızuçanlar

Giriş

Sinemaya ilişkin yaygın kabul görmüş olan niteleme, ‘teknolojik bir sanat’ oluşudur ve bu yönüyle, eski çağların, ‘büyü ve ritüellerinin, tüm sanatların yüzlerce yıllık birikiminin, pek çok farklı bilimsel araştırmanın üzerine inşa edilmiş bir teknolojinin ürünü’dür.(1) Bu modern ritüel, bir gösteri olmakla kalmaz, aynı zamanda, diğer dramatik iletişim ortamlarına girebilen hemen tüm konu ve sorunlara da kucak açar. Bir düş makinası olan sinema, özellikle tiyatro, roman, öykü, destan, efsane, masal, fotoğraf, müzik, meddah, orta oyunu, karagöz, şiir, mimari, dekoratif tasarım vesair gibi alan ve türlerden de beslenir. İnsan, tarih, doğa ve toplumsal yaşamla ilgili ne varsa sinemanın ilgi alanına girer. Doğrudan insanın duyularına seslenmesi, Aristocu dram anlayışına uzanışı, özel bir mekanda, tıpkı düş görülür gibi, bir gösterim ortamında alıcıyla karşılaşması, sinemayı, insan hayatında oldukça etkin bir yere sahip kılar. Sinema yoluyla aktarılan içeriğin, insani ve toplumsal hemen her temaya imkan verebilmesi de, bu büyüsel etkiye katkıda bulunur. Sinemanın doğrudan mali boyutunu seyirciden edinmesi ve ‘herkesin görmeyi bilmesi’ ilkesi, onu, aynı zamanda, kimi iletişim uzmanlarına göre, ‘demokrat’ ve ‘eşitlikçi demokrasinin vazgeçilmez bir üyesi’ kılmıştır. Ayrıca, ‘sinemanın kendisi, bir isteğin, arayışın ürünü’dür (2) ve ‘doğasından gelen özellikleri, ona, hayatı ve ilişkileri gözlemenin, gözün görmediğini göstermenin bir yolu olma şansını verir. Dolayısıyla, eleştirinin en güçlü araçlarından biridir. Öte yandan, popüler sinema, kendi başına etkin olan, sıkı sıkıya örgütlenmiş bir kurumdur. Bu kurum, öteki toplumsal kurum ve süreçlerin içinde yerini almış, onlarla etkileşime girmiş, ekonomik ve kültürel gövdenin işlevsel bir parçası’ da olmuştur.(3) Sinemanın başlangıçta vurgulanan bu niteliklerinin yanısıra, onu, tümüyle kişisel bir dil olarak algılayan yönetmenler aracılığıyla, ‘insanın kendisini sınırsız bir gerçekliğin ve kelimenin tam anlamıyla öznel dünyasının yaratıcısı olarak kabul edebileceği’(4) bir ‘sanat dalı’ olarak görmemiz de mümkün olmaktadır. Bu eğilim, sinemada doğuşundan itibaren kendisini hissettiren ve oldukça gürbüz örnekler de veren bir düşünce olarak süregelmiştir. Sinemayı, toplumsal/siyasal amaçlar için etkili bir araç, hatta bir ‘silah’ olarak görenler olduğu kadar, tıpkı şiir gibi, kişisel bir dil olduğunu savlayan yönetmenler de vardır.

Yeşilçam’dan Bugüne

Türkiye toplumu, sinemayla, doğuşundan kısa bir süre sonra tanışmıştır. Belgesel birkaç deneye başlayan sinema çabalarımız, giderek adına ‘Yeşilçam’ denilen bir alttürü de üretmiş ve bir melodramatik evren, bu sinemanın adı olarak kullanılagelmiştir. Uzunca bir süre, Türkiye sineması, adeta özel bir alttürün sineması olarak, kendine özgü duyumlara sahip bir dil olarak varolmuş, arada gördüğümüz ve kural bozmayan kimi tekil örneklerin ve deneylerin

dışında, bu niteliğini sürdürmüştür. Üzerinde çok tartışılan bu alttür ve özel ad, aynı zamanda kimi seçkinler için aşırı biçimde eleştiri ve hatta aşağılamanın da ismi olmuştur. Ortak kabul gören düşünce, Yeşilçam sinemasının, ‘tasarlanmış, düşünsel bir temeli olmayışı’dır.(5) Bu sinemayı oluşturanların böyle bir derdi olmadığı gibi, güçleri de, bu ‘teknik sanat’ın doğasına organik bir müdahaleyi mümkün kılmaya yetmez. Bu eleştiri, ilk bakışta gerçekçi görünmekle birlikte, işin bir başka boyutu gözönüne alınmadığı zaman, tek başına açıklayıcı olmaktan uzaktır. Sinema, bizde, modernleşme sürecinin bir parçası, bir tür ‘tebliğ aracı’dır aynı zamanda. Modernleştirici seçkinler, sinemayı toplumsal amaçları için bir ‘araç’ olarak kullanma eğiliminde olmuşlardır ama, bu sinemanın altyapısını oluşturan ve bu işe para yatıranlar, paranın kendilerine dönebilmesi için gerekli olanı aşırı ölçüde gözönünde bulundurunca, Yeşilçam’ın geleneksel nitelikleri giderek birer kazıyeye dönüşmüştür. Yeşilçam’a, Amerikan ve Avrupa sinemasının ‘dümensuyunda yürümeyi, resmi öğretilerin emrettiği’ni belirten Ayşe Şasa’ya göre(6) ‘Türkiye’de resmi ideoloji, insanların kendi sahici tarihleri, kendi sahici konumlarıyla bağ kurmalarını engelliyor. Sosyal hafıza sürekli olarak hadım edildiği için kolektif semboller, kolektif değerler ve bütün köklü arketipler, insanlarımızın bilinçlerinden gerilere, çok gerilere itiliyor. Bir başka kültürü, modern Batının-üstelik ikinci, üçüncü elden edinilmiş-normlarıyla, hem kendimizi, hem dünyayı kavramaya çalışıyoruz. Bu, umutsuz bir çaba. Her toplum, anını ve varlığını kendi tecrübe birikimiyle değerlendirir. Aksi, evrensel kavrayış kurallarına ihanettir.’(7) Yeşilçam sinemasına yönelen eleştirilerin başta geleni, onun ‘gerçek kavrayışı’ ve ‘dramatik dili’ çevresinde yoğunlaşır. Bu sinemanın, ‘gerçek anlamda bir dramatik süreci ortaya koymadığı’(8) söylenir. Diyaloglar klişedir, insanlar stilize edilmiştir, kategoriktir ve kartondandır. Bu yönleriyle orada dolaşıma girmiş olan hiçbir öykü, evrenselleşemez. Bu eleştirilere yine içerden biri, Bülent Oran farklı bir ‘açı’dan baktığı için katılmaz. Binin üzerinde senaryosuyla, Yeşilçam’ın inşasında aslan payına sahip olan Oran’a göre, Yeşilçam’ı anlamak için, geleneksel anlatılara, masala, karagöze, tuluata, meddaha ve ortaoyununa bakmak gerekir. Bu da yetmez, ‘Anadolu insanı’nın özellikleri gözönüne alınmaksızın, ‘küçük insan’ın dünyası bilinmeksizin, Yeşilçam gerçeği doğru çözümlenemez. ‘Damarım kesilse, kanım yeşil akacak kadar Yeşilçamlıyım’ diyen Bülent Oran’a göre,(9) ‘halk bir şeyi tutuyorsa, kim ne derse desin, onun bir nedeni vardır. İnsanımızın benimsediği şeyi küçümseme yerine, onu tutmasının nedenlerini araştırmak gerekir. Yeşilçam saldırıya uğrarken böyle bir incelemeye yanaşılmamıştır. En çok hırpalanan zengin-yoksul öykülerinin, halkın özyaşamıyla paralellik kurması dışında, yerli film konularının özüne inildiğinde, o basit görülen mevzuların arkasında masalsı bir dünya olduğu dikkatlerden kaçmıştır. Türk insanı masal sever. Masallarla büyümüştür. Ortaoyunundan, Karagözlerden, Nasrettin hocalardan gelen ve kanına işlemiş bir alışkanlığı, geleneği vardır. Gişe yapan en çağdaş filmlerin diyaloglarında Hacivat-Karagöz tekerlemelerini anımsatan bir ton göze çarpar. Ya çoğumuzun büyük keyifle dinleyerek büyüdüğümüz Keloğlan masalları? İşte filmlerimizin ilkelikle suçlanan konularının altında bunlar yatmaktadır.’ Bülent Oran’ın vurguladığı bu boyutuyla Yeşilçam sineması, gerçekten de geleneksel olanla ilişkisi, bilinçsiz de olsa, en azından seyircinin ilgisine mazhar olması bakımından dikkatle üzerinde durulması gereken bir sinemadır. Çalışanlarını kötü koşullarda film üretmeye zorlamasına rağmen, seyirci tarafından çokça benimsenmesi, Yeşilçam sinemasının uzunca bir dönem yaşamasına imkan tanımıştır, denilebilir. Filmlerde eleştiri konusu edilen hemen tüm hususların, oluşturucuları tarafından makul bir açıklaması vardır.(10)

Necip Fazıl ve Sinema

Sinemanın anonim kodlara sahip ‘teknolojik bir sanat’ olarak kabul görmüş yaygın tanımının tümüyle dışında kalan az sayıda has yönetmenler de vardır. Bizde Metin Erksan bunların başında gelir. Yavuz Turgul, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim gibi adlar, sinemanın, Tarkovski’ye yakın biçimde, insanın öznel dünyasını yansıtan ve şiir gibi ‘kişisel bir dil’ olduğunu kabul ederler, yargısı sanırım yanlış olmaz. Yeşilçam’ın geleneksel dünyasının dışına taşan bu yönetmenlerin ürettiği filmler, genel bir ilkeden çok, özel bir kaygıya dayanır ve bir acıdan beslenirler. Bu yazının konusu olan Necip Fazıl Kısakürek de, aslında şair olarak böylesi bir yerde durur. O’nun başta Bir Adam Yaratmak olmak üzere, çeşitli dramatik metinleri de, hep bu ilkeden yola çıkar. Filme aktarılırken, bu ilkenin yeterince gözönüne alınmış olduğunu söylemek güçtür. Necip Fazıl’ın, bu yanını öne çıkaran iki film uyarlamasından söz edilebilir. Biri, Yücel Çakmaklı’nın üç bölüm halinde televizyon filmi olarak çektiği Bir Adam Yaratmak, diğeri ise, Mesut Uçakan’ın gerçekleştirdiği Reis Bey. Necip Fazıl’ın özellikle ilk dönem şiirlerinde modern bireyin ontolojik sorunları dile gelirken, ‘mistik’ ve sonradan ‘sabık’ diye anılacağı dönemlerinde ise, daha çok, bireyin toplumsal yaşam içerisinde yüzyüze kaldığı kültürel kriz ve bunun bireyde yol açtığı yarılmalar öncelenir. Şair, senaryo ve piyeslerinde, bu zihniyet krizini özellikle zemin olarak alır ve insanları, bunu anlatmada birer ‘araç’ olarak kullanır. Bu yönüyle de, kendi tasnifiyle, ‘telkin’den çok, ‘tebliğ’ci bir dile sahiptir. O’nun Kaldırımlar’dan Tarkistan’a doğru nasıl evrildiğini özellikle Babıali anlatısından izlemek mümkündür. Kısakürek’in hedefe resmi ideolojiyi yerleştirmesi, aslında amaçsız bir çaba değildir. Bunu, yine Yeşilçam’ın kıyısından ve trajik bir yerden gelen Ayşe Şasa, Yeşilçam Günlüğü’nde ısrarla dile getirir. Necip Fazıl’ın tiyatro ve sinemaya ilgi duyarak bu alanda çok sayıda esere imza atmış olması, yürüttüğü topyekun bir ‘dava’nın bir parçası ve işlevi olarak düşünülmelidir. Bir Adam Yaratmak’ı her ne kadar magnum opus olarak, tıpkı Çile senfonisi gibi düşünmüş olmasına rağmen, diğer dramatik metinlerini, hep bu ‘dava’nın farklı veçhelerini ortaya koymada bir araç olarak gördüğü tartışma götürmez. Diyalog yazmadaki ustalığı, Necip Fazıl’ın bu türlerde ürünler vermesi için gerekli ama yetersiz bir şart olarak karşımıza çıkar. O, dramatik yapıyı çatarken bir yandan Yeşilçam melodramının etkisi altında kalır bir yandan da dramatik kurgusu hantal metinler ortaya koyar. Uzun, bıkkınlık verici tiratlar, hep bir ‘mesaj’ verme, bir ‘ders ve ibret’ hükmü ortaya koyma çabası, denilebilir ki, Necip Fazıl’ın bu tarz eserlerini zaafa uğratmıştır. Reis Bey, bu bakımdan an az zaafli eserdir. Çünkü burada, diyalog, bizatihi yapıyı oluşturmaktadır. Filme uyarlayan Mesut Uçakan, kurgusunda değişiklik yapmasına rağmen, diyaloglarını büyük oranda korumuştur. Bu seçiminde yerinde davranmış olduğu söylenebilir. Necip Fazıl’ın Büyük Doğu ideali yolunda bir araç olarak ürettiği tiyatro ve sinema eserlerinin muhassalası, ileride, Çakmaklı’nın öncülük ettiği ‘Milli Sinema’ hareketine de zemin oluşturmuştur. Farklı isimlerle anılan bu hareket, sonradan daha dini-metafizik duyarlıklarla da donanmış, yeni kişiliklere yuvalık etmiş ve hatırı sayılır bir birikimin oluşmasını sağlamıştır. Bu alanla ilgili iki boyut sanırım sorunu tasvirde bize yeterli ipucu sunar: Birisi, bu sinema, hep, topluma bir ‘mesaj’ taşıma kaygısını yedeğinde taşımıştır. İkincisi, modern zamanların dindarları, birey olarak davranmayıp, toplumsal ve ahlaki amaçları öncelemiş, bir ‘dava’ psikozuna saplanmış ve deneyimlerini beyazperdeye taşımamışlar, bir duyarlılığı veri alarak işe koyulmuşlar ve belki de en önemlisi, kendilerini reaksiyon terimleriyle ifade etmişlerdir. Bu, esasında Necip Fazıl’dan onlara tevarüs etmiş bir zaaftır. Bu eğilimin, zamanla evrileceğini, saflaşacağını ve sinemayı tıpkı şiir gibi, kişisel bir

dil halinde, özgür biçimde ve güçlü bir estetikle yeniden üretebileceğini söylemek fazla iyimserlik olmaz.

Milli Sinema Hareketi

Milli Sinema hareketi, Necip Fazıl'dan çeşitli uyarlamalar da yapmış olan Yücel Çakmaklı'nın çabalarıyla dile gelir. Atilla Dorsay'ın belirlemesiyle,(11) '1960 sonları/70 başlarının karmaşık siyasal ortamı, sinemada görülen yozlaşma ve kimi çevrelerin ideolojik bir çabanın, sanat ve özde sinema düzeyinde de temellendirilmesi konusundaki yeni talep ve düşüncelerinin sonucu olarak ortaya çıkan akımların en önemlilerinden biriydi. (...) 1969-1974 arası uzanan beş yıl boyunca, gitgide gelişen bir sinema diliyle, özellikle iki kültür, iki yaşam biçimi arasında kısırılmış, Batı'nın reçeteleriyle, kültürüyle, değerleriyle tatmin olmayan, sürekli bir şeyler arayan, aradığını 'Batı yerine Doğu', 'yabancı kültür yerine kendi kültürümüz' veya, 'kendi milli benliğimize dönmek' gibi özetlenebilecek bir düşüncede bulan kahramanların öykülerini anlattı. Birçok sorunumuzun, Batı'ya, Batı'dan gelen, kültür ve değerlere kapılarımızı açmaktan, batılılaşmak hevesinden geldiğini savunan, uzaktan uzağa Kemal Tahir'le çağrışımlar içeren, dini ve İslami inançları, elbette çok önemseyen ve toplumun temel direklerinden biri olarak alan bir görüştü bu.'(12) Dini ve milli duyarlıkları öne çıkaran yönetmenlerin, fikri bakımdan Necip Fazıl'dan büyük oranda etkilenmiş oldukları açıktır. Bu hususu, kendileri de her fırsatta dile getirirler. Necip Fazıl'ın, düşünsel evreninde Doğu-Batı gerilimi ve batılılaşmaya yönelik eleştiriler önde gelir. O'nun bu özelliğinin yanısıra, özellikle ilk dönem şiirlerinde öznel ve kişisel bir dil ve yaklaşımı da öncelemiş olduğu belirtilmelidir. Ondaki bu özellik, metinlerini sinemaya uyarlayan yönetmenlerde ne yazık ki yeterince belirgin değildir. Milli Sinema ve sonrasındaki rüzgar, daha çok, önüne, modernlik eleştirisini ve Doğu-Batı gerilimine ayarlı bir çözümleme yöntemini alır. Oysa, sinema, beslendiği metinler bakımından ne kadar 'yerli' veya 'milli' olsa da, dili ve estetik evreni itibarıyla, uzantıları bakımından evrensel olmalıdır. Sanırım söz konusu yönetmenler, işin bu boyutunu pek fazla gözönüne almamışlardır. Bunun, dünya sinemasında en değerli örneği Tarkovski'dir. O, insanın asli doğasına ihanetinden beslenen sinemayı, 'ruhsuz' olarak niteler:(13) 'Ruhsuz sanat, kendi trajedisini de içinde taşır. Kendi çağının ruhsuzluğu, bilgisi bile sanatçıdan belli bir tinsellik talep eder, çünkü gerçek sanatçı her zaman, ölümsüzlüğün hizmetindedir. Bu, dünyayı ve üzerinde yaşayan insanları, ölümsüz kılmayı amaçlar. Bunu yapmaz, mutlak gerçeğin peşine düşmez,(14) nihai amaç yerine değersizliği tercih ederse, yanmasıyla sönmesi bir olan bir böcek gibi yitip gider.'

Uyarlamalar ve Yönetmenler

Bu notlardan sonra, Necip Fazıl'ın metinlerini doğrudan ya da dolaylı biçimde sinemaya uyarlamış olan yönetmenlere geçebiliriz. Bunlar arasında ilk olarak Turgut N. Demirağ sayılmalıdır: 'Bir kumarbazın hayatını anlatan, Nam-ı Diğer Parmaksız Salih adlı senaryo, And Film sahibi Yönetmen Turgut N. Demirağ tarafından iki defa filme alınmış ve geniş ilgi görmüştür. Tulumacıların macerası çerçevesinde eski İstanbul hayatından kesitler veren, 'Yangın Var' senaryosu da, Lütfü Ö. Akad tarafından filme alınmış ve Türk sinemasının klasik filmleri arasına girmiştir.'(15)

Necip Fazıl'dan hem doğrudan eser uyarlamış hem de kimi metinlerinden yararlanarak filmler üretmiş bir yönetmen olarak Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan'a ayrı bir başlık açmak durumundayız. Çakmaklı, sinemacılık yaşamı boyunca, kendi kuşağınca 'Üstad' olarak görülen Necip Fazıl'ın düşüncelerinin yoğun biçimde etkisi altındadır. Bir Adam Yaratmak

adlı uyarlaması ise, en çok heyecan duyarak çalıştığı projedir. Agah Özgüç'ten(16) öğrendiğimize göre, Çakmaklı, 1937 yılında Afyon'da doğdu. Gazetecilik Enstitüsü'nden mezun oldu. Yeni İstanbul gazetesinde sinema eleştirileri yazdı. 1963'te, Dr. Arşavir Alyanak'la başladığı asistanlığı, Aram Gülyüz, Mehmet Dinler, Osman F. Seden ve Orhan Aksoy'la sürdürdü. İlk yönetmenlik denemesini, Kabe Yollarında adlı bir belgeselle gerçekleştirdi. 1969'da Elif Film'i kurdu. 1970'te ilk sinema filmi yönetti. 1970-1974 yılları arası çektiği tüm filmlerde, dinsel ağırlıklı konularla, İslami kesimin el üstünde tuttuğu bir yönetmen oldu. Katıldığı açıkoturumlarda ve yazılarında Milli Sinema görüşünün kuramcısı savunucusu olarak, bu tür bir düşünce yapısının ürünlerini sergilerken bazı noktalarda İslami kesimin diğer sinemacılarıyla ayrı düştü. İlk dönem filmlerinde, kurtuluşun, kendi öz değerlerimizde aranması gerektiğini işleyen Çakmaklı, 1980'li yıllarda televizyon dizilerine ağırlık verdi. TRT'de uzun süre çalıştı. Deniz Kanı, Bir Adam Yaratmak, Bağrıyanık Ömer İle Güzel Zeynep, IV.Murat, Hacı Arif Bey ve çeşitli eleştiriler alan Kuruluş gibi diziler yönetti. 15 yıl gibi uzun bir aradan sonra 1989'da Minyeli Abdullah'la yeniden sinemaya döndü ve bu ikinci dönem filmi, büyük bir ticari başarı sağladı. Mesleğe girişinin 25. yılı nedeniyle, 1995'te Gümüş Kare adlı bir belgesel çekti. Filmleri: 1970, Birleşen Yollar. 1972, Çile. 1973, Zehra, Ben Doğarken Ölmüşüm, Oğlum Osman. 1974, Diriliş, Garip Kuş, Kızım Ayşe, Memleketim. 1989, Minyeli Abdullah, Sahibini Arayan Madalya. 1990, Minyeli Abdullah-2. 1991, Kurdoğlu. 1992, Bişr-i Hafî (Bir Zamanlar Sarhoştun). 1994, Kanayan Yara Bosna, Bosna Mavi Karanlık. Yücel Çakmaklı'nın Çile ve Zehra adlı filmleri, Necip Fazıl Kısakürek'in, 'Deprem' ve, 'Sen Bana Ölümü Yendirdin' adlı senaryo-romanlarından yararlanılarak gerçekleştirilmişti. Yönetmen, bunları bir uyarlamadan çok, bir 'esinlenme' olarak niteler. Ayrıca, Diriliş adlı filmi de, Necip Fazıl'ın, 'Ufuk Çizgisi' adındaki, bir kumarbazın ilginç öyküsünü anlatan senaryo-romanından yola çıkılarak oluşturulmuştur. Diriliş'in senaryosunu, Bülent Oran yazmış, görüntü yönetmenliğini ise Çetin Tunca üstlenmiştir. Hülya Koçyiğit, Murat Soydan, Kenan Pars, Muazzez Kurdoğlu ve Nühket Duru'nun oynadığı filmde, bir kumarbaz ile, onu bu tutkusundan kurtarmaya çalışan bir kızın öyküsü anlatılır. Zeyneb'in babası, hayatı kumar masalarında geçen bir adamdır. Bir kumar gecesinde, tüm servetiyle birlikte kızını da yitirir. Gecenin galibi olan genç kumarbaz, kazandığı Zeynep'le evlenmek ister. Fakat düğün gecesi, karısını terkedip kumara gider. Kocasına çok bağlı olan genç kadın, aynı zamanda morfinman da olan eşini kurtarmak için olağanüstü bir kavga verir ve sonunda başarılı olur. Necip Fazıl'ın senaryo-romanı Ufuk Çizgisi ile çok az benzerliği olan bu öyküde, olayın dramatik boyutları öne çıkarılırken, esinlendiği metinde ise, sorun, daha çok ahlaki boyutlarıyla ele alınmıştır. Kendisi de bir kumarbaz olan Necip Fazıl, bu temayı anlatırken konunun ayrıntılarına inanılmaz biçimde hakimdir. Kumara ilişkin düşüncelerini derinleştirdiği ve 'eser' üzerinden aynı zamanda kendisiyle ödeştiği söylenebilir.

Necip Fazıl'ın eserlerinden uyarlama yapan ve düşünce dünyasından da aşırı biçimde etkilenmiş olan bir başka yönetmen ise, Mesut Uçakan'dır. Şairin, kanımca Bir Adam Yaratmak'tan sonraki en olgun ve derinlikli eseri olan Reis Bey'den yaptığı uyarlama, Türkiye sinema tarihinde, yarına kalacak olan filmlerden biridir. Mesut Uçakan, 1953 doğumlu. İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi, Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu'ndan mezun oldu. MTTB Sinema Kulübü'nde görev aldı. 1973'te sinema yazarlığına başladı. Altı sayı süren 'Mutlak Fikir Estetiği Ve Sinema'(17) adlı bir dergi çıkardı. 1976'da, Türk Sinemasında İdeoloji adlı kitabı yayınlandı. Bir süre asistanlık yaptıktan sonra, 1979'da Lanet ile yönetmenliğe başladı. Çalışmalarını özellikle dini konular ve İslami değerler üzerinde yoğunlaştırdı. Ve bu tür çalışmalarıyla, İslami duyarlığı, Yücel Çakmaklı'yla birlikte öne çıkaran yönetmenlerden biri oldu.(18) 1987'de, Kavanozdaki Adam, 1989'da İnsanlar Yaşadıkça, 1990'da İslamın Şartları tv dizilerini yönetti.(19) Necip Fazıl'ın eserinden uyarladığı Reis Bey'i, 1988'de çekti. Yalnız Değilsiniz ile çok sayıda seyirciye ulaştı.

Kelebekler Sonsuz Uçar (1993) adlı filmiyle, yakın tarihin değerli ve mazlum bir kişiliğini konu edindi. İskipli Atıf Hoca gibi, halkın vicdanında yaşayan bir şahsiyeti konu alan film, ilgiyle karşılandı. Mesut Uçakan, sözü edilen duyarlılığın içerisinde soluk almasına karşın, sinemasının belirli bir adla nitelenmesini doğru bulmaz. Sinemayı, ontolojik sorunların tartışıldığı bir arayış ortamı olarak görür. Sanatçı, kozmosun kusursuz düzenini örnek almalı ve o düzenin ilkesini taklit etmelidir. ‘Ötelere açılan göz’ün(20) farkına varanlar için ötelere açılan bir yol vardır: ‘Bu gücün farkında olanlar, onu kullanmasını bilenler, fiziğin ötesinde, bir takım sırların, dünyaların, alem içre alemlerin, akıllara durgunluk verecek bir ahengin, aşkın, güzelliğin gerçeğin(...) gerçek bildiğimiz her şeyin tek bir noktada odaklaştığı, şiirleştiği bir yerin varlığını sezebiliyorlar.’ Mesut Uçakan’a göre, ‘film yapmak, bir adam yaratmaya benzer.’(21)

‘Necip Fazıl ve Sinema’ başlığı, iki boyut içerir: Birisi, Üstad’ın sinemaya ilişkin düşünceleri, ikincisi ise, senaryoları/filme uyarlanan piyesleri. (Yeri gelmişken, Necip Fazıl’ın, ölüm yıldönümünde, TRT yönetmenlerinden Süleyman Baydili’nin gerçekleştirdiği bir belgeselden de söz edelim. Kanımca bu belgesel, Necip Fazıl’a ilişkin yapılmış olan en dikkate değer çalışmadır. Bir Necip Fazıl hayranı olan Baydili, kendine özgü görüntü diliyle, şairin dünyasını, dilini ve duyarlılığını son derece özgün ve çarpıcı biçimde belgesel filmde aktarabilmiştir. Bu görsel dil ile, Necip Fazıl’ın dili arasında bir uyumdan söz etmek yerinde olacaktır. Özellikle tecrid fikri, bu belgesel filmde bir dil olarak üretilebilmiştir.)

Bir Sinema ‘Murakabe’si Düşüncesi

Necip Fazıl’ın sinemaya ilişkin düşüncelerini toplu halde, İdeolocya Örgüsü’nde buluruz. ‘Başyücelik Emirleri-Sinema’ başlığı altında Şair, sinemanın doğasından, dilinden ve estetiğinden çok, bir gösteri ortamı olarak sinemayı çevrelemesi gereken ilke ve kurallardan söz eder. Şunu itiraf etmeliyim ki, bu metni şaşırarak okudum. Daha ilk cümlede Necip Fazıl, sinema üzerinde kurulması gereken, ‘kat’i bir devlet murakabesi’nden bahseder. Ve gerekçesini şöyle açıklar: ‘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 başıboşluk filmleri kat’i olarak yasaktır. Amerika ve Avrupa’dan ithal edilen filmler, ancak, içtimai, ruhi, ahlaki, terbiyevi, talimi, bedii bir fayda temsil ve bir hikmet ve ibret telkinine mevzu teşkil ettiği nisbette kabul olunmak talihine maliktir. En küçük menfi tesirin (ki Garp ve dünya sinemacılığının binde dokuzyüz doksan dokuzu böyledir) yayıcısı olan filmlere hiçbir surette müdahale edilemez. Film murakabesi ve bunların memleket içine sokulup sokulmayacağı kararının alınması işi, hususi ve mezun bir heyete verilecektir. Bu heyetin vaziyet ve selahiyeti, ayrı bir emirle, çerçevelenecektir. Yerli filmler de aynı prensip ve kaideye bağlıdır. Şu kadar ki, onlar, filmleştirecekleri senaryoları, bütün rejisör, ilave ve kompozisyonlarıyla beraber, be heyetin takdisinden geçirtmek mükellefiyeti altındadırlar.’(22) Necip Fazıl’ın öngördüğü, eylül ihtilali sonrası oluşturulan sansür kurullarını çağırıştırıyor. Bugün bu türden bir ‘denetim’ ve ‘sansür’ kurumlaşmasından ve mantığından uzağız. Kuşkusuz, mutlak özgürlük diye bir durum söz konusu olamaz. Ama, sinema üzerinde böylesi bir ‘murakabe’ kılıcının asılmasının mantığını anlamak da mümkün değildir. Şair, bununla kalmaz, filmin gerçekleştirildikten sonra ilgili heyetten gösterim kararı alma zorunluluğundan da söz eder. Peki kimler, hangi ölçütleri kullanarak bunu yapacaktır? ‘Ahlaki, ruhi, hissi, fikri, siyasi hatta bedii ve zevki en küçük bir zaaf, sakamet veya dalalet’ içermesi halinde film, asla gösterim şansı bulamayacaktır. Bu kelimelerin nasıl bir anlam dünyasına sahip olduğu, kuşkusuz şairin zihninde belirgindir. Ama, oldukça tartışmalı, geniş

çağrışımlı ve göreceli kavramları ölçüt olarak vazedip doğrudan bir 'sansür' mekanizmasını önermek, otoriter bir bakış açısını göstermektedir. Necip Fazıl'ın bu sansürcü ve denetleyici bakış açısının ideolojik olduğu aşikardır ve yanısıra, iktidar eksenli bir yaklaşımı da ima etmektedir. Şair, söz konusu denetleyici 'heyet'in seçimini ise şöyle belirler: 'Bu hususta tek salahiyyet (filmin yasaklanması için, SY.) memleketin en anlayışlı ve alakalı şahıslarından seçilecek olan murakabe heyetindedir.'(23) Yine Kısakürek'e göre, bu ölçütlere uygun ve böylesi bir 'heyet'in gösterim iznini alabilecek ne yerli ne yabancı bir film vardır. Tüm Amerikan, Avrupa, Arap ve Türk filmciliği, bugünkü örnekleriyle her bakımdan 'mahkum'dur. Metnin sonunda, Şair'in ölçütlerinin kaynağı açıklanır: Büyük Doğu inkılabı. Bu öğretisi, sinemaya geniş ölçüde önem ve değer atfetmektedir. Yerli filmlerde, kendi paradigmasını egemen kılmak istemektedir. Dava, sinemada da canlandırılacak ve aktarılacaktır. Sinema, 'davanın en dokunaklı telkin kürsülerindedir.' Necip Fazıl'ın filmciliği çevrelemesi gereken ilke ve kurallara ilişkin bu belirlemesi dışında, doğrudan sinemayı konu alan bir yazısı ne yazık ki yoktur. Çeşitli konuşmalarında ve yazılarında birkaç kısa değini dışında, sinemaya ilişkin bir düşünceye rastlamayız.

Senaryo-Romanlar

Necip Fazıl, şiir dışında, piyes, senaryo, öykü, roman vb anlatılarda ürünler vermiştir. Özellikle tiyatrodaki bir iddiasından söz edilebilir. Gerçi iki romanında da, Marcel Proust'un açtığı çığıra benzer bir yenilikten söz eder. Ama bu indî mütalaasını edebiyat eleştircilerine ve tarihçilerine havale edip, biz, daha çok sinemaya uyarlanan piyeslerinden ve senaryo-roman diye nitelediği eserlerinden söz edelim. 'Senaryo-Romanlarım'(24) adlı kitabında, Şair'in dokuz metni yer alır: Sen Bana Ölümü Yendirdin, Deprem, Katibim, Villa Semer, Vatan Şairi Namık Kemal, Canım İstanbul, Ufuk Çizgisi, Son Tövbe ve En Kötü Patron. Bunlara sırasıyla bakalım.

Sen Bana Ölümü Yendirdin

Torosların dik bir tepesinden aşağı doğru manzara. Dümdüz ovada ve derinlerde bir köy. Tepe, çam ağaçları içinde. Kenarından geniş ve toprak bir yol kıvrılıyor. Çingirak sesleri. İki atın çektiği tenteli bir araba, karşılıklı üçer üçer oturmuş altı kız. Arkada ve ortada, yazlık şehirli kıyafetiyle Zehra. Arabayı, yaşlı bir çiftlik yavaşması sürüyor. Kahkahalar atarak geçiyorlar. Araba, hafif bir meyille inen yolda bir dönemeç daha kıvrılıp kaybolur. Köy kahvesinde oturan üçbeş kıranta tipten, Nargileli Tip, 'Zehra mıdır nedir, bu kız, köyü baştan çıkaracak' der. Zehra, açık saçık filmler, dergiler kadar, onlardan da daha tahripkardır. Babası, köyün ağasıdır. Murat, at sevgisi olan (Necip Fazıl'daki at tutkusunu hatırlayalım. Hatta Ata Senfoni adında nefis bir kitaba da imza atmıştır) hiç kimseyle düşüp kalkmayan, köyün ilerisindeki bir dağ kulübesinde tek başına yaşayan biri, bir İstanbullu'dur. Dünyadan bezmiş bir hali vardır. Buraya, niçin geldiğini kimse bilmemektedir. Genç ve yakışıklıdır. Köy kızlarıyla laubali olmaz. Kimseye kem gözle bakmaz. Köyün kızları, onun için destan bile düzmüşlerdir. Zehra bir gün adamın kulübesine gider. Köyde niçin bulunduğunu sorar. Murat, 'kendimi dinliyorum' diye cevap verir. Zehra'nın babası gelir köye. Yanında genç kızla evlenmek isteyen Namzet de vardır. Zehra istememektedir. Tekrar Murat'a gelir, konuşurlar. Aralarında bir yakınlaşma olur. Özellikle Zehra'nın Murat'a ilgisi belirginleşir. Baba, kızının Murat'a ilgisini öğrenir, kızar. Namzet, Zehra'yı Murat'la gönül eğlendirdikten sonra dahi kabullenmeye hazırdır. Zehra, babasından at almasını ister, alırlar. Bu arada Murat köyden ayrılmış, İstanbul'a gitmiştir. Edebiyat Fakültesi'nde öğretim üyesi olduğunu

öğreniriz. Köye, tezini bitirmek için gelmiştir. Zehra, fakülteye gider ve burada gerçeği öğrenir. Adam, bir hastalıktan ötürü, kör olmak üzeredir. (Hikayenin, körlü Yeşilçam filmlerinin etkisinde kaldığı düşünülebilir) Zehra adamı bulur ve onunla bir ömrü paylaşmak istediğini, ‘gören gözleri’ olmayı dilediğini söyler. Murat, eserini bitirmiştir. Yayınlanır, ödül alır ve ilgiyle karşılanır. Baba karşı çıkar ama Zehra onunla evlenir. Köye giderler. Zehra, köyde Fatma adında birinin kendisine hizmet edeceğini, ayrılmayı kabullendiğini söyler. Fatma dilsizdir. Sonunda, Murat, Fatma’nın Zehra olduğunu anlar ve ona, ‘Sen Bana Ölümü Yendirdin’ der.

Deprem

Hastanedeyiz, Profesör, Selma, Mahkum ve Ölümçül hasta Nihad. Nihad’ın durumu umutsuzdur. Füsün adında ablası, Reyhan isimli sevgilisi ve bir de felçli annesi vardır. Hemşire Selma, ailesini depremde yitirmiş, hastanede çok sevilen, çok okuyan bir köylü kızıdır. Profesör, Füsün’a, kardeşinin lösemi olduğunu söyler, ‘umut yok’ der. Nihad, Selma’yı sevmektedir. Hastalığını sorar, Selma söylemez. Füsün, beş parasız kalmıştır, fabrikadaki hisselerini parça parça Nihad’a satmış, bitirmiştir. Nihad, müsrif olarak gördüğü kadına, her ay, bahşiş kabilinden 3.000 lira vermektedir. Nihad, Selma’ya, ‘onsekiz günlük hastane hayatında, içini yıllara sığmaz manalarla doldurduğunu’ söyler. Selma, adamın durumuna kahrolmaktadır. Nihad, Çiftnehavuzlar’daki yalısına çıkar, selma’yı da, kötürüm annesine bakıcılık yapması getirir. Reyhan, yakınlaşmalarına karşı çıkar. Yalıda bir parti verirler. Reyhan’la Nihad tartışır. Nihad bir konuşma yapar ve hayatının kadını bulduğunu, bunun Selma olduğunu söyler ve evlenmek istediğini açıklar. Nişanlanırlar. Durumun aleyhine geliştiğini gören Reyhan, Füsün’a, hamile olduğunu, karnında Nihad’ın çocuğunu taşıdığını, Nihad’ın kan kanseri olduğunu, bir yıllık ömrü kaldığını söyler. Füsün ise, Selma’ya, ağbisine serveti yüzünden yavaşmış olduğunu, hastalığından haberdar olmasına rağmen bunu ondan gizlediğini açıklayacağını bildirir. Onu tehdit ederek, ‘kimseye haber vermeksizin evi terketmesi halinde’ bunu açıklamayacağını belirtir. Selma bunu kabul etmez. Nihad, bu arada, fabrikadaki işiyle daha yakından ilgilenmeye başlar. Reyhan’ın eve gelmesini de istemez. Sonunda Nihad, Selma’yı evlenmeye ikna eder. Bunun üzerine Reyhan, Nihad’a gelerek, çocuğunun mirasçılığını tescil etmesini şart koşar. Ve sırrı açıklar: Sen lösemisin, her an ölebilirsin. Nihad’ın akli karışmıştır. Birşeylerin döndüğünü düşünür. Sonra, doğum yıldönümünde Selma’yla evleneceklerini açıklar. Füsün itiraz eder. Nikah günü geldiğinde, Reyhan, evliliğin imkansız olduğunu bağırır. Memur, nedenini sorunca, Füsün atılır bu kez ve ‘kardeşim’ der, ‘hastaneden çıktuktan sonra akli muvazenesini kaybetmiştir. Müşahade ve hacir altına alınması için gerekli muamele başlamıştır. Binaenaleyh, akit, batıldır’ Nikah memuru, bunu geçerli bulmaz. Ardından Füsün, Nihad’ın kan kanseri olduğunu, birkaç ay ömrü kaldığını haykırır. Memur, nikahın, daha önce belediye tarafından akdedilmiş olduğunu, bu törenin göstermelik olarak yapıldığını belirtir. Selma kalkar bu sıra ve, Nihad’a, ‘benim’ der, ‘şu ana kadar gizlediğim sırrı, yüzünüze çarpanlarla artık sizi yalnız bırakıp gitmek zorundayım, beni affedin.’ Nihad, sevgilisini ve kızkardeşini evden kovar. Bir süre sonra, Nihad, otomobilinin Füsün tarafından sabotaj amacıyla bozmaya çalışıldığını farkeder ve durumu polise bildirir. Ve mirastan tümüyle yoksun kalması için hukuki süreç başlatır. Nihad, Selma’nın gitmesini engellemiştir. O’nun sevdiği bir dağ evini satın alır, oraya giderler. Birkaç aylık ömrü kalmıştır. Son derece mütevekkildir. Selma, gebedir. Nihad, kan kusar, fakat hastaneye gitmeyi, tedaviyi reddeder. Bir gece, Selma, Nihad’ın odada olmadığını farkeder. Koşarak köye iner ve yardım ister. Ararlar, sonunda, boş bir mezar çukurunda uzanmış bir halde bulurlar. Durumu ağırlaşmıştır. Bir gece deprem olur. Selma, Nihad’ın göğsüne yaslanmış bir halde, evin enkazına gömülmüşlerdir.

Katibim

Boru ve trampet sesleri, yakından ve sert. Selimiye kışlası önünde, yanyana dört sancak direğine çekilen ve ağır ağır yükselen; Türk, İngiliz, Fransız ve İtalyan bayrakları. Üsküdar yakınlarında, dul ve saraylı Dilara hanımefendinin, rıhtım üzerindeki beyaz, görkemli yalısı. Yanında beslemesi Perizat. Yalıya, on-onbeş metre uzaklıkta iki çifte sandalda Katip. Çıtkırıldım bir eda ile sandala kurulmuş, aşikare süzdüğü gözleri açık pencereye saplı olduğu halde geçer. Katip, tam pencerenin önüne gelince, dilara, elindeki karanfili ona atar. Katip, çiçeği havada kapar ve koklar. Huriye ve Nuriye adında iki kızkardeşi vardır Katib'in. Babası, Üsküdar Kadısı, Faiz Efendi'dir. Faiz Efendi, 'çocuklarındaki frenklik merakı'ndan bizardır. Kızlar, zabıt Vedat'la Sedat'a ilgi duymaktadır. Üç Tuğlu Vezir Rüstem Paşa'nın dul eşi Dilara, yetiştirmesi Perizat'a, Katib'in sokağında iki katlı, küçük bir ev alır, yanına da Sümbül Ağa'yı verir. Amacı, Katib'i, dikkat çekirtmeden ve dedikoduya meydan vermeden elde etmektir. Katip, Perizat'la sık sık buluşmaktadır. Buluşmaların çoğu, içeride, ışsız odalarda gerçekleşir. Katip, bir gün, karanlıkta seviştiği kişinin Dilara olduğunu farkederek. İki kadınla da görüşmekte, ikisine de yalan söylemektedir. Bir gün evde basılırlar Perizat'la. Babası, kadılıktan istifa etmek zorunda kalır. Olay, İstanbul'un dört bir yanında duyulur, hakkında şarkılar yazılır. Dilara, Perizat'ı yalının kilerine hapseder. Sümbül Ağa dayanamaz, Katib'e yardım ederek, Perizat'ı kaçırmayı sağlayacaktır. Sedat'la Vedat da, yardımcı olmayı kabul eder. Olay, sünnet düğünü gecesi planlanır. Yoksul çocukların sünnet düğünü gecesi, yalının bahçesi mahşer yeri gibidir. Ortaoyunu, meddah ve karagöz gösterisi yapılır. Zenne, Perizat'ı çektiği gibi kaldırı, bahçe kapısına doğru koşmaya başlar. Bir çılgılık, bir nara, bir kıyamettir kopar, ortalık karışır. Birden yıldırım gibi bir bağırta düşer: Hünkar geliyor! Dilara bayılmıştır. Abdulmecit Han, Katib'i Perizat'la, Huriye'yi Vedat'la, Nuriye'yi de Sedat'la nikahlar, üç gün üç gece düğün yapılır.

Villa Semer

Karaköy'de büyük ve görkemli bir han. Kapısında öğrenci izlenimi veren, kravatsız, beyaz gömleğinin yakası düğmeli bir Anadolu delikanlısı, Ahmet Semerli. Amcası Hasan Somer'in şirketine gelmiştir. Yonca, Hasan beyin kızıdır. Ahmet, okulu bitirmiş, amcasını ziyaret amacıyla dönmüştür. Araba vapurunda işe başlar. Hasan beyin, gazeteci Nazım Vezirsoyulu adında bir dostu vardır. Nazım'ın oğlu Nejad ise, diplomattır ve 'kibarlık mostrası' biridir. Nazım, Hasan Somer adına gazete çıkarmayı düşünmektedir. Hasan Somer'in görkemli villası, Fenerbahçe'dir. Bir gün yolda çingenelere rastlarlar. Yonca, babasına, çingenelere ait bir sıpayı satın almasını söyler. Beşyüz liraya sıpayı alır Hasan bey. Ahmed, babaannesini görür evde. Villanın üst katında, köydeki evlerine benzer bir biçimde dekore edilmiş bir odada yaşamaktadır. Burada mutlu değildir. Ahmed, nedenini sorunca, Babaanne, 'bu barhane, bana zindan' der, 'içinde iki deli, babası ve kızı. Biri, ne oldum delisi, öbürü zamane çılgını.' Yaşlı kadın, kendisini yalnız hissetmektedir. Hasan Somer, yıllar önce, kardeşiyle birlikte İstanbul'a gelmiş, bir süre hamallık yapmış, sonra başka işlere girmiş, zengin olmuş, geçmişini unutmuş, kibarlık budalası bir adam haline gelmiştir. Sekreteri Belka ile birlikte yaşamaktadır. Gerçekten Belka ile Nazım elele verip, Hasan'ın servetine konmak için anlaşmışlardır. Nazım, oğlunu, Yonca ile evlendirmeyi düşlemektedir. Hasan Somer, Hamiyet Partisi'ne yüzbin lira bağışta bulunur. Villa'da toplanırlar. Yonca, teybe eşek sesi kaydeder. Teybi, parti liderinin konuşmasını dinlemek üzere açtıklarında, eşeğin sesi duyulur. Herkes şaşkınlık içindedir. Hasan Somer, prostat ameliyatı için Londra'ya gidecektir. Villada bir parti daha verir,

Belka'nın ifadesiyle, 'yeni şiirin büyük sanatçısı', onun için yazdığı şiiri okuyacaktır. Tam bu sırada Yonca, sıpasıyla birlikte salona girer. Hasan Somer, sonunda Londra'ya gider, iki ay sonra döner. Ahmet Hukuk'u bitirir. Bu arada Yonca da Avrupaya öğrenim için gidip gelmiştir. Dönerken, beraberinde özel şoförünü ve uşağını da getirir. Hasan Somer, inşaat işini geliştirmiş, yeni ve geniş araziler satın almıştır. Bir gün, Nejad, Hasan, Nazım, Yonca, Belka ve Tapu memuru, bir araziye bakmak için giderlerken hırsızlar yolunu keser. Nejad'ın sayesinde kurtulurlar. Olay, gazetelere, 'Emirgan'da bir hadise' olarak geçer. Babası, Yonca'yı Nejad'la nişanlamak ister. Yonca, Ahmed'e ilgi duymaktadır, kabul etmez. Sonunda Ahmed'le Yonca evlenirler ve villanın adını, Villa Semer olarak değiştirirler.

Vatan Şairi Namık Kemal

1865 yılının yaz mevsimine ait bir akşam güneşi altında, Süleymaniye camiinin avlusu...Sarayburnu açıklarında bir yelkenli ve ardında yandan çarklı bir vapur. Suyun kenarındaki tozlu yolda ilerleyen, yük dolu bir kağıt. Senaryo, dönem İstanbul'undan çeşitli kesitlerle başlar, diyalogtan çok, durum ve dekor tasvirleriyle sürer. Nihayet, Namık Kemal'i görürüz. Mütevazi evinde, yazı masasında çalışmaktadır. Yeni Osmanlılar'dan Nuri ve Mehmet bey gelir. Namık Kemal'i alıp giderler. Cemiyetin beşinci azası olur. Hikaye böylece gelişmeye başlar. Yeni Osmanlılar'ın çeşitli çaba ve etkinliklerini izleriz. Namık Kemal'in manzume ve makalelerinden alıntılar okuruz. Paris'e gidişi, oradaki yaşamı...Çeşitli Fransız ve Osmanlı aydınlarıyla ilişkileri, etkinlikleri, dönüşü. Öykü, şairin ölümüyle sona erer.

Canım İstanbul

Boğaz'da, su üstünde eski ve ahşap bir yalı. Perdeler inik ve yalı, içine kapanıktır. Derinlerden bir piyano sesi gelir. Tuşları ezen, sert ve senfonik bir müzik. Yalının bitişiğinde, bahçede, önü geniş, rıhtımlı, teraslı, züppe ve kibirli, modern ve kagir bir bina. Üç-beş hizmetçi, binanın içini ve dışını temizlemekte, kapıları ve camları silmektedir. Kagir binaya, birileri taşınır. Baba, milyoner bir iş adamıdır. Adam, aklına eseni yapan, asabi mizaçlı biridir. Binanın salonunda, modern ve pahalı eşyalar arasında, Selma, Zeynep, Tonton Şeref, bay Sporcu, Genç Patron, Yeni Şair, Züppe Hariciyeci...Kadına, aşka, şiire, futbola ilişkin konuşurlar. Esrar içerler. Tekrar yalıda, yine esrar içilir. Şair, uzun uzun konuşur. Öykü, kısa ve benzeri epizotlarla ilerler. Arada ahşap yalıyı görürüz. Başörtülü Dadı, pencereyi açar. Orhan, cephe duvarına asılı, küçük, antika aynada saçını tarar. Piyanyoyu açar, notaları yerleştirir. Dadı, kahvaltı tepsisini getirir. Diğer yalıda, Selma, uyku hapi almış, yatağına uzanmıştır. Odasını dolduran piyano sesine dayanamaz, komodinin üzerindeki zili çalar. Uşak Veysel Efendi'ye, gidip piyanoyu susturmasını söyler. Veysel Efendi, gidip uyarır. Orhan, 'peki' der, 'çalma saatlerini ayarlarım.' Selma, dışarı çıkar. Orhan da çıkmıştır. Otomobiline alır onu. Tanışır. Orhan, konservatuvarın kapısında iner. Selma, Tonton Şeref'in dekorasyon ofisine gider. Selma, bunalmıştır. Orhan'dan söz eder. Şeref, yalının bahçesinde, 'Canım İstanbul' gecesi düzenlemeyi düşünmektedir. Selma, Orhan'dan çok etkilenmiştir. Onunla ilgilenmeye başlar. Bir akşam yalıda, Selma, Zeynep, Yeni Şair, Bön Sporcu, Züppe Hariciyeci ve Tonton Şeref biraraya gelirler. Yan yalıda, Orhan piyano çalmaktadır. Selma ve Şeref, Orhan'ın yanına gider, söyleşirler. Ve geceye davet ederler. Gece gerçekleşir. Bu sahnede, Necip Fazıl'ın Canım İstanbul başlıklı şiirinden dizeler, 'Gölgenin sesi', 'Koronun Sesi'yle okutulur. Beyazperdede kimi eski fotoğraflar gösterilir. Kuşakların öyküsü aktarılır. Sıra, 'Bikini Devri'ne gelince Selma sahneye çıkar, 'soyun! Striptiz istiyoruz!' diye bağırlar. Selma soyunur, delice alkişlanır. 'Partnerini de istiyoruz!' diye bağırlar. Orhan sahneye

çıkır. Masadan örtüyü çekip alır, Selma'ya sarar, genç kadını kollarına alır. Sahneden indirir. Selmalar, yalıdan Fenerbahçe'ye giderler, Orhan yalnız kalır. Şeref bu kez, gemide yeni bir gösteri planlar. Bir gün Bayezid Camiinin avlusunda, Selma'yala şeref birlikteyken Orhan gelir. Selma, 'burada ne arıyorsunuz?' diye sorar. 'Aradığınız vecdi, turistler gibi kabukta gezerek bulamazsınız, mabet, böylesi maceralara alet edilemez' der Orhan. Selma, bir gece, klüpte, maskeli striptiz yapar, Orhan piyano çalmaktadır. Emniyet Müdürlüğünde kadın nezarethanesinde düşkün kadınların arasındadır Selma. Orhan gelir ve onu kurtarır. Aylar geçer, bu arada Orhan'la Selma, duygusal olarak yakınlaşmışlardır. Kleopatra gemisinde parti verilir. Orhan da vardır. Ansızın gemide yangın çıkar. Orhan Selma'yı kurtarır, hastanede gözlerini açarlar. Selma'nın yüzündeki yanıklar derindir. Doktor, 'sikatrise mani olamayacağız' der. Selma, arkadaşlarının kendisini görmelerine izin vermez. Hastaneden çıkınca, Orhan'ın ahşap yalısına giderler. Ardından Selma, ABD'ye, babasının yanına gider. Ve birkaç ay sonra döner. Yüzündeki iz düzelmiştir. Belkıs adlı kotrasında davet verir. Arkadaşlarını çağırır. Kotrada Selma'yla Orhan yalnız kalırlar.

Ufuk Çizgisi

Yazdır, Akdeniz kıyılarında günbatımı. Muz ve portakal bahçeleri...İleride sahil yolunun kıvrıldığı burun noktasında bir motel. Kasaba ve köylü kırması bir görünüme sahip olan Hacer. Kırmızı renk spor otomobilde genç bir adam görünür. Hacer'e dikkatle bakıp geçer. Bülent'tir bu. Bir gün kızlar kilim yıkarken gelir ve Hacer'le konuşur. Genç kız rahatsız olmuştur. Bu arada Hacer'in de öğrencisi olduğu Nazmiye öğretmen emekliye ayrılmıştır. İstanbul Kadıköy'e taşınır. Bir gece, Hacer'in babası kalp krizi geçirir. Genç kız, çaresiz bir halde koşar, sağa sola bakınır, Bülent'i görür. Genç adam doktordur, kalp uzmanıdır. Gelir, adama iğne yapar. Hasta sakinleşir. Gece, başında kalırlar. Hacer'in başında şiddetli ağrı olur. Bülent, damardan iğne yapar, genç kız bayılır. Bülent, genç kıza sahip olur. Ve moteldeki sevgilisiyle birlikte İstanbul'a döner. Aradan zaman geçer, Hacer'in babası ölür, İstanbul'a gelir. Nazmiye öğretmeni bulur, burada yaşayacaktır artık. Tabipler odasına giderek Bülent'i sorar. Görevli, bulmanın güç olacağını söyler. Sürekli Bülent'i arar. Ya, günlerce odasında kapalı kalmakta ya da akşama değin sokaklarda dolaşarak adamı aramaktadır. Bu arada hamiledir. Karnı büyümektedir. Arayışı aylarca sürer. Bir akşam, Nazmiye öğretmenin eski öğrencilerinin düzenlediği MTTB'nin folklor gecesine giderler. Gecede fotoğraf yarışması da yapılmaktadır. Hacer, Bülent'in, kilim yıkarken çektiği fotoğrafı görür. Karanlıkta çığlık atar. Işıklar yanar. Bülent'le göz göze gelir. Çıkarlar. Bülent, kıza, ne istediğini sorar. Hacer, 'benimle evlenmelisin' der, evlenirler. Bülent, tüm günahlarının üstüne sünger çekmiş, kendisini ilme vermiş, doçent olmuştur ama, hala Hacer, kendisine dokunmasına izin vermemektedir. Çocuğu doğmuştur. Bülent kaza geçirir, ağır yaralanır. Hacer, hastanede, onu sevdiğini itiraf eder, Bülent ölür.

Son Tövbe

Cemil, muhasiptir, Semra'yla evlidir. İstanbul Maltepe'de, iki katlı bir evde oturmaktadırlar. Cemil, kumar düşkünüdür. Sürekli tövbe edip bırakmayı düşünmekte ama bir türlü başaramamaktadır. Her defasında, 'bu, son tövbem olacak' demesine karşın, bu bir türlü gerçekleşmemektedir. Kalbi delik bir çocukları vardır. Ameliyat olması gerekmektedir. Semra, bunun için, on bin lira ayırmıştır. Bir akşam bunu söyler ve iki beşyüzlüğü eşine verir. Cemil, yatmak üzere odaya geçer, Semra birkaç saat daha oturur, örgü örür. Uyumak için

odaya girdiğinde, Cemil'in, yerdeki son halıyı da alarak gitmiş olduğunu farkeder. Adam, sabah eve döner, halıyı rehin bırakmıştır. Cemile'yle tartışırlar. Sabah, Cemil'i, patronu çağırır. Vergiyi sorar. Cemil, 1.586.000 der. Bir hafta sonra ödenmesi gerekmektedir. Patron, o gün çeki verir, yatırmasını söyler. Cemil'in rehin bıraktığı halının son günüdür. Ertesi gün, çocuğu hastaneye yatırılırlar. Cemil, hastanenin veznesine yatırmak üzere, Selma'dan ameliyat parasını alır, odadan çıkar. Fakat yatırmaz, kumara gider ve parayı kaybeder. Rehinci İsmail'le, sabahçı kahvesinde bir plan yaparlar. Semra, hastanede çaresiz bekler, kocası gelmeyince, çocuğu alır, eve döner. Cemil, vergi ödeme günü, çeki alır, kasadarla birlikte bankada bozdurur, parayı çantaya yerleştirir. Tam bu sırada arkada beliren bir adam, tabancayı çeker, Cemil ve kasadarı kaçıtır. Bi süre sonra Cemil'i bıçaklamış, parayı alıp kaçmıştır. Cemil ve Semra, savcılıkta sorgulanır. Semra, olayın tertipçilerinden Rehinci İsmail'i bulur, durumu bildiğini, Savcı'nın kuşkulandığını, cemil'e durumu iletmesini söyler. Cemil hastaneden çıkar. Semra, 'çocuğunu son defa öpüp git' der, 'yalnız dikkat et, damarlarındaki mikroplardan bulaşmasın çocuğun yüzüne.' Semra, eskiden, kendisine aşık olmuş olan bir film yapımcısı arkadaşının isteğini kabul ederek, film çevirmeye başlar, sinema aktristi olur. Cemil, yıllarca, O'nu ve çocuğunu izler. Bir gün Eyüp Sultan'da karşılaşılırlar. Kumarı bırakmış, gerçekten tövbe etmiştir. Semra, 'ne istiyorsun?' diye sorar. Cemil, 'seni istiyorum' der. Kavuşırlar.

En Kötü Patron

Toprak duvarları ve damlarıyla toprak rengi köy: Tarkistan. Ne ekim, ne bakım...Hayvanlar bir deri bir kemik...İskelet halinde, sığır, at, eşek, köpek. Müselles apteshane, pislik yolu ve kenarında Cumhurbaşkanı Aytark'ın büstü. Jandarma karakolu. Damında, değneğe asılı, siyah üzerine beyaz at kafası bayrak...Karakolun önünde, elindeki kelepçeyle oynayan jandarma eri. Köy tenha. Genç erkekleri tek tük, hepsinin şehirlere aktığı belli. Tarkün, köyün gözde delikanlısıdır. Kötürüm anası ölmüştür. Orta mektepten diplomalıdır. Devlet, köyü ezmiştir. Bir gün köye, Devletçi Parti mebusları gelir. Halk, cami meydanında toplanır. Oy isterler. Tarkün, mebuslarla tartışır. Öyküde, gerçekte, Cumhuriyetin ilk yılları simgesel biçimde anlatılmakta ve cumhuriyet modernleşmesi eleştirilmektedir.(25) Bu eleştiri, senaryonun her sekansında ayrı bir mekanda, ayrı bir mizansenle yapılmaktadır. Tarkün, çeşitli resmi kurumlara iş için başvuruda bulunur ama sonuç alamaz. Sonunda başkente gider. Her yanda seçim hazırlıkları göze çarpmaktadır. Çeşitli partilerin miting yerlerinde gezer. Devletçi Parti'nin meydanındaki kürsüye çıkar ve ateşli bir konuşma yapar. Devletçilerin aleyhine yapılan bu konuşmadan sonra, Tarkün'ü, polisler derdest eder. Gazeteler, 'Köyden gelen kahraman' diye manteş atarlar. Cumhurbaşkanı affedince hapisten çıkar. Onunla görüşür. Cumhurbaşkanı'nın kızı Tarkina, Tarkün'e ilgi duymaya başlar. Saraya alınır, Cumhurbaşkanı'nın 'halk müşaviri' olur. Seçimi, yüzde doksanyedi oy oranıyla Devletçi Parti kazanmıştır. Bu arada Tarkina, Tarkün'le yakınlaşmıştır. Ülkede ekonomik sıkıntılar artmaktadır. Devlet, sürekli piyango ve çekilişler düzenlemektedir. 'Devlet Güzel Sanatlar Çiftliği' kurulur. Aytark, mecliste konuşur, 'politikamıza evet diyenler ellerini kaldırsın' der. Mebusların yerinde, kelli felli insanlar biçiminde yüzlerce teneke figün vardır. Düğmeye basılmış gibi, madeni bir ses çıkararak, eller hemen havaya kalkar. En önde oturanlardan ibrinin kolu kalkmaz. Planlama Bakanı, yerinden fırlar, bir yağdanlık alır ve figürün şakağındaki delikten yağ döker, el havaya kalkar. Bu arada Yamanya'dan bir resmi heyet, devlete ilginç bir istekle gelir. Tarkistan'ın, tüm 'kanalizasyon mahsulatı'nı, tonunun 10 larktan satın almayı istemektedirler. Bir numune alırlar, incelerler ve alım başlar. Bunun, devlet sırrı olarak saklanması istenir. Sonunda sır çözülür. Züriyet gazetesi, 'Tark ulusunun kazuratında altın var' manşetini atar. Tarkina'yla Tarkün evlenirler. Bir çocukları olur.

Nihayet altının da sırrı çözülür. Tarkün, Yamanya'daki işçilerle, Türkistan'da kazurat örneği verenlere herbirinde on miligram altın bulunan şekerlemeler yedirmiştir. Tarkün şöyle der: 'Şimdi, iş, dedelerimizin toprak muvazenesinden sonra onların ruh ve ahlak dengelerini elde etmekte. Bu dava, hepsi beş heceli iki kelimeye sığar: Allah, Peygamber.'

Necip Fazıl'ın senaryo-romanlarında, bir yandan Yeşilçam sinema duyumlarını çağrıştıran özellikler, diğer yandan, ilgi duyduğu çeşitli alanlara ve sorunlara yönelik göndermeler dikkati çekmektedir. Öykülerin dramatik yapıları çoğu zaman aksamakta, metin bazen epik ve gösterimci nitelik kazanırken, bazen de melodramatik bir anlayış kendini göstermektedir. 'Büyük Doğu' idealinin bir parçası olmak üzere sinemaya ilgi duyan ve bu alanda eserler veren Kısakürek'in bu senaryolarından üçü, Yücel Çakmaklı tarafından dolaylı biçimde sinemaya aktarılmıştır. Çakmaklı, senaryolardan yola çıkmakla birlikte, öyküleri değiştirmiş, bazen temaya ağırlık vermiş, bazen de anafikri önclemiştir.

Bir Adam Yaratmak ve Reis Bey

Şairin, iki tiyatro eseri doğrudan sinemaya uyarlanmıştır. Bunların ilki ve yayımlandığı dönemde oldukça geniş bir ilgi devşirmiş olanı, Bir Adam Yaratmak'tır. 1937 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından sahneye konan eser, o dönemde oldukça etkin olmuştur.(26) 'Olayı, 'meçhul bir tarihte, İstanbul'da' geçen, üç perdelik piyeste, Hüsrev, hayatı, kaderin ve tesadüflerin yönettiğine inanan, otuzsekiz yaşlarında bir yazardır. Son oyunuyla büyük bir başarı sağlamış, eserde, yalnız bir nokta, oyun kahramanının annesini kaza kurşunu ile öldürmesi, seyircilerle yadırganmıştır. Hüsrev, bir dost toplantısında, bunun, gariptenecek bir şey olmadığını anlatmak için, ruh hastalıkları doktoru Nevzat'ın tabancasını ister ve oyundaki çocuğun şarjörü nasıl boşalttığını gösterir. Tabancayı, oyundaki anneye çevirir gibi, annesi Ulviye'ye çevirmiştir. Şarjörü çıkarttığını sanarak, tetiği çeker. Tam o anda, halasının kızı Selma, boş fincanlardan birini almak üzere yerinden kalkmıştır. Vurulur ve ölür. Oyundakine benzer fakat bu ikinci kaza, Hüsrev'in arkadaşı olan, gazetenin satışını artırmak için Hüsrev'in hayatının mahremiyetlerine kadar uzanan açıklamalarla, halka duyurulduğu gibi, Doktor Nevzat tarafından da bir reklam aracı olarak kullanılmak istenir. Doktor, ünlü yazarı, kendi özel kliniğine yatıracaktır. Hüsrev, evden kaçır, eski yalılarına sığınır. Otuz yıl önce, babası, kendisini bu yalının bahçesindeki incir ağacına asarak öldürmüştür. Annesi, oğlunun da aynı şeyi yapmasından korktuğu için ağacı önceden kestirmiştir. Çok geçmeden, Şeref'le Doktor Nevzat'ın yalıya geldiklerini gören Hüsrev, annesinin önlemek isteyişine rağmen, Devlet Hastanesine gitmek şartıyla, götürülmesine boyun eğer. Son sözü, 'ne yapayım anne, kestiniz incir ağacını' olmuştur. Piyese, 1937-38 kışında, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynamış, büyük ilgi görmüştür.(27) Bir Adam Yaratmak, 1977 yılında, üç bölümlük bir televizyon dizisi olarak Yücel Çakmaklı tarafından filme uyarlanmıştır. Filmin dramaturji çalışmasında, Ahmet Bayazıt'ın önemli katkıları olmuştur. Eseri, Necip Fazıl, çok önemser ve başyapıtlarından biri olarak kaleme aldığını belirtir: 'Bu eserimi, bugüne kadar vücuda getirdiğim eserler içinde en bağlı olduğum eser biliyor ve öylece bildirmek istiyorum. (...) Öyle bir eser yazıyorum ki, dünya ölçüsünde olmak iddiasındadır. Muvaffak olabilirim veya olamam. Mesele, orada değil. Eserim kötüyse, dünya makyasında kötü, iyiye,yine, dünya ölçüsünde iyi olmalı. Bu tehlikeli riske giren ve işi bu ölçüde alan benim. Onun içindir ki, gerek vak'a, gerek fikir bakımında kollarımın bütün kucaklaşma kabiliyetiyle davama sarılmış bulunuyorum. Dediğim gibi, bize göre Türkiye'ye göre, mevcut nisbet unsurlarına göre, iyi eser diye bir mülhaza kabul etmiyorum. Ya, dünyaya göre iyi, ya kötü.'(28) Bir başka yerde Necip Fazıl, eseri ilişkin şöyle der, 'Bir Adam Yaratmak, benim ruhi kaynaşmanın...maketteri halinde...Bütün eserlerimin sosyal sahadaki, fikri sahadaki tezahürü, Bir Adam Yaratmak'ta

vardır.’(29) Nurettin Topçu, oyuna ilişkin izlenimini şöyle aktarır: ‘Muhsin Ertuğrul, ‘Bir Adam Yaratmak’ piyesini oynamak için aktör olmuş sandım.’(30) Esere ilişkin ilginç çözümlerlerden birini, Sezai Karakoç’ta buluruz.(31) İki temel sorunsala dikkatleri çeker Karakoç. Biri, yazgı anlayışı, diğeri, bir eser yaratmakla bir adam yaratmak arasındaki metafiziksel ilişki. Eseri, bir ‘modern Oidipus’ olarak niteler ve, kaderin herşeye rağmen muhtevasını gerçekleştirdiğini belirtir. Oidipus, kaderin gerçekleşmesinde bir ‘alet’ken, Hüsrev karakteri bize, kaderin, insanla Allah arasındaki bir sır olduğunu göstermektedir. Ayrıca, ‘eserin içindeki ‘Ölüm Korkusu’ etrafındaki tartışma, bize, eserin gerçek temininin, Allah’ı bulma yolunda insanın kendini faniliğin gafletinden sıyırma çabası olduğunu göstermektedir. Necip Fazıl’ın bütün piyesleri, bize, ruhun kendini bulması için sarfettiği müthiş alınterlerinin buruk acısını tattırmaktadır. Bir Adam Yaratmak’ta, daha çilesini çekmemiş bir ruhun, Allah’ı taklide yeltenmesinin, tabiat içindeki sırrı, bizce bilinmeyen birtakım gizli infilak noktalarına dokunmasıyla cezalandırılması olayıyla karşı karşıyayızdır. Ruh, bu oluşu, bir ‘cezalandırma’ olarak yorumlamaktadır. Gerçekte orada, bir cezadan çok, bir lütuf söz konusudur. ‘Bu, bana, göklerin cezası’ demektedir Hüsrev acılar içinde. Aslındaysa, adeta, gözden bir perde kaldırılmakta, kimsenin göremediği eşyanın ve varoluşun hakikatları gösterilmektedir.’(32) Yücel Çakmaklı, piyesin filme alınma sürecini şöyle anlatır: ‘1938 yılında yazdığı(33) ve İstanbul Şehir Tiyatrolarında oynanan Bir Adam Yaratmak piyesini, kırk yıl sonra, üç bölümlük televizyon oyunu halinde, televizyona aktarma konusunda yapımcı arkadaşım Ahmet Bayazıt ile birlikte Üstad’a açarak, gerekli izni aldığımızda, üzerimdeki yükün ağırlığından ezilecek halde idim. Çünkü Üstad, kırk yıl önce, büyük tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul tarafından sahneye konan ve başrolü oynanan temsili hala unutamıyordu. Bugünkü tiyatro ve sinema birikimi ile eserini, gerektiği kalite ve mükemmeliyetle gerçekleştiremeyeceğimizden endişe ediyordu. Eserin televizyonda yayını olay oldu. Türkiye’nin her yanından tebrikler yağıyordu. Basının ilgisi büyüktü ve müsbetti. Yayını bittikten sonra, Üstad, küçük bir sohbetle olayın değerlendirmesini yaparken, ‘korktuğum gibi olmadı...’ diyordu.’(34) Bir Adam Yaratmak filmi, Çakmaklı’nın filmografisinde de ayrı yere ve değere sahiptir. Gerek dramatik yapının çatılması, gerekse çerçeveleme ve oyuncu yönetiminde oldukça başarılıdır. Bir Adam Yaratmak’ın hem metninde hem de filminde, bir başka önemli nitelik, İslami duyarlığın beslediği bir dramatik eserde daemonic unsurun işlevinin son derece yerinde ve doğru kullanımıdır. Eserdeki bu gerilim, filme, görüntüleme biçimi ve oyunculuk açısından son derece çarpıcı biçimde yansıyabilmiştir. Bu iç gerilimin sağlam kurulmuş olması, Bir Adam Yaratmak’ı, Türkiye sinemasında ayrıcalıklı bir yere oturtmuştur.(35) Bir Adam Yaratmak, Hüsrev’in zihnine çarpan daemonic fırtınayla, kalbinin estirmeğe çalıştığı rüzgar arasında, orta bir yerde insanın durmasının neredeyse imkansız olduğu bir ateş ortamında geçer ve sanatsal yaratıcılığın doğasına ilişkin çözümler de içerir. İnsanın Yaratan’ı taklit çabasının anlamı üzerine yorucu bir tartışmaya koyulur. İnsanın sanatıyla Yaratıcı’nın sanatı arasındaki farkı dile getirir: İnsan, kendi sanatının arkasında görünebilir, fakat Halık’la yarattıkları arasında yetmiş bir perde vardır. Siyah perdelerin ortadan kalkmasıyla nuraniler kalır. Hüsrev, yerleşik seküler dogmaları, ahlaki kuralları, bilim ve sanata ilişkin zihniyeti, sosyal değişme yasalarını, benmerkezci bir edayla sorgular. Beynini burgaç gibi oyan sorular, kendisine yönelik acımasız eleştiriler ve sorgulayıcı uzun tiratlarla açılırlar. Necip Fazıl’ın iki üç mekanda, uzun diyaloglarla kurguladığı metni sinemaya aktaran Çakmaklı, Hitchcock’un Encyclopedia Britannica’da Arka Pencere için yazdıklarını paylaşıyor gibidir: ‘Bu filmde, koltuğundan kımıldamayan bir adam, inanılmaz bir öyküyü yaşar. Bu, sinemanın gücünü gösteren, sinemayı, doludizgin koşan atların veya vürkürün birbirini izlemesi sananların yanılığını ortaya koyan bir olaydır.’

Necip Fazıl'ın eserleri arasında, sinemaya başarıyla uyarlanmış olan diğer metni, Reis Bey'dir. Şairin düşünce evrenini başarılı biçimde yansıtan bu klasik eser, Mesut Uçakan tarafından filme aktarılmıştır. Düşüncelerinden çok etkilendiği Necip Fazıl'ın, bu piyesini, sinemalaştırma konusunda tutkusu olduğunu söyleyen Uçakan, bir yerde, 'eğer bunu başkası yapsaydı, hastalanırdım' der.

Reis Bey'in konusu şöyledir: İstanbul'da, Nişantaşı'nda bir cinayet işlenmiş, zengin ve yaşlı bir kadın öldürülmüştür. Kumarbaz ve esrarkeş olduğu, aleyhinde başka deliller de bulunduğu için kadının oğlu, cinayet suçuyla tutuklanır. Tanıkların ifadeleri de bu zannı desteklediği için masum olduğunda ısrarına rağmen, sanık asılır. Oysa eve gizlice girip cinayeti işleyen, sonra da mücevherleri alıp kaçan, suçsuz yere asılmış gencin oyun arkadaşlarından biridir ve bu, sonradan anlaşılır. İdam kararını vermekle, meslek hayatının en büyük hatasını işlemiş olan, o ana kadar merhametsiz ve katı bir kanun adamı olan Reis bey, şimdi bazen kesin delillerin de yetmediğini görmüş; durumlara, merhamet, anlayış ve psikoloji açılarından da bakmak gereğini öğrenmiştir. Reis bey, emekliliğini ister, yargıçlıktan ayrılır. Aldığı ikramiyeyi, astırdığı gencin yaşlı dadısına bağışlar. Kendisi de, eski katiller, ayaktakımı arasına karışarak, onları dürüst birer insan yapmaya koyulur. Gittiği kumarhanede inandırıcı konuşmalarından birini yaptığı bir gün, kabadayılardan bıçak ve tabancalarını toplamış, ceplerine yerleştirmiştir ki, kumarhane polisler tarafından basılır. Garson, ocakta saklı bir paket eroini, hemen ve gizlice Reis beyin cebine atar. Yapılan aramada, üzerinde bir sürü silah ve eroin çıkan Reis bey hapse atılırsa da, durum anlaşılır ve asıl suçlu çıkar, beraat eder. Mesut Uçakan, eserde önemli değişiklikler yapmasına rağmen, 'sadık bir uyarılama' yaptığı söylenir. Bu, eserin 'ruhuna' bağlı kaldığının bir göstergesidir. Haluk Kurdoğlu'nun oyunculuk performansının yüksek olduğu filmde, özellikle kamera açıları ve çerçeveleme tekniği, metnin bildirisine uygun biçimde kullanılmıştır. Uçakan, filmin ilgiyle karşılanmasının nedenini şöyle açıklar:(36) 'Reis bey, güzeldi. Çok da beğenildi. Ama burada büyük pay, Üstad'ın. Sanıyorum benim avantajım, Üstad'ı çok iyi tanımaktı.. O'nun eserleriyle yoğrulmuş, O'nun hafakanlarında, hakikate ulaştıran sancılarında kendimi bulmuş olmamdı. Başarı da buradan geldi. (...) Üstad, benim için ayrı bir tutku, ayrı bir heyecan.' Film yayınlandığında gerek halk gerekse okur yazarlar arasında bir coşku uyandırmıştır. Hakkında yazılanlara baktığımızda, bu heyecanı görmek mümkündür(37) 'Haluk Kurdoğlu'nun nefis bir kompozisyon çizdiği filmde, tüm oyuncu kadrosu, çok başarılı. Genç yönetmen Uçakan'ın çok güçlü bir konuyu ele alma yürekliliğini göstermesi, bu filmi, Türk sinemasının her zaman anımsanacak, filmlerinden biri yapıyor.' (Hayri Caner) 'Mesut Uçakan, zoru başarmıştır.' (Ahmet Kabaklı) 'Reis bey, müthişti.' (Fehmi Kuru) 'Mesut Uçakan, bir tiyatro eserinden film çıkarmanın güçlüğünü yenme çabası içerisinde, ortaya temiz, başarılı bir eser koymuş.' (Coşkun Çokyığıt) 'Reis bey, ideallerle gerçekleri kaynaştıran, ikisinin uyum içerisinde olduğu ve birbirini desteklediği bir film. Uçakan'ı tebrik etmek lazım. Üstad Necip Fazıl'ın bu eserini, çok güzel bir şekilde sinemaya uyarladığı için.' (Ali Bal) 'Tertemiz Türkiye kokan Reis bey misali filmler istiyor, Reis beye emeği geçen herkesi bir defa daha kutluyoruz.' (Ferit Büyükkölçer)

Son Yerine

Necip Fazıl'ın sinemayla ilişkilerinin konu edildiği bu satırlara, O'nun Reis Bey'inden bir alıntıyla son vermek istiyorum: 'Affi anlayınca, kendinizden başka bir insanı mazur göreceksiniz. Hepimiz, birbirimizi affetmeliyiz. Dağları kaydıran bir zelzele olursa, birbirine sarılmış çocukların haline dönmeli değil miyiz? Nedir bu zelzele arasında birbirimizin saçını yolduğumuz, ciğerini söktüğümüz?'

- (1) 'Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi, Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Levent köker, Eser Köker. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.1994. Sh.XI.
- (2) Age, Sh.XI-XII
- (3) Age, Sh.XI-XII
- (4) Mühürlenmiş Zaman, Andrei Tarkovski. Sh.187.
- (5) 'Yeşilçama Bakış', Engin Ayça. Bu makale, Süleyma Murat Dinçer'in hazırladığı, Türk Sineması Üstüne Düşünceler (Ankara.1996) kitabında yer alır. Bu derleme, Yeşilçam Sinemasına ilişkin özel olarak hazırlanmış en kapsamlı ve dişe dokunur düşüncelerin yer aldığı bir yayın gibi gözükmektedir. Hemen her alandan çok sayıda insanın gözüyle, Yeşilçam olgusu, pek çok yönüyle aydınlatılmaktadır.
- (6) Yeşilçam Günlüğü, Ayşe Şasa. İstanbul. 1993. Sh, 150. Eleştirel notlardan oluşan bu kitap, belki de Yeşilçam sinemasına ilişkin, 'içerden' yapılmış, sorunu bir kültürel kriz bağlamında algılaması, ilk ciddi eleştiri olması ve kimi çözüm imaları da içermesi bakımından ilginçtir. Yazarın, aynı zamanda kendi şahsi tarihini de sorgulayarak anlattığı kitapta, Yeşilçam'ı acımasız biçimde eleştirenlerle, onu savunanlar, en azından anlamaya çalışanlar arasında bir yerde durduğu söylenebilir. Eşi Bülent Oran'ın ısrarla vurguladığı Yeşilçam'ın gelenekten beslendiği düşüncesi de kendisine yer bulun bu kitapta.
- (7) Age, sh, 149.
- (8) 'Türk Sinemasında Üslubun Kökeni', Kezban Güteryüz. Bu makale, soruna ilişkin yazılmış dikkate değer yazılardan biridir kanımca. Süleyma Murat Dinçer'in derlediği kitapta, Türk Sineması Üzerine Düşünceler'de yer almaktadır. (Sh,55)
- (9) 'Yeşilçam Nasıl Doğdu Nasıl Büyüdü Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema', Bülent Oran. Dençer, age. Sh, 284.
- (10) 2002 yılında, TRT için gerçekleştirdiğimiz Kum Saati adlı altı bölümlük belgesel filmin bir bölümü Bülent Oran'a aitti. Başlığı, Yeşilkanlı Adam' olan bu bölümde, Oran'la yaptığımız uzun söyleşide, ikibuçuk ay ömrü kalmışken ansızın iyileşen verem veya kanser hastalarını, kör olduktan sonra kendisine hemşirelik yapan sevgilisinin sesini tanıdık bulan jöne, genç kadının, 'ses sese benzer' cevabının hikmetini, Türk hukukunda olmamasına rağmen, filmin şımarık çocuğuna, babasının, 'seni mirasımdan mahrum ediyorum, seni evlatlıktan reddettim' deyişinin nedenini ve daha pek çok hususu tartıştık. Oran, bu söyleşide, senaryolardaki bu türden yanlışların tümüyle bilinçli yapıldığını, seyircinin ilgili ve beklentisini karşılar biçimde oluşturulduğunu anlattı. Bu söyleşiden soruna ilişkin kısa bir bölümü alıyorum: *'Biz bu filmlerin hepsi genelinde yıllar önce oynamış Amerikan, Fransız filmlerinde olan olaylara bakıyorduk. Onların arasında çok sayıda uyarılma bulunuyor. Oradaki trükleri, bizim seyircinin duyularına taşıdığımızda olumlu bir reaksiyon alınca, bunu abarttık. Bir de tabii, bizim şark geleneğindeki gerçeklik kavrayışı da etkendir alttan alta. İşletmeci diyordu ki onbeş sene önce bir film gördüm küçük kız kör oluyordu. Birtakım şeyler anlatırdı biz onlardan film yapardık. Yani bu tip filmler Amerika'da, Fransa'da çevrilmişti. Yani bütün dünya sinemasının kullandığı şeylerdi. Onlarda aşkın fedakarlığı daha iyi veriliyordu. Bir erkek yahut kız sevgilisi kör oldu öteki onun peşinde körlüğe rağmen bırakmadı. Ona sevgi gösterdiği, ona yardım ettiği zaman aşkın büyüklüğünü kanıtlayan bir olaydı. O açıdan onların hepsi iş yaptılar. Türk sinemasında çokça eleştirilen sakatlı, körlü filmler yalnız bizde yapılmış değil. O tipleri eskiden bazı filmleri görmüş olanlar anlatıyorlardı. Şöyle körlü filmler vardı. Böyle sakatlı film vardı. Çok iş yapmıştı diye. Biz anlatılanlardan onların öykülerinde kendimize göre birşeyler yapıp ürettik ama bizden on onbeş yıl evvel benzer trükler Amerika filmlerinde de Fransız filmlerinde de vardı. Burda neden sakat yahut kör tutuyor diye bir soru gelir aklı. Nedeni şuydu; bir aşka taraflardan bir tanesi sakatlanır yahut kör olursa öteki o aşkı daha yoğun bir şekilde yaşarsa aşkın güçlüğü çıkıyor ortaya. Ondan da ayrı bir tat alıyor. Ama seyircinin aklına birşey gelebilir. Biz birtakım mantıksızlıklar yaptık doğru. Ama bütün bunları hesap ederek, bilerek yaptık. Bilmeden yanlış birşey yaparsan bunu seyirciye yutturmak zordur. Mesela kız kör olur da yahut erkek kör olur da kız, hemşire diye yanına gelir. Normal olarak insanlar telefonda bile alo deyince*

seslerinden hemen karşısındakinin kim olduğunu farkeder. Bunun değişmez bir formülü vardı. Kız hemşire olarak kör delikanlının yanına gelir, konuştuğu zaman delikanlı irkilir. “Bu ses bana yabancı gelmiyor” der. Kız da der ki, “ses sese benzer.” Öyle dediği zaman seyirci rahatlar. Ben hukuk okudum. Bir sürü filmde bile bile şu yanlış yaptım. Birini mirastan mahrum etmek ister baba ya da anne, seyirci de bunu istiyordur. O mirası falanca yoksula ya da şu kıza versin diye. “Seni mirastan mahrum ediyorum” der, ötekine verir. Şimdi burda bir avukat der ki; “bunlar salak mı, mahfuz hisse diye bir şey var. Hiçbir zaman mirasın tamamını kendi üstünden birine en azından üçte birini veremezsin. Şimdi ben şunu hesaplıyorum, salonda beşyüz kişi varsa, bunların iki tanesi avukatsa bunlar salak cahil diyecekler ama dört yüz doksan sekiz kişi kendi isteği doğrultusunda olduğu için filmi beğenecek. Yani bazı mantıksızlıkları bilerek yaptık, bilmezsen yutturamazsın. Mesela Yeşilçam’ın kendine göre bir tıbbi vardır. Gerilim artsın diye gider hastaneye, doktor der ki birbuçuk aylık ömrün var. Allah Allah niye iki ay değil, beş ay değil de birbuçuk ay. Seyirci bu gerilim içindeyken birşey olur, ansızın iyileşir. Bunun da mantığı yok. Fakat seyirci o kızın ya da erkeğin iyileşmesini istediği için onun mantığını düşünmez, rahatlar. Yani böyle birtakım yanlışları bilerek ve çok hesaplı olarak yaptık. Filmlerin iş yapması için. Çünkü biz masala benzeyen bu filmleri bir çeşit seyirciyi kendi sıkıntısından uzaklaştırarak ona umut verecek tonda çalıştık.” (Söyleşinin tamamı için bakınız, Al Aşkını Ver Beni, Sadık Yalsızuçanlar. Timaş Yayınları, İstanbul.2004)

- (11) ‘Sinemamızın Umut Yılları/1970/80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar’, Atilla Dorsay. İnkılap Kitabevi. İstanbul, 1989. Sh, 112-113.
- (12) Kısmen genel bir Milli Sinema tanımının yapılmış olduğu bu alıntıdaki tüm düşünceleri paylaştığım sanılmasın. Dorsay, naiflikle, ideolojik olmakla ve klişecilikle suçladığı bu eğilime ilişkin yorum yaparken, kendisi de bu türden bir dil kullanıyor. Betimleyici olmaktan çok, yargılayıcı bir yaklaşım sergiliyor. Ne ki, Milli Sinema eğilimine ilişkin genel bir izlenim edinmek isteyenler için, adı geçen kitabı öneririm. Bunun yanı sıra, Burçak Evren’in editörlüğünde yayımlanan Ankrakt dergisinin Eylül 2003 sayısında da ‘İnanç Sineması’ başlığı altında bu sorunlar eleştirel biçimde ele alınmıştı. Söz konusu dergide özellikle İhsan Kabil’in yazısı ve eksik de olsa (Burçak Evren, genişçe yapılmış olan söyleşiyi bilgisayarın bir azizliği yüzünden, büyükçe bir kısmının yitmiş olduğunu söylüyor sunuşunda) Yücel Çakmaklı’yla Evren’in yapmış olduğu söyleşi bize sahil bir resim sunabiliyor.
- (13) ‘Mühürlenmiş Zaman’, Andrei Tarkovski. Sh.178
- (14) Tarkovski’nin bu belirlemesi, bize, Çile’de yer alan bir beyti hatırlatır: ‘Anladım işi, sanat Allah’ı aramakmış/Marifet bu, gerisi yalnız çelik çomakmış’ Ayrıca, Necip Fazıl’ın poetikasında, ‘Mutlak Hakikat’ deyimini geniş biçimde ifadesini bulur.
- (15) ‘Sinema ve Tv’de Necip Fazıl’, Yücel Çakmaklı. Türk Edebiyatı dergisi. Temmuz, 1983. Sayı: 117. Sh, 51.
- (16) ‘Türk Yönetmenleri Sözlüğü’, Agah Özgüç. Afa Yayınları. İstanbul, kasım 1995. Sh, 32-33.
- (17) ‘Mutlak Fikir Estetiği’ söz grubunda Necip Fazıl’dan bir etkilenme ve esinlenme olduğu açık. Kaldı ki Uçakan, bu etkilenmeyi ve beslenmeyi, pek çok yazısında ve söyleşisinde açıkça dile getirir.
- (18) Burada adı anılmayan lakin bir biçimde Necip Fazıl’ın şiirlerinden, çeşitli düşünce yazılarından ve konferanslarından etkilenmiş olan, O’ndan bir uyarılama yapmamış olmakla birlikte bu duyarlılığın içerisinde ele alınabilecek olan başka yönetmenlerden de söz etmemiz gerekirse, bunlar arasında; Osman Sınav’ı, İsmail Güneş’i, Metin Çamurcu’yu, Nurettin Özel’i, Mehmet Tanrısever’i, Salih Diriklik’i ve özellikle kısa metrajlı filmleriyle öne çıkan Ahmet Uluçay’ı anabiliriz. Bütün bu adlar, Türkiye’de, ‘yerli’ ve ‘İslami’ duyarlılığın beslediği, özgün bir görüntü ontolojisi zemininde yürümektedirler. Osman Sınav’ın Yalancı’sı ve geniş bir ilgi devşiren televizyon dizileri, İsmail Güneş’in Beşinci Boyut’u, Mehmet Tanrısever’in Sürgün’ü, bu zeminin unutulmayacak örnekleri arasındadır. Uluçay’da ise, rüyaya dayalı bir sinema estetiğinin özgül örneklerine tanık oluruz.
- (19) Özgüç, age, sh,142.
- (20) ‘Mesut Uçakan’la Sinema Söyleşileri’ Necip Tosun. Nehir Yayınları. İstanbul, 1992. Sh, 14.
- (21) Tosun, age, sh,53.
- (22) ‘İdeology Örgüsü’, Necip Fazıl Kısakürek. Büyük Doğu Yayınları. 14. Basım. İstanbul. 2003. Sh, 339-340.
- (23) Kısakürek, age, sh, 340.
- (24) ‘Senaryo-Romanlarım’, Necip Fazıl Kısakürek. Büyük Doğu Yayınları. İstanbul.1986.
- (25) Yücel Çakmaklı, eseri çekmek için girişimde bulunduğunu, ancak sansürden geçemediğini, böylece akim kalmış olduğunu belirtir.
- (26) ‘Muhsin Ertuğrul’un Sineması’, Prof.Dr.Alım Şerif Onaran. Kültür Bakanlığı Yayınları. Aralık.1981. Sh, 121.

- (27) 'Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü', Behçet Necatigil. Varlık Yayınları. İstanbul.1978. Sh, 80.
- (28) 'Tiyatroda Necip Fazıl', Abdurrahman Şen. Kültür Dünyası dergisi. Yıl, 1. Sayı, 1. Mayıs.1997. Sh, 49. Burada Necip Fazıl'ın bir magnum opus denemesine giriştiğini görüyoruz. Shakespeare, Dostoyevski ve Baudelaire benzeri bir ruh haliyle, adeta klasik bir eser yaratmanın sancısı. Bir Adam Yaratmak, Necip Fazıl'ın en değerli ve yarına kalabilecek eserlerinden biridir. Yücel Çakmaklı'nın içtenlikli uyarlaması övgüyü hak etmekle birlikte, öyküden yeniden filme alınması gereklidir.
- (29) Türk Edebiyatı dergisi. Temmuz.1983. Sayı: 117. Sh, 27.
- (30) Agd, Sh, 31.
- (31) 'Edebiyat Yazıları-II/Bir Adam Yaratmak', Sezai Karakoç. Diriliş yayınları. İstanbul.1997, Sh, 91-96.
- (32) Karakoç, age, Sh, 94.
- (33) Tarih, kimi kaynaklarda 1937, kimilerinde 1938 olarak geçiyor. Biz, Onaran'ın Şehir Tiyatrosu kayıtlarından aktardığı tarihi esas aldık.
- (34) 'Sinema ve Tv'de Necip Fazıl', Yücel Çakmaklı. Türk Edebiyatı dergisi. Temmuz.1983. Sayı: 117. Sh, 51. Bu yazısında, Yücel Çakmaklı, Reis Bey için de bir girişimde bulunduğunu. Hatta bir ön çalışma yaptığını, ancak, çekimlerin gerçekleştirilemediğini söyler.
- (35) Buna ilişkin ayrıntılı bir yorum için bkz, Rüya Sineması, Sadık Yalsızuçanlar. Kırkambar Yayınları İstanbul. 1998 Sh, 237
- (36) Tosun, age, Sh, 94.
- (37) Tosun; age, Sh, 95.