

GİRİŞ

Her toplum ve kültür, tarih boyunca kendisinin diğer toplum ve kültürlerden üstün olduğunu savunagelmiştir. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren teknik ve ekonomik alanlarda, Doğu'ya oranla çok önde olan Batı da, kendi kültürünün ve savunduğu 'modernite'nin, en üstün olduğu tezini öne sürmüştür. Batı'ya göre her toplum, kendi tarih ve geleneklerinden bağımsız olarak, sosyo-ekonomik gelişmeyle birlikte modern toplum düzeyine ulaşabilir. Dolayısıyla modernleşme kuramı, üstün kültürün, ancak Batı anlayışıyla gerçekleşeceği iddiasını taşımaktadır.

Modernleşme, kapitalizmin sonucunda ortaya çıkan bir süreçtir. Sanayinin gelişmeye başlamasıyla birlikte, işgücü giderek önemini yitirmiş, makineler, emeğin yerine geçmiştir. Böylelikle sermaye, işgücünü geriye atarak kârını arttırmıştır. Gelirlerin artması ve yeni teknolojiler, Batı dünyasına, yeni yaşam standartlarını da getirmiştir.

Batı-dışı modernleşme kavramı ise, bir meleziğe işaret etmektedir. Buna göre, Batı'nın haricinde bulunan toplumların yaşadığı modernleşme süreçleri hem ekonomik, hem de kültürel bakımdan Batı'da yaşananlardan farklı gerçekleşecektir.

Bu çalışmada, Türk modernleşmesinin, Batı-dışı modernleşme projelerine bir örnek olarak irdelenebileceği tezi savunulmaktadır. Cumhuriyet'i kuran aydınlar tabakası, geleneğin ve özellikle dinî oluşumların karşısında çeşitli yasaklamalar getirerek ve bazı kanunlar çıkararak rejimi oluşturmuştur. Bu yaklaşım, daha sonra ele alınacağı şekilde "modernite" kavramının temel yaklaşımlarından biridir. Modernleşme sürecinin bir aşaması olan bu olgu, geleneğin görünür halde olmasını engellemiş fakat yaşamasını ortadan kaldıramamıştır. Böylelikle ortaya çıkan Türk toplumu, tam anlamıyla Batılaşamamış, melez bir toplum haline gelmiş ve Batı-dışı modernleşme süreçlerine örnek oluşturmuştur.

Cumhuriyet'ten sonraki bazı aydın ve sanatçılar kuşağı, modernleşme yönündeki çalışmaların bu tipte uygulanmasına karşı çıkmıştır. Söz konusu karşı duruş, modernitenin kendisine yönelik değildir. Modernleşme şekline karşı duranlara göre rejiminin yürütücüleri, modernleşmeyi halkın isteği doğrultusunda değil, olması gerektiğini düşündükleri şekilde gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Aslında moderniteye karşı olmayan ama Türkiye'deki oluşumu da benimsemeyen bu kuşağın içinde, yönetmen Halit Refiğ ve yazar Kemal Tahir de bulunmuştur.

Halit Refiğ, modernist yaklaşımın temel alındığı bir ailede doğup büyümüştür. Ailesi Türkiye'nin ilk sanayici ve tüccar ailelerindedir. Halit Refiğ, halkın yaşam biçimiyle kendi ailesi arasında fark olduğunu ayırmış ve bunun nedenini araştırmaya başlamıştır. Tez çalışmasında ortaya konulacağı gibi, benzer fikirlere sahip olan yazar Kemal Tahir ile tanışması ve dostlukları, Refiğ'in modernleşmeye bakış açısını belirginleştirmiştir. Halit Refiğ, Kemal Tahir'in fikirlerinden yararlanmış; O'nun çevresinde yer alan aydın grupla beraber, Marks'ın teorilerinde yer alan Asya Tipi Üretim Tarzı kavramının, Osmanlı toplumunu yansıttığı inancında olmuştur. Ancak bu kavram, Osmanlı toplumunu da tam karşılayamamaktadır. Osmanlı toplumu, kendine has özellikler barındırmaktadır. Bu nedenle Halit Refiğ, bu kavramı temel alıp sinemada Türkiye'ye özgü bir dilin ve anlatımın yakalanabilmesi için ulusallaşmak gerektiği sonucuna varmıştır. Ona göre, Türk toplumu Batı toplumlarına benzememekte; içinde hem Batı'dan, hem de Doğu'dan özellikler barındırmakta aynı zamanda kendine has özellikleri de bulunmaktadır. Dolayısıyla, sosyalist etkilerle birlikte gerçekçiliğe bağlı olan Halit Refiğ'e göre, Türk toplumunun gerçeğini anlatabilmek için, yine Türk toplumunun tarihinde var olan sanatları ve gelenekleri sinemaya aktarmak gerekmektedir.

Kemal Tahir'in yetiştiği ortam, Halit Refiğ'inkine benzemektedir. Kemal Tahir, sarayda doğup büyümüş bir anne ve padişahın çok yakınında çalışan bir baba tarafından yetiştirilmiştir. Yaşamının ilerleyen döneminde, sosyalizme bağlanmıştır. 'Komünistlik' suçundan dolayı mahkum edilmiş ve cezaevinde şair Nazım Hikmet ile tanışmıştır. Eserlerinde, Nazım Hikmet'in ve sosyalist ideolojinin etkisiyle toplumsal gerçekçi bakış açısıyla Anadolu gerçeklerini

işlemiştir. Kemal Tahir, Türk toplumunu çözümlenmeye çalışmış ve Tanzimat Dönemi'nden itibaren süregelen yenileşme ve modernlik hareketlerinin, halkın isteğiyle değil, yöneticilerin arzusuyla gerçekleştiğini savunmuştur.

Tez çalışmasında, modernleşme kuramı ve Türk modernleşme süreci ile Halit Refiğ – Kemal Tahir ilişkisi incelenecektir. Bu birlikteliğin, sinema – edebiyat ilişkilerine nasıl bir yere sahip olduğu ve modernleşme kavramının, yönetmen Halit Refiğ'in filmlerinde nasıl karşılık bulduğu sorularına cevap aranacaktır.

Tezin birinci bölümünde modernleşme kavramı incelenecektir. Modernleşmenin ortaya çıkışı, Batı'dan Doğu'ya yansımaları ve Batı-dışı modernleşme olguları bu bölümde detaylı şekilde ele alınacaktır.

Birinci bölümdeki kavramlar doğrultusunda ikinci bölümde, Türk modernleşme süreci ve buna yönelik farklı yaklaşımlar incelenecek ve Türk modernleşmesinin Türk toplumundaki yansımaları ele alınacaktır. Bunun yanı sıra, Türk modernleşme sürecinin Batı-dışı modernleşme kavramına nasıl bir örnek oluşturduğu tartışılacaktır. Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerindeki modernleşme hareketleri ayrı başlıklar altında değerlendirilerek, Cumhuriyet dönemindeki modernleşme çabalarının, Osmanlı dönemindekilerin ardılı olup olmadığı tartışılacaktır. Bu bölümde ayrıca, modernleşmenin Türk edebiyatındaki, özellikle Kemal Tahir'in romanlarındaki yansımalarına değinilecektir. Kemal Tahir'in hayatı ve sanatı incelenerek eserlerindeki düşünceleri çözümlenecektir. Bu düşüncelerin, Asya tipi üretim tarzı kavramı ile bağlantılı olup olmadığı ve yazarın modernleşme olgusuyla Türk modernleşme sürecine yaklaşımı üzerinde tartışılacaktır.

Tezin üçüncü ve son bölümünde Halit Refiğ sinemasında edebiyat etkileri ve modernleşme yaklaşımı ilişkisi araştırılacak ve yönetmenin üç filmine yönelik çözümlenme ortaya konacaktır. Çözümlenecek olan Halit Refiğ filmleri, işlediği konular ve toplumda oluşturduğu tepkilerden dolayı modernleşme sürecini anlattığı ya da bu süreçle yakından bağlantılı olan *Haremde Dört Kadın*, *Yorgun Savaşçı* ve *Teyzem*'dir. Çözümlenmelerin yanı sıra, filmlerin toplumda

yarattığı tepkiler ve eleştiriler de bu bölümde ele alınacak; yine bu filmlerin, Türk modernleşme süreci ile ilgileri tartışılacaktır.

Çalışmanın sonuç bölümünde ise, yönetmen Halit Refiğ'in düşünce yapısında ve filmlerinde, yazar Kemal Tahir ile olan ilişkisinin yansımaları saptanacaktır. Halit Refiğ filmleri modernleşme kuramıyla ilişkilendirilerek değerlendirmeye tabii tutulacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM:

MODERNLEŞME KAVRAMI

I- GENEL BİR KAVRAM OLARAK MODERNLEŞME

A) BATILI ANLAMDA MODERNLEŞME KAVRAMI

Modernleşmenin ne olduğu, nitelikleri ve yayılması konusunda birçok farklı fikir ileri sürülmüştür. Konuyla ilgili araştırma ve çalışma yapanların ideolojileri ve çalışmaların tarihleri bu tanımların farklılaşmasının başlıca nedenleridir.

Meydan Larousse, modern terimini; “şimdiki zamana, içinde bulunulan çağa veya nispeten yakın bir döneme ait olan, yaşanılan çağa uygun, yeni” olarak tanımlamaktadır¹. Yeni Türk Ansiklopedisi ise, aynı terimi “zihin açıklığı ve hürriyeti, en yeni buluşlar ve bilgiler”, kavramlarıyla karşılamaktadır.² Aynı ansiklopediye göre ‘modern’ kelimesi alaycı bir şekilde ele alındığında, oturmamışlık, değişmek için değişme, geçmişini anlamadan ve muhakeme etmeden anlık etkilere kendini kaptırıp koyuverme anlamlarında kullanılmaktadır. Modern kavramı, aydınlanma ve “endüstri devriminden sonrasına tekabül eden döneme de adını vermiştir.”³ Türk Dil Kurumu’nun Türkçe Sözlüğü modern kelimesini “çağa uygun, çağcıl, asrî”⁴ kavramlarıyla açıklamaktadır.

Sanat alanında “biçimsel olarak modernizm, genellikle derinleşme, üslûpçuluk, içe dönme, teknik gösteriş, içsel olarak kendinden kuşku duymaya yönelik bir hareket ve Viktorya dönemi gerçekçiliğine karşı bir tepki”⁵ şeklinde tarif edilmektedir. Modernist dönemin bitiş tarihi olarak genellikle 19. yüzyılın sonları ya da İkinci Dünya Savaşı referans olarak

¹ MEYDAN LAROUSSE, İstanbul, Meydan Yayınları, cilt: 8, 1960, s: 862

² YENİ TÜRK ANSİKLOPEDİSİ, İstanbul, Ötüken Neşriyat, cilt: 7, 1985, s: 2440

³ <http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=modernizm>

⁴ TÜRKÇE SÖZLÜK, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, cilt: 2, 1988, s: 1032

⁵ <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=554>

alınsa da, günümüzde etkilerinin devam ettiğine dair genel bir kanı bulunmaktadır.

Modernleşme,

“kapitalizmin gelişmesiyle ilgili, bu gelişmenin ürünü olan bir süreçtir. Kapitalizm öncesi geleneksel yapıların çözülmesi, merkezî bir pazarın oluşması, teknolojinin sıçramalı gelişimi, meta üretiminin yaygınlaşması ve ücretli emeğin başat kategori haline gelmesi, kapitalizmin gelişmesine eşlik eden süreçlerdir. Sürecin modernleşme bağlamındaki göstergeleri arasında kentleşme, okullaşma, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, modern siyasal partilerin ortaya çıkması ve devlet mekanizmasının teknik anlamda rasyonelleştirilmesi, vb.”⁶ yer alır.

Tanımdan da anlaşılacağı gibi modernite ‘birey’in ön plana çıktığı ama aynı zamanda maddi kaynakların belirli ellerde ve yerlerde toplandığı liberal bir sürece işaret etmektedir.

Modernleşme konusundaki çalışmalarıyla tanınan sosyal bilimci Anthony Giddens’a göre ise;

““Modernlik”, on yedinci yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder. Bu yaklaşım, modernliği belirli bir zaman süreci ve coğrafi çıkış noktasıyla ilişkilendirir; ama, onun temel karakteristiklerini de şu an için bir kara kutu içinde dikkatlice istiflenmiş olarak bir kenara bırakır.”⁷

Giddens’ın belirttiği gibi modernlik, Avrupa’da ya da başka bir söyleyişle “Batı”da ortaya çıkmış ama giderek dünyanın her tarafına yayılmıştır. Giddens, içinde yaşadığımız dönemin de modernliğin radikalleştiği ve evrenselleştiği bir süreç olduğunu iddia etmektedir; bu nedenle O’na göre “postmodern” kavramı, bugünü tanımlamak için kullanılan doğru ve yerinde bir kavram değildir.⁸ Gerçekten de 2000’li yıllarda yaşanmakta olan koşullarla yukarıdaki tanımlar, büyük ölçüde örtüşmektedir.

⁶ ÇULHAOĞLU Metin, “Modernleşme, Batılılaşma ve Türk Solu”, **Modernleşme ve Batıcılık**, Der: Uygur KOCABAŞOĞLU, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s:170

⁷ GIDDENS, Anthony, **Modernliğin Sonuçları**, Çev: Ersin KUŞDİL, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s: 11

⁸ GIDDENS, Anthony, a.g.e., s: 13

Modern kelimesinin tarihsel kökeni incelendiğinde, Frederick Jameson, sözcüğün, beşinci yüzyıla kadar geri giden bir tarihten bu yana kullanıldığını öne sürer⁹. Ona göre, Papa I. Gelasius'un (494-5) kullandığı şekliyle sözcük, basitçe, çağdaşları, kilise babalarının eski döneminden ayırır ve şimdiki zamana (kronolojik olanın dışında) bir ayrıcalık tanımaz. Şimdiki zaman ve yakın geçmiş, burada devamlılık içindedir ve her ikisi de tanıkların İsa'yı canlı gördüğü o tarihsel zamandan kesin biçimde ayrılır. O zaman, şimdiye kadar Latince *modernus* basitçe 'şimdi' ya da 'şimdikin zamanı' demektir ve böylece, böyle bir *modernus* için herhangi bir eşanlamı (sözcüğü) olmayan Yunanca'da da kullanılmaya başlanır. Kavram, yüzyıllar içinde farklı anlamlarda farklı çağrışımlarla kullanılmaya başlanmıştır. "1585 yılında 'modern', 1588'de 'modernist', 1627'de 'modernity' (modernite), 1770 yılında da 'modernleşme' (modernization) kavramı 'modern yapmak' anlamında kullanılmıştır. (...) XIX. ve XX. yüzyılda modern kavramı onaylayan ve yeterli anlamında pozitif bir çağrışıma sahip bulunmaktadır."¹⁰

Kelimenin etimolojik olarak kökü Latince'deki *modus*'tür. *Modus* kelimesi, ölçü anlamına gelmektedir. 'Modern' kavramı zaman içinde spesifik bir anlam kazanmaya başlamıştır. Yer, zaman, yerleşke, toplum, ülke, ulus devlet veya yaşam alanı olarak "şimdi ya da son zamanlar"ı anlatmaktadır ve bu çerçeveden bakıldığında modernliğin oluşum olarak kökeni de Batı'dır.¹¹

Modernlik düşüncesinin temel noktasını gelenekle olan çatışma oluşturmaktadır. "Modernlik öncesi uygarlıklarda düşünürsellik hâlâ büyük ölçüde geleneğin yeniden yorumu ve açıklanmasıyla sınırlıydı; o devirlerde terazinin "geçmiş" tarafı, "gelecek" tarafından çok daha fazla ağırlıklıydı. Dahası, okur-yazarlık azınlığın tekelinde olduğundan, günlük yaşamın akışı eski anlamda bir gelenekle sınırlı kalmaktaydı."¹² Gelenek, modernliğin

⁹ JAMESON, Fredric, **Biricik Modernite, Şimdinin Ontolojisi Üzerine Bir İnceleme**, Çev: Sami OĞUZ, Ankara, Epos Yayınları, 2004, s: 21

¹⁰ YILDIRIM, Ergün, **Hayali Modernlik, Türk Modernliğinin İcadı**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2005, s: 17

¹¹ YILDIRIM, Ergün, a.g.e., s: 17-18

¹² GIDDENS, Anthony , a.g.e., s: 42-43

içinde var olan; bir türlü sindirilemeyen ama yok edilmesi gerektiği için ‘ötekileştirilen’ unsurların bütünüdür.¹³

Modern öncesi toplumlarda yaşayan insanlarla, yeni zamanların insanların arasındaki en temel fark, “bakışın yukarıdan aşağıya kayması”¹⁴ olarak nitelendirilmiştir. Bakışın yukarıdan aşağıya kayması, var olan her şeyde ‘ilahî güç’ün etkisinin olduğu modern öncesi dönemden, modern zamanlara gelindiğinde; artık tüm olayların bilimin şaşmaz, kesin doğruları ve yöntemleriyle ölçülür, yorumlanır ve anlaşılır hale gelmesi anlamını taşır. İlahî güç yani Tanrı, artık, ‘bilim’dir. Shayegan’ın ifadesiyle; bakış yönüyle ilgili olarak yükseklik terimlerinin kullanılmasının nedeni, “bakışın ilk tefekkürün uçurumunda kaybolmak yerine, doğrudan ulaşabileceği somut şeyleri kavrayabilmek için uzak ufuklardan vazgeçmiş olmasıdır.”¹⁵ Modernite, böylelikle gelenek ve dinin karşısında yer almaktadır.

Modernitenin, geleneğin karşısında duruşuna yönelik itirazlar daima olmuştur. Bu itirazlar, günümüzde de devam etmektedir. Örneğin İslamî yazarlardan Ali Bulaç’a göre, modern dünyayı ölüme hazırlayan durum, bugün modern toplumların “hayati faaliyetin herhangi bir türünü yüklenmiş her organın diğerleriyle tam bir eşgüdüm içinde ve aynı şiddette ölümcül hastalığa yakalanması gibi, genel ve toptan bir durumla karşı karşıya”¹⁶ olmasıdır.

Modernitenin en önemli getirilerinden birisi insanların artık doğanın egemenliğinden çıkarak, onu kendi egemenlikleri altına almış olmalarıdır. Modern öncesi kültürlerin çoğunda, bireylerin

“yaşamları, beslenmeyle ilgili doğal kaynakların elverişliliği, ürün ve hayvanların iyi ya da kötü durumda olması ve doğal yıkımların etkisi gibi doğanın değişken durumlarına ve kaprislerine bağlıydı. Bilim ve teknolojinin

¹³ ARMAĞAN, Mustafa, **Gelenek ve Modernlik Arasında**, İstanbul, İz Yayıncılık, 1998, s: 16

¹⁴ SHAYEGAN, Daryush, **Yaralı Bilinç, Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni**, Çev: Haldun Bayrı, İstanbul, Metis Yayınları, 2002, s: 42

¹⁵ SHAYEGAN, Daryush , a.g.e. s: 42

¹⁶ BULAÇ, Ali, **Din ve Modernizm**, İstanbul, İz Yayıncılık, 1995, s: 14

güç birliğiyle biçimlendirilen modern endüstri, doğal dünyayı önceki kuşaklarca hayal bile edilemeyecek yollarla değiştirmektedir.”¹⁷

Modernite, dünya çapında yaşanan sosyal değişim ve ekonomik gelişmenin, küreselleşme süreci ile beraber tüm dünya ülkelerine yayılmasını beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla, söz konusu süreç, toplumların yerel kimliklerinden uzaklaşmalarına da neden oluşturur. Bu, Amerikalı sosyal bilimci Samuel Huntington’a göre, milli devletleri zayıflatacak ve din kavramını ön plana geçirecektir.¹⁸

Orta Çağ Hıristiyanlığı’nda bütün gerçekliğin kaynağı ve amacı olarak kabul edilen Tanrı’nın yerini Rönesans’tan itibaren ‘doğa’ almıştır. “Doğa, hem varoluş ile hakikatin yegâne ve mutlak tecessümü olarak, hem de temsil edilip vurgulanması gereken bir ideal olarak”¹⁹ görünür. Sanatlarda ortaya çıkan bu değişiklik kısa zaman içinde bilim dünyasında da yerini bulmuştur.

Modernleşme, aynı zamanda bir kuram olarak ele alınmaktadır. Kuram, Batılı toplumbilimciler tarafından, bütün gelişmekte olan toplumların, Batı toplumlarına benzer aşamalardan geçecekleri anlayışından hareketle oluşturulmuştur. Sosyolog Emre Kongar’ın Eisenstadt’tan aktardığına göre modernleşme bu doğrultuda, “tarihsel olarak Batı Avrupa’da ve Kuzey Amerika’da geliştirilmiş olan toplumsal, ekonomik ve siyasal sistemlere doğru bir değişme süreci”²⁰ olarak tanımlanmaktadır. Kuramı savunanlar, Batı modelinin evrensel olduğunu ve bunun tüm toplumların geleceği bir aşama olduğunu iddia eder. Modern toplumların en önemli özellikleri kentleşme; buna bağlı olarak artan okuma-yazma oranı; haberleşmeye katılma ve karşıdakiyle kurulan empatidir. Kongar’a göre modernleşme, genellikle siyasal, ekonomik ve kültürel görüntüleriyle birlikte tüm toplumsal yapının, gelişen teknolojiye bağlı olarak

¹⁷ GIDDENS, Anthony, a.g.e. s: 65-66

¹⁸ HUNTINGTON, Samuel, “Medeniyetler Çatışması mı?”, **Medeniyetler Çatışması**, Der: Murat YILMAZ, Ankara, Vadi Yayınları, 2003, s: 26

¹⁹ SIMMEL, George, **Modern Kültürde Çatışma**, Çev: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 3. Basım, 2005, s: 62

²⁰ AKTARAN: KONGAR, Emre, **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1999, 7. Basım, s: 227

endüstrileşmesinin etkileri olarak ele alınmaktadır.²¹ Kuramın eleştirildiği nokta da burada başlamaktadır. Modernleşmecilere göre tüm dünya toplumları homojendir. Aynı etkilere aynı tepkileri vermektedir. Bu yaklaşımı eleştirenler ise toplumdaki birçok kültürel fark olduğuna dikkat çekerek, pozitivist bir şekilde aynı koşulları yaşayan her coğrafya ve herhangi bir zamandaki toplumların aynı yere ulaşmayacağını savunurlar.

Sosyolog Samuel Noah Eisenstadt, modernleşme ve modernliğe duyulan aşırı ilgi ve isteğin, çağdaş dünyanın belki de en karşı konulmaz ve en yaygın isteği olduğunu ileri sürmektedir. Eisenstadt'a göre,

“Günümüzde pek çok ulus bu ağa yakalanıp modernleşmiş veya modernlikle ilgili kendi geleneklerini sürdürmüşlerdir. Modernleşme bütün dünyada yayıldıkça, ortak yönler kadar çeşitli ülkelerdeki farklı özellikler de göze çarpar. Tarihsel olarak modernleşme, on yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'daki toplumsal, ekonomik ve politik sistemlerde meydana gelen değişimin bir ürünü olarak gelişen ve sonra diğer Avrupa ülkelerine, ardından da on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda Güney Amerika, Asya ve Afrika kıtalarına yayılan bir süreçtir.”²²

Modernleşmenin nasıl ortaya çıktığı ve tüm dünyaya yayıldığı bu bölümün ikinci kısmında ele alınacaktır.

²¹ KONGAR, Emre, a.g.e. s: 240

²² EISENSTADT, Samuel Noah, **Modernleşme/Başkaldırı ve Değişim**, Çev: Ufuk Coşkun, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2007, s: 11

B) MODERNLEŞMENİN DOĞUŞU VE YAYILMASI

Modernleşme denilen kavram nasıl oluşmuştur? Diamond'un ünlü sorusuna atıfta bulunularak, "Neden Avrupalılar Amerika'yı keşfetti de Amerika yerlileri Avrupa'yı keşfetmedi?"²³ Bu bölümde, kısaca bu soruya yanıt aranacaktır.

On üçüncü ve on dördüncü yüzyıllarda Avrupa'da Venedik, Floransa, Cenova, Lizbon, Anvers gibi yarı bağımsız ya da bağımsız birçok şehir devleti bulunmaktadır. Bu yıllarda kilisenin eğitim seviyesi giderek yükselmekte, ticaret hızlanmakta ve Avrupa yavaş yavaş hareketli günlerine dönmektedir. Müslüman Araplar'ın Yunanca'dan Arapça'ya çevirdikleri Yunan klasikleri bu devirde Avrupa dillerine yeniden kazandırılmaya başlanmıştır. Yapılan çeviriler Kilise'nin doğrularına olan güveni sarsmaya başlamıştır. Paris, Oxford ve Bologna gibi büyük yerleşim merkezlerindeki üniversitelerde "Ortaçağ'ın bilginleri, kendilerinden sonra gelecek olan bilim çağında sarıh bir şekilde düşünülmesi için zarurî olan kelimelerin manâ ve değerleri hakkındaki bir sürü bir meseleyi kılı kırk yararcasına"²⁴ incelemiştir. Kâğıdın yaygın olarak kullanılması ve Gutenberg tarafından matbaanın icat edilmesi, bilginin önceki döneme göre çok daha çabuk yayılmasını sağlamıştır. Böylelikle İncil, okuma-yazma bilen tüm Avrupalılar tarafından okunabilir; ayrıca tüm diğer kitaplar da daha ucuz ve kolay şekilde erişilebilir hale gelmiştir. İncil'in okunabilirliğinin yaygınlaşması, Kilise uygulamalarıyla İncil'de yazılanlar arasında farklar bulunması ve Kilise'nin itirazlar karşısındaki sert müdahalelerine yönelik halkın ve aydınların tepkisi, dinde 'Reform' hareketini getirmiştir. Yayınlanan kitaplar arasında özellikle Marco Polo gibi gezginlerin eserleri Avrupalılar'ın hayal gücü üzerinde derin etki bırakmıştır.²⁵

²³ DIAMOND, Jared, **Tüfek, Mikrop ve Çelik**, Çev: Ülker İnce, Ankara, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 2004, 12.Basım, s: 10

²⁴ WELLS, H. G., **Kısa Dünya Tarihi**, Çev: Ziya İhsan, İstanbul, Varlık Yayınları , 1972, s: 225

²⁵ WELLS, H. G., a.g.e. s: 231

Bu devirde dünya üzerindeki yeni yaşama alanlarının bulunması ve yeni keşfedilen topraklardan altın, gümüş gibi değerli madenlerin Avrupa'ya taşınması, kıtanın kısa sürede çok zenginleşmesini beraberinde getirmiştir. Artık denizaşırı topraklarda ve Asya'da Avrupalılar'ın yeni imparatorlukları bulunmaktadır. Böyle bir zenginlik, düşünce ve sanat dünyasında büyük değişikliklere neden olmuştur.

Rönesans'ın hümanizmi, Reform hareketi ve Rasyonalizm adım adım Aydınlanma Felsefesi'ni doğurmuştur. Kant, 1784'te aydınlanmayı "insanın, kendi suçuyla içine düştüğü bir ergin olmayış durumundan kurtulması, aklının her yanını, her yerde açıkça kullanma özgürlüğü"²⁶ olarak tanımlar; Kant'a göre aydınlanmacı olmak, insanın kendi aklını bir başkasının yönlendirmesine ve kılavuzluğuna yer vermeden kullanabilmesi demektir. Aydınlanma, insanın kendini bir yandan doğal bir varlık olarak benimserken, öte yandan insanlığın, insanın kendi özüne ve doğasına, mantığına uygun, hümanist bir toplum düzeninde gerçekleştirilmesinin mümkün ve zorunlu olduğunun ayrışması, giderek kendi yeteneklerinin bilincine varması anlamındadır. Modernleşme kavramının temelinde, Batı dünyası ve Aydınlanma hareketi yer almaktadır. Aydınlanma hareketiyle ilgili kısaca şunlar söylenebilir:

"Aydınlanma hareketinin ve felsefesinin yol açtığı dönüşümlerin ve gelişimlerin sonucunda, doğa bilimlerinin, insan ve toplum bilimlerinin yanı sıra devlet öğretileri de dev atılımlar yapmışlardı. Çağdaş insanın çelişkileri, ilk kez Aydınlanma hareketiyle genel insanlık bilincine taşınmıştır. Bu çelişkilerin başında, bilim ile inanç arasındaki çelişki gelir. Bilim ile inanç arasındaki çatışmanın sonunda, bilim, gerek insanın doğaya hâkim olmasını sağlayıcı, gerekse onun pratik faaliyetlerini yönlendirici bir araç olarak, hayatı belirleyici işleve bürünmüştür."²⁷

Yukarıda anılan özgürleşmenin ve dönüşümlerin bilime yansımaları ise, madenciliklerin ilerlemesi; küçük makinelerin icat edilmesi şeklinde olmuş ve böylelikle sanayileşmenin temelleri atılmıştır.

²⁶ ATAYMAN, Veysel, **Aydınlanma**, İstanbul, Don Kişot Yayınları, 2005, s: 15

²⁷ ATAYMAN, Veysel, a.g.e., s: 79

Sanayileşme, beraberinde, insan gücüne ihtiyacın giderek azalmasını getirmiştir. İnsanın yaptığı işler, sanayileşmeyle beraber makineler tarafından daha ucuz ve daha çabuk yapılır hale gelmiştir. Böylelikle el emeği giderek değer kaybetmiş, seri üretim yapan fabrikalar yüzünden el emeği ile ayakta duran küçük atölyeler ve esnaflar hızla piyasadan çekilmek durumunda kalmışlardır. Fabrikalar ise, ürettikleri malları piyasada daha çok satabilmek için diğerleriyle rekabet etmek ve fiyatları mümkün olduğunca düşük seviyede tutmak mecburiyetinde kalmıştır. Bu, aynı zamanda liberal ekonomi sistemidir. Sistem, ürettiği malı satın almaktan aciz, hem kendisine hem de işine yabancılaşmış ama birey olmayı ön plana çıkaran insanlar yetiştirmiştir.

Sosyolog Ergün Yıldırım'a göre, Batı'nın toplumsallığında modernlik, iki temel olguya işaret etmektedir. Bunlardan birincisi endüstriyel toplum, ikincisi de Avrupa'nın modernleşme sürecinde temelde yer alan aydınlanma projesidir.²⁸ Modernleşme, yalnızca sanayileşmeyi ortaya çıkarmamış; aynı zamanda kentleşme, artan okur-yazarlık ve iletişim olanaklarının artması sonucunda demokratikleşme süreçlerinin oluşumunu da beraberinde getirmiştir. Sosyolog Peter Wagner'e göre yukarıda sayılan süreçlerin oluşumu uzun bir süreye yayılır ve her zaman eş zamanlı olarak ortaya çıkmaz. Ayrıca bu süreçlerden bazılarının izini modern çağdan ve modern dünyadan oldukça uzakta kalan bölgelerde bulmak da olasıdır.²⁹

Sonuç olarak modernitenin asıl vatanının Batı dünyası olduğu, fakat zamanla artan iletişim olanaklarının da etkisiyle, Batı'da ortaya çıkan modernitenin hâkim hale geldiği ve tüm dünyaya yayıldığı öne sürülebilir. Modernleşme koşullarının ortaya çıkışı ise her ülkede, her toplumda farklılıklar arz etmekte ve bu koşullar farklı her toplum için farklı tarihleri izlemektedir.

Modernleşme ve Batı dünyası, her zaman, birlikte anılagelen kavramlar olarak araştırmacıların karşısına çıkmaktadır. Fakat, söz konusu

²⁸ YILDIRIM, Ergün, a.g.e. s: 22

²⁹ WAGNER, Peter, **Modernliğin Sosyolojisi**, Çev: Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınevi, 2005, s: 23

olan Batı, yekpare bir bütün durumunda değildir. ‘Batı’, kavramıyla kast edilen, ana olarak, Fransa ve İngiltere’nin, devlet yapılarının oluşumu ve İngiltere’nin, Sanayi Devrimi sonucu yaşadığı kapitalistleşme sürecidir.³⁰

Modernleşme, tüm dünyada aynı zaman ve koşullarda ortaya çıkan bir süreç değildir. Özellikle Batı dünyasında olmayan ülkelerin modernleşme süreçleri farklı nitelikler sergilemektedir. “Batı-dışı modernleşme” kavramı bu olguyu açıklamak amacıyla kullanılmaktadır.

³⁰ DURUKAN, Kaan; **Doğu-Batı İkilemine Dört Farklı Bakış / Montesquieu, Fanon, Galeano, Said**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s: 30

II – BATI-DIŞI MODERNLEŞME KAVRAMI

Modernlik, Batı temelli olarak kabul edilmekle birlikte, evrensel bir kavramdır. Bir önceki bölümde belirtildiği gibi modernleşme sürecinde görölen kentleşme, artan okuryazarlığa, artan okuryazarlık, kitle iletişim araçlarının daha etkili olmasına, artan etki ise daha geniş ekonomik ve toplumsal katılıma yol açar.³¹ Bu ve benzeri genel özelliklere rağmen modernleşme ve modernleŐirken geçirilen süreçler ülkeden ülkeye farklılıklar göstermektedir. Günümüzde artık tek bir modernleşmenin olmadığı, ülkelere, coğrafyaya ve kültüre göre farklı modernleşmelerin olduğu genel kabul gören bir gerçektir. ‘Batı-dışı modernleşme’ kavramı da buradan yola çıkmaktadır. Tek cümleyle özetlemek gerekirse, Batı-dışı modernlik, Batı’yı merkezden kaydırarak modernlik üzerine farklı bir dil üretmeye çalışmaktadır.³²

Nilüfer Göle, Batı-dışı modernlik olgusunun çoğul modernlikler projesinden kaynaklandığını öne sürmektedir.³³ Ona göre, çoğul modernlikler yaklaşımı tekçi ve kültür dışı modernlik anlatımlarının aşılmasını sağlamaktadır. Yerel modernlik, mekân, zaman ve kültür bağımlı, modernliğin daha içeriden yerel okumasını yapmakta; alternatif modernlik kavramı ise var olan modernlik modelini aşabilecek, yeni bir modernlik tanımı ve oluşumu olup olamayacağını sorgulamaktadır. Batı-dışı modernlik kavramı, modernliğin çoğul, yerel, alternatif anlatımları üzerine temellendirilmelidir.

Marion J. Levy de modern toplumlarda görölen niteliklerin, modern olmayan toplumlarda modernleŐmek için gerekli ön koşullar olmayabileceğine işaret etmektedir. Bir toplumun modernleŐebilmesi için,

³¹ KONGAR, Emre, a.g.e. s: 227

³² GÖLE, Nilüfer, ‘Batı-dışı Modernlik: Kavram Üzerine’, **Melez Desenler**, İstanbul, Metis Yayınları, 2001, s: 163

³³ GÖLE, Nilüfer, a.g.e. , s: 164

Nilüfer Göle’nin yukarıda anılan makalesi ayrıca, Doğu Batı dergisinin ikinci sayısında ‘Batı-dışı Modernlik Üzerine Bir İlk Ders’ ve Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Ansiklopedisi’nin Modernleşme ve Batıcılık cildinde yayınlanmıştır. Bu çalışmada Melez Desenler isimli kitabındaki versiyondan yararlanılmıştır.

modernleşmiş toplumdaki kalıpların aynılarını gerçekleştirmesi gerekmezdir. Ayrıca sonradan modernleşmeye başlayan ülkelerdeki modernleşmenin ön koşulları da, daha önce modernleşmiş olan ülkeler için gerekli olmuş ön koşullar ile aynı olmayabilir. Örneğin, İngiltere'nin modernleşmesi sırasında hükümet kontrolünün gevşetilmesi bir ön koşul olduğu halde, sonradan modernleşen toplumlarda merkezi hükümetin kontrolünü artırması bir ön koşul olmuştur.³⁴ Türk modernleşmesi örneğinde bunu görmek mümkündür.

Göle, Batı-dışı modernliklerin temel özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

- Batı modelinin merkezden kaydırılması
- İlerlemeci zaman anlayışından eş zamanlı modernlik anlayışına geçilmesi
- Eksik yerine ekstra modern olanın gözlemlenmesi, ve son olarak
- Geleneksel yerine geleneksizleşme tezleri³⁵

Bu özellikler kısaca şöyle açıklanabilir:

1- Merkez-dışı Batı: Batı'nın merkezden kaydırılması kavramıyla Nilüfer Göle, modernliğin merkeze alınmasını ve Batılı olmayan toplumların modernlikle olan ilişkilerinin çözümlenmesini kast etmektedir.

2- Eşzamanlı Modernlik: Modernlik ilerlemeci görüşle birlikte işlev kazanmış ve farklı toplumların kaderini birbirine bağlamıştır. İlerlemeci felsefe, az gelişmiş, geleneksel toplumların da modernitenin güzergâhını, zamansal olarak takip edebileceği inancında toplumları birleştirmiştir. Kısacası, modernliğin ideolojik bir zaman anlayışı vardır ve “ötekiler”i, kendisiyle aynı ilerleme düzeyini ve zamanı paylaşmayanlar, yani çağdaş olmayanlar olarak tanımlamaktadır. Göle'ye göre, modern zamanlara ayak uyduramamış olmak, Batılı olmayan toplumların da bilincini yaralamıştır. “Muasır medeniyet seviyesine ulaşmak” yani “çağdaşlaşmak” modernlikle aradaki kapatılmayan mesafeyi ve özlem ilişkisini ifade etmektedir. “Çağdaş” sözlük anlamıyla

³⁴ Aktaran: KONGAR, Emre, a.g.e.; s: 233

³⁵ NİLÜFER, Göle; a.g.e.; s:33- 39

bugünkü zamana ilişkin, eş zamanlı olmakla beraber, Türk modernleşmesi bağlamında hep ‘ileriye doğru’yu işaret eder ve Batı modernliğiyle özdeşlik taşır. Tabiatıyla modernliğin kronolojik zaman ve hiyerarşik konumlandırması yalnızca bir anlatım kurgusu ya da egemenliğini meşrûlaştıran bir ideoloji değildir. Dolayısıyla, Göle, Batı-dışı modernleşmeyi yaşamakta olan toplumların eş zamanlı modernlik anlayışının, Batı’yı yakalama arzusuyla ilintili olduğunu savunmaktadır.

3- Ekstra Modernlik: Sosyolog Nilüfer Göle, Batı-dışı modernleşmelerin üçüncü bir özelliği olarak ‘ekstra modernlik’ kavramını ileri sürmektedir. Ona göre, eş zamanlılık, modernitenin paylaşılan bir olgu olduğuna, ancak farklı konumlarda ve farklı biçimlerde yansıma bulduğuna, çarpıtıldığına ya da yeniden şekil aldığına işaret etmektedir. Batı- dışı toplumlarda ise modernlik, Batı ile simetri ya da tam bir farklılık içerisinde değil, ama yarattığı etki “ekstra modernlik” denilebilecek, aşırı modernlik ya da modernlik fazlasında anlaşılabilir olmaktadır. Göle’ye göre “Ekstra modernlik” kavramı, Batılı olmayan toplumların, modernlik istencini dile getirmektedir. Modernliğin fetişleştirilmesi, gösterişçi bir tutkuya dönüşmesi Batı-dışı modernliğin bir özelliğidir. Nilüfer Göle, din değiştirenlerde görüldüğü gibi, yüzünü modernliğe dönenlerin de aidiyetlerini sergilemeye, ispatlamaya çalıştıkları tezini ileri sürmektedir. Ekstra modernlik, Batı-dışı toplumların bazen daha merkezi, daha “öncü” olabileceği varsayımına açıktır –ki bu da modernliğe yeni bir okuma gerektirmektedir. Laiklik, Batı kökenli bir oluşumun sonunda ortaya çıktığı için, Batılı olmayan toplumların, özellikle Müslüman toplumların, az gelişmişlik tezine uygun olarak, daha az laik olacağı düşünülmektedir. Ancak, Göle’ye göre, örneğin Türkiye’deki laiklik olgusu ancak ekstra modernlik perspektifiyle anlaşılabilir kılınacaktır. Çünkü hem toplumsal muhayyileye, yani toplumun bilinçaltına nüfuz etmiş, hem de Batı laikliğinin bire bir yansıması olarak okunamayacak kadar da özgün bir ifade biçimi bulmuştur. Göle, bu noktada Hindistan’da yaşananları örnek göstermektedir. Hindistan’daki modernlik anlayışından, yine laiklik olgusuna bakıldığında ise, laikliğin, farklı dinler arasında barışı simgelediğini, çoğulculuğun ve demokrasinin garantörü olduğu gözlemlenebilir. Buradan da anlaşılacağı üzere sömürge modernleşmeleri dışında kalan Batı-dışı

modernleşmelerde gelenek ve dinî faktörler karşısında yeri geldiğinde bir otorite bulunmaktadır.

4- Geleneksizleşme: Batı-dışı toplumlarda gelenek ve modernlik arasında özel bir kopukluktan, süreksizlikten söz etmek mümkündür. Geleneksel toplum klişelerinin aksine, bu toplumların geleneksizleştikleri görülmektedir. Göle'ye göre gönüllü otoriter modernizasyon projelerinin (Türkiye, Çin) etkili olduğu durumlarda geçmişten ve gelenekten kopuş, sömürgeci modernizasyonlardan (Hindistan) daha radikal olmaktadır. Hindistan, modernizasyon sürecinde, kendi geleneğiyle arasındaki bağları sahiplenmiştir. Türkiye ve Çin gibi ülkelerde ise, geçmişin radikal bir biçimde reddi, “yenilikçilik” ideolojisinin, “yeni hayat” arayışlarının temelini oluşturmuştur. Gelenekler modernliğe engel teşkil ettikleri gerekçesiyle bu gibi ülkelerde ya göz ardı edilmiş, kendiliğinden yok olmuş ya da yasaklanmıştır. Sonuç olarak, modernliğin etkisi, gelenek üzerinde dönüştürücü olmamıştır. Gelenekler, değişimin dinamik kaynakları olarak yeniden yorumlanıp modernliğin içerisine taşınmamış, bunun yerine dondurulmuş, folklorikleştirilmiş ya da Göle'nin tabiriyle, “müzeleştirilmiş”tir. Göle'nin dile getirdiği gibi, özellikle otoriter modernleşmelerde gelenek, modernitenin karşısında görülmüş ve modernleşme projesinin sağlığı için, gelenekten kurtulmak adına kanunlar, yasaklar konulmuştur. Hem kentsel alanın, hem de iç mekânların kullanımı gelenekle modernlik arasındaki uyumsuzluğa işaret etmektedir. Göle, kıraathane, kahvehane geleneğiyle, kültürel yaşam biçimlerinin nüfuz alanında, son on senedir gelişen İstanbul “café”leri arasında da benzer bir görmezden gelme durumundan, hatta ‘kör ve sağır bir ilişki’den söz etmektedir. İç mekânlarda da geleneksel alışkanlıklarla modernliğin fetiş nesnelere bir arada bulunuşları, bunların ev içi mekânlarda birbirleriyle neredeyse hiçbir ilişkiye sokulmaksızın yan yana kullanımlarıyla gerçekleşmektedir. Hong Kong ve İstanbul, çok farklı tarihsel güzergâhlardan gelmelerine rağmen “gözden kaybolmanın kültürü” üzerinde birleşmektedirler –ki bu da yeni bir kimlik icadının temelini oluşturabilir.³⁶ Göle, Hong Kong ve İstanbul örneklerini verirken Batı-dışı'nda olan ama modernitenin hüküm sürdüğü iki örneği özellikle seçmiştir. O'na göre,

³⁶ GÖLE, Nilüfer, a.g.e., s: 165-174

iki örnekte de modernleşme süreçleri farklı biçimler gösterirken, ikisinin de ortak özelliği modernleşmenin anavatanından uzakta olmaları ve bu süreçleri Batıdan çok daha geç yaşamış olmalarıdır.

Nilüfer Göle'nin dile getirdikleri, Batı-dışı modernleşme süreçlerini ikiye ayırmaktadır. Bunlardan birincisi, Çin ve Türkiye modernleşmeleriyle örneklendirilebilecek olan 'otoriter modernleşme projeleri', ikincisi ise Hindistan, Güney Afrika gibi toplumlarda yaşanan 'sömürgeci modernizasyon projeleri'dir.

Yukarıda açıklanan görüşler, Türkiye örneğinde görülen yapıyı, otoriter modernleştirme projesi olarak değerlendirmektedir. Tez çalışmasında bu yaklaşımın geçerli olup olmadığı ve bununla sınırlı kalmayarak nasıl özellikler taşıdığı, edebiyat ve sinema alanlarındaki iki önemli ismin, Kemal Tahir ve Halit Refiğ'in bakış açıları ele alınarak tartışılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM:

TÜRK MODERNLEŞMESİ VE TÜRK EDEBİYATINDA MODERNLEŞME

I- OSMANLI VE CUMHURİYET DÖNEMLERİNDE TÜRK MODERNLEŞMESİ

A- OSMANLI DÖNEMİNDE MODERNLEŞME HAREKETLERİ

Osmanlı İmparatorluğu, on altıncı yüzyılın sonuna gelindiğinde, ilerlemesini tamamlamış ve yavaş yavaş da olsa savaşlarda yenilmeye başlamış bir devlet görünümünü sergilemektedir. Bu dönemde, geleneksel Osmanlı düzenindeki bazı zayıf yönler, devlet adamları tarafından görülmeye başlamıştır. Bundan dolayı on yedinci yüzyıl boyunca devlet yöneticileri *eski Osmanlı düzenine* dönebilmeyi çarelerini aramışlardır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun dışarıya kapalı bir topluma sahip olduğu yönünde yaygın bir görüş bulunmaktadır. Durukan, bu iddiaların tersini iddia etmektedir. Ona göre:

“Osmanlı Devleti en eski devirlerde bile kendi içine kapalı, dünyadan habersiz bir yapı değildi; coğrafi konumunun da etkisiyle, her zaman için etrafında olanlara dikkat etti, özellikle uygarlıkların çoklukla dinler üzerinden tarif edildiği erken yüzyıllarda, rakibi olan Hıristiyan uygarlığını elinden geldiğince takip etti. Ancak bu ilgi, Osmanlı Devleti'nin on beşinci, on altıncı yüzyıllardaki gücü göz önüne alındığında, örnek alma, taklit etme, bir model olarak görme durumunda olmaktan çok uzaktı.”³⁷

Sosyolog Niyazi Berkes'e göre, *Lale Devri* olarak anılan, 1718 – 1730 tarihleri arasındaki dönem yukarıdaki bakış açısının değiştiğinin bir göstergesidir.³⁸ Bu dönemde, devlet adamları, geleneği diriltmeye çalışmak yani eski ıslahat fikri yerine, Batı'nın yöntemlerini almaya yönelen, yeni ıslahat fikrini benimsemişlerdir. Fakat Lale Devri'nin bir isyanla sona

³⁷ DURUKAN, Kaan, a.g.e., s: 37

³⁸ BERKES, Niyazi, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s: 42

ermesini takiben, Osmanlı Devleti, çok uzun yıllar sürecek savaflara girerek peşpeşe yenilgiler almıştır. Böylelikle Türk çağdaşlaşması daha başlangıcında kesintiye uğramıştır.

Türk toplumunun modernleşme ve Batılılaşma kavramları ile yüz yüze gelmesi ise, ilk kez, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında gerçekleşmiştir. Sened-i İttifak(1808) ve Yeniçeri Ocağı'nın kapatıldığı Vaka-i Hayriyye'ye (1826) kadar geri götürülebilecek bu süreç aslında ilk olarak 1839 tarihli Tanzimat Fermanı ile somutlaşmıştır. Tarihçi Sina Akşin, Tanzimat dönemini Osmanlı – Türk toplumunun modernleşmeye kesin adım atılan dönemi olarak değerlendirmektedir³⁹.

Yeniçeri Ocağı'nı kaldırdıktan sonra Batı'nın birçok özelliğini ülkesine getirmek isteyen dönemin padişahı II. Mahmut, fes giyilmesi, devlet dairelerinde padişahın resminin asılı olması, mehteran bölüğü yerine 'Mızıkayı Hümayun'un kurulması gibi birçok köklü değişikliklere gerçekleştirmiştir. Bu değişiklikler o güne kadar Batı'da görülen, Osmanlı Devleti'nde gerçekleşmesi kolay olmayan olgular olarak araştırmacıların karşısına çıkmaktadır. II. Mahmut'un kıyafet devrimi, bir bakıma, dinî ayrımcılığın sona erdirilmesine de zemin hazırlamaktadır. Zirâ, Padişah'ın, kıyafetlerin değişmesi yönündeki çalışmalarına başlamasından önce, Müslüman toplumun kıyafetleri ile, gayrimüslimlerin kıyafetleri arasında, büyük farklar gözlemlenmektedir. II. Mahmut'un yaptığı, bir taraftan bireylerin dış görünüşlerini Batılılara benzetmekse, diğer taraftan da dinler arası ayrıcalıklardan birisini ortadan kaldırmak olmuştur.

Niyazi Berkes'in, *Türkiye'de Çağdaşlaşma* eserinde belirttiği gibi, değer ölçüleri olmayan bir toplumdan söz edilmesi, söz konusu değildir.⁴⁰ Niyazi Berkes, toplumsal değişimin sıkıntıları ile ilgili, şunları belirtmiştir:

³⁹ AKŞİN, Sina, **Kısa Türkiye Tarihi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s: 23

⁴⁰ BERKES, Niyazi, a.g.e., s: 19

“Bazı değerler zamanın gereklerine göre değişeceğine, zamanla katılma, kireçleşme eğilimi gösterirler. Bu bize üç şeyi anlatır: Toplumun bireylerini birbirlerine kenetleyen çok güçlü bir birlik vardır; kişiler değişmez kurallara uyarak yaşamayı çok rahat ve kolay bulurlar; yaşamları, yaşlanan kişilerin damarlarının sertleşmesi gibi katılmıştır. Kişiler böyle bir durumu beğenirlerse de değişme zorunluluklarının sillesini yemeyen de yoktur. Zamanın yumrukları altında bazı kişiler, alışık oldukları ölçüleri bırakmaya, bazılarını gizli ya da açıkça çiğnemeye, bazıları da dışardan yeni kurallar geliştirmeye başlarlar. Bunu yapanların iç hayatında ise çatışmalar başlar, bunun da sayısız görüntüleri vardır.”⁴¹

Gerçekten de Berkes’in belirttiği gibi, Osmanlı toplumunun geneli, daha ilk çabalardan itibaren, değişimin karşısında durmuş ve değişim taraftarlarını dinden çıkmakla, ‘gavurluk’la suçlamıştır. Değişimin zor olduğu böyle bir toplumsal yapıda, modernleşme çabaları da, birçok zorlukla karşılaşmıştır.

Bu ortamda, Gülhane Parkı’nda okunan ve Gülhane Hatt-ı Hümayunu olarak da isimlendirilen Tanzimat Fermanı, II. Mahmut zamanında çalışmalarına başlanan, fakat II. Mahmut’un göremediği, diğer bir takım yenilikleri getiren sürecin başlangıcını oluşturmaktadır. Bu ferman, kimilerine göre, Avrupa devletlerinin desteğini sağlamak amacıyla⁴², kimilerine göre, bir zorunluluk sonucunda⁴³, bazı araştırmacılara göre ise, artık yarı sömürge haline gelen Osmanlı Devleti’nin, içindeki Batı uyrukluların isteği ile⁴⁴ ilan edilmiş ve Tanzimat başlığı altında toplanan tüm yenileşme hareketleri, böylelikle gerçekleşmiştir. Sina Akşin ise, Tanzimat’ın bazı ulusçu yazarlarımızca hoş görülmediğini belirttikten sonra, bu fermanın, Türk halkının insan hakları, hukuk mücadelesi ve demokrasi mücadelesinin başlangıcı olduğunu unutmamak gerektiğini belirtir⁴⁵. Tanzimat Fermanı, o günkü isimlendirmeye söylenecek olursa, ‘Batılılaşma’ yolunda atılan ilk önemli adımdır. Aslında Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluşundan bu yana, Anadolu Türkleri’nin hedefi her

⁴¹ BERKES, Niyazi, a.g.e., s: 19

⁴² BAYKARA, Tuncer, **Türk İnkılâp Tarihi ve Atatürk İlkeleri**, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 1991, s: 13

⁴³ AYBARS, Ergün, **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi I**, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Döner Sermayesi Yayınları, 1998, s: 17

⁴⁴ TİMUR, Taner, **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2002, s: 9,10,11

⁴⁵ AKŞİN, Sina, a.g.e., s: 31

zaman Batı'da olmuştur. Devletin kuruluş devrindeki padişahların Trakya'da aldıkları topraklar ve II. Mehmet'in (Fatih) İstanbul'u fethedip Balkanlar'da asayişini temin ettikten sonra İtalya topraklarına yönelerek Otranto Kalesi'ni zaptetmesi, Büyük Roma İmparatorluğu'nu kendi liderliği altında canlandırma arzusu gibidir. Fakat sonraki yüzyıllarda Osmanlı toplumu, çeşitli nedenlerle Avrupa'nın geçirdiği Rönesans, Aydınlanma gibi dönemleri yaşamamış ve Batı'nın gerisinde kalarak, daha ziyade, içine kapalı bir toplum konumuna gerilemiştir. Tanzimat Fermanı ve bunu izleyen süreçler, yani, Meşrutiyet'in ilan edilmesi ve Cumhuriyet, Türkiye'yi 'muasır medeniyetler seviyesi'ne ulaştırabilmek için verilen uğraşların toplamıdır.

Tanzimat Fermanı'nı izleyen yıllarda üç düşünce hareketi baskın durumda olmuştur. Bunlar Türkçülük, Garpcılık ve İslamcılıktır.⁴⁶ Bu akımlar arasında zaman zaman yakınlaşmalar ve zaman zaman da düşmanlığa yakın karşıtlıklar baş göstermiştir. Akımların, amaç ve istekleri, kısaca şöyle özetlenebilir: Türkçüler, Büyük Türk Birliği ya da 'Turan' olarak adlandırılan ütopyaya ulaşmak amacıyla olmuşlardır. Diğer taraftan Genç Kalemler dergisinde Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp'in yazılarıyla dili mümkün olduğunca Türkçeleştirme gayretini göstermişlerdir. Ümmet toplumuna taraftar olan ve Mehmet Akif ile Said Halim Paşa gibi isimlerin önder durumunda olduğu İslamcılar ise, Büyük İslam Birliği'ni, yani tüm Müslüman ulus ve devletlerin tek çatı altında toplandığı tek bir devlet amacını gütmüşlerdir. İslamcılar, Garpcıların tamamen karşısında yer almıştır. Onlara göre, Garpcılar, kendileri dış görünüş olarak modern hayata geçmiş olsalar bile, 'gâvur' yaşantısının taklitçisi olmaktan ileriye gidememiştir. İktisatçı İdris Küçükömer'in anlatımıyla, İslamcılar sözü edilen 'gâvurluğun' ve bunun yanında emperyalizmin karşısında yer alarak, 31 Mart ve Menemen'de yaşananlar gibi olaylara neden olmuştur.⁴⁷

⁴⁶ SAFA, Peyami, **Türk İnkılabına Bakışlar**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1999, s: 27-29

⁴⁷ KÜÇÜKÖMER, İdris, **"Batılılaşma" Düzenin Yabancılaşması**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2002, s: 69, 70

‘Garpçılar’, olarak nitelenen grubun öne sürdüğü program ise, genel olarak, Cumhuriyet devrimleriyle hayata geçirilen ilkelerden oluşmuştur. Her ne kadar Attila İlhan;

“**Tanzimat** ve sonrası, bize, Batılıların önerdiği ve denetlediği bir Batılılaşma düzenidir, bu düzen imparatorluğu batırmıştır, çünkü endüstrileşmeyi sağlayan değil, engelleyen bir tutum içermektedir. **Mustafa Kemal** hareketi, bir kere emperyalist Batıyla dövüşerek oluşuyor, eylem planında Batıcı bile değil, Batıcılığı ‘**çağdaş uygarlık düzeyine**’ ulaşmak için sonradan belirleniyor ki, bu da teknolojik ve kültürel bir sorun.”⁴⁸

diyorsa da; gerçekten de, Garpçıların İctihad Dergisi’nde yayımlanan programlarıyla Cumhuriyet devrimleri arasında büyük benzerlikler kurmak olasıdır. Batılılaşma karşısındaki önemli yazarlardan birisi olan Peyami Safa’nın, adı geçen dergiden aktardığı programın bazı maddeleri şunlardır:

- Fes kâmilten def edilip yerine yeni bir serpuş kabul olunacaktır.
-Ahali de gerek gazeteler ve gerek mektepler vasıtasıyla teşvik edilerek yerli mallarımızın sürümü çoğaltılacaktır.
- Kadınlar diledikleri tarzda giyinecekler yalnız israf etmeyeceklerdir. Polisler, softalar ve arabacı makulesi kimselerle külhanbeyler kadınların giyinmelerine kat’iyen müdahale edemeyeceklerdir.....
- Kadınlar ve genç kızlar Müslüman Boşnak ve Çerkezler’de olduğu gibi, erkekten kaçmayacaklardır. Her erkek gözüyle gördüğü, tetkik ettiği, beğendiği ve seçtiği kızla evlenecektir.
- Birer tembellik yuvası olan bütün tekkeler ve zaviyeler ilga olunarak varidat ve tahsisatları kesilip Maarif bütçesine ilave edilecektir.
- Bütün medreseler ilga edilecektir. Süleymaniye Medresesi yerine *Collège de France* tertibinden bir ulum-ı edebiyat medresesi yapılacağı gibi Fatih Medresesi yerine *Ecole Polytechnique* tarzında diğer bir medrese-i âliye vücuda getirilecektir.
- Her mahallede mektebe gitmemiş veya gidememiş yaşlılar için amelî (yani ağızdan öğreten) mektebler açılacaktır.
- Mecelle ilga veya o derecede tadil edilecektir.
- Mevcut elifba-yi Osmanî atılarak yerine Latin harfleri kabul edilecektir.⁴⁹

Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarına gelindiğinde Batılı devletlere yetişebilmek için yapılması gerekenler konusunda, iki keskin fikir hakim olarak ortaya çıkmıştır. ‘Modernleşmecilik’ ve ‘muhafazakârlık’ olarak isimlendirebilecek olan bu iki fikir de, aslında

⁴⁸ İLHAN, Attila, **Hangi Batı**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1982, s: 14

⁴⁹ SAFA, Peyami, a.g.e. , s: 61-63

özünde modernleşme taraftarıdır. İki ana akım arasında, modernleşme sürecinin nasıl gerçekleştirileceği konusunda, yani yöntem bazında anlaşmazlıklar söz konusu olmuştur.

Batı'nın pozitivist geleneğini temel alan modernleşmeciler, modernleşme sürecinin, benzer koşul ve yöntemlerle her toplumda, her ülkede ve herhangi bir zamanda gerçekleştirilebileceğini iddia etmişlerdir. Onlara göre Osmanlı Türk toplumu da, Batılı toplumların geçirdiği süreci aynen yaşayabilecektir. Zaten modernleşme, batılı toplumsal bilimciler tarafından, bütün gelişmekte olan toplumların, batı toplumlarına benzer aşamalardan geçecekleri anlayışından hareketle oluşturulmuş bir kavramdır.⁵⁰ Modernist teorinin dikkate almadığı nokta, toplumların farklı geçmişleri, gelenekleri ve tarihleri olduğu gerçeğidir.

Pozitivizm ise, daha önce değinildiği gibi, 16. yüzyılda doğan ve Aydınlanma hareketi içinde yaygınlık ve popülerite kazanan felsefi akımdır. Buna göre politik sistemlerin temelleri de 'modern bilim'e dayandırılmak zorundadır.⁵¹ Modernist felsefe yukarıda değinildiği gibi, pozitivist temel almaktadır. Pozitivist akıl, aynı zamanda aynı nedenlerin aynı sonuçları doğuracağına inanır. Dolayısıyla modernite ile pozitivist biribirinden ayrı düşünmek olası değildir.

Muhafazakâr modernleşmeciler ise yukarıda da bahsedildiği gibi modernleşmenin karşısında olmamakla birlikte, bu sürecin Türk toplumunda uygulanmasının farklı bir süreç gerektirdiğini, çünkü Türk toplumunun Batılı uluslardan farklı bir geçmişi ve kültürü olduğunu öne sürmüşlerdir. Muhafazakârlar ve modernleşmeciler arasındaki diğer bir fark ise, modernleşmecilerin, devletin ve toplumun tüm kurumlarıyla yeniden inşa edilmesi gerekliliğini savunmalarına karşın; muhafazakârların, bunun aksi yönünde tavır belirtmiş olmalarıdır. Ziya Gökalp'in de içlerinde olduğu muhafazakâr modernistler, Türk toplumunun modernleşme, ilerleme

⁵⁰ KONGAR, Emre, **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1999, s: 227

⁵¹ ÖZLEM, Doğan, "Türkiye'de Pozitivizm ve Siyaset", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce**, Cilt 3, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s: 453

yeteneğini damarlarında barındırdığını, ancak yönetimdekilerin, zaman içinde bu özelliği değerlendiremediğini düşünmektedir. Dolayısıyla yönetimde yapılacak değişiklikler Türk toplumunun ilerlemesinin önündeki engeli kaldırmak için yeterli olacaktır. İmparatorluk şartları düşünülecek olursa burada kast edilen yönetici değişikliği elbette açıkça seslendirilmemekte ve söz konusu istek tüm üst düzey yönetici kadrolar için geçerli duruma gelmektedir.

Muhafazakârların bir diğer önemli özelliği de Bergson'un tarih felsefesini kendilerine eksen olarak belirlemiş olmalarıdır. Bergson'a göre hiç bir birey ve kurum geçmişteki bağları olmadan ilerleyebilme yeteneğine sahip değildir. Dolayısıyla, bir kurumun geçmişi olmadan, geleceğe ilerleyebilmesi de söz konusu değildir. Onlara göre Cumhuriyet, geçmişi inkâr etme çabasıdır. Bu düşünce, yeni kurulan devletin sürekliliğinin tehlikeye gireceğini savunur.

Bergson'un düşünce evreninde en önemli yere sahip olan kavram 'zaman'dır. Ona göre, zamanı yaratan, insanın belleğidir. İnsan belleği, durağan değildir. Bellek, geçmişten geleceğe uzanan bir bütünsellik ve devamlılık arz eden kesintisiz bir akış sürecini temsil etmektedir. Nitekim insanın bilinçli varlığının özünü, geçmişin şimdiki sürede uzaması demek olan bellek kurar, böylelikle, geçmişin geriye dönmesi de mümkün olmamaktadır.⁵²

Türk muhafazakâr düşüncesinde, yukarıda bahsedilen Bergson'un düşünceleri yaygın olarak kabul görmektedir. Bergson'un zaman ve bellek konusundaki düşünceleri, 'devlet'e de uyarlanarak, geçmişi inkâr eden devletlerin, varlıklarının uzun süreli olamayacağı sonucuna varılmıştır.

Muhafazakârların, Cumhuriyet sonrasındaki tedirginliğinin anlaşılabilmesi için en güzel örneklerden birisi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 'Saatleri Ayarlama Enstitüsü' isimli romanıdır.⁵³ Tanpınar, romanında

⁵² <http://felsefe.gen.tr/Bergson.asp>

⁵³ TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003

hayali bir enstitü kurarak tüm yurttaki saatlerin birbirleriyle tam olarak aynı zamanlı çalışmasını amaçlayan karakterler yaratmıştır. Ayrıca kurumun geçmişi olmadığı için buna hayalî bir de köken uydurulmuştur. Saatlerin sıfır noktasından yeniden başlamasının ve aslı olmayan tarihi uydurmaların başarıyla hicvedildiği eser, Bergson'un tarih felsefesinin edebiyata uyarlanmış versiyonu gibidir.

Modernleşmeci ve muhafazakârların yanı sıra İttihat ve Terakki Fırkası'ndan ayrılan, Prens Sabahattin'in başını çektiği bir liberal grup ve Kurtuluş Savaşı yıllarında, *Aydınlık* ve *Orak Çekiç* gibi gazete ve dergilerde bir araya gelen Marksist bir grup⁵⁴ mevcut ise de; Türk modernleşme sürecinde hâkim olan görüş ve tartışmalar modernleşmeci ve muhafazakâr kanatlara aittir. Farklı bir ifadeyle belirtilecek olursa, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluşu ile hızlanan modernleşme sürecinde Marksist kanadın etkisinden söz edilmesi olası görünmemektedir.

Modern toplum düzeni, özellikle İmparatorluğun başkenti olan İstanbul'da, 19. yüzyılda kendini göstermeye başlamıştır. Toplum hayatında, tarihçi İlber Ortaylı'nın belirttiği gibi, önemli değişiklikler gözlemlenmektedir. Ortaylı'ya göre:

“19. yüzyılda İstanbul ve büyük liman şehirlerinde yeni bir hayat başladı. Bu yeni hayat tarzı, sadece kâğıt konaklar, Avrupa mobilyası ve alafranga sofrasıyla özetlenemez. Kadınlar eğitim görüyorlardı. Gazete ve dergi okunuyordu, asıl önemlisi roman okunuyordu. Kaçgöç büyük ölçüde devam etmekle beraber yüksek sınıfın kadını toplum hayatına giriyordu ve gezinti yerlerinde kadın erkek flörtü başlamıştı. Bazı tekkelere kadınlar da devam ediyordu.(...) İmparatoriçe Eugenie İstanbul'dayken Küçüksu Kasrı'nı Sultan Abdülaziz'le ziyarete gitmiş, padişah imparatoriçeye kolunu vermişti. Bu manzarayı çayırdaki toplanıp seyreden kalabalık arasındaki alafranga zevat, ikisini kol kola görmekten pek memnun olmuştu.”⁵⁵

Bu gelişmeler, aslında toplum düzeninin, tamamıyla Batı'ya yöneldiğinin göstergesi olarak değerlendirilebilirse de, öte yandan Doğu

⁵⁴ OKTAY, Ahmet, **Toplumsal Değişme ve Basın**, İstanbul, Bilim/ Felsefe/ Sanat Yayınları, 1987, s: 55
Ahmet Oktay'ın sözünü ettiği bu dergi ve gazetelerde bir araya gelen Marksistler şunlardır: Şefik Hüsnü (Deymer), Nazım Hikmet (Ran), Hikmet Kıvılcımlı, Sadrettin Celal (Antel), Vedat Nedim (Tör), Burhan Asaf (Belge), Şevket Süreyya (Aydemir) vb.

⁵⁵ ORTAYLI, İlber, **Batılılaşma Yolunda**, İstanbul, Merkez Kitap Yayınları, 2007, s: 16

gelenekleri de devam etmiş, Tanzimat aydınları Doğu kültürünü terk etmemişlerdir. Ortaylı, bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Osmanlı aydını Batı’ya dönüp Doğu’yu terk mi ediyordu? 150 yıldır tartışılan bu soru veya üstünde durulan bu iddianın ne derecede geçerli olduğunu da düşünmek gerekir. Aslında Tanzimat aydını, Batı’nın edebiyatı, düşüncesi, müziğine yönelirken; Doğu kültürünü de geçmiş yüzyıllardaki Osmanlı’dan daha sistematik ve ciddi bir ilgiyle incelemekteydi. İbn-i Haldun’un Mukaddimesi 18. yüzyıl sonunda Pirizade Mehmet Sadık tarafından çevrilmiş, Ahmet Cevdet Paşa da 6. bölümünü bu sıralarda çevirerek eser Türkçe’ye kazandırılmıştı. Klasik Arap ve İran edebiyatının Türkçe’deki en iyi tercüme ve şerhleri 19. yüzyılda yapılmaya başlandı.”⁵⁶

Tanzimat Fermanı’nın ardından gelen Islahat Fermanı ve Meşrutiyet süreçleri, toplumun modernleşmesi yönünde verilen mücadelenin sonucunda gerçekleşmiş gelişmelerdir. Kısa süren Birinci Meşrutiyet deneyiminin ardından gelen istibdat yönetimi ve 1908’de Meşrutiyet rejiminin tekrar ilanı, aydınlar tarafından olumlu bir şekilde karşılanmıştır. Fakat 1908 Meşrutiyeti, sadece bir mücadelenin getirisi değil, aynı zamanda o günün dünyasındaki bir oluşumun da Osmanlı Devleti’ne yansımadır. Akşin’in belirttiği gibi, mutlak monarşinin bekçisi konumunda olan Rusya’da, ilk halk meclisi olan Duma, 1906 yılında toplanmıştır. Böylelikle Rus Çarlığı’nın mutlak monarşisi, yerini meşrutî rejime bırakmıştır⁵⁷. Rusya’da meşrutiyete geçilmesinin ardından, yine 1906’da İran’da, 1908’de de Çin’de mutlak monarşiler yıkılmış, halk meclisleri seçilmiş ve meşrutiyet rejimine geçilmiştir. Bu açıdan yaklaşıldığı zaman, Osmanlı Devleti’nde meşrutiyetin ikinci defa ilan edilmesi de, Rusya’dan başlayan hareketin yayılması olarak değerlendirilebilir.

Osmanlı Devleti’nde 1908 Meşrutiyeti ile beraber, toplum yaşamında önemli değişiklikler ortaya çıkmıştır. 24 Temmuz 1908 tarihinden itibaren gazeteler sansür kuruluna gönderilmemiştir. Gazete, dergi ve kitap yayınlarında büyük bir artış yaşanmıştır. Kadın hareketleri ile grev ve örgütlenme gibi ilk işçi hareketleri gerçekleşmiştir⁵⁸.

⁵⁶ ORTAYLI, İlber, a.g.e., s: 18

⁵⁷ AKŞİN, Sina, a.g.e., s: 51

⁵⁸ AKŞİN, Sina, a.g.e., s: 56

1908'de başlayıp Osmanlı Devleti'nin yıkılmasına kadar devam eden meşrutiyet sürecinde, laiklik yönünde uygulamalara rastlamak da mümkündür. Örneğin, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin 1916 yılında gerçekleştirdiği kongrede alınan karar gereğince, Şer'îye Mahkemeleri Şeyhülislamlığa bağlı olmaktan çıkarılmıştır. O tarihten itibaren, Şer'îye Mahkemeleri de, diğer mahkemeler gibi, Adliye Nezareti'ne bağlanmıştır. Buna benzer bir başka kararname ise, 7 Kasım 1917 tarihini taşıyan Hukuku Aile Kararnamesi'dir. Bu kararnameye göre, Müslüman veya diğer dinlerden olan tüm Osmanlı toplumunun aile hukuku aynı şartlarda düzenlenmiştir⁵⁹. Bu düzenlemeler, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin laiklik yönündeki çabalarının kanıtı olarak görünmektedir.

⁵⁹ AKŞİN, Sina, a.g.e., s: 108

B- CUMHURİYET DÖNEMİNDE MODERNLEŞME

Cumhuriyet'in kurulması, modernleşmecilerin bir anlamda zaferlerini ilan etmeleri olarak değerlendirilebilir. Cumhuriyet'in kuruluş ve tabana yayılma stratejisi, daha önce açıklanan özellikler doğrultusunda, her yönüyle pozitivisttir. Kurucu ideolojinin ve Cumhuriyet mantığının halka anlatılması için, eğitim yoluna başvurulmuştur. Eğitim, ayrıca Batılı aydınlanma geleneğinden beri tüm pozitivist modernizasyon hareketlerinde bireylerin akıllarını kullanarak özgürleşebilmeleri için en gerekli olan süreç olarak görülmektedir. Bu doğrultuda eğitim seferberliğine gidilmiş, okuma-yazma oranının artırılması ve halkın tamamının yazılı kaynaklara ulaşması hedeflenmiştir. Okuma-yazmadan sonraki aşamada da okutulacak dersler ve bu derslerin kitapları, Cumhuriyet'in modernleşme mantığının toplumda yerleşmesini sağlayacak bilgilerle donatılacaktır. Böylelikle yeni rejimin yetiştirdiği bireyler moderniteyi içselleştirecektir.

Buraya kadar ele alınanlardan anlaşılabilceği gibi, Türk modernleşmesi, aslında bir aydın modernleşmesi olarak değerlendirilmiştir. Yöneticiler ve aydın tabaka, toplumun tamamının modernleşmesi gerektiğini düşünmüş ve bu düşüncelerini uygulamışlardır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Adliye ve İktisat Vekilliği de yapan yazar Mahmut Esat Bozkurt, bu konuda, *Atatürk İhtilali* isimli kitabı içinde, "Sembölü altı ok olan Türk ihtilali, bu esaslar içinde bütün bir geçmişi ortadan kaldırdı. Ve onun yerine ekonomik, sosyal, siyasal yönlerden en radikal bir yenilik getirdi."⁶⁰ diye yazarak, geçmiş ile olan bağların ortadan kaldırıldığını iddia etmektedir. Fakat, toplumun bilinçaltındaki bağ devam etmektedir. İdris Küçükömer, Batılılaşma ile kapitalistlik arasında, doğrudan bir bağ olduğunu iddia etmiş ve birçok farklı tepki alan *Düzenin Yabancılaşması* isimli eserinde şunları belirtmiştir:

"Türkiye kapitalist olmadan Batılaşamaz. Ve dolayısıyla, Batıcıların istediği gibi laik de olamaz. Gerçekte Batı'daki gibi kapitalist (Japonya dahil)

⁶⁰ BOZKURT, Mahmut Esat, *Atatürk İhtilali*, İstanbul, Kaynak Yayınları, 1995, s: 53

bir ülke olamadığı sürece (ki bunun olanakları artık tarihi olarak yoktur), diyeceğiz ki: Bugün anayasası, adalet mekanizması, laiklik ilkesi, NATO'su ve ikili anlaşmalarıyla olsa da; Osmanlılar'ın son döneminde ve Meşrutiyet'te olduğu gibi halifelikle olsa da, bugün mevcut düzenin ekonomik temelinin çok farklı olacağı düşünülemez. Ve buna bağlı olarak büyük halk yığınlarının kaderi de köklü biçimde değişemez. Çünkü hilafet gibi, laiklik de siyasi, hukuki, askeri ve eğitim kurumları da sebep olmaktan daha çok sonuçturlar.”⁶¹

Küçükömer'in sözünü ettiği eğitim kurumlarının istenilen haline ulaşamaması, 1940'larda anlaşılmaya başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı yıllarına kadar başarıyla uygulanan eğitim politikası, Demokrat Parti'nin kurulması ve 1946 seçimleri sonrasında yavaş yavaş sorgulanmaya başlanmıştır. Artık hem muhafazakârlar, hem de Cumhuriyetçi modernistler istenildiği gibi bir Cumhuriyet kuşağı yetiştirilememiş olmasından dolayı şikâyetçidirler.⁶² Şikâyetçilere göre, toplumun bazı kesimlerinde gelenekler, yaşamaya devam etmekte, dolayısıyla modern akıl, toplumun tamamına yerleşmemiş olarak görünmektedir. Özellikle kırsal kesimde bu olgu, bugün de geçerliliğini korumaktadır.

Modernleşme, Mustafa Armağan'ın da belirttiği gibi, geleneğin ayrıksı öğelerini, yani modernleşmenin altını oyabilecek geleneksel unsurları, ötekileştirmek zorundadır.⁶³ Türk modernleşmesi de, henüz kuruluş aşamasındayken, kendi içindeki 'barbarlar'ı, yani, kendisi için potansiyel tehlike oluşturabilecekleri keşfetmiştir. Bunlar, Nilüfer Göle ve Nurdan Gürbilek'e göre, din ve dini unsurlardır (daha sonra Kürtler de bu gruba dâhil edilecektir).⁶⁴

İslami unsurlar, Cumhuriyet'in kuruluş aşamasından itibaren, 'medenileşme'nin önünde engel olarak görülmüştür. Demokrat Parti'nin “Yeter! Söz milletin!” sloganını kullanarak Türkiye Büyük Millet

⁶¹ KÜÇÜKÖMER, İdris, a.g.e., s: 15, 16

⁶² Bu şikâyete, hem muhafazakarlığın simge isimlerinden Mümtaz Turhan'ın 'Garplılaşmanın Neresindeyiz?' isimli eserinde, hem de Cumhuriyet ideolojisini yaymaya çalışan Varlık Dergisi'nin 1946-52 yılları arasındaki sayılarında Yaşar Nabi'ın kaleme aldığı baş yazılarında rastlamak mümkündür. Hatta Mümtaz Turhan'ın eserinin giriş yazısı Yaşar Nabi'nin bu yazılarına dayandırılmıştır. Detaylı bilgi için bkz: TURHAN, Mümtaz, **Garplılaşmanın Neresindeyiz?**, İstanbul, Yağmur Yayınları, 1980

⁶³ ARMAĞAN, Mustafa, **Gelenek ve Modernlik Arasında**, İstanbul, İz Yayıncılık, 1995, s: 16

⁶⁴ GÖLE, Nilüfer, **Melez Desenler/ İslam ve Modernlik Üzerine**, İstanbul, Metis Yayınları, 2002, s: 67
GÜRBİLEK, Nurdan, **Vitrinde Yaşamak/ 1980'lerin Kültürel İklimi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2001, s: 97

Meclisi'ne girmesi ve daha sonraki seçimde yine iktidara gelmesi, bu açıdan bakıldığında, modernleşmeciler için büyük bir tehdit unsuru olarak değerlendirmiştir. 1950'lerden günümüze gelinecek olursa, Demokrat Parti ve Adalet Partisi geleneğine sahip çıkan Adalet ve Kalkınma Partisi'nin iktidarı ve bu partiyi destekleyen basın da aynı tedirginliği yaratmaya ve yaşatmaya devam etmektedir.

Modernleşme süreci, aynı zamanda laikliği de içinde barındırmaktadır. Modernleşmenin ön koşulları laikliğin de ön koşullarıdır. Ortaylı'ya göre:

“Laik toplum standart ve monist bir yönetim düzeninin ve her din ve her cinsiyete mensup insanların eşit koşullarla bağlı olduğu bir hukuk mevzuatının bulunduğu toplum düzeni demektir. Yani bir toplumda dini hoşgörü olabilir (eski Roma ve Osmanlı İmparatorluklarında olduğu gibi), din dışı kaynaklardan esinlenen veya bu gibi kaynakların ağırlık kazandığı bir hukuk mevzuatı uygulanabilir (Osmanlı, Eski Roma, Bizans ve Cengiz İmparatorlukları gibi), ama toplumda her dini cemaat aynı yasalarla yönetilmiyorsa, kadın ve erkek için dini inanca dayalı farklı düzenleme ve norm varsa (mirasta eşitsizlik, toplum hayatına katılımı kısıtlama ve farklılık gibi), hatta sadece belirli bir sınıf için örneğin ruhban için imtiyazlar tanınmış ve yönetici eliten imtiyazlarının meşruiyeti tanrısal bir kaynağa dayandırılarak açıklanıyorsa, orada laiklikten söz edilemez.

Kısacası tüm toplumsal sınıflar için aynı hukuki mevzuatın uygulanması, hiç kimseye dinsel ayrıcalık ve üstünlük tanımayan bir toplum düzeni diye tanımlayan laikliğin, merkezî modern toplum yapısıyla özdeş olduğu, ancak o sayede gerçekleşebileceği açıktır. Laiklik bir yerde modern toplumun önkoşullarının gerçekleşmesine bağlıdır. Ancak toplumun belirli bir gelişme düzeyinde bu ideoloji modern bir toplumun gelişimini hızlandırabilir de.”⁶⁵

Cumhuriyet döneminde hız kazanan laikleşme çalışmaları, anlaşılacağı gibi, modernleşme süreci ile paralel yaşanmıştır. Modernite, laikliği de beraberinde getirmektedir. Osmanlı döneminde kurumlar arasında yaşanmakta olan yeni – eski çatışması, laik kurumların muhafaza edilerek diğer eski kurumların kapatılmasıyla büyük ölçüde sona erdirilmiştir. Ortaylı'ya göre, laiklik çalışmaları aynı zamanda aynı kültüre sahip insanların arasındaki mezhep ve din ayrılıklarını da geri plana itme çabasını içermektedir.⁶⁶

⁶⁵ ORTAYLI, İlber, **Batılılaşma Yolunda**, İstanbul, Merkez Kitaplar Yayınevi, 2007, s: 136

⁶⁶ ORTAYLI, İlber, a.g.e., s: 145

Temelleri, 1800'lü yıllara kadar geriletilebilecek olan Türk modernleşmesinin temel nedeni, o günlerdeki Osmanlı Devleti'nin zayıflamasının yanı sıra, Batı'nın teknik ve ekonomik anlamda çok öne geçmiş olmasıdır. Bundan dolayı, modernleşme, tüm toplumlar gibi Osmanlı toplumu için de zorunluluk haline gelmiştir. Türkiye Cumhuriyeti döneminde, çabaların sürmesi ve 'muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak' amacı bu zorunluluktan kaynaklanmaktadır. Sosyolog Samuel Huntington, *Medeniyetler Çatışması mı?* isimli makalesinde bu konuda şunları yazmıştır:

“Uç bir durumda, Burma ve Kuzey Kore gibi Batılı olmayan devletler, Batı'nın 'fesat' tesirinin kendi toplumlarına sirayetini engellemek için izolasyon tavrı izlemeye ve fiiliyatta Batılı hakimiyetindeki global topluluğa katılmama yolunu seçmeye teşebbüs ederler. Mamafih, bu yolun maliyetleri yüksektir ve sadece birkaç devlet, münhasıran bu yolu takip etmiştir. Milletlerarası ilişkiler teorisindeki “kervana katılma” görüşüne tekabül eden ikinci alternatif, Batı'ya katılmak ve onun değer ve müesseseleri muhafaza ederken, (öte yandan) Batılı olmayan diğer toplumlarla Batı'ya karşı işbirliği yaparak, iktisadi ve askeri güç toplamak suretiyle Batı'yı “dengeleme” kısacası Batılaşmadan modernleşmeye çalışmaktır.”⁶⁷

Huntington'ın belirttiği gibi, modernleşme, toplumların ekonomik ve siyasi yönden mecbur oldukları bir süreçtir. Özellikle Sovyetler Birliği'nin, zayıflamaya başladığı dönemden sonra ve Soğuk Savaş'ın sona ermesiyle, dünyadaki güç dengesi, büyük ölçüde değişmiş; bu sürecin sonucunda da ortaya çıkan durum, Batılı ile Batılı olmayan toplumların karşı karşıya gelebilecekleri gerçeğini ortaya çıkarmıştır. Bu Doğu - Batı ikiliğini, Huntington, milletlerarası siyasetin odak noktası olarak kabul etmektedir.⁶⁸ Özellikle, 2000'li yıllarda, Ortadoğu ülkelerinde yaşanan savaş ve çatışmalar, Huntington'ın iddialarının, yansımaları olarak değerlendirilmektedir.

Yukarıda belirtildiği gibi, Türk modernleşme süreci, iki yüzyıldan daha uzun bir süreyi kapsamaktadır. İdris Küçükömer, tüm bu çabaların, fazla başarılı olmadığı iddiasındadır. Ona göre,

⁶⁷ HUNTINGTON, Samuel, a.g.e., s: 41

⁶⁸ HUNTINGTON, Samuel, a.g.e., 23

“Kısaca Batılaşma, Batı toplumuna girme, “Civil Toplum” yaratma çabaları, kökü dışarıda, yani Batı kapitalizminde olan ve mevcut yerli üretim düzeninden kopuk ya da onunla bir türlü tamamlamayan sözde bir “kültür devrimi” gözükmeğdir.”⁶⁹

Tez çalışmasında, sürecin, tartışmalar çerçevesinde, özellikle, 1960 - 1980 yılları arasında kalan kısmı ele alınacaktır.

⁶⁹ KÜÇÜKÖMER, İdris, a.g.e., s: 83

II- TÜRK EDEBİYATINDA MODERNLEŞME

A- KEMAL TAHİR'İN YAŞAMI, SANATI VE ROMANLARINDA MODERNLEŞME

13 Mart 1910'da İstanbul'da doğan Kemal Tahir, hem anne hem de baba tarafından saraylıdır. Babası Sultan II. Abdülhamit'in hünkar yaverliğini de yapmış olan Yıldız Sarayı özel marangozlarından Şebinkarahisarlı Tahir Bey, annesi de sarayın haremindedir. Yetiştikten sonra Tahir Bey'le evlendirilen Çerkez asıllı Nuriye Hanım'dır.⁷⁰ *Bir Mülkiyet Kalesi* isimli iki ciltlik romanında Kemal Tahir, ailesini, özellikle de anne ve babasının ilişkilerini, isimlerini değiştirerek anlatmıştır.⁷¹

Kemal Tahir, avukat kâtipliği, ambar memurluğu gibi işlerde çalıştıktan sonra Yakup Sabri, Ertuğrul Şevket, İsmail Safa ve Arif Nihat Asya gibi arkadaşlarıyla beraber çıkardığı *Geçit* (10 Ekim 1932 – 14 Temmuz 1934) isimli sanat dergisi ile basın hayatına atılmış ve bu tarihten itibaren ölene dek tek geçim kaynağı yazdıkları olmuştur. Düzeltmenlikle başladığı basın hayatında, *Vakit*, *Son Posta*, *Haber*, *Yedi Gün*, *Karikatür*, *Karagöz* gibi dergi ve gazetelerde birçok farklı görevde çalıştıktan sonra, *Tan Gazetesi*'nde yazı işleri müdürlüğüne getirilmiştir.

19 Ağustos 1938 tarihinde aralarında kardeşi Astsubay Nuri Tahir, şair Nâzım Hikmet ve önde gelen sosyalist Dr. Hikmet Kıvılcımlı'nın da bulunduğu bir grupla birlikte donanmayı isyana teşvik suçundan 15 yıldan fazla ağır hapis cezasına çarptırılmıştır. Çankırı, Çorum, Kırşehir ve Malatya Cezaevleri'nde toplam on iki yıl hapis yatmış ve 1950 Genel Seçimleri'nden sonra çıkarılan Genel Af Kanunu'yla özgürlüğüne kavuşmuştur.⁷²

⁷⁰ **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s: 591
K Dergisi, İstanbul, Alkım Yayınları, 2007, Sayı: 15, s: 9

⁷¹ TAHİR, Kemal, **Bir Mülkiyet Kalesi**, İstanbul, Tekin Yayınevi, 2004

⁷² NECATİGİL, Behçet, **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1985, s: 194

Yazarın mahkûmiyet kararının alındığı duruşmanın kayıtlarına göre Kemal Tahir, komünistliği kabul eden şahıslarla sıkı temas halindedir; evinde bulunan yetmiş iki kitap, tamamen sosyalizm, Marksizm ve komünizmle ilgilidir. Bunun yanı sıra Kemal Tahir'in, kardeşi Üstçavuş Nuri Tahir vasıtasıyla Yavuz Gemisi'ne soktuğu kitaplarla askerlerin içinde komünizm propagandası yapmakta olduğu iddiasına yer verilmiştir.⁷³

Tutuklanıp mahkûm edilenler arasında dönemin Harp Okulu öğrencileri de vardır. Daha sonra A. Kadir ismini kullanarak şiirler, kitaplar yazacak olan Abdülkadir Meriçboyu'nun hatıralarında yirmi bir askerî öğrencinin tutuklandığı belirtilmektedir.⁷⁴ A. Kadir'in yazdıklarına göre askeri öğrencilerin aslında hiç birisinin solcu yazarların kitaplarını okumaktan başka suçları yoktur. Nâzım Hikmet'le aralarındaki, yalnızca okur-yazar ilişkisi olan bağlantı, Nâzım'ın söz konusu öğrencilerin de üyesi olduğu bir örgütün lideri olduğu noktasına dayandırılmıştır. İddialara göre, öğrencilerden birisi, İstanbul'daki Nâzım Hikmet'ten kendilerine emirler getirmiş; askeri öğrenciler de bunları uygulamışlardır. A. Kadir'e göre ise aralarından sadece Ömer Deniz İstanbul'a gitmiştir:

“Ömer okuldan kaçmış, İstanbul'a gitmişti. Orada Nâzım'ı görmüştü. Ama Nâzım'ı görmek için kaçmamıştı Ömer İstanbul'a. Ömer'in sarpa sarmış bir aşk meselesi vardı, sırf onun için kaçmıştı. Bu ara Nâzım da aklına gelmiş, fırsat bu fırsat demiş, Nâzım'ı da görüvermişti.”⁷⁵

Kemal Tahir'in suçlanarak 15 yıl hapis cezasına mahkum edildiği dava yukarıda anlatılanlardan da anlaşılabilceği gibi temelleri çok sağlam olmayan iddialar içermektedir. Kemal Tahir, aldığı cezayı 1938-1950 yılları arasında geçirirken, kaldığı cezaevlerinde, sürekli okuyup roman ve hikayelerini yazmıştır. Cezaevlerinde yatarken de yine tek geçim kaynağı farklı takma isimler kullanarak kaleme alıp çeşitli gazete ve dergilerde yayımlattığı roman ve hikâyeleri olmuştur.

⁷³ **K Dergisi**, Sayı: 15, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2007

⁷⁴ KADİR, A., **1938 Harp Okulu Olayı ve Nâzım Hikmet**, İstanbul, Can Yayınları, 1992, 14

⁷⁵ KADİR, A., **a.g.e.** s: 33

Kemal Tahir'in romanlarını, yayınlanış zamanı ve yazarının imzasına göre üç grupta toplamak mümkündür. Birinci grup, yazarın sağlığında geçim kaygısı ile yazdığı ve farklı takma isimler kullanarak yayımlattığı romanlardır. Aşk ve mizah ağırlıklı olan bu piyasa romanlarının arasında Kemal Tahir'in F. M. İkinci takma adıyla kaleme aldığı ve yayınlandığı dönemde orijinallerinden daha fazla ilgi çektiği iddia edilen Mike Hammer romanları da bulunmaktadır. Bu romanlar yakın zamanda yazarın bütün eserlerini yayınlayan yayınevi tarafından Kemal Tahir imzasıyla yayınlanmıştır. Bu kitapların arka arkaya yeni baskılar yapması da ilgi ve dikkat çekicidir.⁷⁶ Bu kitaplar yazarın edebî kişiliğinin çok dışında olmasına rağmen yine de dil ve bazı üslup özellikleri Kemal Tahir'in diğer romanlarından izler taşımaktadır.

İkinci grup olarak adlandırılabilir romanlar ise yazarın çoğunluğunu cezaevindeyken yazdığı ve yine büyük bölümü cezaevi izlenimleri ya da notlarından yararlanılarak oluşturulmuş romanlardır. Bu romanlar *Namusçular* (1974), *Karılar Koşuşu* (1974), *Hür Şehrin İnsanları* (2 cilt, 1976), *Damağası* (1977) ve *Bir Mülkiyet Kalesi* (2 cilt, 1977)'dir. Bu kitaplarda da Kemal Tahir'in edebi kişiliği tam görünemese de cezaevindeki yazarın o günlerinin anlaşılmasını sağlamakta ve diğer eserlerinin de temellerini oluşturmaktadır.

Üçüncü grupta toplanabilecek olan romanlar ise, Kemal Tahir'in sağlığında kendi imzasını kullanarak yayınladıklarıdır. Bunlar *Sağırdere* (1955), *Esir Şehrin İnsanları* (1956), *Körduman* (1957), *Rahmet Yolları Kesti* (1957), *Yediçinar Yaylası* (1957), *Köyün Kamburu* (1959), *Esir Şehrin Mahpusu* (1961), *Kelleci Memet* (1962), *Yorgun Savaşçı* (1965), *Bozkırdaki Çekirdek* (1967), *Devlet Ana* (1967), *Kurt Kanunu* (1969), *Büyük Mal* (1970) ve *Yol Ayrımı*'dir (1971). Sağlığında yayınladığı tek hikaye kitabı olan *Göl İnsanları* (1955) da, bu grup içerisinde değerlendirilecektir. Çalışmada temel alınacak Kemal Tahir kitapları, bu grupta yer alanlar ve yazarın ölümünden sonra on beş cilt halinde yayınlanan notlardır.

⁷⁶TAHİR, Kemal, **Derini Yüzeceğim**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006

TAHİR, Kemal, **Kara Nara**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006

TAHİR, Kemal, **Kıran Kırana**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006

TAHİR, Kemal, **Kahreden Kurşun**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006

Yazarın kendi imzasıyla yayınlanan romanları konularına göre şöyle sınıflandırılabilir:

a) Kırsal kesim yaşantısına dair olanlar: *Sağırdere, Körduman, Rahmet Yolları Kesti, Yediçınar Yaylası, Köyün Kamburu, Bozkırdaki Çekirdek, Büyük Mal*

b) Cezaevindeki izlenimlerinden yararlanarak yazdıkları: *Kelleci Memet, Damağası, Namusçular, Karılar Koşuşu*

c) Belirli bir tarihsel dönemi anlatanlar: *Devlet Ana, Yorgun Savaşçı, Kurt Kanunu, Yol Ayrımı, Esir Şehrin İnsanları, Esir Şehrin Mahpusu, Hür Şehrin İnsanları, Bir Mülkiyet Kalesi*

Kemal Tahir'in romanları ile ilgili Güven Avcı da *Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe* isimli makalesinde, yazarın özellikle tarihsel bağlamı olan eserleri hakkında, benzer bir sınıflandırma yapmıştır. Onun sınıflandırması ve eserlerle ilgili genel görüşleri şöyledir:

“Kemal Tahir, Marksist yöntem anlayışına sahiptir. Bunun ilk ortaya konusu da, tarihsel maddecilik anlamında, toplumsal olguların tarihsel gelişim süreçleri bilinmeden anlaşılamayacağı düşüncesidir. Kemal Tahir toplumu anlama ve açıklama çabasıyla romanlarında geniş bir tarihsel dönemi yansıtır. Ortaya bir seri koymak mümkün. *Devlet Ana, Esir Şehrin İnsanları, Esir Şehrin Mahpusu, Yorgun Savaşçı, Kurt Kanunu, Yol Ayrımı*, Kemal Tahir'in siyasi ve sosyal düşüncelerini açıkça ortaya koyduğu romanlar. Buna *Roman Notları 1/ Topal Kasırğa – Darmadağın Olan Devlet, Roman Notları 2/ Batı Çıkmazı ve Roman Notları 3/ Patriyot Ömer – Gülen Azap Çıkmazı* da eklendiğinde, bunları yazım sırası olarak değil, ama olayların kronolojik sırasına göre bir seri olarak düşünmek mümkün. *Devlet Ana* ile başlayan *Topal Kasırğa – Darmadağın Olan Devlet, Batı Çıkmazı, Patriyot Ömer – Gülen Azap Çıkmazı, Esir Şehrin İnsanları, Esir Şehrin Mahpusu, Yorgun Savaşçı ve Kurt Kanunu* ile devam edip *Yol Ayrımı* ile son bulan bir seri. Köy romanları ile de Anadolu insanının bu olaylar karşısındaki davranışlarını çözümlene çabasıdır. İnsanımızı keşfetmenin yanı sıra toplumsal sorunlarımızı ortaya koyma ve çözüm önerileri getirebilmektir Kemal Tahir'in çabası.”⁷⁷

Kemal Tahir'in fikirlerindeki değişiklikler ve şekillenmeler romanlarında rahatlıkla görülebilmektedir. Bu konuda farklı değerlendirmeler bulunmaktadır.

⁷⁷ AVCI, Güven, “Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe”, *Biyografya Dergisi*, Bağlam Yayınları, Sayı: 4; İstanbul, 2006, s: 124

Örneğin “Hür Şehrin İnsanları, onun Şehzadebaşı kahvelerinin müdavimi olduğu, hece vezniyle şiirler yazdığı, Kemalizm’e içten bağlı olduğu dönemin romanıdır. Buna karşılık, *Yol Ayrımı*, onun Şehzadebaşı kahvelerinden Beyoğlu pastanelerine, hece vezninden serbest şiire Kemalizm’den şekilsiz bir halkçılığa dönüş döneminin romanıdır”.⁷⁸ Bu değişiklikler daha sonra ayrıntılı olarak ele alınacağı gibi bazı edebiyat eleştirmenleri tarafından tutarsızlık olarak görülmüş ve eleştirilmiştir.

Kemal Tahir’in Nâzım Hikmet ve daha sonra eşi olacak olan Semiha Hanım ile olan mektuplaşmalarından, onun romanlarını henüz cezaevinde bulunduğu zamanlarda yazmaya başladığı anlaşılmaktadır. Fakat dönemin şartlarında komünistlikten mahkûm olmuş ve halen cezasını çekmekte olan yazarın eserlerini bastırma imkânı olmamıştır.⁷⁹ Yazar cezaevindeyken daha sonradan kendi imzasıyla kitaplaştıracığı *Göl İnsanları*’ndaki hikâyelerini bir gazetede tefrika halinde yayınlamış ve bu hikâyeler o günün edebiyat ortamında büyük bir coşkuyla karşılanmıştır. 1950 yılında çıkartılan Genel Af Kanunu’ndan yararlanarak cezaevinden çıkan yazar, söz konusu hikâyelerini de ancak beş yıl sonra, 1955 yılında kitap haline getirme imkânı bulabilmiştir.

Kemal Tahir’in edebiyat yaşamı gençliğinde yazıp yayınlattığı şiirlerle başlamıştır. Halit Refiğ’in bir makalesinde belirttiği gibi,

“Önceleri Yahya Kemal hayranı iken 1929 yılında Nâzım Hikmet’i tanınması onu temelden sarsmış, çeşitli dergilerde Cemalettin Mahir ve İsmail Kemalettin takma adlarıyla şiirler ve toplumsal yönü ağır basan yazılar yayınlamıştır. Nâzım Hikmet ile aralarında çok yakın bir dostluk kurulmuş, bu dostluk Kemal Tahir’in Marxist devrimci düşünceye bağlanmasında en büyük etkenlerden biri olmuştur.”⁸⁰

Gerçekten de önceleri vezinli, kafiyeleri olan Kemal Tahir’in şiirleri Nâzım Hikmet’le tanışmalarından sonra vezinden ve kafiyeden uzak, biçimden çok içeriği ağır basan bir hale gelmiştir. Özellikle kendisinin de içinde

⁷⁸ BERKSOY, Naci Çelik, “Tanıklarla Kemal Tahir’in Altı Yılı”, **Biyografya Dergisi**, İstanbul , Bağlam Yayınları, 2006, Sayı: 4; s: 180

⁷⁹ RAN, Nazım Hikmet, **Kemal Tahir’e Cezaevinden Mektuplar**, Derleyen: Kemal Tahir, İstanbul, Tekin Yayınevi, 2002

TAHİR, Kemal, **Notlar-Mektuplar**, Derleyen: Cengiz YAZOĞLU, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1993

⁸⁰ REFİĞ, Halit, “Kemal Tahir’in Kimliği”, **Gerçeğin Değişkenliği**, İstanbul, Ufuk Kitapları, s: 23

bulunduğu bir grubun çıkardığı *Geçit Dergisi*'ndeki biçemi ve anlayışı 1936'larda oldukça değişmiştir. A. Cevat'ın yayımladığı 'Neler Yazıyorlar?' adlı broşür, gençlerin şiir, düzyazı türündeki çalışmalarından örnekler verme amacıyla düzenlenmiş ve Kemal Tahir'in yazmış olduğu tütün kaçakçısına verilen isim olan 'Ayingacı' isimli toplumcu şiir de bu broşürde yer almıştır.⁸¹ Buradan da anlaşılacağı gibi, Kemal Tahir'in yazdıklarında, Nâzım Hikmet'in ve toplumculu gerçekçiliğin etkisi, 1930'ların ikinci yarısında ortaya çıkmaya başlamıştır.

Kemal Tahir, şiir yazmayı çok kısa süre sonra bırakarak düz yazıya, özellikle hikâye ve romana geçmiştir. Bunda Nâzım Hikmet'in yönlendirmesinin büyük payı bulunmaktadır. Yazarın uzun yıllar yakın çevresinde bulunan yazar Naci Çelik Berksoy'un, Kemal Tahir'in ilk eşi Fatma İrfan'dan aktardığına göre şiiri bırakmasının sebebi Nâzım Hikmet'i aşmanın mümkün olmamasıdır. Kemal Tahir ile, o günlerde eşi olan Fatma İrfan'ın bir konuşmalarında şunlar geçmiştir:

“Ona niçin şiiri bıraktığını sormuştum. ‘Şundan ki’ demişti, ‘şiirde Nâzım’ı aşmanın olanağı yok.. Belki ulaşmak olur ama, aşmak hayır... Ulaşmak neye yarar... Bir de dar geliyor bana şiir alanı, yetmiyor.”⁸²

Nâzım Hikmet'i tanınmasıyla beraber sosyalizmi ve diğer fikir hareketlerini de tanımaya başlayan Kemal Tahir, ideolojik olarak nerede durduğuna dair karar verme aşamasına gelmiştir. 9 Mart 1935'te Fatma İrfan'a yazdığı mektupta, şöyle demektedir: ‘Yarım yırtık bilgili kafama birçok kocaman mesele yığıldılar. Kant, Dekart, Engels, hatta Marks bomboş kafamda koşmaca oynuyorlar. Demokrasi, liberalizm, komünizm, bolşevizm, faşizm, hitlerizm, emperyalizm fir dönüyor etrafımda. Gözleri yeni açılan anadan doğma bir kör gibiyim.’⁸³ Bu fikirler, yazarın benliğinde zamanla yavaş yavaş yer etmeye başlamış ve onu, ülkesinin, hangisiyle hareket ederek daha iyi yola gideceğini araştırmaya yöneltmiştir.

⁸¹ BERKSOY, Naci Çelik, a.g.e., s: 22

⁸²Fatma İrfan, Politika Gazetesi'nden Aktaran: Naci Çelik, “Tanıklarla Kemal Tahir'in Altı Yılı”, İstanbul, **Biyografya Dergisi**, Sayı: 4, s:

⁸³ **K Dergisi**, İstanbul, Alkım Yayınları, Sayı: 15, s: 10

Kemal Tahir, uzun süren gözlem ve birikimlerinden sonra bir köy romanı yayımlamıştır. 1955 yılında yayınlanan bu romanı *Sağırdere*'dir.⁸⁴ Roman, Yamören köyünde geçmektedir. Kahramanı Mustafa isimli, köyde yaşayan bir delikanlıdır. Yamören köyünde ve daha sonra Ankara'da Mustafa'nın başından geçenlerin ekseninde köyün ekonomik yapısı anlatılmaktadır⁸⁵. *Sağırdere*'yi 1957 yılında yayınlanan ve bu romanın devamı niteliğinde olan *Körduman* izler⁸⁶. *Körduman*'da Mustafa Ankara'da taşçı ustası olmuş ve önemli bir birikimle köyüne dönmüştür. Birkaç yaş büyümüş olan Mustafa'nın köye ve dünyaya yaklaşımı değişmiştir. Mustafa, sadece taşçı ustası olmamış; Ankara'yı, Ankara'daki hayatı da görmüştür. Orada gördüğü hayat köyündekinden çok farklıdır. Yamören'de geleneklerle yaşamakta, Ankara'da ise Batılılar gibi gelenekten uzak, modern bir hayat hüküm sürmektedir. Mustafa modern hayatı tanıdıktan sonra köyüne ve geleneklerine yabancılaşmaya başlamıştır. Fakat romanda asıl anlatılan gelenek ile modernlik çatışması değildir. Bu, eserin yan teması olarak algılanabilir. Söz konusu eserler, o günün edebiyat ortamında beğeniyle karşılanmıştır.

Halit Refiğ'in de söylediği gibi Kemal Tahir'in romanlarında olaylar, genellikle değişik roman kişilerinin ağzından ve onların kişisel görüş açılarından anlatılır. Önemli düşünceler gene romancının kendi ağzından değil, belli zaman şartları içinde, değişik roman karakterleri tarafından ileri sürülür. Bu teknik Kemal Tahir'e hiçbir düşünceye mutlak sahip çıkmamak, dolayısıyla hiçbir yanılığının mutlak sorumluluğunu taşımamak, en doğruya erişebilmek için ihtimalleri sürekli açık bırakmak imkânını vermektedir.⁸⁷ Bu teknikle yazdığı romanlardan *Rahmet Yolları Kesti* Kemal Tahir'in edebiyat ortamıyla ters düşmesine neden olmuştur.⁸⁸

Rahmet Yolları Kesti, bir eşkiya romanıdır. Eşkiyalık olgusu, Yaşar Kemal'in 1955'te yayınlanan *İnce Memed* eseriyle o günün edebiyat ortamına kısa sürede kendisini kabul ettirmiş ve tüm aydınların eşkiyalık olgusuna

⁸⁴ MUTLUAY, Rauf, **100 Soruda Türk Edebiyatı**, İstanbul, Gerçek Yayınları, 1974, s: 177

⁸⁵ TAHİR, Kemal, **Sağırdere**, İstanbul, Adam Yayınları, 1996

⁸⁶ TAHİR, Kemal, **Körduman**, İstanbul, Adam Yayınları, 1997

⁸⁷ REFİĞ, Halit, "Kemal Tahir'i Anlamak", **Gerçeğin Değişkenliği**, Ankara, Ufuk Kitapları, 2000, s: 17

⁸⁸ TAHİR, Kemal, **Rahmet Yolları Kesti**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006

bakışlarını etkilemiştir.⁸⁹ İnce Memed’de ağa zulmü, eşkıya oluşumuna sebep olmuştur. Romanın kahramanı olan eşkıya İnce Memed, yaptıklarında haklı olarak gösterilir. Abdi Ağa’nın zulmüne ancak dağa çıkarak karşı durabilmiştir. *Rahmet Yolları Kesti* romanı ise eşkıyalığa tam zıt yönden bakmaktadır. Romanda anlatılanlar eşkıyanın hırsızdan başka bir şey olmadığını göstermektedir. Yaşar Kemal’le Kemal Tahir’in eşkıyalık olgusuna bakışları da çok farklıdır. Eşkıyalık olgusuna Yaşar Kemal ve Kemal Tahir’in bakışlarını öğrenmek için Ferit Güneri’nin iki yazarla birden yaptığı mülakat, farklılığı göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Mülakatın iki yazara da sorulan ilk sorusu ve yazarların yanıtları şöyledir:

“Eşkıya olayı tarihî süreci etkileyen bir neden midir?”

Yaşar Kemal: Tarihte zamanını etkileyen bazı eşkıya olayları olmuştur. Bir eşkıya olayının ya da birçok eşkıya olayının tarihi etkileyeceğini sanmıyorum. Yalnız eşkıyalık insanlığın olaylarından bir tanesidir. Ve bu sürekli olayın tarihi etkilemediği söylenemez.

Kemal Tahir: Eşkıyalığı hırsızlıktan ayırmaya imkân yoktur, bu sebeple hiçbir hırsızlık olayı da tarihi etkileyemez.”⁹⁰

Aynı mülakatta Kemal Tahir’e *Rahmet Yolları Kesti* romanının *İnce Memed*’e cevap olarak yazılıp yazılmadığı sorulmuştur ve yazarın cevabı şu olmuştur:

“*Rahmet Yolları Kesti*’yi, ona karşılık olarak yazmadım. Bütün dünyada yarı aydınlar arasında meydana gelen yanlış anlamaya parmak basmak istedim. Yaşar *İnce Memed*’i yarı aydınların tesiriyle yazdı. *İnce Memed* fukara, tek başına toprak reformu yapıyor. Hiç böyle bir şey olur mu? Şimdi cumhurbaşkanı bile toprak reformunun ne demek olduğunu bilmiyor, kaldı ki o zaman *İnce Memed* toprak reformunu ne bilecek...”⁹¹

Yukarıda da belirtildiği gibi, *Rahmet Yolları Kesti*, Kemal Tahir’in Türk aydınlarıyla ilk defa karşı karşıya geldiği romandır. Daha sonra yazdıklarıyla birlikte aydınlarla Kemal Tahir arasındaki fikir ayrılığı giderek artmıştır. Bu fikir ayrılığı Kemal Tahir ve çevresindekilerin diğer aydınlar tarafından dışlanmasına kadar gitmiştir. Bu konuda Halit Refiğ şunları söylemektedir: “1957’de çıkan *Rahmet Yolları Kesti*, eşkıyanın halk kahramanlığı efsanesine getirdiği karşıt

⁸⁹ KEMAL, Yaşar, **İnce Memed**, İstanbul, Adam Yayınları, 1997

⁹⁰ GÜNERİ, Ferit, “Eşkıyalık Üstüne”, **Gerçeğin Değişkenliği**, Ankara, Ufuk Kitapları, 2000, s: 81

⁹¹ GÜNERİ, Ferit, **a.g.e.**, s: 81

görüş ile Kemal Tahir'in alışılmış düşünce kalıplarını yıkmayı amaçlayan eserlerinin ilki, kendisi etrafındaki tartışmaların başlangıç noktası olmuştur".⁹²

Kemal Tahir'in romanlarının yayınlanmaya başladığı yıllar edebiyat ortamına köy olgusunun hâkim olduğu yıllardır. O yıllarda köy enstitüleri ilk mezunlarını vermeye başlamıştır. Özellikle 1950 yılında köy enstitülü bir köy öğretmeni olan Mahmut Makal'ın *Varlık Dergisi*'nde yayınlanan ve daha sonra *Bizim Köy* adıyla kitap haline gelen köy izlenimleri edebiyat ortamını köye yönelten en önemli eser olarak ortaya çıkar.⁹³ Bu ortamda Kemal Tahir'in, diğer köye yönelik eserler veren yazarlar gibi, köye çok da olumlu olmayan bakış açısı yavaş yavaş öne çıkmaktadır.

1959 yılında *Pazar Postası* isimli dergi köy edebiyatıyla ilgili bir açık oturum düzenlenmiştir. Seçkin Sevim, *Kemal Tahir ve Türk Solu* isimli makalesinde bu açık oturumla ilgili şunları dile getirmektedir:

"1959 yılında Pazar Postası gazetesi tarafından düzenlenen ve daha sonra Beş Romancı Köy Romanı Üzerine Tartışıyor (1960) adıyla kitaplaştırılan açık oturum, Kemal Tahir'in sanat ve sosyalizm konusunda, dönemin diğer solcu yazarlarından daha farklı düşüncelere sahip olduğunu ortaya koymuştur. Fakir Baykurt, Orhan Kemal ve Mahmut Makal'dan oluşan grup, Kemal Tahir'in söylediklerine karşı çıkmışlar ve fırsat buldukça yazarı köşeye sıkıştırmaya çalışmışlardır. Köy romanının tartışılmasından çok, herkes gibi düşünmeyen bir yazara haddini bildirilmeye kalkışıldığı bu tuhaf açık oturum, Kemal Tahir'in 1950'li yıllarda Türk solu içindeki yalnızlığını gözler önüne sermektedir."⁹⁴

Kemal Tahir'le solcu aydınların arasında geçen eşkıyalık krizinden daha ciddisinin yaşanmasına sebep olan roman ise 1965 tarihinde yayınlanan *Yorgun Savaşçı* olmuştur. Yazarın bu romanda, Millî Mücadele'ye resmî tarihin doğrularıyla örtüşmeyen bir perspektiften yaklaşması, özellikle sol-Kemalist kesimdeki aydınları oldukça rahatsız etmiştir.⁹⁵ *Yorgun Savaşçı* romanı, Cumhuriyet Gazetesi'nin düzenlediği yarışmada Yunus Nadi Roman Ödülü'ne layık görülmüştür. Bu ödüle rağmen, roman hakkındaki tartışmalar devam

⁹² REFİĞ, Halit, a.g.e., s: 24

⁹³ MAKAL, Mahmut, *Bizim Köy*, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1950

⁹⁴ SEVİM, Seçkin, "Kemal Tahir ve Türk Solu", *Biyografya Dergisi*, sayı: 4, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2000, s: 66

⁹⁵ SEVİM, Seçkin, a.g.e., s: 67

etmektedir. Roman TRT tarafından, Halit Refiğ yönetmenliğinde filmleştirilince, tartışmalar en üst düzeye çıkmış ve filmin kopyaları, dönemin yöneticileri tarafından yakıtılmıştır.

Yorgun Savaşçı piyasaya çıktığı zaman başlayan tartışmalar devam ederken, 1967 yılında *Devlet Ana* romanı yayınlanır.⁹⁶ Roman, Ertuğrul, Osman ve Orhan Beyler'in çökmüş, yıkılmakta olan Anadolu Selçuklu Devleti'nin Bitinya Ucu'nda Osmanlı Devleti'nin temellerini nasıl attıklarını destanlaştırarak anlatmaktadır. Devlet Hatun Rum Bacıları'nın başına geçtikten sonra Bacı Bey olmuş, Osmanlılar'ın Derin Geçit'i aşmalarında olanca gücünü kullanmıştır. Dört bölümlük romanda Osmanoğulları'nın ortaya çıkma ve gelişme yılları; Konya merkezli Selçuklular'ın çözümleriyle Bizans ile olan sınır boyu mücadeleleri ve değişik kişiliklere yer vermesiyle ilgi çekmektedir.

Devlet Ana'nın yayınlanmasından sonra Türk edebiyatında tartışmalar da artmıştır. Seçkin Sevim'e göre

“Asıl tartışmaları yaratan, *Devlet Ana* romanıyla birlikte gündeme gelen “kerim devlet” kavramı olur. Kemal Tahir, “kerim devlet”i, halkın yararına olan kamusal işleri yapan, sömürünün düşük düzeyde gerçekleştiği ve zümreler arasında dengeyi sağlayan bir tür “müşfik devlet” anlamında kullanmıştır. “Devlet” kavramına bir Marksist'ten beklenmeyecek olumlu anlamlar yüklemekle yetinmeyen yazar, “Batıda devletin olmadığı zamanlar, toplumlar(ın) var(olabildiğini) ama Doğu'da devletsiz toplum görülme(diğini) de öne sürmüştür.”⁹⁷

O günlerin tüm edebiyat ortamı, ‘kerim devlet’ kavramı etrafında *Devlet Ana*'yı ve Kemal Tahir'i tartışmıştır.

Aslında Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'da ortaya koyduğu ‘kerim devlet’ kavramı, modernistlerin ‘sosyal devlet’ anlayışıyla büyük benzerlikler içermektedir. Her iki kavramda da devlet, içinde barındırdığı halkın refahı için mevcuttur. Yani burada devlet, halkın sırtından geçinen bir kurum değil, halktan topladığı vergileri zaman zaman fazlasıyla halk için kullanan, toplumun daha iyi hale gelmesini amaçlayan bir kurumdur. Bir başka söyleyişle, devlet, halk için

⁹⁶ TAHİR, Kemal, *Devlet Ana*, İstanbul, Tekin Yayınevi, 2000

⁹⁷ SEVİM, Seçkin, *a.g.e.*, s: 71

vardır. Marksist bakış açısı ise, toplumların sosyalizm aşamasına gelmeden önceki devletlerini, halkı sömüren kurumlar olarak görmektedir. Dolayısıyla Kemal Tahir'in Osmanlı devlet yapısını sosyal devlete benzer göstermesi, yani modern çağın devletleriyle aynı, hatta daha ileri seviyede sunması dönemin solcu aydınlarını kızdırmıştır.

Kemal Tahir'e olan yakınlığıyla bilinen yönetmen Halit Refiğ *Devlet Ana* ile ilgili şunları söylemektedir:

“Kemal Tahir yazı tekniğinde, Türk dili ve edebiyatının en süzme özelliklerinden; halk hikâyelerinin sürükleyiciliğinden, Yunus Emre'nin, Dede Korkut'un dilinden, Evliya Çelebi'nin mizahından; Naima'nın, Ahmet Cevdet Paşa'nın tarih bilincinden yararlanmış, dünya büyük roman geleneğinin vardığı en uç noktaları aşmıştır. Kemal Tahir'in eserlerindeki trajik-komik Cervantes; romanlarının geniş ölçülü kapsamı, karakter panayırı ve olay zenginliği Balzac; insanlarını ele alıştaki acı eleştiri ile birbirine karışan derin merhamet duygusu Dostoyevski; kitaplarının karmaşık yapısı, anlatı özellikleri Faulkner ile boy ölçüşen değerdedir. Tüm edebiyat tarihinde büyüklüğü Kemal Tahir ile kıyaslanabilecek tek kişi Shakespeare'dir.”⁹⁸

Kemal Tahir'in *Devlet Ana* romanını yazmaya başlaması, romanın çekirdeğini oluşturması da Halit Refiğ'le birlikte başladıkları bir senaryo çalışması sırasında ortaya çıkan fikirler sonucunda gerçekleşmiştir. Yazar, özellikle Metin Erksan, Atif Yılmaz ve Halit Refiğ gibi yönetmenlerle tanıştıktan sonra, sinemaya büyük bir ilgi duymuş ve *Devlet Ana*'nın yayınlanmasına kadar yan iş olarak, film senaryoları kaleme almıştır. Bu senaryoların film haline gelenleri arasında en önemlileri *Haremde Dört Kadın*, *Namusum İçin* ve *Yarın Bizimdir* isimlidir. Birçoğu da filmleşmemiş senaryolar olarak kalmış; daha sonra bu senaryolardan *Devlet Ana*, *Bozkırdaki Çekirdek* gibi romanlar ortaya çıkmıştır.⁹⁹ Halit Refiğ, *Devlet Ana*'nın ortaya çıkış sürecini şöyle anlatmaktadır:

“1966 yılının başlarındaydı.. Acar Film bana renkli tarihî bir film yapmak için konu getirmemi teklif etti. Bunun üzerine Kemal Tahir ile Haçlı Seferleri'nden Hürrem Sultan'a, Cinci Hoca'dan Hançerli Hanım'a kadar, çeşitli konular tartıştık. Sonunda Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Bey'in hikayesinde karar kıldık. Yapımcı şirket konuyu tasvip edince senaryoyu yazmaya da giriştik. Fakat iki aylık bir çalışmadan sonra Acar Film, tasarımın yüksek maliyeti ve daha önce çevirdiğim tarihî film *Haremde Dört Kadın*'ın Antalya Festivali'nde yuhalanması üzerine, filmi yapmaktan vazgeçti.

⁹⁸ REFİĞ, Halit, a.g.e., s. 18

⁹⁹ REFİĞ, Halit, a.g.e., s: 24

Fakat uzun yıllardan beri Türk edebiyatı, Osmanlı tarihi üzerinde araştırmalar yapan Kemal Tahir'e konu çekici gelmişti. Türk toplumunun Batı toplumlarından ayrı yapısı, halkımızın geleneksel devlet kurucu ve yaşatıcı gücü konusunda, son zamanlarda kendisinin ortaya attığı sorulara eğilmek için de geniş imkanlar taşımaktaydı. Böylece başlangıçta bir film konusu olarak girişilen tasarı sonunda bir roman olarak tamamlandı.¹⁰⁰

Halit Refiğ'e göre *Devlet Ana* edebiyat tarihimizin en büyük olayıdır ve bu roman etrafında oluşan tartışmalar tamamen yerindedir. *Devlet Ana* okur-yazar bütün Türk vatandaşları tarafından okununcaya kadar da bu kampanyanın sürdürülmesi gerekmektedir. *Devlet Ana* hakkında şimdiye kadar çok şey söylenmiştir. Daha da çok şeyler söylenecektir. Övgülerin de yergilerin de aşırılığı *Devlet Ana*'nın sıradan bir edebiyat olayı olmadığını delilleri arasındadır.¹⁰¹

Devlet Ana'da birey ortadan kalkmaktadır. Bir toplum düzeni, belli bir yaşama sistemi ön plana geçmektedir. Bireyler bu sistem ve düzen içinde gerekleri ve işlevleri kadar yer almaktadırlar. *Devlet Ana* böylece Batı burjuva kültürünün bireyci bir sanat ürünü olan roman olmaktan çıkıp, Doğu medeniyetlerine seslenen yerli bir tür olarak görünmektedir. Halit Refiğ, *Devlet Ana*'nın tıpkı Tevrat, Kelile ve Dimne, Şeyhname ve Mesnevî gibi olduğunu savunur.¹⁰² Gerçekten de Kemal Tahir'in mektuplarında, Osmanlı tarihini destansı bir dille anlatan eski kaynaklardan yararlandığı görülmektedir. Dolayısıyla Halit Refiğ'in yukarıdaki karşılaştırmasının Kemal Tahir'i etkileyen bu eserlerden kaynaklandığı düşünülebilir. Buradan da Kemal Tahir'in, Marksist görüşle kendi toplumunun geleneklerini bağdaştırmaya çalıştığı sonucu çıkarılabilir. Solcu aydınların *Devlet Ana* ve Kemal Tahir'in karşısında durmalarının bir sebebi de yazarın geleneğe yakın durması, onu inkar etmemesidir. Bir başka söyleyişle Kemal Tahir, hem Marksist bir modernisttir, hem de geleneğe bağlı koparmamakta, bunu sürdürmekten yana tavır sergilemektedir. Fakat aynı zamanda din ve geleneğin önüne toplumsal birliği ve

¹⁰⁰ REFİĞ, Halit, "Kemal Tahir ve Devlet Ana", **Gerçeğin Değişkenliği**, Ankara, Ufuk Kitapları, 2000, s: 161, 162

¹⁰¹ REFİĞ, Halit, **a.g.e.**, s: 163

¹⁰² REFİĞ, Halit, **a.g.e.**, s: 167

Türk olmaya yönelik özellikleri koyarak İslamcılar'dan ve diğer sağ ideolojik gruplardan da ayrılmaktadır.

Roman yayınlandığı günlerde bir üniversite öğrencisi olan, bugünün önemli tarihçisi Prof. Dr. İlber Ortaylı, *Devlet Ana* için bir makale yazmış ve bunu o günlerde yayınlattır. Ortaylı'ya göre devrin vakayinamelerini okuyan Kemal Tahir, o dilin orijinal ve doğal yanını bugünün ve dünün ortak biçimiyle, okuyucuyu sıkmadan anlatabilmektedir. Onun Türk romanına *Devlet Ana* ile getirdiği yeniliklerin başında bu özelliği gelmektedir. Ortaylı, makalesinde şunu özellikle vurgulamaktadır:

“ ‘Bosna Kralı fetihten önce Papa'ya yazdığı mektupta: Köylülerimin yarısından çoğu, Türklerle birleşmeye ve ihanete hazır' diye yakınıyordu. İşte *Devlet Ana* budur. Bunalan, ezilen toplumların, kucağına sığındığı, Osmanlı düzeni... Osmanlı bir fatihten ziyade bir kurtarıcı, bir düzenleyici ve reformcu olarak geliyordu. Gerçekten romanda, Türkmenler'in Bizans ile olan ilişkileri, onların dil ve dinlerine karşı hoşgörülükleri, her iki tarafın iyilerinin bir yüce amaca koşuşları, insancıl yakınlıkları ne kadar güzel anlatılmıştır. Tüm olarak romanda renkli bir yaşam, derin bir psikanaliz göze çarpmaktadır. Sosyal-psikolojik yönden güçlü veriler ortaya serilmektedir.”¹⁰³

Ortaylı'nın makalesinden de anlaşılacağı gibi *Devlet Ana*'da resmedilen Osmanlı Devleti, modernist anlayışın ortaya attığı sosyal devlet ilkelerinden olan laikliği de içinde barındırmaktadır. Bundan dolayıdır ki; yalnızca Müslümanlar değil, aynı zamanda diğer dinlere mensup olan halk da Osmanlı'nın içinde rahatlıkla yaşayabilmekte, dinleriyle, inançlarıyla ilgili sıkıntı hissetmemektedirler.

Devlet Ana'yı bir romandan ziyade klasik Türk edebiyatının nesir türlerine yakın görenler ve hatta dahil edenler yukarıdaki yazarlarla sınırlı kalmamıştır. Felsefe ve edebiyat alanındaki çalışmalarıyla tanınan Selahattin Hilav da benzer düşüncelere sahip olmuştur. Hilav'a göre, Türk edebiyatıyla ilgili en yaygın ve en geniş yanlı düşüncelerden biri, Türk edebiyatının eski devirlerinde “nesir” türünün olmadığı iddiasıdır. Bu iddia Batı romanının gelişmiş örneklerinde görülen “nesir”in, bizim edebiyatımızda aranıp bulunmamasından doğan hayal

¹⁰³ ORTAYLI, İlber, “Bir Siyasî Hikaye Olarak “Devlet Ana”, *Gelenekten Geleceğe*, İstanbul, Ufuk Kitapları, 2000, s: 125-128

kırıklığının doğurduğu temelsiz görüştür. Başka bir deyişle, Batı hayranlığının yarattığı sığ bir düşüncenin ürünüdür. Hilav'a göre, Evliya Çelebi'nin yazdıklarına “nesir” dememek için insanın, “nesri” sadece on dokuzuncu yüzyıl Batı romanlarında rastlanan yazı türüyle bir ve aynı şey olarak görmesi gerekir. O, bu yüzeysel görüşün, Türk nesir yazarlarını Aşıkpaşazadelere, Neşrilere, Naimalara, Evliya Çelebilere vb. yönelmekten alıkoyduğunu, en yüce noktasını Halit Ziya'da bulan Frenk taklidi suni ve cansız bir nesir dilinin doğup yaygınlaşmasına yol açmış olduğunu öne sürmektedir. Toplumcu ve devrimci yazarların çoğu ise, kurtuluşu “mahalli ağız”ları olduğu gibi aktarmakta ya da “şehir argosunu” kullanmakta ya da “Öztürkçecilikte” bulmuşlardır. Böylece, bir uçtan öteki uca düşülmüş ve Türkçe'nin gerçek kaynaklarına ulaşmak için gerekli olan aşma hareketi yapılamamıştır. Hilav, ancak Nazım Hikmet ya da Kemal Tahir gibi kavrayıcı ve aşıcı bir dünya görüşünü eserlerine sindirebilen büyük sanatçılarda, Türkçe'nin kullanılması meselesinin gerçek bir çözüme kavuştuğu görüşünü savunmaktadır. Kemal Tahir, Türk tarihi ve toplumu hakkındaki orijinal ve sağlam görüşlerinden hareket ettiği için hem “mahalli ağızları”, hem Türkçe'nin küçümsenmiş ve unutulmuş nesir dilini (eski büyük yazarlardan yararlanarak), hem de yeni imkânlarını kaynaştırarak ve aşarak kullanabilmiştir. Eserlerindeki eşsiz dil ve üslup güzelliğinin kaynağı bu davranıştıdır. Daha önceki romanlarında da görülen bu özellik, *Devlet Ana*'da en yüksek noktasına erişmiştir. Türkçe'nin unutulmuş olan dehası bütün boyutları, zenginliği ve başlığıyla ilk olarak Kemal Tahir'in eserlerinde kendini göstermektedir.¹⁰⁴ Hilav'ın söyledikleri, Kemal Tahir'in dili ve üslubuyla ilgilidir. Ancak halk dilinin kullanımı, aynı zamanda yine halka duyulan yakınlığı, halktan yabancılaşmamış olmayı ifade eder ki; bu da doğrudan Kemal Tahir'in Marksist görüşleriyle yakından ilintili bulunmaktadır.

O yıllarda “ortanın solu” fikriyle yavaş yavaş ön plana çıkmaya başlayacak olan Bülent Ecevit de *Devlet Ana*'yı çok olumlu karşılayanlar arasında olmuştur. Romanla ilgili şunları kaleme almıştır:

¹⁰⁴ HİLAV, Selahattin, “Kemal Tahir'in Felsefi Düşüncesi ve Devlet Ana”, **Gerçeğin Değişkenliği**, Ankara, Ufuk Kitapları, 2002, s: 152, 153

“Devlet Ana edebiyat tarihimizin de, tarih edebiyatımızın da en önemli olaylarından biridir.

Fakat bu olay, bu çalışma, burada bitmemeli, Kemal Tahir’in araştırmacılığı, sezgi gücü ve sanatçılığı ile, daha yakın çağlara doğru sürdürülmeli; en az, Osmanlı devlet ve toplum düzeninin olgunluk çağına kadar (Kanuni Süleyman çağına kadar) getirilmelidir.

Bu düzenin bozulduğu, Kanuni Süleyman’ın son döneminde başlar. O bozulma dönemine kadar kendimizi, kendi devlet ve toplum düzenimizi gereği gibi tanırsak, belki bir Anadolu Türk rönesansı için bir sıçrama tahtasına erişmiş oluruz.

Kemal Tahir, Devlet Ana ile giriştiği çalışmayı, daha yakın çağlara doğru sürdürerek buna yardımcı olabilir.”¹⁰⁵

Kemal Tahir’in kendi ağzından Devlet Ana’nın yayınlanmasından önceki dönemde geçen bir olay yukarıdaki fikirlerle yakın olması bakımından dikkat çekicidir:

“Tahir Alangu’yla çoktandır görüşmemiştik. Çevrilere dalmış. Soluyarak, hışlıyarak odada bir dolaştı. Çevresine güvensiz bakıyor. Beni, kolluyor eni konu... Rahat değil müphem, araştırıyor. Şundan, bundan konuştuk. Tatsız... Kalın kiraz dalından ağızlığına cigarayı bir başka dikkatle takarken yavaşça sordu: “Napiyorsun? Nasıl gidiyor roman?” “Eh” dedim. Gözlerini kırıştırdı. Ne demek eh? Nasıl gidiyor, diyorum!” “Fena değil...” “Anlamadım!” Aynı tedirginlik. Tanıyorum artık... “Napacak bakalım, Yorgun Savaşçı’dan sonra?” İçimden geldi apansız... “Okuyayım mı birkaç sayfa... Dinler misin?” “Oku ya... Evet, oku bakalım!” dedi. Söğüt çocuklarının ahi oyunu parçasını okudum. Susup yüzüne baktım. Gözlerini kısımış... “Hele biraz daha oku” dedi. Kamağan dervişin Bacı Bey’in falına bakması parçasını okudum. Susunca birden dikildi. “Farkında mısın, dedi, bu kez başka bir şey yapıyorsun?” “Ne gibi?” “Bu kez... Bu... Türk romanı... Halisinden Türk romanı... Artık bunda, Batı romanı etkisi yok!” Bir an bakakaldım. Sonra sevindim. Ömrümde böyle sevindiğim, ikiyi, üçü geçmez. “Hay sen çok yaşa! Çok yaşa e mi?” diyerek kalktım. Roman, dipten doruğa bir Batı ürünü. Türk romancısının en büyük belası da, zenaatinin tepeden turnağa Batı ürünü olmasıydı. “Emin misin? Bulduk mu yolu?” diye sordum üst üste... “Hiç şüphelen olmasın, dedi, öteki romanlarında da vardı ama bu çabalama, bunda tamam!” Sevincim gitgide artıyordu. Alangu gittikten sonra bizim hanıma seslendim: “Yaz defterine... Bugün Kemal Tahir’in gerçekten mutlu olduğu gündür.” Adetim değildir böyle laflar etmek... Bilir. Biraz çekingen bakıyor. Şakalaşmıyor muyum, diye... Tekrar rica ettim. İnandı. Şaştı. Yazdı.”¹⁰⁶

Yapılan alıntılardan da görülebileceği gibi *Devlet Ana* yayınlandığında çok farklı tepkilerle karşılanmıştır. Söz konusu olumlu ya da olumsuz tepkilerin

¹⁰⁵ ECEVİT, Bülent, “Devlet Ana”, **Gerçeğin Değişkenliği**, Ankara, Ufuk Kitapları, 2002, s: 140

¹⁰⁶ TAHİR, Kemal, “Derin Geçit’ten Devlet Ana’ya” (yazarın yayınlanmamış notlarından), **Gerçeğin Değişkenliği**, Ankara, Ufuk Kitapları, 2002, s: 110

temelinde, romandaki adı *kerim devlet* olan ve Osmanlı Devleti'ne itham edilen sosyal devlet anlayışı ile yazarın geleneğe olan yakınlığı yatmaktadır. Eleştirenlere göre, Marksist olduğunu iddia eden Kemal Tahir'in geleneğe yakınlığı ve Osmanlı Devleti'ni sahiplenmesi, Marksist bir yazarda olmaması gereken niteliklerdir. Gelenek ve Marksizm, onlara göre birlikte bulunmaması gereken iki kavramdır.

Devlet Ana'nın kaleme alınması ve yayınlanması Kemal Tahir'in düşünce evreninde de bazı değişikliklere karşılık gelmekte ve bunların sonucu olmaktadır. Asya tipi üretim tarzı kavramının gündeme gelmesi bu günlere rastlamıştır.

B) KEMAL TAHİR'İN DÜŞÜNCE EVRENİ VE BATILAŞMA

Kemal Tahir'in düşünceleri, bütün romanlarına ve yazdıklarına yansımıştır. Bu düşüncelerin büyük bölümü de, günün sol aydınlarının hâkim düşünceleriyle, önemli biçimde çelişmektedir. Bu yüzden, toplumun çok farklı kesimlerinden Kemal Tahir'e yönelik birçok eleştiri yapılmıştır.

Türk edebiyatının önemli yazarlarından Oğuz Atay, "Kemal Tahir Türk tarihine eğilirken, zengin kültür geleneğimizden esaslı bir şekilde yararlanmanın gereğini duyan ilk romancımızdır"¹⁰⁷ diyerek Marksist bir yazar olan Kemal Tahir'in eserlerinde aynı zamanda gelenekten de kopmadığını belirtmektedir. Öte yandan Oğuz Atay'ın bu sözleri bugün 'ulusalcılık' olarak adlandırılan akımın fikirlerinin de Kemal Tahir ile örtüştüğünü ortaya koymaktadır.

Edebiyatçı ve köşe yazarı Oktay Akbal ve Türkiye'deki önemli sol aydınlardan olan Yalçın Küçük ise Oğuz Atay'ın olumlu yaklaşımının tam tersine Kemal Tahir için çok sert eleştirilerde bulunmuşlardır. Oktay Akbal, "Nazım Hikmet'in (yarının en iyi Türk romancısı olmaya mecbursun) sözleri, Kemal Tahir'in kolay, ucuz başarı kazanmak istemleri, bir de buna eklenen, Osmanlıcılık özlemleri, Atatürk'e, devrimlere karşı çıkma eğilimi, tarihçilik, sosyologluk, düşünürlük, hattâ bir çeşit toplum önderliği hevesleri önünde yok olup gitmiştir..."¹⁰⁸ diye yazarken Kemal Tahir'in geleneğe olan yakınlığını, Osmanlıcılık özlemi ve hatta Atatürk'e karşı çıkış olarak yorumlamıştır. Aslında Kemal Tahir, Atatürk ya da devrimlerin karşısında değildir. O'nun fikirleriyle, modernite birbirleriyle örtüşmektedir. Fakat onun karşı olduğu taraf, Batı-dışı modernleşmelerle ilgili olan bölümde de değinilen, otoriter modernleşme projesindeki geçmişin tamamen silinmesi düşüncesidir. Yani Kemal Tahir, eserlerinde, Türkiye'nin modernleşme biçimini tartışmaktadır.

¹⁰⁷ AKTARAN: REFİĞ, Halit, "Kemal Tahir'i Anlamak", Ankara, **Gerçeğin Değişkenliği**, Ufuk Kitapları, 2002, s: 13

¹⁰⁸ AKTARAN: REFİĞ, Halit, a.g.e., s: 13

Aslında modernleşme, ya da Batılılaşma kavramları Kemal Tahir'den çok daha önceleri de Türk edebiyatında üzerinde durulmuş, tartışılmış olgulardır. Türk edebiyatının ilk roman örneklerinden olan Recaizade Mahmut Ekrem Bey'in *Araba Sevdası* isimli romanı Batılılaşma'nın da tartışıldığı ilk romandır. Sonraları kaleme alınan, Halit Ziya Uşaklıgıl'ın *Aşk-ı Memnu*, Yakup Kadri Karaosmoğlu'nun *Yaban*, Halide Edip Adıvar'ın *Sinekli Bakkal* ve Peyami Safa'nın Doğu ve Batı'yı iki semtte sembolleştirdiği *Fatih – Harbiye* isimli romanları gibi birçok eser, konusunu doğrudan doğruya Doğu – Batı ikilemi ya da modernleşme sorunsalından alan eserlerdir.

Modernleşme kavramının, Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti'nde yoğun olarak üzerinde durulan bir olgu haline gelmesi nedensiz değildir. Sosyal bilimci Kaan Durukan'a göre, bu devletlerin bulunduğu yerin, Batı olarak nitelendirilen coğrafyanın hemen yanı başında olması ve buna rağmen Batı'dan farklı, hattâ 'öteki' olarak konumlandırılması, modernleşmenin çok üzerinde durulan bir kavram olmasının nedenini oluşturmaktadır.¹⁰⁹

Yukarıdaki eleştiriler, Kemal Tahir'in, yazarın yaşadığı dönemdeki aydınlar arasında O'na ne kadar farklı açılardan yaklaşıp yüceltildiğine ya da küçümsendiğine kanıt oluşturmaktadır. Bu görüş ve eleştiriler Kemal Tahir'in şahsına değil; aslında onun modernleşmeye bakış açısına karşıdır. Zira Kemal Tahir ile kendisini eleştiren diğer sol görüşlü aydınlar arasında modernleşmeye yaklaşımları dışında hiçbir fikir ayrılığı bulunmamaktadır.

Kemal Tahir'in diğer sol aydınlarla anlaşamadığı, fikirlerinin uyuşmadığı temel nokta yukarıda da belirtildiği gibi Batılılaşma yani modernleşmenin biçimidir. Yazar, Türk toplumunun, özellikle, Batı'da görülen üretim biçimlerinden farklı bir yapıya sahip olduğu üzerinde durmuştur. Bu varsayım onu, çok daha önceden sezmiş olduğu bazı somut gerçeklerin felsefî bir dille ifade edilmesine götürmüştür. Ona göre, 1839'da resmen başlayan Batılılaşmacılığımızdan bu yana, Türkiye'deki Batı imgesi, temelde, liberal görüşte Hegel'i, sosyalist fikirde de Marks'ı kesinlikle geçememiştir. Kemal

¹⁰⁹ DURUKAN, Kaan, a.g.e., s: 17, 18

Tahir, bu iki ana akımda zaman zaman meydana çıkan fikirlerin, düşünürlerin, hatta küçük sistemcilerin, küçük bir araştırma sonunda ana kanaldaki küçük ayrıntılarla uğraşır birer küçük sızıntı olduklarının meydana çıktığı görüşündedir.¹¹⁰ Ona göre Türkler, iki ana kanaldan da haberi olmadan modernleşmeye, Batılaşmaya çalışmışlardır. Böylece modernleşmeye yönelmesinden sonra alınan fikirler, temel fikirler olmadığı gibi, modernleşme süreci de bir bakıma gerekli şartlar oluşmadan zaman atlamasına geçtiğine göre, oradan alınan modern yazı çeşitleri de, tarihimize yönelmedikçe yararlı sonuçlar almak, elbette mümkün değildir.

Kemal Tahir, Batı ve Doğu toplumlarının birbirlerinden temelde çok farklı olduğunu ve bu farklılıktan dolayı da Türk toplumunun, Batı’da olduğu gibi modernleşemeyeceğini savunmuştur. Baykan Sezer ekolünün önemli temsilcilerinden Ertan Eğribel’e göre:

“Kemal Tahir bir sosyalist olarak önce Batı kimliğinin temelinde soygun ve sömürü olduğu için Batılaşmaya karşı çıkmış, Batılaşmayı soygun ve sömürüye katılmak olarak görmüştür. Hele (geçmişte Osmanlı İmparatorluğu’ndan vazgeçmemize karşı Batı’ya karşı toplumumuzun onurunu öne çıkarmak için belirtilen bir sözü kendi anlamından ve koşullarından koparak) “*Biz, Batı uygarlığını bile geçeceğiz*” demenin en hafif deyimle biz onlardan daha fazla namussuz, soyguncu, sömürücü olacağız anlamına geldiğini söylemiştir.”¹¹¹

Eğribel, Kemal Tahir’e göre Osmanlı’yı veya Cumhuriyet Dönemi’ni görmezden gelmek, geçmişin bütün mirasını inkar ederek günümüzü kendi ile başlatmak -bütünü ile dışarıya bağlanmak- gerçekte topluma karşı en büyük saldırı ve despotluğun işaretidir, demektedir.¹¹²

Kemal Tahir’e göre, modernleşme çabalarının istendiği sonucu vermemesinin temel nedeni, Osmanlı Devleti’nin farklı bir toplum yapısına sahip olmasıdır. O’na göre Osmanlı toplum yapısı, Batı’nın ilkel, köleci, feodal, kapitalist üretim biçimlerinden hiçbirine benzememektedir. Osmanlı toplum

¹¹⁰ TAHİR, Kemal, **Notlar/Batılaşma**, Yayına hazırlayan: Cengiz Yazoğlu, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1992, s: 12

¹¹¹ EĞRİBEL, Ertan, “Kemal Tahir ve Sosyalizm”, **Kemal Tahir’in 30. Ölüm Yıldönümü Anısına**, İstanbul, Kızılelma Yayınları, 2003, s: 69

¹¹² EĞRİBEL, Ertan, **a.g.e.**, s: 70

yapısı, Batı'nın evrim yapısına uymamaktadır. Ayrıca Osmanlı bir sınıf devleti kuramamıştır. Bunun iki temel nedeni vardır: 1- Belli bir millete dayanmamak, milletlerden birini hâkim millet sayıp ele geçeni onu zenginleştirmek için kullanmamak, ona dayanmamak, ona doğru kök salmamak, 2- Tabakalaşmayı önlemek için sömürüyü sistemleştirmemek. Bu iki ana özellik, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunu, genişlemesini, yaşamasını kolaylaştırmış, ancak daha sonra da çökmesini hızlandırmıştır.¹¹³

Kemal Tahir, Naci Çelik Berksoy'la yaptığı bir konuşmada Anadolu halklarının Batı'dan gelecek modernleşmenin neden önünde durduğunu şöyle belirtmiştir:

“Anadolu halkları arasında Osmanlı İmparatorluğu'nun kurucusu, yayıcısı, savunucusu olarak, bu imparatorluğun ilk dönemindeki devşirmeler dışında, insan kaynağını meydana getirmişlerdir. Bu kaynak zaman zaman merkezle kanlı çatışmalar gösterdiği halde imparatorluğun kuruculuğu ve sahipliği şuurunu (buna sezgi demek belki daha doğru olur) sonuna kadar taşımıştır. Bu özelliğiyle bu halklar imparatorluğa (yani devlete) zararlı olan her durum ve fikre karşı çıkmışlardır. (Biz burada salt Batılaşma konusunu göz önünde tuttuk. Bu halklar zaman zaman batıdan ve doğudan gelen dış etkilerle devleti yıkacak olaylara da katılmışlardır. Bu katılmaların Osmanlı tarihinde her zaman kesin yenilgiyle sonuçlanması katılanların yüzde bakımından hiçbir zaman yenecek güce erişemediklerini gösterir.) Bu açıdan bakılınca Anadolu halklarının başından beri Batılaşmanın her türünü neden devleti tehlikeye düşürür saydığı anlaşılır.”¹¹⁴

Kemal Tahir bir düşünür olarak ele alındığında, belki de tekrar vurgulanması gereken, onun Marksist bir düşünür olduğudur. Ona göre Marksizm ancak kendi toplumsal özelliklerini ve tarihsel geçmişini çok iyi bilen, Marksist teoriyi kendi yapılarına uyarlayabilen toplumlar için gerçekleştirilecek öneriler sunar.¹¹⁵

Yazar, Türk toplum yapısının Batı'dan farklı olduğunu ısrarla vurgulamış, bu nedenle Batı kökenli siyasal ve ekonomik tercihlerin Türkiye'de olumlu

¹¹³ KAÇMAZOĞLU, Bayram, “Kemal Tahir ve Osmanlı”, **Kemal Tahir'in 30. Ölüm Yıldönümü Anısına**, Kızılelma Yayınları, 2003, s: 98-100,

¹¹⁴ BERKSOY, Naci Çelik, “Kemal Tahir Romanında “Aydın” Üzerine Çeşitlemeler”, **Kemal Tahir'in 30. Ölüm Yıldönümü Anısına**, Kızılelma Yayınları, 2003, s: 143

¹¹⁵ SARIKOCA, Erem, “Kemal Tahir ve Toplum Yapıları”, **Biyografya Dergisi**, Bağlam Yayınları, 2007, sayı: 4, s: 34

sonuçlar vermeyeceğini öne sürmüş, Türkiye'nin sorunlarına çözüm bulabilmesinin ancak kendi toplumsal özelliklerinin belirlenmesiyle mümkün olabileceğini savunmuştur. Ona göre Türkiye'de yaygın olan Marksist görüşün çözüm önerileri Türk toplumunun Anadolu'da geçirdiği tarihsel geçmişe ve toplumsal özelliklere uymamakta, Batılaştırma çabaları ise zorlama, biçimsel ve yüzeysel girişimler olarak kalmaktadır.

Yazara göre, bir toplumun farklılaşarak üretim biçimini, ekonomik düzenini değiştirmesi ancak yıllar süren bir birikimle, alt yapıya bağlı olarak gerçekleşebilir. Bu gelişme üst yapıdan, devletten gelen zorlamalar sonucu değil, toplumun isteği doğrultusunda, toplumun baskısı sonucu gerçekleşirse kalıcı olur. Kemal Tahir'e göre, Türkiye'nin karşısındaki en önemli sorun Batılaştırma çabalarının toplumun isteği dışında, toplumsal ve tarihsel gelişimin sonucu değil de devletin seçimi sonucu gerçekleştirilmeye çalışılmasıdır. Sarıkoca'nın aktardığına göre Kemal Tahir, "Anadolu'da Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde başlayıp Cumhuriyet döneminde de kesintisiz olarak sürdürülen Batılaştırma girişimleri, Doğulu özellikler taşıyan, yüzyıllarca Doğu'yu Batı'ya karşı savunan Türk toplumunu bir çıkmaza sürüklemiştir. Tüm bu görüşlere bağlı olarak Kemal Tahir, romanlarında ve düşüncelerinde Türkiye'nin kendi kendisiyle hesaplaşmasını sağlamaya çalışmıştır."¹¹⁶

Kemal Tahir'e göre Batı, kendisinden farklı olanı ya da kendisine karşı çıkanı geri, ilkel ve barbar olarak nitelendirmektedir. Buna göre devlet, üretimi gerçekleştirme olanakları sağlayan ve toplumu korumayı amaçlayan bir kurum olarak ortaya çıksa da, zaman içinde bunun yerine egemen sınıfların diğer sınıflar üzerinde hakimiyet ve sömürsünü sağlayan bir araç haline gelmektedir. Batı toplumunun sınıflı yapısı kaçınılmaz olarak beraberinde sınıf çatışmalarını da getirmektedir. Buna karşılık Doğu toplumlarında uygarlık ve toplumsal refah, toplumun ortak ve örgütlü çabasını gerektiren işlere; nehirlerin denetim altına alınmasına, savunma sistemleri geliştirmesine ve toplumsal emeğe bağlıdır. Bu toplumlarda birey, toplumsal örgütün bir parçası olarak kaldığı sürece yaşamını sürdürebilir. Doğu toplumlarında üretimi arttırmak için bireyin gücünün

¹¹⁶ SARIKOCA, Erem, a.g.e., s: 34-35

yetmediği sulama, toprağı tarıma açma ve savunma işlerinde gerekli olan ortak çaba beraberinde ortak mülkiyeti de getirmektedir.¹¹⁷ İşte bu fark, Batı ve Doğu toplumlarını birbirinden ayıran temel özelliklerden birisi olarak görünmektedir. Kemal Tahir'in bu görüşüne kanıt olarak Devlet Ana'daki "kerim devlet" anlayışı örnek gösterilebilir.

Bu noktada Asya tipi üretim tarzı kavramı gündeme gelmektedir. Asya tipi üretim tarzı gibi iktisadi bir kavram, Kemal Tahir'in bir romanı ile Türk sosyal bilimcilerinin dikkatini çekmiştir.

1960'lı yıllarda Kemal Tahir, Osmanlı'nın gelişim sürecini Marksist anlayışa sığdıramamış ve arayış içine girmiştir. Marks'a göre, toplumların gelişimleri belirli evreleri izleyerek şematik bir biçimde gerçekleşir. Her toplum, coğrafya ve zamandan bağımsız olarak şemada gösterilen diğer dönemlerden geçerek kapitalizme ulaşacaktır. Buna göre toplumlar, sırasıyla ilkel komünal, antik kölecî, feodal üretim ve kapitalizm aşamalarından geçecektir. Kemal Tahir'e göre, Osmanlı toplumu, feodaliteden geçmeden Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte kapitalist aşamaya geçmiştir. Kemal Tahir'in çevresindeki genç sosyal bilimciler bu konuya eğilmişler ve o günlerde Fransız bir sosyolog olan Maurice Godelier'nin *Asya Tipi Üretim Tarzı* isimli kitabı Türkçe'ye çevrilmiştir. Osmanlı Devleti'nin gelişim sürecini anlamlandırabilecek olan bu kavramı Kemal Tahir ve çevresindekiler de incelemeye başlamıştır.

Daha detaylı biçimde ele almak gerekirse, Marks ve Engels'in eserlerinde, sırasıyla ilkel topluluk, kölelik, feodalite ve kapitalizm aşamalarından geçen "zorunlu" bir evrimin varlığı iddia edilmektedir. Birçok Marksist'in gözünde, "zorunluluk" kavramı, mahalli "özellikler"le az çok deforme de olsa, bütün toplumlar için geçerli sayılmalıdır.

Asya tipi üretim tarzı kavramı, Marks tarafından 19. yüzyıl Hindistan toplumundaki devletleri ve köy topluluklarını tasvir eden İngiliz dokümanları üzerine hazırlanmıştır. Orta Doğu ve Orta Asya seyyahlarının nakillerinden

¹¹⁷ SARIKOCA, Erem, **a.g.e.**, s: 38-40, 41

edinilen bilgiler, İngiliz belgelerini ön plana çıkarmıştır. Bu evrim içinde: İlkel topluluk, Asya tipi üretim tarzı, germanik üretim tarzı, feodal üretim tarzı ve kapitalist üretim tarzı ard arda sıralanmaktadır. Üretici güçlerin gelişmesinin bu düzeyinde bireylerin varlıklarını sürdürebilmeleri, tamamen, bir gruba mensup olmalarına bağlıdır ve bu topluluk içindeki yerleri de her şeyden önce, bu grubun üyeleriyle, akrabalık temeli üzerinde yürüyen ilişkilere bağlı kalır.

Asya tipi üretim tarzı, ilkel toplulukta, daha gelişmiş üretim biçimleri, muntazam bir üretim artışı meydana gelmesini sağlandığı zaman ortaya çıkmıştır. Bu artık, daha karmaşık bir iş bölümünün ve tarımla zanaatın birbirlerinden ayrılışının da şartı olmuştur. Fransız sosyolog Godelier'ye göre, kamu yararına olan ve tek başına bir topluluğun gücünü aşan büyük çapta işlerin gerçekleştirilmesi için bütün bu toplulukların birleşip iş birliği yapmalarını gerektiren bir takım doğal etkenler, bu özel şartları doğurup bir araya getirmekte gecikmemiştir. Eski Mısır ve Mezopotamya'daki büyük alüvyonlu vadilerin su durumunun düzene konması (kurutma, sulama, inşâ işleri), bunun bir örneğini teşkil eder.¹¹⁸

Fransız sosyolog, büyük çapta işlerin gerçekleştirilmesi, hem yeni üretim güçleri, hem de tek tek toplulukların çabasını yüksek bir ekonomik kumanda altında toplayıp düzenleyen merkezi bir yönetimin gerekli olduğu fikrini savunmuştur. Böyle bir durumda, “toplayıcı birlik”, hem emeğin etkililiğinin hem de mahalli toplulukların mülkleştirilmesinin şartı olarak belirlemektedir. Yüksek otoritenin sahip olduğu fonksiyondan aldığı iktidarın, el altındaki toplulukları sömürme aracı haline gelmesi, ancak bu temel üzerinde mümkündür. Topluluklara ait topraklar, “toplayıcı birliğin” doğrudan doğruya kontrolü altına alıp düzenleyen üstün topluluğun “yüksek” mülkiyeti haline geldiğinde, bu dönüşüm hızlanmıştır. Toprağın Kral, Firavun, vb.nin şahsında temsil edilen devlet tarafından mülkleştirilişi demek, bütün toplulukların topraklarının ellerinden alınması demektir. Bu topluluklar, böylece, topraklarının mülkiyetini kaybetmekte ama tasarruf hakkını korumaktadırlar.

¹¹⁸ GODELIER, Maurice, **Asya Tipi Üretim Tarzı**, Çev: Atilla Tokatlı, İstanbul, Sosyal Yayınları, 1990, s: 19, 20

Godelier'nin savunusuna göre, böylece, devlet, toprağın mülkiyetinin yüksek sahibi olduktan sonra, üretimin doğal şartlarının topluluklar ve bireyler tarafından mülkleştirilmesinin şartı olarak ortaya çıkacaktır. Birey için toprağın tasarruf hakkına sahip olmak, mensup olduğu mahalli topluluk ve mülkiyeti elinde tutan üstün topluluk olmak üzere, çifte bir dolayımından geçerek mümkündür.

Asya tipi üretim tarzında da tıpkı Marks'ın evrim şemasının diğer aşamalarında da olduğu gibi "artık ürün" kavramı devreye girer. Bu ürün fazlasının devletin elinde toplanması şehirlerin ve dış ticaretin gelişmesini sağlamaktadır. Ticaret burada topluluk hayatının içinde geçen bir pazar üretiminin ifadesi değildir, ürün fazlasının nadir maddeler veya silahlar gibi emtiaya dönüşümüdür. Tüccar burada bir devlet memuru gibi ortaya çıkmaktadır. Bu sistemde Asya tipi üretim tarzı içinde insanın insan tarafından sömürülüşü, Marks'ın "genel kölelik" diye adlandırdığı biçime bürünür. Bu genel kölelik, greko-latin anlamında kölelikten özü bakımından farklıdır. Çünkü genel kölelik, bireyin kişisel özgürlüğünü gemleyen ve başka bir bireye doğrudan doğruya bağımlılık şeklinde değil, bu topluluğun bir başka topluluk tarafından doğrudan doğruya sömürülmesi şeklinde gerçekleşmektedir.¹¹⁹

İlkel topluluk da, Asya tipi üretim tarzı da, toprağın ortaklaşa mülkiyet biçimlerinin hakim bulunduğu toplulukların varlıklarını gerektirir. Her ikisinde de, toprağın özel mülkiyeti diye bir şey yoktur ve birey, topluluğun bir üyesi olarak, toprak üzerinde işgal ve kullanma hakkına sahiptir. Ama, Asya tipi üretim tarzı, işleyişinin insanın insan tarafından sömürülmesini ve bir hakim sınıfın oluşmasını zamanlanıp geliştirmesi bakımından ilkel topluluktan ayrılır. Böylece ilkel topluluklar, yerleşik tarım, entansif hayvancılık, madenlerin işlenmesi gibi yeni üretim biçimlerine bağlı bir evrim ve dağılıp yok olma biçimi halinde meydana çıkar.

Asya tipi üretim tarzında devletin de kendine göre farklı bir var oluşu ve amacı vardır. Godelier'ye göre:

¹¹⁹ GODELIER, Maurice, a.g.e., s: 23

“Asya tipi üretim tarzında devlet, kendi kişiliğinde tüm toplulukları temsil eden bir varlık olarak, toprağın mülkiyetine sahiptir ve köylülerinin sömürülmesi de kolektif bir sömürümedir. Bireyin devlet memuruna olan bağımlılığı, bireyin kökeni olan topluluğun o memurun temsil ettiği devlete olan bağımlılığının aracılığına ihtiyaç gösteren dolaylı bir bağımlılıktır. Feodal üretim tarzında ise, tam tersine, köylüler, hem onların topraklarının hem de kendi öz arazisinin mülkiyetine sahip olan derebeyine şahsen bağımlıdırlar. Köylülerin topluluk halinde organize olması da, kan yakınlığı üzerine kurulu bir topluluktan çok, şahsi arazi parçalarının işletilmesinin fonksiyonel bir tamamlayıcısı olarak ortaya çıkar. Bu organizasyon, varlığını, tekabül ettiği ekonomik baskılara ve gücünü sağladığı avantajlara borçludur.”¹²⁰

Asya tipi üretim tarzı kavramının çerçevesi içinde Marks, bağımsız köy topluluklarının kendi aralarındaki gerçek veya hayali birliğin ifadesi olan bir üstün topluluğu temsil eden bireyler bir azınlığın iktidarına tâbi toplumların tablosunu çizmektedir. Kökeninde, dini, siyasi, iktisadi ortak yarar fonksiyonlarından doğan bu iktidar, zamanla ve derece derece, bir sömürme iktidarı haline gelmekte ama aynı zamanda bir fonksiyon iktidarı olmaktan hiçbir zaman çıkmamaktadır. Bu azınlığın, topluluklara ettiği hizmetler karşılığında yararlandığı özel avantajlar, zamanla birer karşılıksız mükellefiyet, yani bir sömürü haline gelmektedir. Topluluklar sık sık toprakları ellerinden alınarak mülksüzleştirilmekte ve bu topraklar, üstün topluluğun timsali olan Kral’ın mülkiyeti olmaktadır. Demek ki burada, insanın sömürülmesi ve sömürücü bir sınıfın ortaya çıkması vardır, ama toprağın özel mülkiyeti yoktur.¹²¹

Asya tipi üretim tarzının doğuşu, sınırları henüz iyice belirlenmemiş bir “ilk sınıf yapısı”nın ortaya çıkışı anlamına geliyorsa, bu, toplulukların yarattığı ürünün bir kısmına söz konusu sınıf tarafından düzenli olarak sahip çıkıldığını, yani düzenli bir ürün fazlasının (artık ürünün) var olduğunu gösterir. Üretici güçlerin dinamiği açısından bakılacak olursa, bir toplumun Asya tipi üretim tarzına geçişi, söz konusu toplumun bir durgunluğa girip çöktüğüne değil, tam tersine, üretici güçlerin ilerlediğine işaretir. Firavunların, Mısır’ın, Mezopotamya’nın, Miken Krallıkları’nın, Amerika kıtasındaki Kolomb öncesi imparatorluklarının, Asya tipi üretim tarzına ait oldukları doğruysa, bu tarz, madenler çağının –yani insanoğlunun toprağı işgal ekonomisinden kesinlikle kurtulup tabiata hakim

¹²⁰ Aktaran: GODELIER, Maurice, **a.g.e.**, s: 30, 31

¹²¹ Aktaran: GODELIER, Maurice, **a.g.e.**, s: 51, 52

olmaya giriştiği ve yeni tarım biçimlerinin yanı sıra mimarlığı, hesabı, yazıyı, ticareti, parayı, hukuku, yeni yeni dinleri bulup icat ettiği çağın- en parlak uygarlıklarına tekabül ediyor demektir. Demek ki, sayısız biçimleri içinde Asya tipi üretim tarzı, kökeninde bir durgunluğu değil, tam tersine, üretim güçlerinin (eski toplulukların üretim şekli temeli üzerinde) gerçekleştirdiği en büyük ilerlemeyi dile getirmektedir.

Maurice Godelier'nin *Asya Tipi Üretim Tarzı* kitabını okuyan Kemal Tahir ve çevresindeki bilim adamları ile sanatçılardan oluşan grup, Osmanlı İmparatorluğu'nun feodal bir toplum yapısına sahip olmayıp Osmanlı toplum yapısının ancak Asya tipi üretim tarzı kavramıyla açıklanabileceği görüşünde birleşmiştir. Kemal Tahir'in *Devlet Ana* romanı da bu görüşün bir yansıması olarak görünmektedir. Bu roman yayımlandıktan hemen sonra, Asya tipi üretim tarzı etrafındaki tartışmalar da yoğunlaşmıştır.

Asya tipi üretim tarzı Kemal Tahir ve çevresindeki Marksistler için aynı zamanda, Marks'ın görüşlerinin doğruluğunu kanıtlamaktadır. Zira Marks'ın, toplumlar için çizdiği ve Osmanlı toplumunun uymadığı şemasına rağmen Asya tipi üretim tarzı kavramı, Osmanlı'nın yapısına uygun görünmektedir. Tekrar etmek gerekirse Karl Marks'ın toplumların evrimine dair yaptığı çözümlemeye göre, her toplum, sırasıyla, ilkel köleci, feodal, kapitalist burjuva ve son olarak sosyalist düzen aşamalarını yaşayacaktır. Fakat, Osmanlı toplumu Marks'ın sıraladığı kategorilerden hiç birisine uygun değildir. Öyleyse Marks'ın fikirlerine uygun olmayan toplumların da bulunabileceği ve Osmanlı toplumunun da bunlardan birisi olduğu sonucuna ulaşılabilecektir. Ancak, Marks'ın eserlerinde bulunan Asya tipi üretim tarzı kavramının, Osmanlı toplumunu da anlatabilecek olması, Kemal Tahir ve çevresindeki gruba, Marks'ın yanılmadığını gösteren bir kanıt olmuştur. Buna göre Marks, ilk gösterdiği gelişim şemasına uygun olmayan bazı toplumlar olduğunu görmüş ve İngiliz sömürgesinde bulunan Hindistan'ı örnek olarak alternatif bir gelişme doğrultusunu göstermiştir. Alternatif yola göre, köleci ilkel toplum sürecinden sonra, sırasıyla Asya tipi üretim tarzı, burjuva kapitalizmi ve sosyalizm gelmektedir. Asya tipi üretim tarzı, Maurice Godelier tarafından Marks'ın eserlerinden ortaya çıkarılmış ve Marks'ın bilinmeyen ama

yeni ortaya çıkarılan fikri olarak yukarıda belirtilen grup tarafından sahiplenilmiştir.

Marksist çevreler, Asya tipi üretim tarzı kavramının Osmanlı toplum yapısını ve üretim ilişkilerini açıkladığını düşünseler de Ömer Lütü Barkan gibi tarihçiler, bu kavramın, Osmanlı toplumunu yansıtmadığını öne sürmüşlerdir. Ömer Lütü Barkan'a göre,

“İmparatorlukta, birçok pazarda, panayırdaki parayla yapılan alışverişleri biliyoruz. Onun için Osmanlı ekonomisi, paranın bulunmadığı bir Asya üretim tarzı olarak telakki edilemez. Sonra, o devirlerde Osmanlı İmparatorluğu'nda, mülkiyet telakkisi çok kuvvetli mevcut. Toprak mülkiyeti yoktu demek çok yanlış bir düşünce. Toprak mülkiyeti vardı; fakat devlet, hususi bir maksatla, köylünün elindeki toprağın mülkiyetini sınırlayan bir takım kayıtlar koymuştur. Bugün bile en medeni memleketlerde, medeni hukukta toprağın mirası, satışı bir takım kayıtlara bağlanmazsa, köylerde bir çiftçi sınıfını yaşatmanın imkanı yoktur.”¹²²

Tez çalışmasında, Halit Refiğ ve Kemal Tahir'in ilişkisini ve modernleşmeye bakış açılarını, iki sanatçının da ortak fikirlerini belirleyen ve buradan hareket ederek toplumsal değerlendirmeye ulaşan bu kavram çerçevesinde irdelemek gerekmektedir.

¹²² BARKAN, Ömer Lütü, **Türkiye'de Toprak Meselesi 3**, İstanbul, Gözlem Yayınları, 1980, s: 891

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:
HALİT REFİĞ SİNEMASINDA EDEBİYAT ETKİLERİ
VE
MODERNLEŞME YAKLAŞIMI

I-HALİT REFİĞ'İN YAŞAMI, SİNEMA – EDEBİYAT İLİŞKİLERİNDE
MODERNLEŞME YANSIMALARI VE ULUSAL SİNEMA KAVRAMI

1934 yılında İzmir’de doğan Halit Refiğ, İstanbul’da büyümüştür. Bu yüzden kendisini İstanbullu olarak kabul etmektedir. Doğumundan sonra bir daha İzmir’e ilk gidişi 1954 yılında olur.¹²³ Türkiye’nin ilk sanayici ve tüccar ailelerinden birisine mensuptur. Amcası Fahri Refiğ, Sedat Simavi’nin çok yakın arkadaşıdır. Hürriyet Gazetesi’ni de Simavi’yle birlikte kurmuşlar ve Fahri Refiğ, uzun yıllar gazetenin idare müdürlüğünü yapmıştır.¹²⁴

Halit Refiğ’in doğduğu yıllarda Türkiye, bir tarım toplumu özelliği göstermektedir. Kendi ifadesiyle bu karasaban toplumu için azınlık sayılabilecek sanayinin öncüsü olan ailesinin özelliklerinden dolayı sanayi toplumlarının kültürleriyle yetişmiş bir ferttir.¹²⁵ Sanayi toplumlarının kültürleri olarak dile getirdiği kültür, Batı toplumlarının kültürüdür. Dolayısıyla Refiğ, halen tarım toplumu özelliklerine sahip Türk toplumunun içinde toplumun genelinden farklı olarak Batı kültürüyle yetişmiştir.

Refiğ içinde yaşadığı toplumdan farklı biçimde yetiştiğini fark ettiğinde çoğunluğu anlamaya çalışmıştır. Kendisi bunu şöyle dile getirmektedir:

“Ben memleketin genelinin, çoğunluğunun benden ve ailemden farklı olduğunu idrak etmeye başladığım andan itibaren bu çoğunluğa karşı olmak, küsmek, sırtımı dönmek yerine, bu çoğunluğun bir parçası nasıl olunur sorusunun cevabını, yolunu aradım hep. Bu bilhassa askerden döndükten sonra oldu. Yani ben askerliği bitirene kadar çok büyük ölçüde batının kültür dairesinde yetişmiş bir insandım.”¹²⁶

Liseden sonra bir tereddüt dönemi geçirmiş ve ağırlıklı olarak ailesinin yönlendirmesi ve etkisiyle Robert Koleji’ne başlamıştır. Yabancı dil

¹²³ AKPINAR, Ertekin, **10 Yönetmen ve Türk Sineması**, İstanbul, Agora Yayınları, 2005, s: 71

¹²⁴ TÜRK, İbrahim, **Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, İstanbul, Kabalıcı Yayınları, 2001, s: 12, 13

¹²⁵ TÜRK, İbrahim, a. g. e. , S: 17

¹²⁶ TÜRK, İbrahim, a.g.e., S: 18

öğrenmenin yanı sıra sosyal bir çevrenin içinde bulunmayı o yıllarda kendisi için bir şans olarak değerlendirmiştir. Robert Koleji'nde devam ettiği bölüm mühendisliktir. Fakat öte yandan mühendis olmayı istememektedir. Ancak ailesine, orada okumayı istemediğini ama yine de okulun masraflarını karşılamalarını söyleyecek durumda da değildir. Orada mühendislik bölümü öğrencisiyken de aklında sürekli olarak sinema vardır.¹²⁷ Robert Koleji'ni tamamlamamıştır ama orada kısa süreli de olsa aldığı eğitim, hem yabancı dil öğrenmesi açısından, hem de filmlerini çekerken kullanacağı mimari perspektifi kazanması açısından çok olumlu etkide bulunmuştur. O tarihlerde Türkçe'de bulunmayan sinemanın temel kaynaklarını Robert Koleji'nde öğrendiği İngilizce bilgisi sayesinde yabancı yayınlardan okuyabilmiş ve yönetmenlik yaşamında kullanacağı sağlam bir sinema teorisi altyapısı oluşturmuştur.

Halit Refiğ, kendisiyle yapılan hemen hemen her söyleşide ve özgeçmişini anlattığı her yazısında, askerlik döneminin kendisi için çok önemli bir değişime neden olduğunu vurgulamaktadır. Askerliğini Kore'de yapmıştır. Kore'ye gidene kadar hiçbir ideolojik eğilimi bulunmamaktadır. Mutlaka bir ideolojik taraf belirtmek gerekirse, kendisini o güne kadar yalnızca Atatürkçü olarak tanımlamaktadır. Ve o Atatürkçülüğün dışında dünyadaki ideolojik çatışmalar, komünizm, faşizm, demokrasiye bir taraf veya taraftar olmamıştır. Siyasi konularda daha tarafsız hale gelmesi, ideolojik meselelerde daha çok bilgi sahibi olması ve kendi yerini belirlemesi büyük ölçüde Kore'de olmuştur. Onun fikirlerini etkileyen, orada yaşanmış savaş değil, yaşanmakta olan durumdur. Kore'de yaşadıkları, Refiğ'in yaşamında sadece ideolojik olarak değil, aynı zamanda meslek seçimi ve uzmanlaşma alanında da çok etkili olmuştur. Şengül Kılıç Hıristidis'in Halit Refiğ'le yaptığı söyleşilerde görüldüğü üzere, örneğin ilk kamerasını, film perdesini ve projeksiyon cihazını Kore'de Yedinci Tümen Karargahı'nın 'PX' adı verilen alışveriş yerinden satın almıştır.¹²⁸

Freud, Refiğ'in hayatında, ilk büyük etkiyi yaratan düşünür olmuştur. Askerlik zamanında Freud'dan sonra ikinci büyük ilgi gösterdiği yazar

¹²⁷ AKPINAR, Ertekin, a.g.e., S: 72

¹²⁸ HRİSTİDİS, Şengül Kılıç, **Sinemada Ulusal Tavrı, Halit Refiğ Kitabı**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s: 47, 49

Marx'tır. Freud'un insan ruhunu ortaya koymaya çalışan yanıyla, Marx'ın insan toplumlarının gerçeğini bulmaya çalışan tarafı onu çok ilgilendirmiştir.¹²⁹ Yönetmenin kendi ifadeleriyle dile getirdiği, kendisini etkileyen yazar ve düşünörlere bakıldığında anlaşılmaktadır ki; onun temel sorunsalı en baştan itibaren insanın kendisidir. Onun düşünce dünyasında insan her zaman ön planda olmuştur.

Kore'de çeşitli dünya sorunları üzerine konuşurlarken, bazı Amerikalı subaylar, Halit Refiğ'i, Moskova Radyosu'nu fazla dinlemekle itham etmiştir. Refiğ, 'masumane ve safiyane' bir biçimde sosyal adaletsizlik kapsamına girecek şeylerden, antiemperyalist olarak nitelendirilebilecek konulardan bahsetmiştir. Moskova Radyosu'nu merak eden Refiğ, Marks'ı tanımaya karar vermiştir. Marksizm ve sosyalizm konusundaki bazı temel kitapları da Kore'de temin eder. Oradan başlayıp daha sonraki zamanlarda neredeyse Freud'un yanına koyabileceği kadar üzerinde en büyük etkiyi Marx yapar.¹³⁰

Refiğ, askerlik görevini bitirip Türkiye'ye döndükten sonra ilk olarak Zonguldak'ta İngilizler'in inşa edeceği bir maden işletmesinde, daha sonra da Ankara'daki Amerikan Askeri Yardım Heyeti'nde çevirmen olarak çalışmıştır. Bu arada sinemaya ilgisi yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır.

Bir arkadaşının aracılığıyla, *Akis Dergisi*'nin genel yayın yönetmeni olan Metin Toker'le tanışmış ve dergide sinema üzerine yazılar yazmaya başlamıştır. Sinema yazarı olarak dergiye katılmasında, askere gitmeden önce İngiltere'de British Film Institute'de gördüğü eğitimin de etkili olduğu düşünülebilir. Ankara'daki iş hayatı yavaş yavaş biterken, sinemayı bir meslek olarak seçmeye karar vermiştir. Fakat Türkiye'de sinemayla ilgili bir okul, eğitim kurumu ya da Türkçe'de konuyla ilgili bir kaynak yoktur. İngiltere'de aldığı eğitim ve yabancı dillerde okuduğu kitaplar Refiğ'in sermayesini oluşturmaktadır. Refiğ, İngiltere'de aldığı eğitimin, özellikle sinema tarihi ve

¹²⁹ TÜRK, İbrahim, a.g.e., S: 22

¹³⁰ HRİSTİDİS, Şengül Kılıç, a.g.e., S: 52

sinema kurumları üzerine orada bulduğu ve okuduğu kaynaklar açısından kendisine çok faydalı olduğunu belirtmektedir.¹³¹

4 Şubat 1956 tarihli Akis Dergisi'nde Halit Refiğ'in, Avni Dilligil'in yönetmenliğini yaptığı *Yaşlı Gözler* filmi üzerine, ilk sinema yazısı yayınlanmış ve Refiğ profesyonel olarak sinema sektörüne girmiştir.¹³² Akis'teki yazıları sayesinde Nijat Özön'le tanışmış ve kısa süre sonra Nijat Özön'ün önderlik ettiği bir ekibin çıkaracağı Türkiye'nin ilk sinema sanatı dergisi olan *Sinema Dergisi*'nde yazmaya başlamıştır. Refiğ'in ifadesine göre dergiyi çıkaran ekibin amacı, daha iyi ve daha güzel bir Türk sinemasına yol açabilecek bir sinema sevgisi yaratabilmektir.¹³³ Bu sırada Refiğ, İstanbul'a taşınmıştır. Akis'e yazılarını İstanbul'dan göndermeye başlamış ve Sinema Dergisi'nin de İstanbul temsilcisi olmuştur. Kısa süre içinde Yeni Sabah Gazetesi'nde tam zamanlı ve kadrolu olarak magazin servisinde çalışmaya başlamıştır. Söz konusu tarihlerde sinema yazarı olarak Milliyet Gazetesi'nde Tuncan Okan, Akşam Gazetesi'nde de Çetin Özkırım sinema yazarlığı yapmaktadır. Bu yazarlarla Halit Refiğ arasında, Refiğ'in sinema hayatındaki ilk polemik yaşanır. Refiğ, Türk sinemasını ve Türk filmlerini önde tutmaktadır, diğer yazarlarsa Türk sinemasına önem vermemektedirler. Polemiğin başlangıcını da Refiğ'in yazıları oluşturmuştur.¹³⁴ Dolayısıyla Refiğ'in ulusalcılık yolundaki ilk çatışmaları ve tartışmaları, O, henüz yönetmen olmadan çok önceleri başlamıştır.

Halit Refiğ'in eğitimli bir sinema yazarı olması aynı zamanda Türkiye'deki sinema yazarlığı için de bir ilktir ve sinema yazarlığına O'nun yazılarıyla, artık teori de dâhil olmaya başlamıştır.

İstanbul'da sinema yazarlığı yapan Refiğ, diğer yandan da sinema camiasını tanımıştır. Tanıştığı sinemacılardan birisi de Atıf Yılmaz'dır. Atıf Yılmaz, Halit Refiğ'e 1957'de *Yaşamak Hakkımdır* filminde hem senaryoya yardımcı olmasını hem de kendisine asistanlık yapmasını teklif etmiştir. Halit

¹³¹ TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 27

¹³² REFİĞ, Halit, **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul, Hareket Yayınları, 1971, s: 17

¹³³ REFİĞ, Halit, a.g.e., s: 18

¹³⁴ HRİSTİDİS, Şengül Kılıç, a.g.e., s: 64/65

Refiğ bu filmle beraber Atıf Yılmaz'ın filmlerinde asistanlık yapmaya başlamıştır. Sonraki asistanlık tecrübesi olan *Alageyik* filmi Refiğ için çok faydalı olmuştur, çünkü bu çalışma, Türkiye'ye özgü şartlarda, yani eldeki imkânların, maksimum fayda sağlayacağı şekilde gerçekleştirilen çekim tarzıyla yapılan bir çalışmadır. Refiğ, Atıf Yılmaz'la birlikte çalışmanın, yönetmenlik hayatında, çok öğretici ve faydalı olduğunu söylemektedir:

“Atıf Yılmaz, dünya sinema tarihinin tanıdığı en pratik, en pragmatik yönetmenlerden biridir. Ben kendisiyle çalışana kadar oldukça kuramcıydım. Oldukça rasyonalist bir tutum içindeydim. Hatta o yüzden Almanlar tarafından bana önerilen ilk iş teklifinden vazgeçtim. Ama Atıf Yılmaz'la daha sonraki çalışmalarda onun Türkiye'deki film çekme şartları içindeki o olağanüstü pratik yaklaşımı, şartlara kolay adaptasyonu benim için çok uyarıcı, çok faydalı oldu.”¹³⁵

Atıf Yılmaz'dan sonra bir süre yönetmen Memduh Ün ile birlikte çalışmıştır. Memduh Ün aynı zamanda Halit Refiğ'in ilk filminin yapımcısıdır. Memduh Ün'e asistanlık yaptığı ilk film *Mahallenin Sevgilisi*'dir. Bu filmle beraber Memduh Ün, Refiğ'e filmlerinde kendisine asistanlık yapmasını teklif etmiş ve buna karşılık kendisinin de ona her yıl bir film yaptıracağını söylemiştir. Bu tekliften sonra Refiğ'in diğer asistanlık tecrübesi *Kırık Çanaklar*'da olmuş ve Memduh Ün sözünü tutarak Refiğ'e ilk filmini çektirmiştir.¹³⁶ Refiğ ilk filmini çektikten sonra da birkaç yıl boyunca Memduh Ün'e asistanlık yapmaya ve senaryolarda yardımcı olmaya devam etmiştir. Memduh Ün'le çalışmak Halit Refiğ için, Türkiye'deki ticari sinemanın ekonomik temellerinin nasıl işlediği konusunda çok öğretici olmuştur. Memduh Ün'ün şirketinin temel çalışma prensibi şöyledir: “Şirketin as filmlerini, lokomotif filmlerini kendisi yapar. Lokomotifin peşine takılacak vagon filmleri de kendisinin kontrolünde olan, üç aşağı beş yukarı ne çıkacağını bildiği adamlara verir.”¹³⁷ Atıf Yılmaz da, Memduh Ün de o günkü sinema ortamının önemli isimleridir. Atıf Yılmaz sinema tekniğini, Memduh Ün de piyasa şartlarında çekilecek ticari filmlerin nasıl olması gerektiğini Refiğ'e göre, çok iyi bilmektedir. Dolayısıyla Refiğ'in bu iki ustanın yanındaki çıraklığı, onun için önemli bir şans olarak nitelendirilebilir. Ona sinemayı öğreten kişiler hem

¹³⁵ TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 73

¹³⁶ HRİSTİDİS, Şengül Kılıç, a.g.e., s: 101

¹³⁷ TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 74, 75

sanat, hem de seyirciyi sinemaya çekmenin yöntemlerini iyi bilen yönetmenlerdir.

1960 yılında kamera arkasında ilk defa yönetmen olarak yer aldığı film *Yasak Aşk* olur. *Yasak Aşk* filmi, Halit Refiğ'i, sinema yazarlığını bırakmaya itmiştir: “Ben hem yönetmen, hem de sinema yazarlığını beraber götüremem. Onun için sinema yazarlığına son veriyorum”¹³⁸ diyerek gazetede ki işinden ayrılmıştır. İlk yönetmenlik tecrübesi olan *Yasak Aşk* filmiyle aynı zamanda, aydın kesimden “klasik Yeşilçam sinemasından daha farklı bir hava duydukları”na¹³⁹ dair olumlu eleştiriler almıştır.

Refiğ, Kore'den dönüşünden itibaren, özellikle sinemada ve diğer sanatlarda gerçekçiliğe nasıl ulaşabileceğini araştırmıştır. Kemal Tahir'i tanınması bu yönden önemlidir. O güne kadar olan arayışlarının ve arayışlarında bulunduğu ipuçlarının sentezini Kemal Tahir'de yakaladığını düşünmektedir. Bu gerçekliği kendisi:

“Benim tesadüf ettiğim bütün gerçekçi sinemacılar, Eisenstein'dan başlayıp Visconti'ye kadar işte Nijat Özön'den Metin Erksan'a kadar hep soldu. Benim Kemal Tahir'e yakınlığının, ona büyük hayranlık, büyük ilgi duymamın sebebi de onun solculuğu değil, benim gerçekçilik arayışlarıma en büyük ölçüde karşılık veren bir kişiliğe sahip olmasıydı.”¹⁴⁰ sözleriyle açıklar.

Kemal Tahir - Halit Refiğ ilişkisinde ve buradan hareketle, sinema - edebiyat ilişkilerinde modernleşmenin yansımalarını görmek olasıdır. Halit Refiğ, Kemal Tahir'i ilk olarak Nijat Özön tarafından kendisine tavsiye edilen *Körduman* romanı sayesinde tanımıştır:

“Bana Kemal Tahir'in *Körduman* romanını mektupla tavsiye etti. Aynen şunları yazmıştı: ‘Bugüne kadar hiçbir Türk romanında bir köy yaşamının bu kadar gerçekçi anlatılışına, adeta bir sosyolojik inceleme gerçekliğinde anlatılışına rastlamadım. O yüzden senin de okumanı tavsiye ediyorum. ‘Kitabı aldım, okudum. O kadar etkilendim ki, o tarihte çıkmış olan kitaplarını da alıp okudum....’

¹³⁸ TÜRK, İbrahim, a.g.e. s: 55

¹³⁹ AKPINAR, Ertekin, a.g.e., s: 81

¹⁴⁰ TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 46

'Körduman'ı okuduktan birkaç ay sonra Kemal Tahir'le karşılaştığımda, Kemal Tahir'in o tarihe kadar çıkmış olan bütün kitaplarını okumuştum. Sıcağı sıcağına çok dumanı üstündeydi bilgim. Karşılaşmamız Baylan Pastanesi'nde tesadüfen oldu. Orası o tarihlerde okur yazar takımının, sanat meraklılarının buluşma yerlerinden biriydi. Bir gün Metin Erksan ve Turhan Tükel'le üçümüz Baylan Pastanesi'ne gittiğimiz zaman Kemal Tahir orada o masada birileriyle konuşmaktaydı. Hiç unutmuyorum, başında fötr şapkası vardı. Turhan Tükel şahsen tanıyordu onu ve bizleri tanıştırdı. O tarihten sonra tanışıklık artarak devam etti. Turhan Tükel benim çalıştığım 'Yeni Sabah' Gazetesi'nin yazı işleri yardımcısıydı kendisi.¹⁴¹

Halit Refiğ, sinema dünyasında bir yönetmen olarak ortaya çıktığında asıl iddiası o günkü diğer yönetmenlerden farklı olmak ve özellikle de gerçekçi olmaktır. Sinemada gerçekçilik iddiası ve buna ulaşmak için çabalarının, kendisini Kemal Tahir'e yaklaştırdığını ifade etmektedir. Refiğ, sinemada gerçekçilik alanında Visconti'den etkilendiğini söylemekte, düşünce bağlamında da Kemal Tahir'in etkisinin önemli olduğunu dile getirmektedir. Kemal Tahir'le tanıştıktan sonra özellikle ideolojiler bağlamında mutlak ve tek bir gerçek olmadığını, yani gerçeğin değişkenliğini, yer ve zamana göre farklı gerçeklerin olabileceğini fark etmiştir. O tarihlerde İtalya için, Fransa için, Amerika için gerçek olanın Türkiye için gerçek olamayacağını, Türkiye için gerçek olanın da onlar için olamayabileceğini, 60'lı yıllardan sonra ayırt etmeye başladığını söylemektedir.¹⁴² Bu durum, Refiğ'in modernleşme kavramı üzerinde düşünmesini sağlamıştır.

Kemal Tahir ile tanışmalarından kısa süre sonra yazarla sıklıkla görüşmeye başlamıştır. Ama bu, Halit Refiğ'e özel bir şey değildir. Kemal Tahir'in evi tüm aydınların rahatlıkla gidebildiği bir yer olmuştur. Hıristidis'in kitabında Halit Refiğ'in dile getirdiğine göre, Kemal Tahir'in evinde o kadar farklı insanlar bir araya gelmektedir ki, zaten başka yerde bir araya gelmeleri de mümkün değildir¹⁴³. Sağcısı solcusu, dincisi, dinsizi her kesimden kişi, Tahir'in evinde toplanabilmektedir. Terbiye hudutları aşılmadığı sürece her şey konuşulmakta ve tartışılmaktadır. Kemal Tahir'in otoriter bir yapısı vardır ve insanlar terbiyesizlik etmemeye çalışmaktadırlar. Kemal Tahir'e karşı Türkiye'deki sol ideolojinin bakış açısı, daha önce de belirtildiği gibi, *Devlet*

¹⁴¹ TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 65, 66

¹⁴² AKPINAR, Ertekin, a.g.e., s: 83/85

TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 50

¹⁴³ HRİSTİDİS, Şengül Kılıç, a.g.e., s: 93

Ana romanına kadar, mesafeli ama saygılı olmuştur. Dolayısıyla roman yayınlanana kadar yönetmenler ve Kemal Tahir'in yakınlığı kimseyi rahatsız etmemiştir. Refiğ, o dönemi şöyle dile getirmiştir:

“Devlet Ana’ya kadar sol, Kemal Tahir’e saygılı ama mesafeliydi. Çünkü Kemal Tahir cezaevinden çıktıktan sonra hiçbir siyasi eylem içine girmemeye gayret etti. Hatta daha önce ifade etmiş olabilirim, 27 Mayıs öncesinde, Oğuz Atay, ben, Turhan Tükel, Orhan Şahinler falan, kendimize bir dergi çıkartmak, fikri bir sol hareketi başlatmak düşüncesindeydik. Hep ihtar ederdi, ‘Aman ha, başınızı derde sokmayın’ diye..... Kemal Tahir ilk olarak Malatya Cezaevi’nde yattığı günlerde roman taslaklarını yapmaya başlıyor. Burada biz neyi görüyoruz? Kemal Tahir içeride komünist hükümlü olarak yatmaktayken bile roman yazmaya giriştiğinde, kendisini hapse girmesine neden olan ideolojik yaklaşımlar, dogmalar şeklinde değil, hapiste tanıdığı suçlu insanların hayatlarında olanlar ne ise, olanların gerçeğini hiçbir yorum katmadan, olduğu gibi romanlaştırma yoluna gidiyor. Bu onun gerçekçilik anlayışını ortaya koyuyor. O romanları sol kesim belli bir burukluk ve tereddüt içinde okuyor. Çünkü bir taraftan sarılmaları gereken bir yazar var, sicili komünist ama öbür taraftan romanlarda bekledikleri o militan hava yok. Bu durum ‘Devlet Ana’ya kadar devam etti. ‘Devlet Ana’ dan itibaren ipler kopuyor. Çünkü Kemal Tahir burada, ‘Türk toplumunda esas olan sınıflar değil, esas olan sosyal zümreler arasındaki uyumu, dengeyi sağlayan devlettir, devlet önceliklidir’ diyor. İşte daha sonra keskin sol ortaya çıktıktan sonra benim filmlerime de yapılan en keskin eleştiriler içinde, filmlerimde sınıf meselesine gereken yeri vermeyişim, filmlerimde sınıf kavgası, sınıf mücadelesi, sınıf çatışmaları göstermeyişim nedeniyle benim sol sayılamayacağım ifadeleri vardı. Kemal Tahir’de benim olağanüstü hayranlık duyduğum, devletten bir kuruş almamış olması mesela. Devletten bir kuruş menfaati olmayan bir adam, devlet tarafından en büyük haksızlığa, gadre uğratılmış bir adam, Türkiye’ de devletin temel olduğunu söylüyor. Kemal Tahir’i tanımayan biri, bu adam herhalde meczup der. Hayır, ben adamı tanıdım, son 17 yılını birlikte yaşadık. Kesin olarak, benim tanıdığım insanların hiçbirisiyle kıyas kabul etmeyecek, en zeki insandı. Çılgınlık ve meczupluk söz konusu değilse böyle bir adamın Türkiye’de devleti savunması, çok farklı bir vicdan meselesi oluyor.”¹⁴⁴

Halit Refiğ, Kemal Tahir’le birlikte senaryo yazacak ve hatta onun birden fazla romanını filme alacak kadar yakınlaşmıştır. *Yorgun Savaşçı* filmi incelenirken, bu konuya geri dönecektir.

Bu bağlamda modernleşme karşısındaki duruş ve sinemanın, Türkiye’de nasıl yapılması gerektiğine farklı yaklaşımlar sergilemeleri yönünden Ulusal Sinema kavramına değinmek gerekmektedir.

¹⁴⁴ HRİSTİDİS, Şengül Kılıç, a.g.e., s: 167, 168

1960'ların ortasında Ulusal Sinema konusunda polemikler yaşanmaya başlamıştır. Bu konudaki tartışmaları, Halit Refiğ'in sinema yazarlığı dönemine kadar geri götürmek mümkündür. Halit Refiğ'e göre Türkiye'deki sinema sektörü ve yapılan filmler *halk sineması* olarak adlandırılmalıdır. Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu ve Halit Refiğ'in başını çektiği ulusal sinemacı yönetmenlerin temel fikri şu olmuştur: "Türk sinemasında gerçek değer emektir. Türk sinemasındaki 2 – 3 istisnanın dışında prodüktörler bile sermayedar değil, emekçidirler. Bu özellikler Türk sinemasının ekonomik yapısını batı ülkeleri sinemalarından apayrı bir kılığa sokmaktadır."¹⁴⁵

O tarihte, dünyada var olan iki sinemadan söz etmek mümkündür. Bunlardan birisi olan Amerikan Hollywood tipi sinema, büyük sermayenin yarattığı, düzenlediği sinemadır. Amerikan tipi sinema, pazar ekonomisine hitap eden ve büyük endüstriyel ülkelerde ortaya çıkan sinemadır. İkinci tip ise, devlet sinemasıdır. Devlet sineması, devlet tarafından organize edilen ve esas itibarıyla ticari kazanca değil, halk eğitime, kültürüne hizmet etme amacı güden bir sinemadır. Devlet sineması, aynı zamanda propagandaya dayanmaktadır. Türkiye'de büyük sermaye zaten bulunmamaktadır, onun için büyük sermaye gerektirdiğinden, Türkiye'de sinema gelişmemiş ve sektör haline gelememiştir. Örneğin, Muhsin Ertuğrul'un film yaptığı tarihlerde Kemal veya İpek Film, esas işleri film ithalatı olan şirketlerdir. Türkiye'de yapılan ilk sinema kurumu, Osmanlı döneminde 1915'te Merkez Ordu Sinema Dairesi, devlet teşebbüsüdür. Fakat Cumhuriyet kurulduktan sonra, devlet bu işten kendisini çekmiştir. Merkez Ordu Sinema Dairesi, Cumhuriyet'le birlikte Foto Film Merkezi olmuş ve sadece askeri hizmetler için faaliyet gösteren bir kuruluş haline gelmiştir. Yani toplumun çıkarı ya da eğitimi için film yapan bir kurum bulunmamaktadır.

Türk sinema sektöründe gözlenen sermayenin halka ait olması durumunun, dünya sinema tarihinde başka bir örneği bulunmamaktadır. Büyük sermaye, film yaparken bir taraftan kendi ideolojisini, kendi dünya görüşünü, seyircisine empoze eder, Amerikan sineması bunun en tipik örneğidir. Devlet

¹⁴⁵ REFİĞ, Halit, a.g.e., s: 54

sinemasının ise en tipik örneği, Sovyetler Birliği'ndeki sinema oluşumudur. Türk sinemasındaki işleyiş ise, bu iki tipe de benzememektedir.

Türk sinema sektöründe izleyici ne istiyor, beklentileri nedir, diye bakılmaktadır. Bu durum, Halit Refiğ açısından, sosyal ve ekonomik olarak tamamen halka dayanan bir sinema şeklinde değerlendirilmiştir. İzleyici diye tanımlanan kitle, sonuçta halktır. Onun için Refiğ, Türk sinemasının, halk sineması olduğu görüşünü savunmaktadır.¹⁴⁶ Bunun yanı sıra Türk sineması tarihine bakıldığında saptanabilecek olan bir başka durum, 'bono' sistemidir. Sistemin işleyişi, şu şekilde gerçekleşmektedir:

Salon sahipleri, izleyicinin nasıl bir film izlemek istediğine dair tahminde bulunarak yapımcılara film siparişi vermiştir. Bunun karşılığında sinema gişesinde satılan biletlerden kazanacağını düşündüğu para karşılığında bono verilmiştir. Bu bononun karşılığı olan film, gösterime girip seyirci karşısına çıktıktan sonra, yani izleyici filmin bilet ücretini ödedikten sonra yapımcıya ulaştırılmıştır. Yapımcı da aynı şekilde çekim esnasında yönetmene, oyunculara, kısacası film ekibine ücretlerinin karşılığında bono vermiştir. Film ekibi de ücreti salon sahibinden yapımcıya para aktarıldıktan sonra almıştır. Bu da demektir ki, Türk sinemasında filmler izleyiciden gelmesi beklenen paralarla yapılmıştır. Yani yapımcı aslında izleyici, bir başka deyişle halktır. Türk sinemasında büyük sermaye ya da devlet elinin olmamasından dolayı Halit Refiğ, rahatlıkla Türk sinemasının bir halk sineması olduğu tezini öne sürebilmiştir.

Ulusal Sinema anlayışının kökeninde toplumsal gerçekçilik anlayışı yatmaktadır. Halit Refiğ de, Ulusal Sinema anlayışının bir diğer önemli temsilcisi olan Metin Erksan da, bu anlayış daha ortaya çıkmadan, 'toplumcu gerçekçi' denebilecek çalışmalarda bulunmuşlardır. Buna Metin Erksan'ın yönettiği, *Aşık Veysel'in Hayatı* filmi örnek olarak gösterilebilir.

¹⁴⁶ HRİSTİDİS, Şengül Kılıç, a.g.e., s: 182, 184

Halit Refiğ'in gerçekçi sinema ile olan yakınlığı en başlarda teorik olarak Eisenstein'ı kendisine örnek almasıyla başlamıştır. Ardından, İtalyan Yeni Gerçekçileri ile ilgilenmiştir. Daha sonra Lütfi Akad'ın bazı filmlerini Türkiye'de sinema kuramlarına uygun olarak üretilen ilk filmler olarak değerlendirmiş ve Metin Erksan'ın ilk filmi olan *Aşık Veysel'in Hayatı*'nı izleyince gerçekçi filmin Türkiye'de de üretilebileceğine inanmıştır. Lütfi Akad'ın filmlerinden önce çekilen Türk filmlerinin hiçbirisi, Refiğ'e göre, dünyadaki sinema kuramlarına uymamaktadır. *Aşık Veysel'in Hayatı* filmi, aynı zamanda, Refiğ'e gerçekçiliği savunan bir yönetmenin nasıl piyasa dışına itildiğini gösteren öğretici bir ders olmuştur. Refiğ, gerçekçi filmlerin önünde, hem devletin bu filmlere engelleyici olarak yaklaşması - film sansürlenmiştir -, hem de izleyicinin bu tip filmlere ilgi göstermemesi gibi iki büyük ve önemli engel olduğunu anlamıştır.¹⁴⁷

Halit Refiğ'e, sinemacılar arasından ilk defa yakınlık gösteren, Metin Erksan olmuştur. Bu yakınlaşma ve özellikle Refiğ'in Kemal Tahir'i tanıyarak onunla olan düşünce birlikteliği, ulusal sinema anlayışının temellerini atmıştır. 1967 yılında kitap halinde basılan Kemal Tahir'in o tarihlerde birçok tartışmalara neden olan romanı *Devlet Ana* ise bu noktada bir başlangıcı oluşturmuştur.

Tekrar etmek gerekirse, Kemal Tahir, bu eserinde, Osmanlı Devleti'nin kuruluş günlerini roman türüne uygun olarak anlatmaktadır. Romanda Osmanlı toprak düzeninin feodaliteyle hiçbir benzerliği olmadığı iddiası yer almaktadır. Romanda yazar, Osmanlı Devleti'nin kuruluş dönemini, üç çevreyi ele alarak işlemektedir. Birincisi, Köseadağ Savaşı'ndan sonra önemli bir güç kaybına uğrayan Selçuklu Devleti ve bu devletin devlet anlayışı içindeki kent ve kentli kültürüdür. İkinci olarak ise, özellikle Osman Gazi'nin babasının yerine geçmesi sonrasında Söğüt'te gelişen ilişkileri ile bir oymağın büyüyerek devlete dönüşmesi sürecindeki sosyal ilişkilerdir. Yazar bu iki olguyu, yani Selçuklular zamanındaki Konya ile Bizans'ın güç kaybetmesi sonucunda kent devleti haline dönüşen tekfurları ve aralarındaki ilişkileri yermektedir.

¹⁴⁷ TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 40/41, 64

Tekfurların keyfi yönetimleri, özellikle ticaret hayatını ve üretimi olabildiğince daraltmıştır. Osman Gazi'nin beyliğinin başına geçmesi ile birlikte ticaret ve üretimin daha kolay ve sıkıntısızca yapılmasına imkân tanıyan bir yönetim izlediği görülmektedir. İlişkilerin düz, dostça ve adil bir şekilde yönetilmesi Hristiyan toplum içinde de devlete güveni sağlamıştır. Yazar, romanda, özellikle üretim ilişkilerini dikkatlice işlemiştir. Toprağa bağlı mülkiyetin olmadığı, paylaşma ve yardımlaşma bilincine dayalı bu yapıyı, bir sosyal tarihçi gözüyle değerlendirmiştir.¹⁴⁸ Tüm bunlarla Kemal Tahir, bu bölümde belirtildiği gibi, çok tartışılacak olan Asya Tipi Üretim Tarzı'nı ve Osmanlı Devleti için kullanacağı *kerim devlet* kavramını gündeme oturtmuştur.

Kemal Tahir ve O'na yakın görüşte olanların Osmanlı Devleti'ni olumlamalarının nedeni *kerim devlet* kavramı ile ilintilidir. Onlara göre, Türkiye Cumhuriyeti, Atatürk'ün ölümünden sonraki süreçte, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uyarlanması gereken sosyal devlet anlayışını yeterince yerine getirememiştir. Bunun nedeni de modernizasyon sürecinin biçimidir. Kemal Tahir ve çevresindekilerin ortak düşüncesi, Türk toplumunun kendi modernleşmesini, kendisinde zaten var olan iç dinamiklerle, yani kendi gücüyle gerçekleştirmesinin gerektiği yönündedir. Bu yapıyı modern anlamda gerçekleştirmek, Osmanlı devlet düzenini geri getirerek değil; ulusallaşarak mümkün olacaktır. Türk toplumu kendi benliğine, inançlarına ve siyasetine sahip çıkarak, tarihini gerçekçi bir gözle değerlendirmek; bunun için de yeri geldiğinde, Batı'ya karşı durmak mecburiyetindedir. Ulusal sinemayla yakınlıkları olmasına rağmen temelde İslamiyet'i ölçüt kabul eden milli sinema akımının önemli yönetmeni Mesut Uçakan'a göre;

“İşte, bu gerçeklerin ışığında sol zihniyet arasında çıkan ulusal anlayış, bir takım yazarları ve genç edebiyat gruplarını etkileyebilmiştir. Bu etki sinema alanına da sıçramıştır. Öyle ki, sinemada bu yolda harcanan çabalar, edebiyattakinden daha yoğundur. Kemal Tahir'in senaryoculuk döneminde yakın ilişkiler kurduğu Halit Refiğ ve Metin Erksan, bu iddiaların en koyu savunucusu durumundadırlar. Atıf Yılmaz, Lütfi Akad ve Duygu Sağıroğlu da belli dönemlerde bu çabanın içinde değerlendirilebilmektedir.”¹⁴⁹

¹⁴⁸ YALÇIN, Alemdar, **Çağdaş Türk Romanı 1946 – 2000**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2003, s: 232/233, 235

¹⁴⁹ UÇAKAN, Mesut, **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul, 1977, s: 45

Ulusal sinema anlayışına çok uzun süre olmasa da bir zamanlar bağlı olan Duygu Sağıroğlu ise bu anlayışı şöyle açıklamaktadır:

“Bugün, Türkiye sadece ekonomik alanda bir emperyalizmin değil, aynı zamanda büyük bir kültür emperyalizminin de içindedir. Yabancı edebiyatın, yabancı sinemanın ve bütün yabancı sanatların baskısı altında Türk sanatçıları ezilmiştir. Bu durum, sadece Türk toplumu etkilemeyip, Türk sanatçısını ve aydınını da Tanzimat’tan bu yana içine düştüğü yanlış yollara itmekte, kendi toplumunun da kendi kaynaklarından, kendi kültüründen büsbütün uzaklaştırmaktadır. Evrensel değer düzeyine ulaşabilmesi için Türk sineması, ulusal temeller üzerine oturmak ve bu temeller üstünde gelişmek zorundadır.”¹⁵⁰

Halit Refiğ’in, o günlerde kaleme aldığı makalelerini bir araya getirdiği *Ulusal Sinema Kavgası* isimli kitabında “Türkiye’de ne yapılacaksa bunu kendi aramızda, kendi yağımızla kavruarak yapmak zorundaydık. İşe yabancıları karıştırmaya kalkınca insanın kendi görüşlerinden, inançlarından feragat etmesi gerekiyor, etmezse ortaya tatsız durumlar çıkıyordu”¹⁵¹ demesi ve kitabına da ‘Ulusal Sinema’ değil de, ‘Ulusal Sinema Kavgası’ adını vermesi bir tesadüf değildir. Zirâ bu anlayış, sinema ve sanat kesiminden bazı insanları tedirgin etmiş ve ciddi tartışmalara neden olmuştur. Bu tartışmaların temeli de, belirtildiği gibi, Halit Refiğ’in sinema yazarlığı yaptığı yıllara dayanmaktadır. Diğer sinemacılarla Halit Refiğ arasındaki ilk ciddi ayrılık, 1959 yılında Gazeteciler Cemiyeti tarafından düzenlenen film festivalinde, etkinliğin düzenlenişi ve sonuçlandırılmasına bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Bu festival, Halit Refiğ’in, “Türkiye’de bir aydınlar hegemonyası kurma, adeta bir aydın ruhbanı yaratma temayülündeki aydınlarla takışması”na neden olur.¹⁵² O güne kadar çekilen en gerçekçi film olarak değerlendirilen ve yönetmeni Memduh Ün’ü birden ilgi odağı haline getiren *Üç Arkadaş* (1958) filmine¹⁵³ festivalde hiçbir ödül verilmemesi, hatta en iyi film ödülüne hiçbir filmin layık görülmemesi yukarıda sözü edilen olumsuz olayların asıl nedenidir. Ayrıca organizasyon komitesinde ve jüride yönetmenler değil, gazetecilerin bulunması tartışılan bir diğer noktayı teşkil etmektedir. O festivalden sonra özellikle sinemacılarla yazarlar arasında bir mesafe oluşmuştur.

¹⁵⁰ AKTARAN: UÇAKAN, Mesut, a.g.e., s: 49

¹⁵¹ REFİĞ, Halit, a.g.e., s. 20

¹⁵² TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 93

¹⁵³ SCOGNAMİLLO, Giovanni, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalıcı Yayınları, 2003, s: 149

1959 Festivali'nin Halit Refiğ'e göre ortaya çıkardığı asıl gerçek, sinemacılar ve aydınların Batıcı düşünce çevresi ve sinema çevresi olarak ikiye ayrıldıklarının görülmesidir. Yönetmen bu görüşünü Şengül Kılıç Hıristidis ile yaptığı söyleşide şu şekilde dile getirmektedir:

“Burada keskin Batıcı kanat ‘Üç Arkadaş’ övgüsüne tavrı koydu. Filmi küçümser yok sayar bir tutum içine girdiler. Yani ‘bir Yeşilcam melodramı nasıl sanat kabul edilir’ gibi bir yaklaşımdı bu. Mesela o yıl Gazeteciler Cemiyeti'nin yaptığı film festivalinde ‘Üç Arkadaş’a hiçbir ödül verilmedi. Batıcı kesimin o tarihlerde en keskin temsilcileri Adnan Benk, Erdem Buri, Akis dergisinden eski dostum İlhan Mimaroglu gibi isimlerdi. Hollywood Rüyası, Duvaklı Göl gibi filmler nedeniyle yaşanan polemikler kişisel meseleler gibi kalmıştı, fakat ‘Üç Arkadaş’la birlikte, sinema çevresi ve Batı düşünce çevresi şeklinde bir saflaşma çıktı ortaya. Bu mesele kızıştı ve o takım Türk sinemasında yapılan bütün öncü gayretleri baştan baltalar hale geldi.”¹⁵⁴

Refiğ'e göre Gazeteciler Cemiyeti'nin düzenlediği film festivalinde *Üç Arkadaş* filmine tamamen husumet duygusuyla yaklaşmıştır. Bu, durum İbrahim Türk'ün Halit Refiğ'den aktardığına göre, Türkiye'deki batıcı entelijansiyanın ilk organize hareketidir.¹⁵⁵

Festivalin birkaç yıl sonrasında kurulan Sinematek de, 1959 Festivali'nde *Üç Arkadaş* filmine ödül vermeyen Batıcı düşünce çevresinin birliği şeklinde işlemiştir. Sinematek'in görüşü, “Türk filmleri kendilerini batıya da kabul ettirmeden onlardan söz edilmemeli, Türk seyircisine batıdan gelen filmleri sevdirmek ve benimsetmek için savaşılmalıdır”¹⁵⁶ şeklinde özetlenebilir.

Tüm bu oluşumlar ve fikir ayrılıkları Türk sinemasındaki bölünmeyi hızlandırmış ve keskinleştirmiştir. Halit Refiğ'in sinema çevresi olarak nitelendirdiği ulusalcı kanat, özellikle 1965 sonrasında halka dönmenin yollarını aramaya başlamıştır. Refiğ'e göre o yıllarda Türkiye'nin tarihi şartları da buna zemin hazırlamıştır:

¹⁵⁴ HIRİSTİDİS, Şengül Kılıç, a.g.e., s: 145

¹⁵⁵ TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 95

¹⁵⁶ REFİĞ, Halit, a.g.e., s: 47

“Kıbrıs buhranı dış kuvvetlerden medet ummanın çıkar bir yol olmadığını gösterdiği gibi, 10 Ekim seçimleri de 27 Mayıs macerasından sonra halkın aydınlara karşı güvensizliğini açığa vurmuştur. Türkiye’de hiçbir dış müdahale ya da devlet desteği olmadan halkın kendi bünyesinden doğan sinema 1960 – 65 devresinde bir aydınlar sineması olmak gayretinde ve dış dünyaya açılma çabasında kesin başarısızlığa uğramıştır. Bu başarısızlık Türk sinemacılarının kişisel yeteneksizliklerinden çok Türkiye’nin tarihi şartlarının bir eseridir. Dış dünyadan ve aydınlarından umudunu kesen sinemamızın kaynağına, halkına dönmesi kaçınılmaz bir sonuçtur.”¹⁵⁷

1960’lı yılların ilk yarısındaki en önemli filmler de Ulusal Sinema anlayışını seçen iki yönetmene, Halit Refiğ ve Metin Erksan’a ait olmuştur. Siyaset bilimci olmakla beraber, Türk kültür ve düşünce hayatı ile ilgili birçok önemli araştırmaya imza atmış olan Kurtuluş Kayalı’ya göre, o dönemde Refiğ’in filmleri Metin Erksan’ın bazı filmleri ile birlikte yanlış ya da doğru olarak ‘toplumsal gerçekçi’ sinema örnekleri olarak değerlendirilmiştir. 1960’ların başlarında Türk sinemasının gerçekleştirdiği en önemli filmler de, Metin Erksan ve Halit Refiğ’e aittir ve 27 Mayıs sonrası sinemaya kattığı toplumsal boyut da en belirgin olarak bu filmlerde göze çarpmaktadır.¹⁵⁸

27 Mayıs süreci Türkiye’deki siyaset ve kültür hayatında değişikliklere yol açtığı gibi sinema alanında da önemli etkiye sahiptir. Halit Refiğ, 27 Mayıs ve 1961 Anayasası’nın, düşündüklerini sinemada yapabilmesinde yardımcı olduğunu söyler. O günlerde, birçok aydın gibi Refiğ de devrimi büyük bir sevinçle karşılamıştır. Hatta yönetmenin önemli filmlerinden olan *Şafak Bekçileri*, onun tarafından 27 Mayıs sürecini savunması olarak nitelendirilmektedir.¹⁵⁹ 27 Mayıs’ı takdirle karşılayanlar içinde Kemal Tahir de bulunmaktadır. Refiğ o dönem için,

“O tarihte 27 Mayıs’ı hep beraber alkışladık. Şimdi o tarihte Kemal Tahir için iki batı vardı. Birisi emperyalist batıydı, diğeri sosyalist batı. Kemal Tahir sosyalist batıyla uzlaşma, anlaşma olabileceğini ve birlikte emperyalizme karşı olunabileceğini düşünüyordu. Kemal Tahir’in de batının iki değil aslında bir tane olduğu gerçeğini idraki, yani sosyalist olma iddiasındaki batının da aslında kendi içlerindeki pazarlık öncesinde dışarıya karşı emperyalistlerle tamamen aynı düşünce, aynı hareket tarzı içinde

¹⁵⁷ REFİĞ, Halit, a.g.e., s: 41

¹⁵⁸ KAYALI, Kurtuluş, **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ankara, Ayyıldız Yayıncılık, 1994, s: 150

¹⁵⁹ TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 120/127

olduğunu idrak etmesi ve ‘İki batı değil tek batı vardır’ düşüncesine gelmesi 60’lı yılların ikinci yarısından itibaren mümkün oldu” demektedir.¹⁶⁰

Batı düşüncesinin ne olduğu ve yararlı olup olmadığı konusundaki Kemal Tahir ve Halit Refiğ’in düşünceleri 1960’ların ikinci yarısından itibaren değişmeye başlamıştır.

27 Mayıs’ı önce, büyük bir coşkuyla karşılayıp sürecin temellerini daha sonra farklı yorumlayanlar arasında, Halit Refiğ de yer almaktadır. Refiğ’e göre, 27 Mayıs’ın görünen nedenleri asıl neden değildir. Dönemin başbakanı Adnan Menderes ve ülkeyi yöneten diğer önemli isimler, ülkenin geleceği için Amerika Birleşik Devletleri yerine Sovyetler Birliği ile olan ilişkileri arttırmak istemektedirler. Başbakan Menderes, 1960 yılının Mart ayında Sovyetler Birliği’ni ziyaret edeceğini açıklamıştır. O günlerde Türkiye’nin ihtiyacı olan kredi de Sovyetler Birliği’nden temin edilecektir. Refiğ’e göre, devrimin altında yatan asıl neden, hükümetin Amerika Birleşik Devletleri’ne sırt çevirip Sovyetler Birliği ile oluşan yakınlaşmasıdır.¹⁶¹ Halit Refiğ ve Kemal Tahir’in ‘Batıcı’ olarak yorumladıkları solcu aydınlardan kopuşunu, bu düşünce başlatmıştır. 27 Mayıs’ın olumsuz şekilde yorumlanması bir yana olumlanmaması bile onları, solcu aydınların değerlendirmesinde, ‘sağcı olmakla suçlamak’ için yeterli neden teşkil etmiştir. İbrahim Türk, Halit Refiğ’in, daha önceki dönemde de kendisini ‘sol’ olarak nitelendirmediğini, kendisine ‘sen solcusun’ dendiğinde, ‘iyi, pekiyi’ diyerek yorum yapmadığını aktarmaktadır¹⁶². Halit Refiğ, kendisine yüklenen sığlığa karşı çıkmamış; onun temel iddiasını gerçekçilik oluşturmuştur. Refiğ, solcu olmayı değil ama Marx’ın yöntemini uygulamayı benimsemiştir.

1960’lı yılların ikinci yarısı, Türk kültür, sanat ve düşünce hayatında dönemeçlerin, ayrılıkların yaşandığı dönemler olarak araştırmacıların karşısına çıkmaktadır. Kemal Tahir ve beraberindekiler, bu dönemde solcu aydınların arasından tamamen dışlanmış; hatta ihanetle suçlanmışlardır. Halit Refiğ,

¹⁶⁰ TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 128

¹⁶¹ TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 127

¹⁶² TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 125

İbrahim Türk'le yaptığı söyleşilerden oluşan kitapta bu yıllarla ilgili olarak şunları dile getirmektedir:

“60’ların ikinci yarısında Amerika, dünyanın birçok başka ülkelerinde olduğu gibi Türkiye’de solun bir kısmını kendi kontrolü altına aldı. Ve bunu anti-Amerikan görünüşlerde yaptı. Yani anti-Amerikan geçinenlerin arasında Amerikan gizli servislerinin kullandığı kimseler oldu. Büyük kısmı bunun farkında değildi. Özellikle 60’ların sonu 70’lerin başından itibaren sol gruplarla takışmanın gelişiminde bu mesele de ağırlıklıdır. (...)60’lı yılların ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan yeni görüşler, Kemal Tahir’in Batı hakkındaki görüşleri, benim, kendi adıma sosyalist sol bir söylemden ulusalcı söyleme geçmem hep 60’lı yılların ikinci yarısından itibaren geçmişi, geçmişin değerlendirilmesinden tespit edilenlerle ortaya çıkan bir durum. Tabii 60’lı yılların ilk yarısında naif bir solculuk, sosyalizm söz konusuydu. Ama 60’lı yılların ikinci yarısında sol geçinenlerin bir kısmının anti-emperyalizm diye bağırırken emperyalizmin hesabına çalışır olduklarını görmek naifliği ortadan kaldırdı; bir kısım insanlar için...”¹⁶³

1961, 1962 yıllarına kadar sol düşünce ve aydınlar ile ilgili olan Halit Refiğ’in düşüncesi, 60’ların ilerleyen dönemlerinde artık olumsuz hale gelmeye başlamıştır. Senarist Ayşe Şasa’nın, *Yeşilçam Günlüğü* isimli kitabında belirttiğine göre, Ulusal Sinema görüşü, Halit Refiğ’in öncülüğünde ve 1968 yılında ‘billurlaşmıştır’. Aynı zamanda bu fikirlerin esin kaynağı şüphesiz, Kemal Tahir’dir.¹⁶⁴ Kemal Tahir’in *Devlet Ana* romanını 1967 yılında yayınladığı düşünülürse Şasa’nın iddiasına göre *Devlet Ana* romanı ile Ulusal Sinema görüşü arasında doğrudan bir bağlantı vardır. Ona göre *Devlet Ana*, konusu, özü ve biçimi itibariyle, Türk sanatını bir buçuk asırdır, “acıklı biçimde pençesinde debelendiği batılı trajik hayat görüşünden bütünüyle arıtıp trajik olmayan yerli estetiğe kavuşturmuştu.”¹⁶⁵

Bu eksende Ulusal Sinema anlayışı, Asya Tipi Üretim Tarzı ile de yakın ilişkidedir. Sosyalist düşünceye sahip Ulusal Sinemacılar, Osmanlı toplumunun üretim ilişkilerini açıklayabilmek için, doğrudan doğruya, daha önce ele alınan, Asya tipi üretim tarzı kavramını kullanmaktadırlar. Böylelikle Osmanlı toplumunu örnek göstererek Marks’ın evrim şemasının yanlış olduğunu iddia edenlere, karşı tezi Asya Tipi Üretim Tarzı ile savunmaktadırlar. Buna göre, Türk toplumu, Batı toplumlarından çok farklı bir sosyal yapı ve ruh taşıdığı

¹⁶³ TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 125/126

¹⁶⁴ ŞASA, Ayşe, *Yeşilçam Günlüğü*, İstanbul, Dergah Yayınları, 1993, s: 68

¹⁶⁵ ŞASA, Ayşe, a.g.e., s: 68

için, Türk sineması da elbette Batılı değerler içinde gerçekleşemeyecektir. Ulusallık kavramı da buradan kaynaklanmaktadır. Ulusal Sinema'nın savunucularına göre, bir 'Türk sineması' oluşturabilmek ancak eski Türk sanat ve geleneklerinden kaynaklanan, temellerini bu geleneklerden alan bir sinemanın üretilmesiyle mümkündür.

Ayşe Şasa'ya göre, soyutlamaya yatkın olmayan solcu aydınlar, Marx'ın bu üretim tarzıyla Türk filmleri arasındaki bağlantıyı kuramamışlar; Ulusal Sinema'nın en önemli temsilcisi olan Halit Refiğ'i demagoji yapmakla suçlamışlardır.¹⁶⁶ Aynı kesim, zaman içinde Kemal Tahir'i bir tarikat şeyhine, çevresindekiler de 'Tahiriler' diyerek, bu şeyhin müritlerine benzetecek kadar ileri gitmiştir.

Bu tezler kadar saldırgan olmayan bir diğer eleştiri ise sinema tarihçisi Âlim Şerif Onaran'a aittir. Onaran'ın tezi şudur:

"...Türk sinemasının bir halk sineması olduğu, devletin parasal desteğinden uzak, seyircilerin ödediği bilet ücretleriyle oluşan bir sinema olarak halka hizmetle mükellef bulunduğu hakkındaki düşünceler de ona aittir; ve bu düşünceleri birkaç arkadaşı, özellikle Metin Erksan'la paylaşır. Fikrin hareket noktası bu olduğuna göre, onun 'Kızın Var mı, Derdin Var', 'Yedi Evlat, İki Damat', 'Karakolda Ayna Var' ve 'Kız Kolunda Damga Var' gibi filmler çevirmesi ve giderek ticarî sinemanın kısıkağı içine girmesi kaçınılmaz olmuştur."¹⁶⁷

Refiğ'in ise, bu iddialar karşısında yaptığı savunma şu şekildedir:

"Bir yönetmenin 60'lı yıllar itibarıyla bir yıllık geçimini, yani çok bolluk olmadan, ama mübrem ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde sağlaması iki film yapmasıyla mümkündür. Bana 'her sene düşündüğün gibi iki film yap' deseler, yapamam zaten. Diyelim ki prodüktörler bana inanmış, her yaptığım film de tutuyor. Onu farz etsek bile, ben her sene iki tane düşündüğüm gibi film yapamazdım. Ondan ötürü burada, 'ben, bana yapımı ters gelmeyecek, çok aykırı, benim yapmakta çok zorlanacağım şeyler olmadıkça, prodüktörleri memnun edeceğim tabii. Bunları yaparım ama önüme fırsat çıktığı zaman, kendi düşündüğüm tasarıları da gerçekleştirebilirim' diye hesap yaptım."¹⁶⁸

¹⁶⁶ ŞASA, Ayşe, a.g.e., s: 77

¹⁶⁷ ONARAN, Âlim Şerif; **Türk Sineması (Birinci Cilt)**, ANKARA, Kitle Yayınları, 1999, s: 140

¹⁶⁸ TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 111, 112

Refiğ, ayrıca yaptığı -ticarî filmler de dâhil olmak üzere- filmlerin hiçbirisinde inançlarıyla aykırılık olmadığını savunmaktadır. Yalnızca bu filmlerin bazılarını vasat bir kültüre sahip izleyici kitlesi için yaptığını iddia eder. Bu da inançlarına aykırı değildir ve onlarla çatışmaz.¹⁶⁹

Bu konuda düşünülmesi gereken bir diğer nokta da, işin prodüktör kısmıdır. Sermayeyi yatıran prodüktörün çok yüksek bütçeli ama zarar edecek filmlere yatırım yapmak istememesini de anlayışla karşılamak gerekmektedir. Çünkü o zamanki prodüktörler açısından daha iyi film, daha çok masraf demektir. İyi filmden kaçınmalarının bir sebebi de, o yıllarda popüler, ticari sinemayla sanat sineması arasında büyük bir fark olmasıdır. Batı ülkelerinde popüler, ticari filmler yapmanın bedeli çok yüksektir. Sanat filmi denen, büyük ticari kaygısı olmayan filmler, büyük ticari iddiayla yapılmış filmlere oranla çok daha ucuza mal edilmektedir. Daha ucuza çıktıkları için küçük bir seyirci topluluğu tarafından ilgiyle karşılanan sanat filmlerinin yapılabilirliklerini sürdürmeleri mümkündür. Bu durum Türkiye’de tam tersidir.

Ulusal Sinema anlayışına getirilen bir diğer eleştiri ise, Milli Sinema yaklaşımını benimseyenler tarafından yapılmıştır. Onlara göre, Ulusal Sinema görüşü, Yeşilçam’ın sınırlarını aşarak, evrensel fikirler ortaya koyacak kadar geniş; liberalizme, sosyalizme ve Turancılığa karşı olacak kadar sistemli ve devlet politikası kabul edilebilecek kadar siyasi olmaya çalışmaktadır. Halbuki, Ulusal Sinema görüşü henüz, batılılaşmaya karşı bir reaksiyon olma özelliğini aşamamıştır. Ulusal Sinema ne iktisadi bir teoriyi, ne ahlaki kuralları, ne felsefi bir görüşü, ne de yaşamın her birimine gerekli olan ölçüler koyan bir yaşama biçimini içermektedir. Milli Sinemacılar yine de bu görüşü sosyalizm ve batının çarpıklığını anlatmaya çalıştığı ve birçok kişiyi de etkilediği için çok önemli bir tarihi olay olarak değerlendirmektedirler. Yine de onlara göre Ulusal Sinema, samimi olmaktan uzak görünmektedir.¹⁷⁰

Milli Sinema anlayışı incelendiği zaman Ulusal Sinema’dan çok farklı olmadığı görülecektir. Hatta denebilir ki, aralarındaki tek ciddi fark, Milli

¹⁶⁹ TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 111, 112, 113

¹⁷⁰ UÇAKAN, Mesut, a.g.e., s: 64, 65

Sinemacılar'ın kuramın kaynağını İslamiyet'e, Ulusal Sinemacılar'ın ise, sosyalizmi temel alan toplumsalcılığa dayandırmalarıdır. Nitekim, Uçakan, eleştirisinin bir yerinde “Bu bölük pörçük hakikatler, gerçek bir hakikate, evrensel bir yaşama sistemine ulaştığı an, Ulusal Sinema iddialarını gerçekleştirecek gücü bulmuş olacaktır. Refiğ'in şahsiyetinde bu gücün de İslamiyet olacağını görüyoruz” diyerek doğrulamaktadır.

Halit Refiğ, Ulusal Sinema akımının yaratıcısı, bu konudaki fikirleri ilk ortaya koyandır ama akımın tek yönetmeni değildir. Refiğ'in dışında da bazı yönetmenlerin bu akım içine dahil edilebilecek filmleri vardır. 1970'lerin başına gelindiğinde ise, Halit Refiğ ve Atıf Yılmaz, Ulusal Sinema anlayışını savunmakta artık iki kişi kalmışlardır. Ulusal sinema akımına dahil edilebilecek bu filmlerden bazıları, filmlerin yönetmenleri ve yapım yılları şöyledir:

| FİLM | YÖNETMEN | YAPIM YILI |
|--------------------------------|----------------------|-------------------|
| <i>Bir Türk'e Gönül Verdim</i> | Halit REFİĞ | 1967 |
| <i>Kuyu</i> | Metin ERKSAN | 1968 |
| <i>Sevmek Zamanı</i> | Metin ERKSAN | 1965 |
| <i>Fatma Bacı</i> | Halit REFİĞ | 1972 |
| <i>Vurun Kahpeye</i> | Halit REFİĞ | 1973 |
| <i>Hudutların Kanunu</i> | Ömer Lütü AKAD | 1966 |
| <i>Ah Güzel İstanbul</i> | Atıf Yılmaz BATİBEKİ | 1966 |
| <i>Çalıkuşu</i> | Osman SEDEN | 1966 |
| <i>Pembe Kadın</i> | Atıf Yılmaz BATİBEKİ | 1966 |
| <i>Toprağın Kanı</i> | Atıf Yılmaz BATİBEKİ | 1966 |
| <i>Kızılırmak Karakoyun</i> | Ömer Lütü AKAD | 1967 |
| <i>Ana</i> | Ömer Lütü AKAD | 1967 |
| <i>Yaprak Dökümü</i> | Memduh ÜN | 1967 |
| <i>Cemo</i> | Atıf Yılmaz BATİBEKİ | 1970 |
| <i>Kuma</i> | Atıf Yılmaz BATİBEKİ | 1975 |

Tablo – 1

II)1960 – 1985 ARASI HALİT REFİĞ FİLMLERİ VE MODERNLEŞME KAVRAMININ İRDELENMESİ

A- 1960 – 1985 ARASI HALİT REFİĞ FİLMLERİ

Halit Refiğ'in, Atıf Yılmaz ve Memduh Ün'ün yanında asistanlık yaptıktan sonra, yönetmenliğe başladığı yukarıda belirtilmişti. Memduh Ün, Refiğ'e kendi filmlerinde Ün'e yardımcılık yapmasını ve bunun karşılığında her sene ona bir film yaptıracağı teklifiyle gelmiş ve Refiğ'in yönetmen olarak kamera arkasına geçtiği ilk film olan *Yasak Aşk*, bu ortak çalışmanın sonucunda ortaya çıkmıştır. Film, olumlu eleştiriler almıştır. Hatta *Yasak Aşk*, Refiğ'in tüm filmleri arasında, hakkında en çok olumlu eleştiri yazısı yayınlanan eseri olmuştur. Nijat Özön'den Ali Gevgilili'ye ve Giovanni Scognamillo'ya kadar birçok eleştirmen, *Yasak Aşk* hakkında olumlu fikir belirtmiştir. Ayrıca *Yasak Aşk*, o yıl çekilenler arasında, eleştirmenler tarafından en iyi üç filmde birisi olarak seçilmiştir. Ancak film ticari olarak başarılı olamamıştır. Bunun nedeni olarak filmde yıldız oyuncu kullanılmaması gösterilmektedir¹⁷¹.

Yasak Aşk filmi, Kerime Nadir'in *Aşk Bekliyor* isimli romanından uyarlanmıştır. Memduh Ün'ün Refiğ'e sunduğu iki seçenektten birisi olan bu konuyu seçen Refiğ, romanla Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanı arasında benzerlikler görmüş ve bu yüzden bu konuda karar kılmıştır. Yönetmen Refiğ, *Yasak Aşk*'in çekimleri sırasında, romantizm açısından *Kerem ile Aslı*, *Leyla ile Mecnun* gibi geleneksel Türk aşk hikâyelerinden değil de; *Pelleas ve Melisenda* gibi Batı romantizminden yararlanmaya çalıştığını ve çok iyi bir ders de aldığını belirtmektedir.¹⁷² Bu filmdeki gelenekten uzaklaşma daha sonra yapacağı filmlerde, Refiğ için öğretici olmuştur. Çünkü, tanımadığı sembollere yer verilen, anlatımı Türk toplumu için fazla batılı olan bu filme, seyirci ilgi göstermemiştir. Dolayısıyla film, gişede başarı sağlayamamıştır.

¹⁷¹ TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 101

¹⁷² TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 98/104

Fakat Refiğ'in seyirci gerçeğini görmesi bakımından, yönetmenin sinematografisinde önemli bir film olmuştur.¹⁷³

Yasak Aşk'tan yaklaşık bir sene sonra Refiğ, ikinci filmi olan *Seviştiğimiz Günler*'i yönetmiştir. İki film arasında yaklaşık bir sene gibi bir süre olması, 1960'lı yılların sinema sektöründe fazla gibi görünse de Refiğ, bu süre içinde boş durmamış, Memduh Ün'ün bazı filmlerinde yönetmen yardımcılığı, bazılarında senaristlik yapmıştır. *Seviştiğimiz Günler*, yine Memduh Ün'ün Refiğ'e yaptırdığı filmlerden biridir. Konuya yaklaşım olarak da *Yasak Aşk* ile arasındaki fark, isimlerinde de net olarak görünmektedir. *Yasak Aşk*'ta olamayan bir birliktelik, *Seviştiğimiz Günler*'de ise olmuş, yaşanmış bir birliktelik söz konusudur. *Seviştiğimiz Günler* filminin gişe başarısı *Yasak Aşk*'tan çok daha yüksek olmuş ve bu filmden sonra, Halit Refiğ'e arka arkaya film yapması için teklif gelmeye başlamıştır. *Seviştiğimiz Günler*'in hemen arkasından, yine 1962 yılı içinde, bir başka yapımcıyla, Ertem Eğilmez'le *Gençlik Hülyaları*'nı çekmiştir.

Yasak Aşk da, *Seviştiğimiz Günler* de yapımcı tarafından, yani Memduh Ün tarafından Halit Refiğ'e yaptırılan filmlerdir. Konuları yapımcı tarafından belirlenmiştir. Bu filmleri takip eden yıllarda Refiğ tarafından yapılan *Şafak Bekçileri* ve *Gurbet Kuşları* ise bizzat Refiğ'in seçtiği konular olmuştur. Bu iki filmin ticari başarıları da diğerlerinden çok daha iyi gerçekleşmiştir. Bu ticari başarılar sayesinde Memduh Ün, Refiğ'in tasarılarına güvenir, onları kabul eder hale gelmiştir. Bunun sonucunda, Refiğ, ilerleyen yıllarda, *İstanbul'un Kızları*, *Kırık Hayatlar* gibi, yapımcı isteklerinden daha bağımsız çalışmalar gerçekleştirebilmiştir.

1963 yılında çektiği *Şehirdeki Yabancı*, Halit Refiğ için önemli filmlerdendir çünkü film, konusunun tamamen Refiğ tarafından belirlendiği ilk yapım olma özelliğini taşımaktadır. Filmin senaryosu da, Vedat Türkali ile beraber yazılmış olmasına rağmen ağırlıklı olarak Refiğ'e aittir. Film, toplumdaki aydın kişinin idealizmini, çevresine uyum sağlayamamasını yasak

¹⁷³ TÜRK, İbrahim, a.g.e., s: 101,102

aşk teması çerçevesinde ele alır. *Şehirdeki Yabancı*, Moskova Film Festivali'nde de gösterilmiştir. Yurtdışında bir festivalde gösterilen ilk Refiğ filmi olan *Şehirdeki Yabancı* ile ilgili yönetmen şunları dile getirmektedir:

“Ben başlangıçta burada da böyle bir adet olduğunu sandım. Ama festival gecesi film gösterildiğinde altyazısız, Türkçe gösteriliyor ve salon da dolu. ‘Eyvah’ dedim. Sonra, hayret, dil bilmedikleri halde, gülünmesi gereken yerlerde gülüyorlardı bile. Müthiş bir ilgiyle seyrediyorlardı. Film bitti, insanlar bizim olduğumuz yere geldiler, tebrik ediyorlar. ‘ Hay Allah ne kadar kibar insanlar! ‘ İki gün sonra İtalyan gazetelerinde müthiş yazılar çıkıyor: Altyazı yoktu ama film her şeyi açıkça anlatacak şekilde yapılmıştı!”¹⁷⁴

Şehirdeki Yabancı'nin Moskova Film Festivali'nde altyazısız olarak gösterilmesine rağmen aldığı olumlu eleştiriler, Refiğ'in sinema dilinde ve görsel anlatımda yetkinliğe ulaştığını da kanıtlamaktadır. Bu filmle ilgili olarak *Festival Sputnik* isimli dergide, sinema eleştirmeni M. Kvasnetskaya'nın “Bazı teknik aksaklıklarına rağmen *Şehirdeki Yabancı* genç Türk film endüstrisinin araştıran, düşünen, halkın hayatına bağlı olarak hisseden birçok yetenekli insanlara sahip olduğunu göstermektedir”,¹⁷⁵ şeklinde özetlenebilecek sözleri henüz genç bir yönetmen olan Refiğ için, önemli övgüler olmuştur.

27 Mayıs sürecinin bir savunusu olarak değerlendirilen *Şafak Bekçileri*, 1963 yılında çekilmiştir. Bu film Eskişehir Hava Üssü'nde Hava Kuvvetleri Komutanlığı'ndan alınan izin ve destekle gerçekleştirilmiştir. Bir çok uçağın gösterilmesi, uçak çekimleri, Hava Kuvvetleri Komutanlığı'ndan alınan izin ve destek ve bir askeri üste çekilmiş olması gibi özellikleri düşünüldüğü zaman bu film, Türk sinema tarihinde bir ilk olma özelliği taşımaktadır.

Şafak Bekçileri'nin hemen sonrasında *Gurbet Kuşları* gelmektedir. *Gurbet Kuşları*, Turgut Özakman ‘Ocak’ adlı oyunundan sinemaya uyarlanmıştır. Filmin senaryosu Refiğ'e, diyalogları ise filmin isminin bir romanından alınmasına izin veren Orhan Kemal'e aittir. *Gurbet Kuşları*, Halit Refiğ'in edebiyat dünyasından isimlerle çalıştığı ilk yapımdır. Aynı zamanda Türk sinemasında da göç konusunu işleyen ilk film olma özelliğini

¹⁷⁴ HİRİSTİDİS, Şengül Kılıç, s: 163

¹⁷⁵ REFİĞ, Halit, a.g.e., s: 27

taşımaktadır. Bu film, 1964'te ilk defa gerçekleştirilen Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi yönetmen ve en iyi film ödülleri olarak Refiğ'in sinema sektöründeki yerini sağlamlaştırmıştır. Filmin ana konusu, bir ailenin Anadolu'dan İstanbul'a göçü ve burada yaşadıklarıdır. Göç ettikten sonra ailenin bireyleri teker teker toplumun dışına itilir. Filmin, yurt dışında da ilgi toplamasını sağlayan yönü, taşradan büyük şehirlere yapılan göçler sonucunda ortaya çıkan yabancılaşma sürecini, sinemasal bir tavırla anlatmayı başaramış olmasıdır. Zira 1960'lı yıllar, tüm dünyada, köyden kente göç olgusunun yoğun olarak yaşandığı bir tarihsel süreçtir. Aile, filmin temelinde yer almaktadır. Bundan dolayı, *Gurbet Kuşları*, Refiğ'in en çok seyredilen filmlerinden birisi olmuştur.

Gurbet Kuşları, Paris'te düzenlenen Türk filmleri haftasında ve İtalya'da, Venedik Festivali'nde bir yan etkinlikte gösterilmiştir. Refiğ'e göre ilginç olanı, 2000 yılında Londra'da İngiliz Film Enstitüsü tarafından düzenlenen Avrupa Göçler ve Kültür Karşılaşmaları Festivali'nde filmin gösterilmesidir. Gösterimler, National Film Theatre'da yapılmış ve festivalde açılış filmi olarak *Gurbet Kuşları* seçilmiştir.¹⁷⁶ Halit Refiğ, bunu ilginç bulmaktadır çünkü kendi filmi dışında festivalde yer alan filmler, farklı ulusların bir araya gelmelerini sağlayan göç olaylarını anlatmaktadır. *Gurbet Kuşları* ise, taşradan büyük şehre göç olgusuna yoğunlaşmıştır.

1964, Halit Refiğ için, verimli bir yıl olmuştur. Yönetmen, *Gurbet Kuşları*'nın yanı sıra, *Şehrazat*, *İstanbul'un Kızları* ve *Evcilik Oyunu* filmlerini çekmiştir. *Şehrazat*, erotizm sözcüğünün henüz kesin bir anlam kazanmadığı yıllarda erotizmi, çeşitli cinsel tutku ve sapmaları ayrıntılı bir biçimde sergileyerek çok erken gelen ve sinema eleştirmeni Giovanni Scognamillo'ya göre dönemini fazlasıyla aşan bir filmidir.¹⁷⁷ Esrarengiz cinayetler, esrarengiz bir doğulu prenses ve özel gece kulüpleriyle *Şehrazat* bir yandan eğlence filmidir fakat göndermelerle dolu olan bu film, kendisini anlayabilecek olan aydın sinema izleyicisiyle buluşamamıştır. Dolayısıyla film, sinema salonlarında bir macera filmi statüsünde izlenmiştir. *Şehrazat*, aynı zamanda

¹⁷⁶ HİRİSTİDİS, Şengül Kılıç, a.g.e., s: 141

¹⁷⁷ SCOGNAMİLLO, Giovanni, a.g.e., s: 228

Halit Refiğ'in gençlik yıllarından beri etkilerini hissettiği Freud'un cinsel içgüdüler konusundaki tezleriyle de uygunluk taşımaktadır.

1965 yılında vizyona, yine dört adet Halit Refiğ filmi girmiştir. Bu filmler sırasıyla, *Haremde Dört Kadın*, *Kırık Hayatlar*, *Güneşe Giden Yol* ve *Canım Sana Feda*'dır.

Haremde Dört Kadın filmi, bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak incelenecektir. *Haremde Dört Kadın*'ı *Kırık Hayatlar* izlemiştir. *Kırık Hayatlar*, yönetmenin tüm filmleri arasında diğerlerinden farkları ile dikkat çekmektedir. *Kırık Hayatlar*, Halit Ziya Uşaklıgil'in beyaz perdeye uyarlanan ilk romanı ve Refiğ'in, *Yasak Aşk*'taki Kerime Nadir uyarlaması bir kenara bırakılacak olursa, ilk edebiyat uyarlamasıdır. Film, Halit Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı romanından sinemaya uyarlanmıştır. Filmde yönetmen, bir çağdaştırma işlemine girişerek kadın - erkek ilişkilerine ve evlilik kurumuna açıklama getirmeye çalışmaktadır. Filmde, Halit Ziya'nın romanında geçen olaylar, filmin çekildiği zamanda gerçekleşmektedir. Bir başka deyişle, yönetmen romanın konusunu, 1960'lı yıllara uyarlamıştır.

Halit Refiğ, ticari filmler ve 1968 tarihli *Sıladan Mektup* belgeselinden sonra 1969'da bir diğer önemli çalışması olan *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmi çekmiştir. *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmi evlendiği Türk erkeğini bulmak için çocuğuyla beraber Türkiye'ye gelen ve burada, erkeğin bir başka kadınla evli olduğunu öğrenen bir Alman kadının hikâyesini anlatmaktadır. Bu hikâyeden hareketle, Doğu – Batı ilişkileri, inanç sorunu, tasavvuf ve Almanya'ya göç konuları, filmde işlenmiştir. Film, 1970 Adana Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi ikinci film, en iyi yardımcı kadın oyuncu (Seden Kızıltunç) ve en iyi yardımcı erkek oyuncu (Bilal İnci) ödülleri kazanmıştır. Filmin konusu, bir gazete haberinden alınmıştır. Haber, ikizlerinin babasını aramak için Türkiye'ye gelen ve Ürgüp, Göreme yakınlarında hayatını sürdürmeye karar veren bir Alman kadınla ilgilidir. Bu sırada Halit Refiğ, Eva Bender ile birlikte. Refiğ, filmin konusunun ortaya çıkışıyla ilgili olarak,

“O haberle Eva’nın durumu birleşince, ayrıca ulusal sinema fikrinin bizim tarihi genel kültür kaynaklarımızla olan ilişkisi, tasavvuf ilişkisi, bizim kültürümüzün esasındaki yabancıyı kolayca benimseme fikri, bütün bunlardan bir film senaryosu fikri ortaya çıktı bende. Bu senaryoyu nasıl çekilir, ne olur bilmeden yazmaya başladım. Filmin ilk adı ‘Sana Yar Olamam’ idi.”¹⁷⁸ demektedir.

Refiğ, “Türk işçilerinin zengin Avrupa ülkelerinde kendilerine iş ararken, sınır kapılarında kurşunlandığı sıralarda, *Bir Türk’e Gönül Verdim* filmini, refahını paylaşmak istemeyen batılı burjuva hümanistine karşılık, sefaletine bile ortak kabul eden Türk köylüsünün insanseverliğini göstermek için yapmaya”¹⁷⁹ çalıştığını belirtmiştir.

Film, vizyona girdiğinde her kesimden farklı tepkiler almıştır. Bu filme kadar Halit Refiğ’e karşı mesafeli olan sağ kesim, filmin konusunun ve konunun ele alınış şeklinin etkisiyle, Refiğ’e yakın ilgi göstermiştir. Sol kesim ise, filme olumsuz yaklaşmıştır. Bu filmin, muhafazakâr sağ kesim tarafından övgüyle karşılanması, Kemal Tahir’i de rahatsız etmiştir. Kemal Tahirci olarak anılan, onun çok yakınındaki bir insan olan Refiğ’e sağ kesimin ilgisi, Kemal Tahir ile Halit Refiğ arasında bir yıl kadar süren bir soğukluk girmesine neden olmuş ve Kemal Tahir, nedenini belirtmeksizin filmi beğenmediğini söylemiştir.¹⁸⁰ Bu filmden sonra 1971 yılına kadar yazarla yönetmenin arasında, bu filmin ortaya çıkardığı soğukluk ve mesafe devam etmiştir.

Bir Türk’e Gönül Verdim filmi, Halit Refiğ’in modernleşmeye bakış açısının yansıdığı filmlerdendir. Modernizmin ortaya çıktığı coğrafyadan Türkiye’ye gelen filmin kadın kahramanı, Türk geleneklerini benimsemiştir. Buradan yola çıkılarak Refiğ’in, modernleşme sürecinde, geleneğin reddedilmemesi gerektiği görüşüne sahip olduğu sonucuna ulaşılabilmektedir.

Bu filmin ardından 1975 yılına kadar yönetmen, aralarında *Sevmek ve Ölmek Zamanı*, *Çöl Kartalı*, *Kızın Var mı Derdin Var* ve üçüncü kez beyaz perdeye uyarlanan *Vurun Kahpeye*’nin olduğu birçok film hazırlamıştır. 1975 yılında, TRT Genel Müdürü, İsmail Cem olmuştur. İsmail Cem, Yeşilçam

¹⁷⁸ HRİSTİDİS, Şengül Kılıç, a.g.e., s: 190

¹⁷⁹ REFİĞ, Halit, a.g.e., s: 148

¹⁸⁰ HRİSTİDİS, Şengül Kılıç, a.g.e., s: 193/194

yönetmenlerine TRT'nin olanaklarını sunmuş ve Türk edebiyatının önemli yapıtlarının filme uyarlanmasını sağlamıştır. Halit Refiğ bu dönemde, daha önce eserini sinemaya aktardığı Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnû* romanını, altı bölümlük dizi film haline getirerek televizyona uyarlamıştır. Bu dizi filmde, *Haremde Dört Kadın*'ın ardından yönetmen, dağılmakta olan, Batılılaşmanın yozlaştırdığı bir aile ve çevreyi yine yasak aşk temasıyla beraber işlemiştir. Tıpkı *Haremde Dört Kadın*'da olduğu gibi, *Aşk-ı Memnû*'da da geçmişin olaylarıyla günümüz gerçekleri arasında koşutluklar kurup çıkarsamalar yapmak mümkündür. Bu dizi film, Halit Refiğ'in bu tarihe kadar yaptığı en özgür çalışma olmuştur. Zira, o yıllarda, tek televizyon kanalı olan TRT'nin reyting, reklam alma gibi düşünceleri bulunmamakta ve kurum tamamen kamu hizmeti amacını gütmektedir.

Aşk-ı Memnû'nun ardından bir süreliğine Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan Refiğ'in, en önemli çalışması, yine TRT için hazırladığı ve büyük tartışmalara neden olan, sansürlenmiş, kopyaları yakılan *Yorgun Savaşçı* (1983) olmuştur.

Yukarıda da belirtildiği gibi Halit Refiğ'in ilk başyapıtı *Haremde Dört Kadın*'dır. Bu film aynı zamanda Refiğ'in Türk modernleşmesine bakış açısının anlaşılabilmesi için önemli bir örnek oluşturmaktadır. Dolayısıyla, bu çalışmada öne sürülen tez doğrultusunda yapılacak film çözümlerinden ilki, bu filme yönelik olacaktır.

B- HAREMDE DÖRT KADIN FİLMİNE YÖNELİK ÇÖZÜMLEME

Haremde Dört Kadın, Halit Refiğ'in üzerinde en çok tartışılan filmlerinden birisidir. Birsel Film'in yapımcılığında gerçekleştirilen filmin senaryosu, Halit Refiğ ve Kemal Tahir ortaklığında yazılmıştır. Filmin dramatik yapısı, Refiğ tarafından hazırlanmış, kişiliklerin geliştirilmesi ve birkaç sahne dışında diyalogların yazılması ise Kemal Tahir tarafından gerçekleştirilmiştir. 1965 yılında çekilen filmin başrollerinde Tanju Gürsu, Pervin Par, Nilüfer Aydan, Cüneyt Arkin, Ayfer Feray, Birsen Menekşeli, Sami Ayanoglu ve Önder Somer yer almışlardır.

Tek bir mekânda geçen film, kadınlar, erkekler, paşalar, Jön Türkler, subaylar ve yabancıları, umutları, ihtirasları, tutkuları ve çatışmalarıyla göstermektedir. Film, Osmanlı İmparatorluğu'nun ve toplumunun, yirminci yüzyıl başındaki ayrıntılı bir anlatımı olarak görünmektedir. Filmin tamamının geçtiği mekân, Sait Halim Paşa Yalısı'dır. *Haremde Dört Kadın*'da yalı, yirminci yüzyıla girerken, kaybolmaya mahkûm olan geleneksel yaşamı temsil eden, iktidarını yöneten, alaturka yönetici, aile reisi üç kadınla evli olan Sadık Paşa'nındır.¹⁸¹ Bu filmde anlatılan Osmanlı yaşamı, modernleştiğini, Batı'ya uyum sağladığını düşünen bir aileye aittir. *Haremde Dört Kadın*, bu nedenle, yoğun olarak yönetmenin modernleşmeye bakış açısının incelenmesinde kullanılabilir alt metinlerle örülmüştür.

Âlim Şerif Onaran'ın Sami Şekeroğlu'ndan aktardığına göre, *Haremde Dört Kadın*, Halit Refiğ filmleri arasında ayrı özellikler gösteren bir filmidir.

“Tarihsel gerçeklerden kurulmuş olaylar dizisi arkasında günümüz Türkiye'si ile koşutluklar, özenli ve doğru biçimde yansıtılmıştır. Aşırı entelektüel bir sinema ürünüdür ve sembolik bir yapıya sahiptir. İktidarsız paşa, iktidarsız devleti; seviciler kadınlar kendi kendine yatan halkı, filmde sözü edilen ama kendisi görülmeye Nizamettin Paşa işbirlikçiyi, namuslu ama yanlışa koşulmuş yeğen Cemal, devrimciyi sembolleştirir.”¹⁸²

¹⁸¹ ADİLOĞLU, Fatoş, *Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri*, İstanbul, Es Yayınları, 2007, s: 2004

¹⁸² ONARAN, Âlim Şerif; a.g.e., s: 140/141

Filmin çekildiği tarih olan 1965 yılı, 1960 Anayasası'nın sağladığı özgürlük ortamıyla, Türkiye'de siyasal ve ekonomik tartışmaların yoğun olarak yaşandığı bir dönemdir. Dünyanın birçok ülkesinde de 1968 yılında ortaya çıkan devrimci hareket ve eylemlerin temellenmesi o günlere dayanmaktadır. Filmin alt metinleri, bu bilgi göz önünde tutularak incelendiğinde Âlim Şerif Onaran'ın var olduğunu iddia ettiği filmin geçtiği zamanla, çekildiği zaman arasındaki koşutluklar görülebilmektedir.

Scognamillo da *Haremde Dört Kadın*'ı, Refiğ'in ilk başyapıtı olarak değerlendirir. Ona göre *Haremde Dört Kadın*, yönetmenin tüm önceki deneme, çalışma ve araştırmalarından yararlanarak bir biçim olgunluğuna ulaşan ve ayrıntılı bir tarihsel boyut içinde gelişen bir Halit Refiğ başarısıdır.¹⁸³ Refiğ, *Haremde Dört Kadın* filmiyle ilgili şu sözleri dile getirmektedir:

“1965 yılına kadar Türkiye’de yapılan tarihi filmler, hamasi romantik filmlerdi. 1950’lerdeki *İstanbul’un Fethi*’nden başlayarak, *Lale Devri*, *Barbaros Hayrettin Paşa* gibi beş altı tarihi film yapılmıştı. Ama İstanbul’un Fethi dışında bunlardan hiçbiri istenilen neticeyi vermedi. Dolayısıyla ‘*Haremde Dört Kadın*’ı yaptığımızda Türkiye’de uzun yıllardır tarihi film çekilmemişti. Osmanlı’da çekirdek hareketlerin olduğu bir dönemde, yani yenileşme hareketlerinin filizlendiği bir dönemde, yenileşmenin tam karşısı bir kurumu ele almaya karar verdim. Bunun bir örneği olmak üzere artık son dönemine gelmiş bir Osmanlı kurumuna, hareme odaklanan bir film yapmayı düşündük: O olgu hangi şartlarda vardı ve hangi şartlarda o olguya karşı hareketler başlamıştı ve o olgu hangi şartlar altında bir çeşit çürüme sürecine girmişti...”¹⁸⁴

Türk modernleşme tarihi incelendiğinde, özellikle modernleşme sürecinin ilk yıllarında toplumda birbirine tezat iki grubun varlığından söz edilebilir. Bunlardan birincisi, Batı’yı kendisine örnek alan ve hayatlarını Batılılar gibi sürdürenlerdir. İkinci grup ise, modern hayat standartları karşısında geleneğine daha sıkı bir biçimde sahip çıkan, Doğu kültüründen vazgeçmek istemeyen ya da Batı kültürünün henüz ulaşamadığı taşrada yaşayan halk kesimidir. Bu olgu, Türk toplumunun Doğu ile Batı arasında kalmışlığını, özellikle halkın yaşadığı çelişkiyi göstermektedir. Halit Refiğ’in bu konudaki görüşü yukarıdaki alıntıdan ve *Haremde Dört Kadın* filminden anlaşılabilir.

¹⁸³ SCOGNAMİLLO, Giovanni, a.g.e., s: 228

¹⁸⁴ HİRİSTİDİS, Şengül Kılıç, a.g.e., s: 158/159

Filmin aldığı tepkileri Halit Refiğ şöyle dile getirmektedir:

“...Türk sineması tarihinde ilk bilinçli sol hareket olan ‘toplumsal gerçekçilik’ hareketi sağcı basın ve kurumlarının patırtıları ile ilgi toplayıp geliştikten sonra ölüm darbesini solcu geçinen yazar ve kurumlardan yedi. Sinemamızın 27 Mayıs 1960’ da başlayan bir devresi böylece 10 Ekim 1965’de son buluyordu. Üçüncü Antalya Festivali’ nin ilk gecesi ‘Haremde Dört Kadın’ yuhalanıp, gösterilmesi yarıda kesildiği zaman sağcılar bir cesedin üstünde tepiniyordu. İş işten çoktan geçmişti. ‘Yılanların Öcü’nde İrazca ananın direnişi, karşı koyuşu ile başlayan hareket ‘Haremde Dört Kadın’ da tıbbiyeli jöntürk’ ün uğrunda mücadele ettiği insanlardan biri tarafından kalbine saplanan bıçakla sona ermişti.”¹⁸⁵

Filmin önemli özelliklerinden birisi, Atıf Yılmaz’ın yönetmenliğini yaptığı, 1963 tarihli *İki Gemi Yan yana* filmiyle birlikte, Türk sinemasında ilk kez bir lezbiyen ilişkinin karelerini içermiş olmasıdır. Sadık Paşa’nın haremindeki en büyük kadın olan Mihrengiz ile Şevkidil arasındaki ilişki, giderek birbirlerine cinsel bir tutkuyla bağlanmalarına dönüşür. *Haremde Dört Kadın*, 1899 – 1900 yıllarında, yani Osmanlı Devleti’nin çöküşünün yaşandığı ve II. Meşrutiyet’in henüz ilan edilmediği günlerde geçmektedir. Filmin tamamına yakın bölümü filmdeki ailenin reisi olan Sadık Paşa’nın konağındaki olayları konu almaktadır. Sadık Paşa, Şevkidil, Mihrengiz ve Gülfem isimlerindeki üç kadına kocalık yapmaktadır. Ayrıca Sadık Paşa’nın yeğenleri olan Doktor Cemal, Ruşan ve Rüştü de aynı konakta yaşamaktadırlar. Sadık Paşa, İngiliz taraftarıdır ve onlarla işbirliği yapmaktadır. Filmde tüm dini vecibelerini yerine getiren Sadık Paşa, aslında ‘görünüşte’ dindar ve namusludur. Çocuk sahibi olamayan Paşa, üç karısının da kısır olduğunu iddia etmektedir. Yeğeni olan Ruşan’ı dördüncü karısı olarak alıp ondan çocuk sahibi olmayı istemektedir. Bu durumdan, birbirlerine âşık olan Ruşan ve Cemal, rahatsız olmaktadır. Aralarındaki tek engel, Sadık Paşa olarak görünmektedir. Cemal, Sadık Paşa’nın eşi olan Mihrengiz ile bir kere birlikte olmuştur fakat bu olayı, bir hata olarak görmektedir. Doktor olan Cemal, aynı zamanda Jön Türk’tür ve dönemin tipik aydın karakterini yansıtmaktadır. Cemal, Ruşan ile beraber Fransa’ya kaçmak üzereyken, Sadık Paşa, onun Jön Türk olduğunu öğrenir ve konaktan kovar. Bu olaya rağmen, Sadık Paşa’ya bir suikast düzenlendiğini öğrenen Cemal, suikastı önlemeye çalışır ve bu sırada, kalbinden bıçaklanarak hayatını kaybeder.

¹⁸⁵ REFİĞ, Halit, a.g.e., s: 35

Sadık Paşa'nın İngilizler ile olan çıkar ilişkisi, İngiliz taraftarlığı ve onlardan rüşvet alarak devletine ihaneti, Türkiye'nin Batı ile olan ilişkilerine farklı açıdan yaklaşımı içermektedir. Sadık Paşa filmde geleneği temsil ettiği için, Sadık Paşa karakterinin olumsuz olarak sunulması, bir anlamda gelenekteki bozulmanın işaretidir. Bu karaktere yer verilmesi, Osmanlı Devleti'nin yenileşme çabalarına giriştiği dönemde benzer devlet adamlarının varlığına işaret etse de, Halit Refiğ'in bunu olumlamadığı, iyi karakter olan Doktor Cemal'in Sadık Paşa'nın karşısına konmasından anlaşılabilir. Halit Refiğ ve Kemal Tahir aslında, modernleşme sürecinde geleneğin tamamıyla terk edilmesine karşıdır. Ancak Sadık Paşa'nın *Haremde Dört Kadın*'da temsil ettiği geleneğin bozulmuş yönüdür. Bu nedenle "gelenek eğer bozulmuş ve çürümüşse terk edilmelidir" düşüncesini de taşırlar.

Film, güç yani iktidar sahibi olan Sadık Paşa'nın cinsel hayattaki güçsüzlüğü, iktidarsızlığı gibi bazı Freudyen göndermeler barındırmaktadır. İktidarsız olan Sadık Paşa'nın üç kadından oluşan bir haremi vardır ve bu hareme bir dördüncü kadını da dâhil etmek istemektedir. Film ismini bu olaydan almaktadır. Sadık Paşa'nın Osmanlı Devleti'nin yönetim tabakasında yer alması ve aynı zamanda cinsel anlamda iktidarsız olması, Osmanlı Devleti'nin aslında gücü, yani iktidarı elinde bulunduramadığına işaret etmektedir. Osmanlı yönetimi bunu, toplum üzerindeki baskısını arttırarak gizlemeye çalışmıştır. II. Abdülhamit döneminde uygulanan istibdat yönetimi halk üzerindeki yoğun devlet baskısının, görünür hale gelmesidir.

Filmde, Saray'ın Jön Türkler'e bakışı da yansıtılmaktadır. Sadık Paşa'nın, yeğeni Doktor Cemal'e karşı olan tutumu ve O'nu konağından kovması, "Batı"lı düşüncelere sahip Jön Türkler'in Osmanlı Devleti'ndeki iktidar karşıtı durumunu simgeler. Cemal'in kovulmasına rağmen, Sadık Paşa'nın hayatını kurtarabilmek için kendi yaşamını feda etmesi ise, yönetmenin bakış açısını, yani Batılı olsa da modernizmi savunan ve yozlaşmış geleneğe karşı çıkan bireyin olumlanmasını içerir. Ancak bu olumlama, Jön Türk karakterin öldürülmesiyle sonuçsuz bırakılır.

Osmanlı devlet adamları, yenileşme hareketlerine büyük ölçüde karşı olmuşlardır. Yenileşmeyi ve yönetimde temsil edilmeyi arzulayan Jön Türk hareketi bu nedenle devlet anlayışının karşısında yer almıştır. *Haremde Dört Kadın*'da Jön Türk olan Doktor Cemal'in Sadık Paşa ile ilişkisi, yukarıda anlatılan tarihi gerçekliğin yansımasıdır.

Sadık Paşa karakteri, dini bütün bir Müslüman olarak görünmesine rağmen, İngilizler'den rüşvet alarak vatanına ihanet eden ve küçüklüğünden beri yetiştirdiği yeğenine karşı cinsel istek duymakla somutlanan olumsuzluklarla yüklüdür.¹⁸⁶ Cemal ise, her türlü olumlu özelliği kendinde toplamış bir karakterdir. Aynı zamanda, Cemal'in bazı düşünceleri ve hareketlerinde sosyalist izler bulmak da mümkündür. Halit Refiğ'in sosyalist düşünce ile olan yakınlığı, Doktor Cemal'in karakterinde yansıma bulur.

Filmde, Jön Türkler'in 'iyi' olarak sunulması, filmin çekildiği tarihte, senaryoyu hazırlayan Halit Refiğ ve Kemal Tahir'in görüşlerini yansıtmaktadır. Her iki senaryo yazarı da filmin çekildiği dönemde, tarihte Abdülhamit'in karşısında tavır alan Jön Türkler'i olumlamaktadır. Bu yaklaşımları, aynı zamanda güncel devrimci tutuma bakış açılarını da gösterir. Başka bir deyişle, Doktor Cemal'e yüklenen olumlu özellikler, aynı zamanda 1960'lı yıllardaki devrimci gençlere yüklenmiş özelliklerdir. Jön Türkler, aynı zamanda Osmanlı Devleti içinde, yönetimin üst tabakasında yer almayı modernleşmeyi hedefleyen ilk gruptur. Buradan hareketle *Haremde Dört Kadın* filminin, Osmanlı Devleti'nin bitmişliğini ve Jön Türkler'in ideali olan 'yeni vatan' kavramını öne çıkardığını söylemek mümkündür. Ancak Doktor Cemal'in öldürülmesi ile yeni vatan fikri gerçekleşmemiş, yarım kalmıştır. Bu yarım kalmışlık, Türk modernleşmesinin tamamlanamaması olarak görünmektedir.

Filmde birçok gönderme olduğu belirtilmişti. Doktor Cemal, Sadık Paşa ve Ruhşan arasındaki yasak aşk üçgeni, göndermelerin odak noktasında yer almaktadır. Deniz Derman, bu aşk üçgeni için şöyle bir açıklamada bulunmuştur: "Türk kadın aşağıda yer alır, koca Osmanlı'dır ve yukarıda yer

¹⁸⁶ YAŞARTÜRK, Gül, "Halit Refiğ ve Haremde Dört Kadın", **Bilim ve Ütopya**, Sayı: 160, İstanbul, 2007, s: 25

alır, sevgilisi Batı'ya dönüktür ve yeğen olmak durumundan yurtsuzluktan akraba evine sığınmıştır. Keza bu kategoride Fransız mürebbiye, mademoiselle'ler de yer alır."¹⁸⁷ Deniz Derman'ın işaret ettiği aşk üçgeninde, özlenen ve istenen sevgili Batı, sevilmeyen koca Osmanlı ve her koşulda ezilen kadın Osmanlı toplumu olarak simgelenmektedir.

Sami Şekeroğlu, 1974 yılında hazırladığı *Türk Film Arşivi* isimli eserin senaryo kitabında filmle ilgili olarak şunları yazmıştır:

"Tarihi gerçeklerden kurulmuş olaylar dizisi arkasında günümüz Türkiye'siyle paralellikler itinalı, doğru, hatta filmin çekiminden sonra yurdumuzdaki gelişmeler göz önüne alınırsa, uzağı gören bir bilgene has tutumla kurulmuştur. (...) (Cinsel yönden) İktidarsız paşa iktidarsız devleti, sevici kadınlar kendi kendilerine yeten, kendi yağıyla kavrulan halkı, (...) Nizamettin Paşa işbirlikçiyi, namuslu ama yanlış koşulmuş genç yeğen Cemal ise devrimciyi bize sembolleştirir. (...) Devleti temsil eden Sadık Paşa'nın mecburiyet karşısında da olsa rüşvet alması, eserin en büyük yanlışlığıdır... Kadınlar arası sevicilik, asker yeğenin onlarla cinsel ilişkisi olağan ve gerçek olsalar bile filme konması, Türk seyircisine kadınlar üstüne bir genelleme fikrini vermesine yol açmış ve ters düşmüştür. (...) Haremde Dört Kadın şanssız bir filmidir. Aşırı entelektüel bir sinema olması nedeniyle halkla fazla ilişki kuramamıştır."¹⁸⁸

Milli Sinema akımının Mesut Uçakan ile beraber önemli isimlerinden birisi olan yönetmen Salih Diriklik, filmin gişe başarısının çok kötü olmasının nedenini, filmin yalnızca entelektüel izleyiciye hitap etmesinden ziyade, Türk tarihinde örneğine rastlanılamayacak çarpıklıkları içermesine bağlamaktadır. Diriklik'e göre, kendi tarihini böylesine olumsuzlayan bir filme, Türk sinema seyircisi, bilinçli olarak gitmemeyi tercih etmiştir.¹⁸⁹ Ulusal sinema anlayışına sahip olan Halit Refiğ'in kendi ulusunun tarihine olumsuz bir bakış açısıyla yaklaşması bir tezat gibi görünmektedir. Fakat filmde asıl anlatılan alt metinde gizlidir. Dolayısıyla, söz konusu tezatlığı bu alt metni göz önünde bulundurarak değerlendirmek gerekmektedir. Sağ kesimden gelen tepkiler ve Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde filmin protesto edilmesi, Diriklik'e göre, yapımcıların, Halit Refiğ karşısındaki tutumlarını da etkilemiş ve bu filmde sonra Refiğ'in film yapabilmesi daha zor koşullarda gerçekleşmiştir.

¹⁸⁷ Aktaran: YAŞARTÜRK, Gül, a.g.e., s: 25

¹⁸⁸ Aktaran: DİRİKLİK, Salih, **Milli Sinemayı Temellendiren Çalışmalar**, www.diriklik.com

¹⁸⁹ DİRİKLİK, Salih, a.g.e.

Senaryo aşamasında Halit Refiğ'le birlikte çalışan ve filmin bu şekilde ciddi tepkiler yaratacağını tahmin etmeyen yazar Kemal Tahir, Türk Film Arşivi tarafından yayınlanan *Ulusal Sinema Dergisi*'nin üçüncü sayısında, filmle ilgili şunları yazmıştır: "Senaryo çalışmalarımın en büyük yanlılığına Haremde Dört Kadın'da düştüğüme eminim. (...) Sadık Paşa'yı çağının yabancı ajanı, nereden geldikleri, ne idükleri belirsiz hırsız paşalar sürüsüyle karıştırmıştım."¹⁹⁰

Haremde Dört Kadın filminin aldığı olumsuz eleştiri ve tepkiler, yukarıda bahsedildiği gibi, Halit Refiğ'in yeni projeleri için yapımcı bulmasını zorlaştırmıştır. Bu filmin ardından, Refiğ, 1968 yılında bir gazete haberinden yola çıkarak senaryosunu yazdığı *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmini çekmek için uzun süre yapımcı aramak zorunda kalmıştır. Yönetmenin bu arayışı, ancak bir yıl sonra sonuçlanmış, Erman Film'in sahibi olan Hürrem Erman senaryonun ilgisini çektiğini belirterek filmin yapımcısı olmayı kabul etmiştir. *Haremde Dört Kadın* filminin sağ kesimden aldığı tepkiler, *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmiyle beraber yön değiştirmiş, bu kez eleştiriler içlerinde Kemal Tahir'in de olduğu, sol kesimden gelmiştir.¹⁹¹

Haremde Dört Kadın'ın sağ kesimden, *Bir Türk'e Gönül Verdim*'in ise solcu aydınlardan aldığı olumsuz eleştiriler de göstermektedir ki, Halit Refiğ, sahiplenilmeyen bir yönetmen olmuştur. Yönetmenin her iki filmde de görülebilen Türk modernleşmesi ve Batılılaşma olgularına yaklaşımı, dışlanmasının temel nedenidir. Söz konusu iki film, Refiğ'in, Türk modernleşme sürecinin, gerçekleşmesi gerektiği gibi olmadığı yönündeki görüşlerinin sinemasal yansımalarıdır. Bu filmlerde gösterildiği biçimiyle Türk modernleşme süreci, aynı zamanda, Batı-dışı modernleşme süreçlerine tipik bir örnek teşkil etmektedir. Her iki filmde de Türk toplumunun Doğu ile Batı arasında kalmışlığı yansıtılmaktadır.

Haremde Dört Kadın'da Osmanlı'daki yenileşme ve modernlik ile ilgili bölümlerde, yenileşme arzusunun tabandan, yani halktan gelmediğine dikkat

¹⁹⁰ Aktaran: DİRİKLİK, Salih, a.g.e.

¹⁹¹ HRİSTİDİS, Şengül Kılıç, a.g.e., s: 193/194

çekilmektedir. Yenileşmeyi isteyen karakter, Doktor Cemal'dir. Doktor Cemal, yönetici tabakaya dahil olmasa bile, aldığı eğitim ve ailesi itibariyle halktan ayrılır. Bir başka deyişle, Doktor Cemal, Osmanlı toplumu içinde 'taban' olarak adlandırılabilir kesimden değildir.

Yukarıdaki çözümlerinin yanı sıra Batı-dışı modernleşmelerin bir diğer özelliğinin filmde, Sadık Paşa'nın gündelik hayatında görüldüğünü söylemek mümkündür. Yenileşme karşıtı gibi görünen, geleneklerine bağlı Sadık Paşa bile, Batı tarzı mobilyalarda rahat etmektedir. Batı-dışı modernleşmelerde gelenek ile modernlik arasında bir mücadele söz konusudur. Sadık Paşa'nın ve diğer karakterlerin yaşantılarında bu karmaşa gözlenebilmektedir. Örneğin Sadık Paşa'nın bir yandan dine bağlı görünüşünde bu bağın çok zayıf olması, bu karmaşanın bir parçasıdır. Sadık Paşa'nın yalnızca isminde sadakat kavramı bulunmaktadır. O, başta yönetici olarak görev yaptığı Osmanlı Devleti olmak üzere, filmde hiçbir kurum ve kavrama sadakat göstermemektedir.

Nilüfer Göle'nin, Batı-dışı modernleşme kavramına ait olarak öne sürdüğü bir diğer özellik, daha önceki bölümlerde ele alındığı gibi, Batı'nın merkezden kaydırılarak modernliğin merkeze alınmasıdır. Sadık Paşa'nın Batı tarzı konaklarda, Batı'dan gelme mobilyalar kullanarak yaşaması bu özelliğe işaret etmektedir. Sadık Paşa'nın bu hayatı, Batılı olmak adına değil, modern olmak adına, bilinçsizce yapılmış olan bir seçimi içerir.

Haremde Dört Kadın filmi, modernleşmeye bakış açıları bakımından zıt yönde yer alan, Doktor Cemal ve Sadık Paşa gibi iki farklı karakteri içermektedir. Sadık Paşa, kendi hayatında şekilsel olarak modernliği yaşayan geleneğe her yönüyle bağlı bir insandır. Doktor Cemal ise, mecburiyetten dolayı, akrabası olan Sadık Paşa'nın konağında yaşayan ve yenileşme taraftarı olan kahramandır. Doktor Cemal, geleneğin yozlaşmış kısmının terk edilmesini arzulamaktadır. Sadık Paşa'nın konağı Osmanlı Devleti, Doktor Cemal de bu devlette, söz hakkı olmayan fakat bunun olmasını arzulayan genç Jön Türk'tür. Gelenekçi ve evin yöneticisi olan Sadık Paşa (Osmanlı yönetimi), konakta yaşayanlar (Osmanlı toplumu) üzerinde arttırarak devam ettirdiği baskı

sayesinde onları yönetmeye devam edebilmekte ve bu yüzden iktidar için risk oluşturabilecek yenileşmeyi istememektedir.

Sonuç olarak, *Haremde Dört Kadın*, toplumumuzun ekonomik ve politik sisteminin, kadın-erkek ilişkilerinin, ilerencilik ve Batılılaşma hareketlerinin, sanat anlayışının, Osmanlılığa dayanan köklerini göstermeye çalışması; Karagöz'den, ortaoyunundan, saray müziğinden, minyatürlerden kaynak alan üslup araştırması ile Refiğ filmografisinde önemli bir filmidir.

C- YORGUN SAVAŞCI FİLMİNE YÖNELİK ÇÖZÜMLEME

Yorgun Savaşçı filmi, Kemal Tahir'in aynı isimli romanından uyarlandığı ve meydana gelen olaylar ve tartışmalarla Refiğ filmografisinde önemli bir yer tuttuğu için, bir televizyon dizi filmi olduğu halde, çözümlemesi yapılacak filmlerden biri olarak seçilmiştir. Bunun yanında filmin konuyu ele alış biçimi, Kemal Tahir ve Halit Refiğ'in, Türk modernleşme projesindeki en önemli atılım olan Cumhuriyet'in kurulmasını sağlayan aşamaya, yani Kurtuluş Savaşı dönemine yaklaşımlarını ortaya koymaktadır.

Romanı ele alındığında *Yorgun Savaşçı*, modernizmle birlikte ortaya çıkan roman türünde, objektiflik kavramına yer veren bir örnek olarak değerlendirilebilir. Edebiyat bilimci Sevim Kantarcıoğlu'ya göre:

“Halksız aydın, aydınsız halk, gerçeksiz ideal; idealsiz gerçek olamayacağına inanan Kemal Tahir, modernizmin objektif gerçek kavramını bütün boyutlarıyla eserinde ifade edebilmiştir.(...) Sonuç olarak *Yorgun Savaşçı*, kahramanının, yaşadığı olgunlaşma süreci sonunda, vardığı sentezi perspektivist tarih kavramına uygun bir şekilde ifade eden bir eserdir. Kemal Tahir, İttihat ve Terakkiciler'in gerçekten kopuk idealizmlerini trajik bir yenilgiye mahkûm eder. Kuvay-ı Milliyecilerin milletin trajik kaderini yeniden doğuşa ve dirilişe çevirebilmesi ise, Anadolu'yu yeniden fethetmek, onun gerçeklerini bilmek, kendi kültür değerlerine sahip çıkmak ve sonra da Batı medeniyetine hem alıcı, hem de verici olarak açılmakla ve başkalaşmadan değişmekle mümkündür.”¹⁹²

Gerçekten de Osmanlı İmparatorluğu döneminde Anadolu, ikinci planda bırakılmış, Anadolu halkı da yeterli destek ve ilgiyi görememiştir. Dolayısıyla, gerektiğinde yalnızca asker kimliği ile hatırlanan Anadolu halkını Kurtuluş Savaşı'na hazırlamak ve örgütlemek kolay olmamıştır. Batı'ya ekonomik olarak bağımlı hale gelen Osmanlı Devleti'nin Anadolu'daki nüfusu, kendi kültürel değerleri ve geleneğini terk etmeden Batı'nın tekniğini alarak Batı'ya karşı Kurtuluş Savaşı'nı vermiştir. *Yorgun Savaşçı* romanı, söz konusu ortamda Anadolu insanının Kurtuluş Savaşı için örgütlenmesini anlatırken bu

¹⁹² KANTARCIOĞLU, Sevim, **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s: 134

örgütlemeyi gerçekleştirmeye çalışan ve uzun yıllardır savaş ortamlarının içinde olan subayların da dramını yansıtmaktadır.

İttihat ve Terakki Cemiyeti, Anadolu'nun gerçeklerini, savaşlardan yılmışlığını ve cehaletini göz ardı ederek, Anadolu merkezli yeni bir 'vatan' ideali için çabalamıştır. Bu çaba başarıya ulaşamazken, Mustafa Kemal Paşa'nın önderliğinde, Anadolu insanının inancıyla bir araya gelen gücünü kullanarak yürüttüğü Kurtuluş Savaşı mücadelesi başarıya ulaşmıştır. Cumhuriyet, bu gücü içinde barındırarak ortaya çıkmıştır. Böylelikle ortaya çıkan yeni Türkiye Cumhuriyeti Devleti, kendi kültürel verilerine sahip çıkmış, örneğin Dil ve Tarih Kurumları gibi örgütlenmelerle unutulmuş olan kendi kültürünü canlandırmaya gayret etmiş, teknik anlamda ise Batı'nın bilgilerinden yararlanmıştır. Bu süreçte, Türk toplumu başkalaşmadan değişmek yoluna girmiştir.

Edebiyat tarihinde roman türünün ortaya çıkması on sekizinci yüzyılda, neorealizm felsefesinin etkisiyle olmuştur.¹⁹³ Edebî bir hikâyeleme tekniği olan roman, ortaya çıkmasından itibaren, birçok değişiklikler geçirmiş ve modernleşme ile birlikte, modern gerçekliği anlatan modern roman türü oluşarak son haline ulaşmıştır. Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* isimli romanı da, anlatım tekniği ve karakterlerinin işlenişi bakımından, modern romana örnek teşkil etmektedir.

1978 yılında Halit Refiğ, Mimar Sinan ile ilgili bir film yapmayı tasarlamıştır. Bunun üzerine, TRT Televizyon Dairesi Başkanı Yılmaz Dağdeviren, Mimar Sinan tasarısının, TRT için yapılması teklifini Halit Refiğ'e götürmüştür. Fakat o günkü şartlarda bu yapım, yoğun bir araştırma ve hazırlık devresi gerektirdiğinden, Mimar Sinan tasarısından önce *Yorgun Savaşçı*'nın çekilmesi gündeme gelmiştir. TRT o dönemde Türk edebiyatçılarının eserlerini televizyona uyarlamaktadır. Kemal Tahir'e en yakın isim olan yönetmen Halit Refiğ olduğu için, *Yorgun Savaşçı*'nın yönetmenliği ona teklif edilmiştir. Refiğ,

¹⁹³ KANTARCIOĞLU, Sevim, a.g.e., s: 12

Yorgun Savaşçı'nın çekim öncesi hazırlıklarını ve sansür süreci ile ilgili yaşananları şöyle anlatmaktadır:

“.....Toplantılar yaptık; romanda geçen kişilerin oğulları, Yüzbaşı Selahattin' in oğlu, Yarbay Kasap Osman'ın oğlu gibi kimselerin yanı sıra, bilfiil o dönemi yaşamış, çok önemli bir kişilik, milli mücadele yıllarının Galip Hoca'sı Celal Bayar...

Ve o dönemleri anlattığı zaman, çok büyük memnuniyetim, Kemal Tahir'in gerçeklere yaklaşımı ile onu içinde yaşamış olan Celal Bayar'ın anlattıklarının tamamen örtüşmesiydi. Çekim hazırlıklarına gireceğiz, senaryo TRT denetimine gitti, o günlerde İlhan Selçuk 'Cumhuriyet' gazetesinde bir yazı yayınladı. 'TRT *Yorgun Savaşçı*'yı filme çekmemelidir. Çünkü Kemal Tahir milli mücadele tarihini saptırmıştır' diye. Bunun ardından bir denetim raporu geldi. Hadi Şenol adlı bir TRT deneticisi, senaryonun milli mücadele gerçeklerine uymayan sahneler içerdiği, zaten Kemal Tahir'in de Atatürk düşmanı bir yazar olduğu, dolayısıyla TRT'nin bu romanı filme çekmemesi gerektiği yönünde bir denetim raporu verdi. Bu durumdayken Ankara'dan bir telefon geldi, Bülent Ecevit'in basın danışmanı, eski dostum Turhan Tükel'den. 'Bülent Bey sana selam söylüyor, aman kimseyle kavgaya girmesin, Cumhuriyet gazetesıyla takışmasın, biz bu işi halledeceğiz' dedi. 'Tamam' dedim. Gerçekten o tarihte bana yapılan bu telkin üzerine, özellikle sol basında başlayan kampanyaya cevap vermedim.”¹⁹⁴

Yorgun Savaşçı dizi filmi, Türkiye Radyo – Televizyon Kurumu bünyesinde, kurumun yapımcılığı ve Halit Refiğ'in yönetmenliğinde çekilmiştir. *Yorgun Savaşçı*'nın senaryosu, aynı adlı Kemal Tahir romanından yola çıkılarak Halit Refiğ tarafından yazılmıştır. Filmin TRT adına yapımcılığını TRT prodüktörü Ömer Serim üstlenmiştir. Romanın ve filmin ana karakteri olan Cehennem Yüzbaşı Cemil'i Devlet Tiyatroları sanatçısı Can Gürzap, Albay Bekir Sami Bey'i yine Devlet Tiyatroları sanatçısı olan Haluk Kurdoğlu, Yüzbaşı Selahattin Bey'i Serpil Akıllıoğlu, Cehennem Cemil'in karısı olan Neriman karakterini ise, Meral Orhonsoy canlandırmışlardır. Filmde ayrıca, Haldun Dormen, Nisa Serezli, Mete Sezer, Yıldırım Gencer, Nurinisa Yıldırım, Zihni Küçümen ve Erkan Yücel gibi birçok oyuncu rol almıştır. 1978 yılında çalışmalarına başlanan *Yorgun Savaşçı*, beş yılda tamamlanabilmiştir. Ancak, 1983 yılında devrin başbakanı olan Bülent Ulusu'nun talimatıyla filmin negatifleri, fotoğrafları ve müzikleri yakılarak yok edilmiş, o günlerde iki inçlik bir video kaydı yapıp tek kopya olarak Milli İstihbarat Teşkilatı'na saklanmıştır. Bu kopya, filmin yakılmasından on yıl sonra, 1993 yılında, her

¹⁹⁴ HİRİSTİDİS, Şengül Kılıç, a.g.e., s: 248/249

biri yaklaşık birer saat süren sekiz bölüm olarak, TRT ekranlarında gösterilmiştir.

Yorgun Savaşçı, Refiğ'in TRT için çektiği ilk film değildir. Halit Refiğ'in TRT ile ilk çalışması, 1974 yılında İsmail Cem'in TRT Genel Müdürlüğü'ne getirildiği dönemde yapılan, *Aşk-ı Memnu* dizi filmidir. Bu dönem, Refiğ'e göre Türk televizyonculuk tarihinde bir dönüm noktası olmuştur:

“O zamana kadar haftanın belli günlerinde yayın yapan televizyonun genel seyirci üzerinde büyük bir etkisi yoktu. 1974'te İsmail Cem genel müdür olunca haftanın her günü ve arttırılmış yayın saatleriyle yayına girişti. Bu dönüm noktası oldu. Yayın saatleri artınca programlar sorun haline geldi. İsmail Cem yerli yapımları arttırma yoluna gitti. Bu çerçevede ilk defa devlet Türk sinemacılarıyla iş yaptı.(...) İsmail Cem'in ilgileri, Bülent Ecevit'in siyasi karakteri düşünülürse bu durumun tesadüf olmadığı görülür. İsmail Cem'e *Aşk-ı Memnu*'yu çekmeyi önerdim. Tamam dedi. Böylece bizim tarihimizde ilk defa ticari maksatlı olmayan, tamamen kültür hizmeti amaçlı filmler yapma imkânı çıktı üçümüze. Ancak bu durum Bülent Ecevit'in başbakanlığı süresiyle sınırlı kaldı. 1975 yılında Bülent Ecevit başbakanlıktan ayrıldıktan sonra bizler de kapı dışarı edildik. Yeniden bizlere iş verilmesi ancak Bülent Ecevit'in 1978 yılında yeniden başbakan olmasıyla mümkün oldu. O zaman işte benden TRT, *Yorgun Savaşçı* kitabını film yapmamı istedi.”¹⁹⁵

Yorgun Savaşçı romanının filme alınması projesi yukarıda bahsedildiği gibi, Bülent Ecevit'in başbakanlık yaptığı bir dönemde gerçekleşmiştir. Bülent Ecevit'in Atatürkçü ve kendisinin 'ortanın solu' olarak adlandırdığı, sosyalist etkili düşünceleri ele alındığında, Kemal Tahir'in Kurtuluş Savaşı'nın başlangıcını anlattığı eseri olan *Yorgun Savaşçı*'nın filmleştirilmek için seçilmesi şaşırtıcı olmamaktadır.

Senem Duruel Erkılıç'ın deyişiyle, Türk sinemasında tarih üzerine önermeler getiren ve belli bir döneme bakışta tez ileri süren filmlerin arkasında çoğunlukla romanlar vardır.¹⁹⁶ Bir edebiyat eserine yaslanmayan, tarih üzerine özgün tezler ileri süren filmler de bulunmaktadır, fakat bunlar tekil örneklerdir. Bu nedenle Türk sinemasının tarihe bakışından çok, Türk romanının tarihe

¹⁹⁵ ZİLELİ, İrmak, “Halit Refiğ'in Vizöründen Geçmişten Bugüne Türk Sineması”, **Bilim ve Ütopya Dergisi**, Sayı: 160, İstanbul, 2007, s: 8, 9

¹⁹⁶ ERKILIÇ, Senem A. Duruel, “Siyasal İktidar – Sinema İlişkisi / *Yorgun Savaşçı* – Küçük Ağa”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2005, s: 173

bakışından söz edilebilir. Dizi film olarak hazırlanan *Yorgun Savaşçı* da, bu genellemeyi doğrulayan bir örnektir.

Sinema – edebiyat ilişkisinde tartışılan konulardan birisi, filmin mi, yoksa romanın mı daha iyi olduğudur. Lale Kabadayı'ya göre,

“Birçok sanat dalından beslenen sinemada, uyarılma filmler, daima başarılı şekilde perdeye aktarılıp aktarılmadıkları yargısıyla değerlendirilmiştir. Görsel ve işitsel unsurları kullanarak romanın dünyasını perdeye taşıyan yönetmenin başarısı, serbest uyarlamalarda dahi, filmin tek başına bir sanat ürünü olarak değerlendirilmesinden çok, edebi eseri görüntülemesine indirgenmiştir. Bu, elbette, sinemayı bilimsel olarak irdeleyen çalışmalar için bir ölçüt değildir.”¹⁹⁷

Yorgun Savaşçı romanı, filme alınacağı zaman, alıntıda vurgulanan yaklaşımın tersine eleştiriler, bir sanat eseri olarak filmin kendisine değil, romanın yazarı Kemal Tahir'in görüşlerine yönelmiştir. Tahir'in düşüncelerinden hoşlanmayan aydınlar, daha filmi görmeden eleştiri yapmaya başlamıştır. Eleştiriler, filmin başarılı bir sanat eseri olup olmayacağı değil, romanın yazarının, 1938 Harp Okulu davasında Nazım Hikmet ile birlikte, hapis cezası aldığı, komünist ve Atatürk düşmanı olduğu iddiaları üzerinde yoğunlaşmıştır.

Kemal Tahir, *Yorgun Savaşçı* romanını 1965 yılında yayınlamıştır. İlk eserlerinde köy ve Türk köylüsünü işleyen Kemal Tahir, daha sonra *Esir Şehrin İnsanları* ve *Esir Şehrin Mahpusu* ile beraber Kurtuluş Savaşı ve savaşa hazırlanış dönemini ele alan romanlar yazmıştır. *Yorgun Savaşçı*, bir bocalama dönemini anlatır. Mondros Mütarekesi ve ardından, İstanbul'un işgaliyle Anadolu'daki lidersiz Milli Kuvvetler'in birleşip Kurtuluş Savaşı'nı başlatmalarına kadar olan dönem, bu romanda anlatılmaktadır. II. Meşrutiyet, Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı'ndan 'yorgun düşen savaşçılar'ın, toplanıp bir araya gelmelerinin romanıdır.

Roman yayınlandığı dönemde beğeniyle karşılanmış ve 1968 yılında, Cumhuriyet Gazetesi tarafından verilen önemli edebiyat ödülü, Yunus Nadi

¹⁹⁷ KABADAYI, Lale, “Yer Demir Gök Bakır'da Mitsel Kahramanın Oluşturulması”, **Bilim ve Ütopya Dergisi**, Sayı: 160, İstanbul, 2007, s: 18

Roman Ödülü'ne layık görülmüştür. Halit Refiğ, romanı dizi film haline getirirken, eserin aslına mümkün olduğu kadar sadık kalmıştır. Bu yüzden, yukarıda anlatılan romanın konusu, dizi filmin konusunu da oluşturmaktadır. Roman, televizyonda gösterilme aşamasına gelindiğinde eleştiriler sertleşmiştir, bu yüzden, bu paralelliğin özellikle belirtilmesine gerek görülmüştür.

Romandaki olaylar, hayali bir kahraman olan İttihatçı Topçu Yüzbaşı Cemil'in etrafında gelişmektedir. İşgal altındaki İstanbul'da, Yüzbaşı Cemil'in, teyzesinin kızı Neriman'la aralarındaki aşkına, evlenmesine paralel başlayan olaylar, bunalımdan kurtulmak isteyen, uzun yıllar boyunca savaşlardan çıkmayan bir imparatorluğun askerleri olan yorgun savaşçıların, İstanbul'dan Anadolu'ya geçmeleriyle gelişir; Ankara Hükümeti'ne, Mustafa Kemal saflarına geçmeleriyle ilerler, bilinçli bir hale gelir ve Kurtuluş Savaşı'nı haber veren bir güven duygusuyla sona erer.

Romanda ve bu romandan yola çıkılarak gerçekleştirilen dizi filmde, Yüzbaşı Cemil, Neriman gibi hayali kahramanların yanı sıra Yüzbaşı Selahattin, Reşit Bey, Dr. Münir Bey, Çerkez Ethem, Bekir Sami Bey, Hafız Hasan ve Hacim Muhittin Bey gibi, gerçek kişilere dayanan birçok karaktere yer verilmiştir. Romanda Kurtuluş Savaşı öncesinde, Ege Bölgesi'nde bir araya gelen birlikler ve yaşananlar ele alınmaktadır.

Halit Refiğ'in *Yorgun Savaşçı* filminin senaryo aşamasında, filmin geçtiği dönemi daha iyi anlayabilmek ve dönemin şartlarına daha iyi hâkim olabilmek için, o günleri yaşayanlar ve yaşayanların yakınlarıyla röportajlar ve toplantılar yapması, gerçekçiliğe verdiği önemi göstermektedir. Sol fikirlere sahip olan yönetmenin solcu çevreler ve basın tarafından eleştirilmesi de gerçekçiliğe bağlılığından kaynaklanmaktadır. Zira, *Yorgun Savaşçı* filminde karakterler, basit gösterilerle birer kahramana dönüştürülmemiş, destansı bir anlatımdansa, gerçekçi bir yaklaşım tercih edilmiş ve Kurtuluş Savaşı'nın hangi zorluklarla kazanıldığı gerçek insanlar ve gerçek olaylarla sergilenmiştir. *Yorgun Savaşçı* bir kahramanlık destanı olmadığı için anlaşılammış ve ağır eleştiriler almıştır. Kitabın yazarı olan Kemal Tahir'in de, filmin yönetmeni Halit Refiğ'in de Atatürk'e karşı olmadıkları, romanın filme çekilmesini teklif eden dönemin

başbakanı Bülent Ecevit'in partisinin Atatürk'e olan bağlılığı ve Atatürkçü düşünceye sahip olmasından da anlaşılabilir. *Yorgun Savaşçı* romanında Atatürk karşıtı bir söylemin varlığı durumunda, başbakanın ve hükümetin romanı filmleştirme isteğinin olmayacağı tartışmasız bir gerçektir.

Yorgun Savaşçı filminde, özellikle Halit Refiğ'in ulusalcı tavrının gerçekçilik anlayışıyla paralel şekilde görülmesi mümkün olmaktadır. Zaten filmde iyi ve kötü taraflarıyla Türk insanının, Batılı düşmana karşı kazandığı zafere giden yolun başlangıcı ve mücadele süreci anlatılmaktadır.

Filmin senaryo çalışmalarına başlanmasından, montajının bitirilmesine kadar, aradan üç yıldan fazla zaman geçmiştir. Bu süre, filmin fikir halinde ortaya çıktığı süreden itibaren düşünülecek olursa, beş yıla çıkmaktadır. Tüm çalışmaların sonucunda ortaya çıkan eser, dönemin fikirlerine uygun olmadığı için yakılmıştır. Gösterimi, Atatürk'ün 100. doğum yılı olan 1981'e yetiştirilmesi planlanan, başta Genelkurmay Başkanlığı olmak üzere, birçok devlet kurumundan destek ve yardım alan *Yorgun Savaşçı*'nın, yine devlet eliyle yakılması, Türkiye'de sinema – devlet ilişkisinin durumunu göstermesi bakımından ilgi çekicidir.

Film, TRT tarafından kurulan, çoğunluğu askerlerden oluşan bir komisyonun denetimine tâbi tutulmuş ve bu komisyonun sakıncalı bulması sonucunda yakılmıştır. Komisyon tarafından filmin sakıncalı bulunmasına neden olarak, filmde Atatürk'e yeteri kadar yer verilmemesi, bölgesellik yapılması, askerlere uygun olmayan lakaplar takılması, sonradan Yunan ordusuna sığınacak olan Çerkez Ethem'in bir kahraman gibi gösterilmesi, filmde çok miktarda küfür, argo tabir bulunması ve Ermeni meselesinin Türkiye aleyhine sonuçlanmasına neden olabilecek düşüncelere yer verilmesi gibi gerekçeler gösterilmiştir.¹⁹⁸

Filmin TRT adına yapımcılığını üstlenen Ömer Serim'e göre,

¹⁹⁸ SERİM, Ömer, **Devlet Yapar Devlet Yakar / Yorgun Savaşçı Olayı**, İstanbul, An Yayıncılık, 2003, s: 243, 244

“*Yorgun Savaşçı*’yı yakılacak kadar tehlikeli görenler, dünyanın, insanların, rejimlerin, sistemlerin, kısacası her şeyin bir gün gelip değişebileceğini görmediler. Egemen oldukları yılların kendilerine tanıdığı sonsuz yetkilerle her şeye hükmedebileceklerini zannettiler. Kendilerinde bütün bunları halk adına yaptıklarını söylemek cesaretini buldular. Yani halk adına karar verdiler, halk adına yaktılar.”¹⁹⁹

Filmin yakılması kararını alanlara göre filmin taşıdığı ideoloji ve verdiği mesajlar toplumun yararına hizmet etmeyecektir. Bu nedenle, *Yorgun Savaşçı*’nın çekildiği günlerde ya da sonraki herhangi bir tarihte, televizyon aracılığıyla halka gösterilmesi, halkın zararına olacak bir faaliyettir.

Filmin 1983 yılında yok edilmesi, on yıl boyunca çeşitli yayın organları tarafından sürekli olarak gündemde tutulmuştur.²⁰⁰ Daha sonra, 1993 yılında, Tunca Yönder’in yönetmenliği ve Halit Refiğ’in genel danışmanlığını yaptığı ikinci versiyonu, HBB televizyonu tarafından çekilmiştir. Bunun üzerine TRT de elindeki kopyayı yayınlamaya karar vermiştir. Böylelikle TRT’de orijinali yayınlanırken HBB’de yeni çekilen ikinci *Yorgun Savaşçı* ekrana gelmiştir. Yakılma olayı on yıl boyunca gündemden düşmediyse de 1993 yılında Türk televizyon kanallarında yayınlanan iki farklı *Yorgun Savaşçı* dizi filminin ikisi de kamuoyundan beklenen ilgiyi bulamamıştır.²⁰¹

Hem filmde, hem de romanda, Mustafa Kemal Paşa’nın talimatları, telgraf haberleşmelerinde görünmektedir. İşgal ordularına karşı Anadolu Türk halkının direnişini örgütleyenler, her bölgede farklılık göstermektedirler. Mustafa Kemal Paşa ise, tüm bu direniş örgütlenmesinin başındaki liderdir. Filmin eleştirilen özelliği, Mustafa Kemal Paşa’nın karakter olarak geri planda tutulmuş olduğu iddiasıdır. Kurtuluş Savaşı’nı konu alan birçok filmde, Mustafa Kemal Paşa’nın dahiyane zekasının yanında, Anadolu insanının savaştaki kahramanlıklarına da yer verilmiştir. *Yorgun Savaşçı* dizi filmini Kurtuluş Savaşı’nı anlatan diğer yapımlardan ayıran nokta, bu dizideki kahramanların yalnızca kahramanlıklarıyla değil, zayıf yönleriyle de, insani zaaflarıyla da aktarılmış olmasıdır.

¹⁹⁹ SERİM, Ömer, a.g.e., s: 189, 190

²⁰⁰ SERİM, Ömer, a.g.e., s: 226

²⁰¹ SERİM, Ömer, a.g.e., s: 233

Mustafa Kemal Paşa karakterine, herhangi kötü ya da zayıf yön atfedilmemiş olmakla birlikte, O'nun yeterince vurgulanmaması filmin yakılmasında önemli bir etken olarak görünmektedir.

Yorgun Savaşçı filmi yukarıda da belirtildiği gibi Türk halkının Kurtuluş Savaşı'na doğru ilerleyen süreçte yaşadıklarını anlatmaktadır. Filmin başlangıcı, Osmanlı Devleti'nin dağılma sürecine göndermelerle gerçekleşmektedir. Ordusuz kalmış bir asker olan Topçu Yüzbaşı Cehennem Cemil ile çevresindekilerin hiçbir şey yapamadan evlerinde oturmaları ve çevrelerinde gelişen olayları izlemeleri, olayların yaşandığı dönemdeki çaresizlik ortamını yansıtmaktadır.

Cehennem Cemil'in Anadolu'ya geçerek oradaki direniş hareketine dâhil olması, Anadolu'nun düşmana karşı direnişe geçmesi bir kişi örneğinde tüm halkın harekete geçmesinin sembolüne dönüşmektedir. Cemil'in henüz İstanbul'dayken teyzesinin evindeki davranışları, teyzesinin kızı Neriman ile yaşadığı aşk ilişkisinde imam nikahının kıyıldığı günden öncesi dışında, geleneğe bağlılık izleri taşımaktadır. Teyzesine karşı saygısı ve mesafeli duruşu, buna örnek olarak gösterilebilir.

Cemil, Anadolu'ya geçmeden önce bir süre, savaş öncesi yılların önemli devlet adamlarından Halil Paşa'nın konağında misafir olmuştur. Konakta, Patriyot Ömer ve Halil Paşa arasında geçen bir diyalog, yönetmenin Türk modernleşme sürecine yaklaşımını sergilemektedir. Eski İttihat ve Terakki Cemiyeti üyelerinden olan Patriyot Ömer, II. Meşrutiyet süreciyle ilgili olarak Halil Paşa'ya, "Biz bir avuç asker, memur takımıydık! Koca imparatorluğun yaygın, gizli açık hiçbir politika örgütü yokken, milletin hürriyet istediğini nereden anladık?" demektedir. Bu diyalogun çözümlenmesiyle Osmanlı döneminde hürriyet, yenilik ve modernlik isteklerinin halktan yani tabandan gelmediği, aksine yönetici ve bürokratların arzusu olduğu sonucuna ulaşılabilmektedir. Böylelikle tarihten gelen modernleşme sürecinin, yönetmenin bakış açısından hem otoriter, hem de Batı-dışı modernleşme süreçlerinden birisi olduğunun görüldüğünü söylemek mümkündür.

Yüzbaşı Cemil'in Anadolu'da karşılaşp yakın ilişki kurduğu ve daha önceden tanımadığı ilk insan, Kör Şaban isimli bir erdir. Filmin sonuna dek, bu karakter mevcuttur. Kör Şaban, geleneklerine bağılı, üstlerine saygılı ve onlardan çekinen, tipik Anadolu insanını simgelemektedir. Kör Şaban, üstlerine içten bir saygı ile bağılı olduğu kadar, aynı zamanda onlardan korkmaktadır. O'nun bu karakter özelliği, tüm Anadolu insanının özelliği olarak verilir. Bu özellik, sürekli olarak devlete saygı ve minnet duymayı gerektiren Türk devlet geleneğinden kaynaklanmaktadır. Kör Şaban, iyi niyetli, saf olmakla birlikte zaman zaman zaferden umudunu kaybeden bir karakter sergilemektedir. Kör Şaban karakterinde gözlenebilen Anadolu insanı, geleneğine bağılıdır ve bağımsızlığını ön planda tutmaktadır. Kör Şaban'ın vatanın bağımsızlığı için gerektiğinde tereddüt etmeksizin ölmeyi göze alabilecek olması bu olguya işaret etmektedir.

Yorgun Savaşçı filminde eleştirilen noktalardan birisi, Çerkez Ethem karakterine fazlasıyla yer verilmiş olmasıdır. Filmde Çerkez Ethem'in iyi özellikleri, Kurtuluş Savaşı'na olan katkıları verilmekle birlikte aynı zamanda kötü özellikleri de, örneğin iktidar hırsı ve despot kişiliği de işlenmektedir.

Yorgun Savaşçı dizi filminin çözümlenmesinden anlaşılabilceği gibi, Halit Refiğ'in filmleri, yalnızca sanatsal ya da sinemasal bağlamda değil; aynı zamanda konuları ve toplumsal bağlamları bakımından eleştirilere tâbi tutulmuştur. Söz konusu dizi filmle ilgili sanatsal anlamda bir çözümlene veya eleştiriye rastlanamazken, dizi filmin çekim süreci, senaryosunun temelinde yer alan romanın yazarının ideolojik duruşu ve yönetmenin toplumsal bakış açısı gibi filmin sanat yönünün dışında kalan konularla ilgili olmak üzere, birçok çalışmaya rastlanabilmektedir. Buradan yola çıkarak Halit Refiğ'in, tüm sinema yaşantısı süresince, modernleşmeye yaklaşımındaki toplumsal duruşun, hem sağ, hem de solda duran ideolojilere inananlar tarafından, sürekli olarak eleştirildiğini, her iki ideoloji tarafından da benimsenmediğini söylemek mümkün olmaktadır.

D- TEYZEM FİLMİNE YÖNELİK ÇÖZÜMLEME

Halit Refiğ'in, 1986 yılında çektiği *Teyzem* filminin senaryosu Ümit Ünal'a aittir. Filmin başrollerinde Müjde Ar, Yaşar Alptekin, Mehmet Akan, Tomris Oğuzalp, Necati Bilgiç ve Ayşe Demirel bulunmaktadır.

Film, Umur isimli kahramanın gözünden teyzesi Üftade'nin hayatının anlatılmasını içerir. *Teyzem* filminin senaryosu, Ümit Ünal'ın filme alınan ilk senaryosudur ve otobiyografik izler barındırmaktadır. Örneğin, Üftade isimli kahramanın Ümit Ünal'ın gerçek teyzesi ile benzerlikler taşıdığı bilinmektedir.²⁰² Bu senaryo, 1986 yılında Milliyet Gazetesi'nin açtığı yarışmada en iyi senaryo seçilmiştir.

Film, 1986 yılında yurtdışındaki birçok festivale katılmıştır. Bu festivallerden bazıları, Türkiye'den Selam Film Gösterisi (Lahey, Hollanda), Verona Film Festivali Türk Filmleri Toplu Gösterisi (İtalya), Giffoni Film Festivali (İtalya), 9. Uluslararası Nantes Film Festivali (Fransa) ve Suriye Türk Filmleri Haftası'dır.

Film, yönetmenin tahmin etmediği bir gişe başarısına ulaşır:

“*Teyzem* filmini yaparken bu filmin çok popüler bir başarı kazanma ihtimalini oldukça zayıf gördüm. Ama benim açımdan dediğim gibi her zaman rastlayamayacağım kadar ilginç bir tasarıydı. Müjde de taş gibi sahip çıktı konuya. Ben nasıl düşünüyorsam, öyle yapmam için bir yıldız oyuncu olarak bütün ağırlığını kullandı. Neticede popüler bir gişe başarısı olacağını hiç düşünmedim.”²⁰³

Teyzem, modernite ve gelenek arasında kalan bir ailede büyüyen ve yaşadıkları, zamanla psikolojik dengesinin bozulmasına neden olacak olan Üftade'nin hayatını anlatmaktadır. Üftade ve ailesinin modernlik ile gelenek arasında kalmışlığı Türk toplumunun Doğu ile Batı ve modernlik ile gelenek arasında sıkışmışlığını simgelemektedir. Bu arada kalmışlık, aile bireylerinin

²⁰² İYİNAM, Şebnem, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=64157>

²⁰³ HİRİSTİDİS, Şengül Kılıç, a.g.e., s: 282

psikolojisini etkilediği gibi, ülkeye genellendiğinde toplumsal psikoloji ve hatta toplumsal ekonominin durumuna da işaret etmektedir.

Film, bir bodrum katındaki görüntülerle başlar. Hikâyeyi bir dış ses anlatmaktadır. Bodrumda merdiven altında bir çanta vardır. Çantanın boşaltılmasıyla dış ses devreye girer. Dış ses, Umur'a aittir.

Azade ve Üftade iki kardeşirler. Küçük kardeş olan Üftade'nin hatırlayamadığı yıllarda babaları ölür. Anneleri kısa süre sonra bir başkasıyla evlenir. Filmdeki karakterlerin isimleri simgesel anlamlar içermektedir. Azade, annelerinin ikinci evliliğinin ardından, isminin çağrıştırdığı biçimde, öğretmen okulunda okumak bahanesiyle evden kaçır, kendi özgürlüğüne kavuşur. Üvey baba çok otoriter, muhafazakâr bir karakterdir. Anneleri ise üvey babanın, çocukları üzerinde kurduğu baskıya karşı gelememektedir.

Umur kelimesi, aldırış etme, önem verme anlamlarını içermektedir. Bu kelime filmde anlatıcı görevini de üstlenen çocuk karakterin adıdır. Gerçekten de teyzesi olan Üftade'nin sıkıntılarına, yaşadıklarına, yalnızca Umur önem vermektedir. Filmin anlatıcısı olan Umur'u, seyirci, jenerikten hemen sonra tanır. Evden kaçarak evlenen Azade, yıllar sonra ilk defa, gittiği gibi habersiz olarak annesinin evine döner. Bu sefer yanında kocası ve küçük oğulları Umur da vardır.

Üftade, yeğeni Umur'u çok sever. Kendisi evden çıkacağı zaman, hareketlerini takip etmesi için Umur'u da yanına verirler. Dolaşmaya çıktıklarında yaptıkları hep aynıdır. Üftade ve Azade'nin en küçük kardeşleri olan Niyazi'nin müzik çalışmasını izlemeye giderler. Niyazi'nin birlikte çaldığı gitarist Erhan, Üftade'nin sevgilisidir. Umur da kısa sürede onların sırdaşı olur.

Üftade, evlilikten bahsetmeye başlayınca, Erhan'la olan ilişkileri sona erer ve Üftade hayata küser. Başka birisiyle evlenmenin çare olacağını düşünür ve hiç tanımadan, bir arkadaşının ağabeyiyle evlenir. Evliliği, Üftade'de daha büyük bir hayal kırıklığı yaratır. Kısa süre sonra kocasından boşanır ve bebeğiyle birlikte üvey babası ve annesinin yanına geri döner.

Bu arada Niyazi, yeni imkânlar bulmak umuduyla Almanya'ya, ablaları Azade de ailesiyle birlikte İzmir'e gitmişlerdir. Üftade eve döndüğünde iki yaşlı insan ve bir bebeğin sorumluluğu ona aittir.

Ailecek oturdukları eve bir müteahhit talip olur. Müteahhit Süleyman, aynı zamanda Üftade'ye âşıktır. Eski evin karşılığında, bir daire ve bir dükkân alacaklardır. Yeni apartmanın inşaatı sırasında Süleyman'ın Şarköy'deki yazlığında kalırlar. Orada Üftade, bir müzisyeni eski sevgilisi Erhan zanneder. Yaptığı hareketlerden Üftade'nin aklî dengesinin yavaş yavaş bozulmaya başladığı anlaşılır.

İnşaatı biten apartmana taşındıklarında anne, felç geçirir. Üftade'nin gördüğü sanrılar artar. Bu evde Süleyman, Üftade'ye saldırmaya çalışır. Üftade, sanrılarının etkisiyle, çok sevdiği Erhan'ın 'ışıklar içinde' gelip kendisini kurtaracağını düşünmeye başlar ve bir gece apartmanın önündeki sokağa inerek farlarını, o ışıklar sandığı bir kamyonun çarpmasıyla ölür.

Filmin sonunda aile tamamen dağılmıştır. Üftade'nin ölümünden kısa süre sonra anneleri de ölür. Üvey baba evde yalnız kalır. Üvey babanın da ölümüyle miras kalan evi düzenlemek amacıyla Azade, Umur'la birlikte eve döner. Umur'un bodruma inerek merdiven altındaki çantayı almasıyla anlaşılır ki, filmin açılış ve kapanış sahneleri birbirini takip etmektedir.

Teyzem, apartmanlaşma sürecinin gözlenebildiği bir filmidir. Filmin başlangıcında, iki katlı ahşap bir evde yaşayan aile, bir süre sonra evlerini kat karşılığı bir müteahhide satar. Müteahhit, yaptığı apartmandan bir daire ve bir dükkânı, aldığı eski evin karşılığı olarak kendilerine verir. Filmin ilk bölümlerinde görülebilen komşuluk ilişkileri, ailenin, apartman hayatına geçmesiyle ortadan kalkar.

Apartment hayatı, Türk toplumunun, modernleşme süreciyle birlikte tanıştığı bir olgudur. Tanzimat döneminde, o günün zenginleri, apartmanlar yaptırarak modern hayatı, apartman dairelerine taşımışlardır. Dolayısıyla, Halit

Refiğ'in, modernleşme olgusunun farklı bir yönüne bakışı buradan izlenebilmektedir. Modern hayat standartlarının *Teyzem* filmindeki sembolü durumunda olan apartmanda yeni mobilyalar kullanılması, Üftade ve ailesine iyilik getirmemiştir. Tam tersine ailenin parçalanmışlığı artmış, aile bireylerinin psikolojik dengesizlikleri somut hale gelmiştir.

Filmde ailenin apartmana taşınmasından önce, aile ile komşuları arasında sınırlı da olsa bir ilişkinin varlığı mevcuttur. Apartman hayatına geçmeleriyle birlikte, komşuluk ilişkileri ortadan kalkar. Aynı ana kapıdan girilerek birçok ailenin bir arada ama birbirlerinden habersiz ve birbirleriyle ilişkiye girmeksizin yaşadıkları apartman yabancılaşma sürecine göndermede bulunmaktadır. Filmde, apartmanın modern hayatın sembolü olduğu düşünülecek olursa, böylelikle modernleşmenin, yabancılaşmayı ve bireylerin, diğer bireylerle olan ilişkilerini azalttığı, hattâ bireylerin birbirine ve bireylerin topluma yabancılaşması sonucunu doğurduğu saptamasına ulaşılabilecektir.

Üftade ve ailesinin evlerini müteahhide satmaları, filmin dönüm noktasını oluşturmaktadır. Yeni ev yapılanaya kadar, müteahhidin yazlığında yaşarlar. Üftade'nin psikolojik dengesini yitirmesi, bu sürede görünür hale gelir. Evli bir erkeği, eski sevgilisi zannetmektedir.

Üftade'nin halisünasyonlar görmeye başlaması, apartmana taşınmalarıyla birlikte başlar ve halisünasyonlar giderek artar. Ailenin hayatı da, apartmanda giderek değişir ve kötüleşmeye başlar. Üftade'nin ve annesinin ölümü, ardından üvey babanın kötü duruma düşerek ölmesi hep bu apartman dairesinde gerçekleşen olaylardır.

Teyzem filmindeki üvey baba karakteriyle, *Haremde Dört Kadın* filmindeki Sadık Paşa arasında önemli benzerlikler bulunmaktadır. İki karakter de ev içinde otoriter, yalnızca kendi sözlerinin geçerli olmasını isteyen despot kişiliklere sahiptirler. İkisi de görünüşte dinî görevlerine son derece bağlıdırlar. Fakat bu bağlılık ve karakterlerinde barındırdıkları muhafazakârlık, yalnızca görünüşte kalmaktadır. Yani aslında her ikisi de dine ve muhafazakârlığa, içten bağlı değildir; bu, sadece dışarıya göstermelik olarak yaptıkları davranış

kalıplarıdır. Bununla ilgili olarak, her iki filmde de aile reisi olan otoriter erkeklerin, aile içindeki kadınlara duydukları cinsel istek örnek gösterilebilir.

Sadık Paşa, kendi yeğenini dördüncü kadın olarak haremine katmayı istemekte, *Teyzem* filmindeki üvey baba da Üftade'ye karşı cinsel istek duymakta, hatta O'na karşı cinsel tacizde bulunmaktadır. Bu örnekler, Halit Refiğ filmlerinin birçoğunda rastlanabilen yasak aşk üçgenine örnek oluşturmaktadırlar. Aynı zamanda bu durumu yönetmenin göstermelik muhafazakârlığa karşı eleştirisi olarak da algılamak mümkündür. Özellikle *Teyzem* filminde üvey baba, filmin başlangıcından sona ermesine kadar, sürekli olarak olumsuz karakter olarak gösterilmekte ve namaz kılmasını gösteren görüntülerin ardından ya bir kötülük yapmakta ya da Üftade'yi cinsel anlamda taciz etmektedir. Üftade'nin yaşadığı halisünasyon anlarında da üvey babanın kendisini taciz ettiği görüntülere sıkça rastlanmaktadır.

Teyzem filmindeki ailenin, eski ahşap evden apartmana taşınmaları ve apartman hayatına geçmeleri bu sürece uyum sağlayamamalarını beraberinde getirmiştir. Filmde somut olarak bu olgu işlenmemiş olsa da, apartman hayatı ile birlikte artan ve görünür hale gelen sorunlar, söz konusu uyumsuzluğun sonucunda oluşmuştur. Ailenin apartman hayatına uyum sağlayamaması, Türk toplumunun, çok hızlı bir şekilde gerçekleşen yenileşme ve modernleşme hareketlerine uyum sağlayamamasına benzemektedir.

Üvey baba karakterinin muhafazakâr kişiliğine rağmen, modern hayatın sembolü durumunda olan apartman isteği ve apartmanda yaşama özlemi, diğer taraftan yine Osmanlı modernleşme sürecini anımsatmaktadır. Ayrıca apartmanda yaşamayı tercih eden muhafazakâr üvey baba karakteri, Batı tarzı konakta, Batı tarzı mobilyalar kullanarak yaşayan *Haremde Dört Kadın* filminin muhafazakâr Sadık Paşası'nı anımsatmaktadır.

Tarihçi Sina Akşin'in belirttiğine göre, "Japonlar'ın yaptığı gibi, II. Mahmut zamanında devlet ricali ve memurları Avrupa kıyafetlerine büründüler. Abdülmecit'le birlikte padişah ve paşalar Avrupa tipi saray ve konaklarda

mobilya kullanarak lüks içinde yaşamaya başladılar. Avrupalılaşıma süreci hep devam etti.”²⁰⁴

Sina Akşin'in belirttiklerinden anlaşılacağı gibi, Osmanlı Devlet yöneticilerinin şekilsel olarak modern yaşama alanlarına geçmeleri, düşüncelerin aynı anda değişmesini beraberinde getirmemiştir. *Teyzem* filminde, bu olgu görülebilmektedir. Yaşama alanındaki değişikliğin, kullanılan eşyalara da yansması, yani Avrupa tipi konak ve saraylarda, daha önce kullanılmayan mobilyaların kullanılması da filmde paralel olarak yansıtılmıştır. Örneğin apartman hayatı öncesi yaylı yatak ve karyola kullanan aile bireyleri, apartmana taşındıktan sonra ahşap karyola ve sünger yataklarda yatmaya başlamışlardır. Aynı zamanda, evin diğer birçok mobilyası da yenilenmiş; böylelikle modern hayat standartlarının getirisi olan rahatlık ve konfor, apartman dairesinin içindeki yerini almıştır.

Filmde modernleşme kavramına göndermede bulunan bir diğer nokta, Üftade'nin ağabeyinin işçi olarak Almanya'ya gitmesinde görülmektedir. Niyazi, bir müzik grubunda enstrüman çalarak hayatını devam ettirmektedir. Grup, popüler Batı müziği türünde şarkılar çalmaktadır. Batı müziği ile hayatını kazanmakta olan Niyazi'nin, modernitenin ortaya çıktığı yer olan Batı'ya gitmesi, orada aradığını bulamayarak geriye Türkiye'ye dönmesi, yönetmenin, Türk toplumunun Batılı da olamayacağı, Doğulu da kalamayacağı, kendine has özellikleriyle Doğu'dan da Batı'dan da farklı bir toplum olduğu fikrini göstermektedir. Halit Refiğ'e göre Türk toplumu, bu özelliğinden dolayı ulusalcılıkla kendi kimliğine sahip çıkmalı ve diğer toplumlara benzemeye çalışmamalıdır. Niyazi, Almanya'dan dönerken ailesine ezan vakitlerini bildiren Batı yapımı bir elektronik saati hediye olarak getirmiştir. Saat, vakit geldiğinde ezanı seslendirmektedir. Batı'dan getirilen ve modernitenin sembollerinden birisi olan saatin doğrudan gelenekle bağlantılı olması, modernlik ile geleneğin çakıştığı Türkiye'yi ve Doğu ile Batı arasında kalmış olan Türk toplumunu işaret etmektedir.

²⁰⁴ AKŞİN, Sina, “Asyalı mıyız, Avrupalı mıyız?”, *Soyut Aylık Yazın Dergisi*, Sayı: 11, İstanbul, 1979, s: 3

Yukarıda anlatılanlardan da anlaşılacağı gibi, Halit Refiğ'in modernleşmeye yaklaşımı, *Teyzem* filminde somut olarak görülebilmektedir.

SONUÇ

Türk modernleşmesi, Batılı ülkelerin yaşadığı modernleşme süreçlerinden farklı özellikler göstererek gerçekleşen bir yapı sergilemiştir. Batılı ülkelerin modernleşme süreci genel olarak tabandan gelişmiş, halkın çabasıyla oluşmuştur.

Ülkemizde ise, Osmanlı İmparatorluğu'ndan bu yana modernleşme süreci, daha çok aydınların, modernleşmenin gerekliliğine inanmaları doğrultusunda ilerlemiştir. Bu durum, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e taşınan modernleşme yaklaşımının Batı-dışı modernleşme biçimine örnek olduğunu göstermektedir.

Türk modernleşmesi, Nilüfer Göle'nin dile getirdiği ve Batı-dışı modernleşmenin özelliklerinden birisi olan “Batı'nın merkezden kaydırılması” sürecini de içermektedir. “Batı'nın merkezden kaydırılması”, yenileşme sürecinin merkezine Batı'yı değil, modernlik kavramını yerleştirmektedir.

Batı-dışı modernleşmenin diğer bir özelliği olan “ekstra modernlik”, yani kısaca; modern olana duyulan özlem, “Muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak” düşüncesiyle paralellik göstermektedir.

Türkiye, diğer birçok toplum gibi, Batılı devletlerin teknik ve ekonomik alanlarda giderek güçlenmesi ve dolayısıyla siyasi alanda söz sahibi olması nedeniyle, Batılı bir kavram olan modernleşme sürecini zorunlu olarak yaşamak durumunda kalmıştır.

Bu durum, özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen iki kutuplu dünya yapısında, her ülkenin bir taraf seçmeye mecbur kalmasıyla zorunluluğa dönüşmüştür. Bu yapılanma içinde Türkiye, coğrafi ve ekonomik nedenlerle Batı'ya yaklaşmış, bu da ülke içindeki modernleşme çabalarına hız kazandırmıştır.

Yirminci yüzyılın son çeyreğinde “Demir Perde”nin yıkılması ise iki kutuplu dünyanın yapısını tek kutuba indirirken, aynı zamanda tüm ülkeler için tek model olarak “Batılılaşma”yı şart koşar hale gelmiştir.

Tüm bu yapılanmaların ışığında, modernleşmenin Türk toplumundaki olumlu ve olumsuz sonuçları, edebiyatta, roman türü içinde sıkça ele alınan temalardan birini oluşturmuştur.

İlk Türk romanlarından birisi olarak kabul edilen, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* başta olmak üzere, ilk gerçekçi roman örneği olan Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnû* eseri ve hatta günümüzde Nobel ödüllü yazar Orhan Pamuk'un çalışmalarına kadar birçok Türk romanı, Batılılaşma sorunsalını işlemiştir.

Bu romanlarda işlenen olguya göre Batılılaşma, Batılı hayatı yaşayan kesim ile geleneklerinden ayrılmayan halk kitlesi olarak, toplumu ikiye bölmüştür.

Buna göre, Batılı hayatı tercih edenler, diğerlerini küçük görmekte ve ötekileştirmektedir. Küçük görmenin temelinde ise gelenek ve din faktörleri yatmaktadır.

Tıpkı bu romanlarda ele alındığı gibi, gelenek ve din kavramları, Türk toplumunda da modernleşmenin karşısındaki en önemli engel olarak görülmüştür.

Türk edebiyatının önemli romancılarından Kemal Tahir de, eserlerinde modernleşme kavramına geniş yer vermiştir. Ancak O'nun modernleşme yaklaşımı, Türk edebiyatındaki diğer yazarlarından farklıdır. Çünkü Kemal Tahir, dini olmasa da gelenekleri, modernleşmenin karşısında bir tehdit olarak değerlendirmemiştir. Bu nedenle Türk modernleşmesinin, Osmanlı'dan bu yana, gelenekleri reddeden yapısına karşı eleştirel bir tutum sergilemiştir.

Kemal Tahir, yozlaşmış geleneğin terk edilmesini, ancak geri kalan kısmın mutlaka sahiplenilmesini gerekli görmüştür. Çünkü geleneğin yok sayılması, yok olmasını getirmekte, bu da ulusal kimliğin kaybolmasına neden olmaktadır. Bu nedenle, Kemal Tahir, Batılılaşmanın, geleneklerden uzaklaşmadan sağlanmasına inanmış ve Türk toplumunun ilerlemesinin ulusal kimliğe sahip çıkılarak gerçekleştirilmesini gerekli görmüştür.

Kendisini Marksist bir yazar olarak tanımlayan Kemal Tahir'in, modernleşme kavramına yaklaşımında öne çıkardığı bu ulusalcı anlayış, sol çevreler tarafından dışlanmasına neden olmuştur. Çünkü sosyalizm, tüm ulusların birleşmesi kavramını yani enternasyonalizmi ön plana çıkarırken, Kemal Tahir, kendi ulusunun önemini, ulusalcılığı savunmuştur.

Kemal Tahir'in düşüncelerinin Türk romanına getirdiği yaklaşımı, sinemaya taşıyan kişi ise yönetmen Halit Refiğ olmuştur. Modernleşme ve Batılılaşma kavramları, tıpkı Kemal Tahir gibi, Halit Refiğ'in eserlerinde de temel sorunsallardan biridir.

Özellikle, *Haremde Dört Kadın*, *Gurbet Kuşları*, *Yorgun Savaşçı*, *Teyzem*, *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmlerinin temaları, modernleşme olgusu ile doğrudan ilintilidir. Konuların ele alınış biçimi, yönetmenin modernleşme kavramına bakış açısını yansıtmaktadır.

Bu doğrultuda, tez çalışmasında, sinema edebiyat ilişkisi çerçevesinde, yazar Kemal Tahir'in Türk edebiyatına taşıdığı modernleşme yaklaşımının paralelinde, yönetmen Halit Refiğ'in filmlerindeki modernleşme anlayışı irdelenmeye çalışılmıştır.

Tezin birinci ve ikinci bölümlerinde, modernleşme kavramı ve Türk modernleşmesi incelenmiş, ardından Türk edebiyatında modernleşmenin etkileri ele alınmıştır.

Buna göre modernleşme, yukarıda da belirtildiği gibi, Türk romanlarında başat konulardan biri olarak ele alınmış ve modernleşme sürecinin topluma yansımaları irdelenmiştir.

Tez çalışmasının üçüncü bölümünde, sinemada modernleşme yaklaşımı, yönetmen Halit Refiğ'in üç filmi çözümlenerek irdelenmiştir. Çözümlenen filmler, sırasıyla, *Haremde Dört Kadın*, bir televizyon dizisi olan *Yorgun Savaşçı* ve *Teyzem*'dir.

Yapılan çözümlenmeler ile bu filmlerin toplumdan aldığı eleştiriler birlikte düşünüldüğünde, Halit Refiğ'in filmlerinin, Kemal Tahir'in düşünceleri ve romanlarıyla bağlantılı olduğu sonucuna varılmıştır.

Filmlerin tümünde, yönetmen Halit Refiğ'in modernleşme olgusuna yaklaşımı, tıpkı Kemal Tahir gibi, gelenek-modernlik çatışmasının yansımalarının vurgulanması biçimindedir.

Teyzem filminde, modernleşmenin getirdiği yabancılaşma ve toplumun uyum sağlayamaması, apartman sembolüyle yansıtılmıştır. *Yorgun Savaşçı* dizi filmi ise, içeriğinde yer alan anlamlardan çok, çekimlerinin başlamasından bantlarının yakılmasına kadar geçen sürede, Kemal Tahir ve Halit Refiğ'in eleştirilmesi ile gündeme gelmiştir. Filmin, basından, aydınlardan ve yöneticilerden aldığı tepkiler, Halit Refiğ'in ve Kemal Tahir'in modernleşme yaklaşımına olan eleştirileri yansıtmaktadır.

Benzer şekilde, *Haremde Dört Kadın* filminin Antalya Altın Portakal Film Festivali'ndeki gösterimi sırasında izleyiciler tarafından ıslıklanarak yuhalanması, Kemal Tahir ve Halit Refiğ'in, Türk modernleşme sürecine yönelik duruşuna karşı bir tepki olarak görülmektedir.

Harem'de Dört Kadın filminde işlenen konu, yine, doğrudan modernleşme sürecindeki gelenek- modern çatışması ve bu çatışmanın Türk toplumuna yansımaları üzerine kuruludur.

Filmlerinde de görülebileceği gibi, Halit Refiğ, modernleşmenin karşısında yer almamaktadır. Onun düşünceleri, “Batı’ya rağmen” modernleşmeyi savunmaktadır. Yani, Refiğ, gelenekleri terk etmeden, Türkiyeli kimliğinden ödün vermeksizin modernleşilmesi gerektiği düşüncesini taşımaktadır. Özellikle *Teyzem* filminde görülen apartmanlaşma sürecinin, birdenbire ve aile reisinin tasarrufu nedeniyle gerçekleşmesi ve bu sürecin ailenin hayatına olan etkisi ile *Haremde Dört Kadın* filminde Türk modernleşmesine yapılan göndermeler, Halit Refiğ’in yukarıdaki düşüncelerini ortaya koyar. *Yorgun Savaşçı* filminde de çekim aşamasından sonra yaşananlar, Halit Refiğ’in ideolojisinin karşısında yer alan kesimin bakış açılarını göstermektedir.

Tez çalışmasında, Halit Refiğ sinemasında Kemal Tahir’in etkileri incelenerek, Halit Refiğ ile Kemal Tahir’in modernleşme kavramına ve Türk modernleşmesine olan yaklaşımları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu doğrultuda, sonuç olarak Halit Refiğ ve Kemal Tahir’in, Türk modernleşme sürecinin, Batı-dışı modernleşmelerin taşıdığı özellikleri içinde barındırdığı görüşlerine ulaşılmıştır. Buna göre, Türk modernleşmesi, otoriter bir modernleşme süreci olarak, ekstra modernlik içeriklerine sahiptir. Bu özellikler, beraberinde geleneksizleşmeyi getirmiştir. Halit Refiğ ve Kemal Tahir’in modernleşme eleştirisi bu noktada ortaya çıkmaktadır. Onlara göre, Türk toplumu ancak geleneklerine yani kendi değerlerine sahip çıkarak, benliğini yitirmeden, Batı’nın karşısında üstünlük kazanabilir.

Halit Refiğ ve Kemal Tahir’in Batı’ya ve modernleşmeye bakış açısı, 1950’li yıllarda başlayıp 2000’lerde devam etmekte olan Türkiye-Avrupa Birliği ilişkilerine Türk toplumunun verdiği tepkiler açısından da dikkat çekici özellikler taşımaktadır.

Türk toplumunda bugün, modernleşme hâlâ önemli ve gerçekleşmesi istenen bir kavramdır. Ancak, Refiğ ve Tahir’in yıllar öncesinden savundukları gibi, modernleşmenin, Türkiye’ye özgü geleneklerin kaybedilmeden gerçekleşmesi gerektiğine inanış artık çok daha geçerli

durumdadır. Bu doğrultuda Kemal Tahir ve Halit Refiğ'in yaklaşımlarındaki ulusalcılığın, günümüzün Türk toplumunda ne kadar kabul edilir hale geldiğini görmek, her iki sanatçının da nasıl bir ileri görüşlülüğe sahip olduklarını ortaya koyması açısından büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- ADİLOĞLU, Fatoş, **Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri**, İstanbul, Es yayınları, 2007
- AKPINAR, Ertekin, **10 Yönetmen ve Türk Sineması**, İstanbul, Agora Yayınevi, 2005
- AKŞİN, Sina, **Kısa Türkiye Tarihi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007
- ARMAĞAN, Mustafa, **Gelenek ve Modernlik Arasında**, İstanbul, İz Yayıncılık, 1998
- ATAYMAN, Veysel, **Aydınlanma**, İstanbul, Don Kişot Yayınları, 2005
- AYBARS, Ergün, **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi I**, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Döner Sermayesi Yayınları, 1998
- A. Kadir, **1938 Harp Okulu Olayı ve Nâzım Hikmet**, İstanbul, Can Yayınları, 1992
- BARKAN, Ömer Lütfi, **Türkiye’de Toprak Meselesi**, İstanbul, Gözlem Yayınları, 1980
- BULAÇ, Ali, **Din ve Modernizm**, İstanbul, İz Yayıncılık, 1995
- BAYKARA, Tuncer, **Türk İnkılâp Tarihi ve Atatürk İlkeleri**, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 1991
- BERKES, Niyazi, **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005
- BOZKURT, Mahmut Esat, **Atatürk İhtilali**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 1995
- DIAMOND, Jared, **Tüfek, Mikrop ve Çelik**, Çev: Ülker İnce, İstanbul, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 2004
- DURUKAN, Kaan, **Doğu-Batı İkilemine Dört Farklı Bakış / Montesquieu, Fanon, Galeano, Said**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2004
- EISENSTADT, Samuel Noah, **Modernleşme/Başkaldırı ve Değişim**, Çev: Ufuk Coşkun, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2007
- GIDDENS, Anthony, Çev: Ersin KUŞDİL, **Modernliğin Sonuçları**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları

- GODELIER, Maurice, **Asya Tipi Üretim Tarzı**, Çev: Atilla Tokatlı, İstanbul, Sosyal Yayınevi, 1990
- GÖLE, Nilüfer, **Melez Desenler**, İstanbul, Metis Yayınevi, 2001
- GÜRBİLEK, Nurdan, **Vitrinde Yaşamak/ 1980'lerin Kültürel İklimi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2001
- HİRİSTİDİS, Şengül Kılıç, **Sinemada Ulusal Tavır "Halit Refiğ Kitabı"**, İstanbul, İş bankası Kültür Yayınları, 2007
- İLHAN, Attila, **Hangi Batı**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1982
- JAMESON, Fredric, Çev: Sami OĞUZ, **Biricik Modernite, Şimdinin Ontolojisi Üzerine Bir İnceleme**, Ankara, Epos Yayınları, 2004
- K Dergisi, İstanbul, Alkım Yayınları, 2007, Sayı: 15
- KEMAL, Yaşar, **İnce Memed**, İstanbul, Adam Yayınları, 1997
- KONGAR, Emre, **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1999
- MAKAL, Mahmut, **Bizim Köy**, İstanbul, Varlık Kitapevi, 1950
- MEYDAN LAROUSSE, İstanbul, Meydan Yayınları, 1960
- MUTLUAY, Rauf, **100 Soruda Türk Edebiyatı**, İstanbul, Gerçek Yayınları, 1974
- NECATİGİL, Behçet, **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, İSTANBUL, Varlık Yayınevi, 1985
- OKTAY, Ahmet, **Toplumsal Değişme ve Basın**, İstanbul, Bilim/ Felsefe/ Sanat Yayınları, 1987
- ONARAN, Âlim Şerif, **Türk Sineması (I. Cilt)**, Ankara, Kitle Yayınları, 1999
- Rezaizade Mahmut Ekrem, **Araba Sevdası**, İstanbul, Beyaz Balina Yayınları, 2001
- ORTAYLI, İlber, **Batılılaşma Yolunda**, İstanbul, Merkez Kitaplar Yayınevi, 2007
- RAN, Nazım Hikmet, **Kemal Tahir'e Cezaevinden Mektuplar**, Derleyen: Kemal Tahir, İSTANBUL, Tekin Yayınevi, 2002
- REFİĞ, Halit, **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul, Hareket Yayınları, 1971
- SAFA, Peyami, **Fatih Harbiye**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1998
- SAFA, Peyami, **Türk İnkılâbına Bakışlar**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1999

- SCOGNAMİLLO, Giovanni, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003
- SERİM, Ömer, **Devlet Yapar Devlet Yakar / Yorgun Savaşçı Olayı**, İstanbul, An Yayıncılık, 2003
- SHAYEGAN, Daryush, **Yaralı Bilinç, Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni**, Çev: Haldun Bayrı, İstanbul, Metis Yayınları, 2002
- SİMMELE, George, **Modern Kültürde Çatışma**, Tanıl Bora, Nazire Kalaycı, Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005
- ŞASA, Ayşe, **Yeşilçam Günlüğü**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1993
- TAHİR, Kemal, **Sağirdere**, İstanbul, Adam Yayınları, 1998
- TAHİR, Kemal, **Körduman**, İstanbul, Adam Yayınları, 1999
- TAHİR, Kemal, **Rahmet Yolları Kesti**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006
- TAHİR, Kemal, **Derini Yüzeceğim**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006
- TAHİR, Kemal, **Kara Nara**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006
- TAHİR, Kemal, **Kıran Kırana**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006
- TAHİR, Kemal, **Kahreden Kurşun**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006
- TAHİR, Kemal, **Bir Mülkiyet Kalesi**, İstanbul, Tekin Yayınevi, 1996
- TAHİR, Kemal, **Notlar-Mektuplar**, Derleyen: Cengiz YAZOĞLU, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1993
- TAHİR, Kemal, **Notlar/Batılama**, Yayına hazırlayan: Cengiz YAZOĞLU, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1992
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003
- **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001
- TİMUR, Taner, **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2002
- TURHAN, Mümtaz, **Garplışmanın Neresindeyiz**, İstanbul, Yağmur Yayınları, 1980
- TÜRK, İbrahim, **Halit Refiğ – Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001
- UÇAKAN, Mesut, **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul, 1977

- WELLS, H. G., **Kısa Dünya Tarihi**, Çev: Ziya İhsan, Ankara, Varlık Yayınları, , 1972
- YALÇIN, Alemdar, **Çağdaş Türk Romanı 1946 – 2000**, ANKARA, Akçağ Yayınevi, 2003
- YAVUZ, Hilmi, **Yüzler ve İzler**, Ankara, 2006
- YENİ TÜRK ANSİKLOPEDİSİ, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1985
- YILDIRIM, Ergün, **Hayali Modernlik, Türk Modernliğinin İcadı**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2005

MAKALELER

- AKŞİN, Sina, “Asyalı mıyız, Avrupalı mıyız?”, **Soyut Aylık Yazın Dergisi**, Sayı: 11, İstanbul, 1979
- AVCI, Güven, “Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe”, **Biyografya Dergisi**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2004, Sayı: 4
- BERKSOY, Naci Çelik, “Tanıklarla Kemal Tahir’in Altı Yılı”, **Biyografya Dergisi**, Sayı: 4, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2004,
- BERKSOY, Naci Çelik, “Kemal Tahir Romanında “Aydın” Üzerine Çeşitlemeler”, **Kemal Tahir’in 30. Ölüm Yıldönümü Anısına**, İSTANBUL, 2003
- BERKSOY, Naci Çelik, “Tanıklarla Kemal Tahir’in Altı Yılı”, **Biyografya Dergisi**, Sayı: 4, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2006
- ÇULHAOĞLU, Metin, “Modernleşme, Batılılaşma ve Türk Solu”, **Modernleşme ve Batıcılık**, Der: Uygur KOCABAŞOĞLU, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004
- ECEVİT, Bülent, “Devlet Ana”, **Gerçeğin Değişkenliği**, Derleyen: Halit Refiğ, Ankara, Ufuk Kitapları, 2000
- EĞRİBEL, Ertan, “Kemal Tahir ve Sosyalizm”, **Kemal Tahir’in 30. Ölüm Yıldönümü Anısına**, İSTANBUL, Kızılelma Yayınları, 2003
- GÜNERİ, Ferit, “Eşkıyalık Üstüne”, **Gerçeğin Değişkenliği**, Derleyen: Halit REFİĞ, Ankara, Ufuk Kitapları, 2000
- HİLAV, Selahattin, “Kemal Tahir’in Felsefi Düşüncesi ve Devlet Ana”, **Gerçeğin Değişkenliği**, Derleyen: Halit REFİĞ, Ankara, Ufuk Kitapları, 2000

- KABADAYI, Lale, “Yer Demir Gök Bakır’da Mitsel Kahramanın Oluşturulması”, **Bilim ve Ütopya Dergisi**, Sayı: 160, İstanbul, 2007
- KAÇMAZOĞLU, Bayram, “Kemal Tahir ve Osmanlı”, **Kemal Tahir’in 30. Ölüm Yıldönümü Anısına**, İstanbul, Kızılelma Yayınları, 2003
- ORTAYLI, İlber, “Bir Siyasî Hikâye Olarak “Devlet Ana””, **Gelenekten Geleceğe**, Ankara, Ufuk Kitapları, 2000
- ÖZLEM, Doğan, “Türkiye’de Pozitivizm ve Siyaset”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce**, Cilt 3, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004
- REFİĞ, Halit, “Kemal Tahir ve Devlet Ana”, **Gerçeğin Değişkenliği**, Ankara, Ufuk Kitapları, 2000
- REFİĞ, Halit, “Kemal Tahir’in Kimliği”, **Gerçeğin Değişkenliği**, Ankara, Ufuk Kitapları, 2000
- REFİĞ, Halit, “Kemal Tahir’i Anlamak”, **Gerçeğin Değişkenliği**, Ankara, Ufuk Kitapları, 2000
- SARIKOCA, Erem, “Kemal Tahir ve Toplum Yapıları”, **Biyografya Dergisi**, Sayı: 4, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2006
- SEVİM, Seçkin, “Kemal Tahir ve Türk Solu”, **Biyografya Dergisi**, Sayı: 4, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2006

INTERNET

- <http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=modernizm>
- <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=554>
- <http://felsefe.gen.tr/Bergson.asp>
- <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=64157>
- www.diriklik.com

