

ROMANCI KEMAL TAHİR'İN BİR DÜŞÜNÜR OLARAK TÜRK SİNEMASINA İLİŞKİN KURAMSAL TARTIŞMALARA KATKISI

Levent YAYLAGÜL¹

Özet

Kemal Tahir, Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından birisidir. 1930'lı yıllarda başlayan sanat yaşamı özellikle 1950'li yıllardan itibaren yazdığı romanlarla ölüm tarihi olan 1973 yılına kadar çok yoğun bir şekilde geçmiştir. Bir anlamda Türk edebiyatının belli bir döneminin başat figürlerinden birisi olarak döneminin edebiyatını derinden etkilemiştir. Kemal Tahir sadece bir yazar değil, aynı zamanda büyük bir fikir ve düşünce adamıdır da. Romanlarını daha çok fikirlerini dile getirmek, topluma, tarihe, kültüre, insana dair temel yaklaşımlarını ortaya koymak için kullanmıştır. Özgün fikirleriyle sadece Türk edebiyatını değil, Türkiye'nin bilim ve politika dünyasını da etkilemiştir. Bu etkilemelerin uzandığı alanlardan birisi de Türk sinemasıdır. Kemal Tahir hem yazmış olduğu özgün senaryolar hem de filme alınan öykü ve romanlarıyla Türk sinemasına katkıda bulunmuştur. Bunun dışında Kemal Tahir'in asıl etkisi Halit Refiğ, Metin Erksan, Lütfi Akad, Duygu Sağıroğlu, Atıf Yılmaz gibi Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerini düşünsel anlamda da etkilemesidir. Özellikle 27 Mayıs hareketinden sonra Türkiye'deki düşünce dünyasında kristalize olmaya ve ayrılmaya başlayan toplum görüşleri o dönemde Türk sinemasında yaşanan kuramsal tartışmaları da etkilemiştir. Özellikle Halit Refiğ, Halk Sineması ve Ulusal Sinema tartışmalarında Kemal Tahir'in düşünce dünyasından ve görüşlerinden etkilenmiştir. Türk toplumunun maddi ve düşünsel özgünlüklerine vurgu yapan Kemal Tahir, Türk sinemasının kuramsal açıdan da biçimlenişine katkıda bulunmuştur.

Bu bağlamda bu incelemede, Kemal Tahir'in tarih ve toplum görüşleri çerçevesinde Halit Refiğ'in dünya görüşünün ve sinema anlayışının oluşmasındaki düşünsel katkıları tarihsel bir yaklaşımla nitel olarak analiz etmektir. Bunun için öncelikle Kemal Tahir'in tarih ve toplum görüşü ele alınmakta daha sonra bu görüşlerin sinema anlayışını nasıl etkilediği, Halit Refiğ tarafından geliştirilen "Halk Sineması" ve "Ulusal Sinema" gibi kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Edebiyatı, Türk Sineması, Kemal Tahir, Halit Refiğ

KEMAL TAHİR'S THEORETICAL CONTRIBUTION TO THE DISCUSSION REGARDING TURKISH CINEMA AS AN INTELLECTUAL NOVEL WRITER

Abstract

Kemal Tahir is a leading figure in Turkish literature. His professional life as a writer which started in 1930s has passed intensely. He was especially well-known with his novels written dating from 1950s to 1973 when he died. In a sense as a preeminent man of letters he

¹Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü.,alaylagul@hotmail.com

influenced the Turkish literature profoundly. Besides being a writer and novelist, Kemal Tahir was at the same time a great philosopher and intellectual as well. He used his novels as a tool to express his opinions and to manifest his basic arguments or approaches regarding society, history, culture and people. Through his original and authentic views Kemal Tahir had an influence not only on Turkish literature but also on science and politics. One of the realms, he had an influence on, was Turkish cinema. On the one hand with his original scenarios, on the other hand with his stories and novels which were turned into film scenarios by the other script writers and directors, Kemal Tahir contributed to the development of Turkish cinema. Besides this, Kemal Tahir is a very important figure for Turkish cinema as he affected several leading Turkish film directors intellectually such as Halit Refiğ. Metin Erksan, Lütfi Akad, Duygu Sağıroğlu and Atif Yılmaz. Particularly after May 27 (1960) military takeover, intellectual life in Turkey was crystalized and different world views emerged among the intellectuals regarding society, which affected theoretical discussions regarding Turkish cinema. Especially Halit Refiğ, was inspired by Kemal Tahir's opinions in his theoretical approaches with his notions such as "cinema of people" and "national cinema". Kemal Tahir who emphasized that Turkish society was unique in terms of its social structure and culture, contributed to formation of Turkish cinema theoretically.

In this context, the purpose of this presentation is to discuss Kemal Tahir's theoretical contribution on the development of preeminent film director, script writer and thinker Halit Refiğ's notion of Turkish cinema in context of Kemal Tahir's notion of history and society. In this research a qualitative historical method was chosen because of the nature of the scope of the research problem. Primarily Kemal Tahir's conception of history and society was handled and the way his conception has affected was the notion of cinema was scrutinized theoretically in the context of the notions of "cinema of people" and "national cinema", which was developed by Halit Refiğ.

Key Words: Turkish Literature, Turkish Cinema, Kemal Tahir, Halit Refiğ

Giriş

1960'lı yıllarda Türkiye'de tarihsel ve toplumsal konulara yönelik geniş bir ilgi ortaya çıkmıştır. Özellikle ekonomistler ve toplumbilimciler başta olmak üzere, çok çeşitli disiplinlere mensup insanlar, toplumsal sorunları anlayabilmek için tarihe başvurmuşlardır. Çünkü o günün Türkiye'sinin tarihsel ve toplumsal açıdan niçin öyle olduğunu anlamak için tarihsel gelişim süreci incelenmiştir. Bu tartışmaların ortaya çıkmasında hiç kuşkusuz Fransa'da Marksizm içerisindeki Asya Tipi Üretim Tarzı'na ve Doğulu toplumların Batı'dan farklılıklarına ve az gelişmişlik, geri kalmışlık gibi sorunlara yönelik tartışmaların önemli etkisi olmuştur. Bu tartışmalar, Selahattin Hilav, Sencer Divitçioğlu ve Kemal Tahir yoluyla Türkiye'de de yaygınlaşmıştır. Bu tartışmalar başlıca Osmanlı toplum yapısının niteliği, Osmanlı'nın feodal olup olmadığı, Osmanlı'da niçin ticaretin ve kapitalizmin gelişmediği, bu bağlamda Türkiye'nin geri kalmışlığı ve bundan kaynaklanan toplumsal, ekonomik ve kültürel sorunlar üzerinde canlı ve dinamik bir tartışma ortamı oluşmuştur (Toprak, 1986:437).

Bu tartışmalar daha çok o günlerin güncel gelişmelerinden ve sorunlarından kaynaklanmaktadır. Ekonomik ve siyasal tartışmaların sanat alanındaki yansımaları bulan bu tartışmaların bir kısmı da Türk sanatı ve sinemasına ilişkindir. 1960'lı yıllarda Türk sinemasının oluşumunu, gelişimini ve diğer ülke sinemalarından endüstriyel yapı, içerik ve sinema dili açısından nasıl ve niçin farklılaştığını anlamaya çalışan bu tartışmalar, sadece sinema ve sanat alanıyla sınırlı kalmamış, sorunun kökeninin sosyo-ekonomik ve kültürel formasyon bağlamında anlaşılması gerektiği görüşünden hareketle sorunun daha bütüncül, tarihsel ve kültürel bir perspektifle tartışılmasını sağlamıştır. Bu tartışmaların başat figürlerinden birisi de romancı Kemal Tahir'dir. Türk tarih ve kültüründen yola çıkarak Türk romanının oluşum ve gelişimini, aynı zamanda da romanları aracılığıyla Türk toplumunu, kültürünü ve insanını anlamaya ve açıklamaya çalışan Kemal Tahir, bir düşünür olarak Türk sinemasına ilişkin tartışmaları da derinden etkilemiştir. Başta Halit Refiğ olmak üzere dönemin ünlü yönetmenleri bu tartışmaları Türk sineması bağlamında gerçekleştirmişlerdir.

Türk Sinemasının Gelişimi

Türk sinemasının oluşumuna dünya sineması içerisindeki yeri ve dünya sinemasından farklılıkları konusunda kafa yoran düşünürlerin başında Halit Refiğ gelmektedir. Ona göre, Batı ülkeleri gelişmiş, sanayileşmiş ülkelerdir. Teknolojik bir gelişmeye ve kapitalist bir ekonomiye dayanan sinema bir endüstri olarak pazar mekanizması çerçevesinde emtia üretimine dayanır. Bu durum gelişmiş kapitalist Batılı toplumlar için geçerlidir. Burada sinema ticari olarak kitle eğlencesi amaçlı kullanılmaktadır. SSCB'de ise sinema toplumsal eğitim ve kültür amaçlı yani daha çok işçi sınıfının çıkarlarını ve bilincini yükseltmek amacıyla propaganda amaçlı kullanılmıştır. Türkiye'de ise sinema Osmanlı devleti döneminde Merkez Ordu Sinema Dairesi olarak askeri bir devlet kuruluşu olarak kurulmuştur. Bu kurum Mütareke yıllarında Malul Gaziler Cemiyeti olarak varlığını sürdürmüştür. Cumhuriyet kurulmadan önce yönetmenliğe başlayan Muhsin Ertuğrul, 1938 yılına kadar tek sinemacı olarak varlığını sürdürmüştür. Almanya, Fransa ve SSCB'de bulunan Ertuğrul ekonomik, teknik ve elektrifikasyon gibi altyapı yetersizliği sonucunda çok başarılı olmayan tiyatro-vari filmler yapmıştır (Refiğ, 2012:24-28).

1940'lı yıllarda sinemaya yeni insanlar yönetmen olarak girmiştir. 1950-60 dönemi Türk sinemasının sinema dilini geliştirdiği yıllardır; DP iktidarının olduğu bu süreç, aynı zamanda yoğun bir baskı dönemidir. Ancak 27 Mayıs Hareketinden sonra Türkiye'de toplumsal konulardaki tartışmalar hız kazanmıştır. Sol ve sağ kendi içerisinde farklı yaklaşımlara sahiptir ve özellikle sol düşünce, fraksiyonlara bölünmüştür. Bu bölünmenin temelinde sol düşünce içerisindeki farklı kuramsal yapılardan hareketle ülke gerçeklerine ilişkin farklı sonuçlara ulaşılmaktadır. 1960'ların ikinci yarısında ayrışma ve saflar daha da netleşmiştir. Özellikle soldaki bölünme, evrenselci (sosyalist) ve ulusalcı sol olmak üzere daha bir belirginlik kazanmıştır. Halit Refiğ (1968:17-23), Kemal Tahir'in görüşlerinden esinlenerek öncelikle Türk toplumunun o günkü koşullarının tarihsel kökenlerini ve bu bağlamda Türk halk sanatlarının kökenini araştırmıştır ve bu araştırmalarının neticesinde Türk sinemasına ilişkin halk sineması kavramsallaştırmasını geliştirmiştir.

Halk Sineması

Batıda endüstriyel bir kitle eğlencesi olan sinema büyük şirketlerin ve yapım evlerinin denetiminde bir işletme şeklinde örgütlenmiştir. Türk toplumunda sermaye birikimi olmamış ve toplumsal sınıflar Batıdaki gibi teşekkül etmemiştir (Refiğ, 1965:7-9). Bu toplumsal yapının sonucu olarak da sinema Türkiye’de bir sanayi haline gelememiştir. Çünkü sermaye, teknik, elektrifikasyon ve ulaştırma altyapısı oluşmadığı için ilkel koşullarda film/sinema yapılmıştır. Sinemadan kazanılan para başka alanlara yatırım olarak ya da tüketime giderken sinemaya yatırım olarak dönmemiştir. Bu toplumsal yapı sinemanın hem ekonomik yapısını, hem de teknik ve estetik üst yapısını da sınırlamıştır (Refiğ, 1965i:14-16). Halk sineması düşüncesi, 1958-60 arası biçimlenmiştir. Bu yıllarla birlikte Türkiye’de kendine özgü bir sistem olan “bono sistemi” gelişmiştir. 1960’larda yılda 300’ü aşkın film yapılmıştır. Bono sistemine göre, Anadolu’daki sinema salonlarına film dağıtan işletmeciler, İstanbul’daki film yapımcılarına gidip onlardan belirli oyuncuların oynadığı, belirli konularda film istemektedir. Yapımcılar günlük ihtiyaçlar dışındaki giderleri (yönetmen ve oyuncu ücretleri, kameraman, negatif, pozitif film giderleri ve stüdyo işlemlerini) bono ile ödemektedir. Böylece yapım gerçekleştirilmekte ve film gösterime girdikten sonra, kendi masraflarını karşılamaktadır. Bu yapı içerisinde hazır sermaye yatırımı ve devlet desteği yoktur. Sadece seyircinin talebinden gelen ve seyirci tarafından finanse edilen bir sinema sektörü vardır (Dünya sinema tarihinde başka bir örneği olmayan bu yapı, 1990’lara kadar devam etmiş ve bu tarihlerde sona ermiştir (Refiğ, 2012:29-30). Halk sineması anlayışı ‘sinemanın finansmanını yapan halktır’ görüşünden hareket etmektedir. Yani Türk sinemasının 1960’larda gelişmesinin sebebi Türk halkının Türk filmlerini yabancı filmlere tercih etmesiyle oluşmuş bir yapının sonucudur (Türk, 2001:173). Halk sineması halkçı bir sinemaya değil, halkı eğlendirmek için yapılan sinemaya atıfta bulunur. Halk sineması ekonomik yapıda sinemayı halkın finanse etmesinin yanında sinemanın içerik olarak da geleneksel halk kültürüne, halkın zevk ve beğenilerine dayanmasıdır. Kısacası halk sineması, devletin desteklemediği, halka dayanan, halkın film seyretme ihtiyacından doğmuş, sermaye değil emek piyasası ağırlıklı bir sinemadır (Refiğ, 1967:14). Türkiye’deki film endüstrisinin ekonomik yapısını ve üretim koşullarını dile getiren “halk sineması” anlayışına dayalı olarak 1960’lı yıllarda üretilen filmlerin içerik ve konularından hareketle yeni bir kavramsallaştırma olan “Toplumsal gerçekçi” sinema anlayışı ortaya çıkmıştır.

Toplumsal Gerçekçi Sinema

Türkiye’de 1961 Anayasası’ndan önce sinema üzerinde yoğun bir sansür ve baskı vardı. Örneğin Metin Erksan’ın 1952’de Aşık Veysel’in Hayatı’nı anlattığı *Karanlık Dünya* filmi pek çok güçlkle karşılaşmıştı. Onun için film yapımcıları ve yönetmenler, ekonomik ve siyasi sebeplerden dolayı sosyal sorunlardan uzak duran filmler yapmaktaydılar. 1961 Anayasası kısmen bir düşünsel rahatlama sağlamıştır. Bu tarihten itibaren toplumsal gerçekleri, konuları, sosyal ilişkileri ele alan filmler yapılmıştır. Halit Refiğ’in *Şehir’deki Yabancı*, *Gurbet Kuşları*, *Şafak Bekçileri*, *İstanbul’un Kızları* gibi filmlerle Metin Erksan’ın *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz*, *Suçlular Aramızda* gibi filmleri bu bağlamda düşünülebilir (Refiğ, 1999: 112).

1960-65 döneminde Metin Erksan ve Halit Refiğ tarafından ele aldıkları konuları sosyo-ekonomik çerçeveye yerleştiren yukarıda anılan filmler yapılmıştır. Ancak bu filmlerin çoğu gişede başarısız olmuşlar ve izleyiciler tarafından yeterince kabul görmemişler, daha dar bir izleyici kitlesine hitap etmişlerdir. O dönemde bu tip filmlere “Toplumcu gerçekçi” filmler demek adet olmuştur. Oysa Halit Refiğ bu tip filmleri “toplumsal gerçekçi” filmler olarak adlandırmayı yeğler. Çünkü sinema da dahil olmak üzere toplumcu gerçekçi sanat, ideolojik olarak işçi sınıfının yanında konumlanan ve onun için yapılan sanattır. Toplumcu gerçekçi filmler sadece toplumsal sorunları tanımlamakla kalmaz daha çok sosyalist toplumun kurulmasını hedefler. Oysa Halit Refiğ’in yaklaşımı toplumcu gerçekçi değil, Lukacs (1986)’ın yaklaşımına uygun olarak “eleştirel gerçekçi” filmlerdir. Lukacs kitle kültürü olmayan eleştirel sanat ürünlerini eleştirel gerçekçi ve toplumcu gerçekçi sanat eserleri olarak kategorize eder. Eleştirel gerçekçi filmler kapitalist toplumların çelişkilerini ifşa ederken toplumcu gerçekçi filmler daha ileri giderek sosyalizmin kurulması hedefine hizmet eder. 1960-65 döneminde toplumsal (eleştirel) gerçekçi filmler kavramsallaştırmasını dile getiren Halit Refiğ’in anlayışı 1965 seçimleri sonucunda değişir ve Refiğ, “ulusal sinema” kavramsallaştırmasına yönelir. Çünkü 1965 seçimleri Refiğ açısından bir Batılılaşma hareketi olan 27 Mayıs’ın halk nezdinde başarısız olduğunu gösterir. Bunun üzerine daha çok ulusal gerçeklere yönelir ve bu süreçte Kemal Tahir’in değerlendirmelerine daha çok başvurur.

Ulusal Sinema ya da Ulusal Gerçeklere Dayalı Toplumsal Gerçekçi Sinema

Halit Refiğ, Kemal Tahir’in görüşlerinden hareketle Türk sinemasının Türkiye’nin kendine özgü tarihsel toplumsal koşullarında doğup geliştiği görüşündeydi. Türkiye sosyal yapısı ve kültürel açıdan Batılı kapitalist ülkelerden farklıdır.

Kemal Tahir’e göre Batı’yı tanımlamak ve açıklamak için kullanılan ölçütler Osmanlı-Türk toplumu için kullanılamaz. Doğu ve Batı hem birbirinden farklı hem de birbirine karşıttır. Ulusal sinema anlayışının özü de bu yaklaşıma dayanır. Kemal Tahir’in vurgusu Batıcı bir kafayla değil, ancak ülkenin kendi ulusal gerçeklerinden hareketle ülke gerçeklerinin (ve sinemasının) ele alınması gerektiğidir. Türk sineması bu ülkenin kendi gerçeklerinden doğmuş ve bu ülkenin kendi gerçeklerini yansıtan bir sinema olmalıdır. Gerek biçim ve gerekse de içerik açısından ulusal değerleri yansıtan bir sinemadır. Taklit değil, özgün bir sinema ancak bu şekilde gerçekleşebilir. Bu da ancak Doğu-Batı karşıtlığı içerisinde ortaya konulabilir ve ulusal gerçekleri reddederek evrenselci yaklaşımlarla sorunları tanımlayan ve çözümleyen yaklaşımlara karşı çıkmakla olur.

Kemal Tahir ve Halit Refiğ, 1957 yılında tanışırlar. Bu yıllarda Kemal Tahir klasik bir Marksist olarak tanınır. 1965-66’lardan itibaren Kemal Tahir evrenselci Marksist gelenekten kopar. Fransa’daki yapısalci Marksizm tartışmaları ve Asya Tipi Üretim Tarzı gündeme gelir (Türk, 2001:184). Sencer Divitçioğlu ve Selahattin Hilav bu tartışmaları o dönemde Türkiye gündemine taşırlar. Maurice Godelier’in Asya Tipi Üretim Tarzı kitabı da bu yıllarda Türkçe’ye çevrilir. Bunun yanında Formen ve Grundrisse gibi Marksist klasikler de ilgi çekmektedir. Bu dönemde Kemal Tahir de Osmanlı Türk toplumuna ilişkin temel görüşlerini geliştirir. Asya Tipi

Üretim Tarzı kavramsallaştırmasının önemi, Osmanlı Türk toplumunun Batılı toplumlardan farklılığını vurgulamak için teorik bir yaklaşım olarak kullanılmasıdır (Armağan, 2003:15).

Kemal Tahir'in anlayışına göre, güncel sorunlar tarihsel ve toplumsal geçmişe bakılmadan anlaşılabilir. Toplumsal bir olgu olarak sanat da toplumun tarihsel ve kültürel gelişiminin bir sonucu olduğu için tarihsel ve toplumsaldır. Sanat da dahil her şey tarihsel birikimin bir ürünüdür. Türk sanatı da biçim, dil, üslup ve içerik olarak Türk toplumuna özgüdür ve Türk insanını yansıtır. Onun için Türk sanatının anlaşılabilmesi için Türkiye'nin tarihsel ve toplumsal gelişim çizgisinin iyi incelenmesi gerekir.

Kemal Tahir sadece bir edebiyatçı değil, kendine özgü düşünce yöntemi ile önemli bir fikir adamıdır da. Kemal Tahir özellikle 1960'lı yıllarda yaşanan tartışmalarda kendi görüşlerini formüle etmiştir. Düşünce geleneği olarak Marksizm'den esinlenmesine rağmen, Marksizm'i hiçbir zaman bütün soru(n)lara hazır cevaplar sunan bir reçete olarak görmemiş, onun yöntemini kendi toplumuna uygulayarak Türkiye'nin tarihi, ekonomisi, kültürü, siyaseti ve düşünce dünyasına ilişkin çıkarımlarda bulunmuştur. Marksizm'in sınıf savaşı kavramının yerine Doğu-Batı çatışması görüşünü öne çıkarmıştır.

Kemal Tahir'e göre, her ülkenin kendi tarihsel ve toplumsal koşullarının ortaya çıkardığı özgül, somut gerçekleri vardır. Kuramlar da bu somut gerçekliklerden çıkar. Batının soysal gerçekliğini açıklayan kuramlar (Marksizm) Batılı toplumların tarihsel ve toplumsal gerçeklerinin sonucudur. Bu kuram farklı tarihsel ve toplumsal süreçlerin sonucu oluşan toplumsal formasyonları açıklayamaz. Onun için somut gerçeklere göre teori geliştirilmelidir. Osmanlı-Türk toplumu tarihsel açıdan kendine özgüdür. Bu özgün gerçekliklere dayanarak bu toplumun kendi tarihsel, toplumsal, yapısal bütünlüğünü açıklayabilecek bir kuram gerekir. Özde Marksist kurama bağlı olan Kemal Tahir, Marksizm'deki belirli kavramların kullanılmasıyla yapılan sentezde farklılığa gitmiştir. Bu da Kemal Tahir'in Marksizm'in doğulu toplumları açıklamasına yaptığı önemli bir katkıdır (Yavuz, 1977:66-7).

Kemal Tahir, Türk toplumunun gelişiminde ekonomik yapının Batı'daki toplumlardan farklı olduğu gerekçesiyle sınıf savaşımı tezinin Türkiye toplumu bağlamında geçersiz olduğunu düşünmüştür. Aynı şekilde Batı'da devleti sınıf mücadelesinin ve sınıf egemenliğinin bir aracı olarak gören devlet kuramına karşı Osmanlı-Türk toplumunda devletin çatışma değil, birleştirme özelliğine vurgu yaptığı "Devlet Ana" romanında kerim devlet anlayışını ön plâna çıkarmıştır.²

² Bu bağlamda Kemal Tahir'in (1971a-b) Devlet Ana romanındaki temel görüşleri şöyledir: Doğu toplumlarında güçlü bir devleti olmayanın toprağı da olmaz. Güçlü bir devlet, güçlü bir ekonominin ve özgürlüklerin de garantisidir. Devlet olmadan üretim ve ticaret de olmaz. Ticaretin olabilmesi için güvenli bir ortam gerekir. Bunu da güçlü devlet sağlar. Devlet düzeni bozulunca ekonomi de dahil her şey bozulur. Üretimin varlığı devletin varlığına devletin varlığı da reayanın üretimine bağlıdır. Toplum devletsiz kalınca eşkıyalar çoğalır. Devlet güvenliği, üretimi ve istikrarı sağlar. Devletin temeli adalettir. Batı toplumlarındaki tek temel ölçü özel mülkiyet ve paradır. Batılı devletler haraç toplar. Feodal Bey soyguncudur. Osmanlı'da beylik vermekle olur. Devletin temel görevi vatandaşın karnını doyurmak ve güvenliğini sağlamaktır. Osmanlı talancı değil, adalet ve güvenliği sağlamayı amaçlayan bir devlettir. Osmanlı alın teriyle çalışmanı kollamıştır. Tekfurların baskı ve sömürsünden bıkan Bizans köylüsü Osmanlı'nın adil yönetimini sevinçle karşılamıştır. Osmanlı devleti kimsenin inancına müdahale etmez ve din yaymaya çalışmaz. Osmanlı'da kölelik yoktur. Eşitlik vardır. Din, soy, varlık farklılığı yoktur.

Kemal Tahir (2005:163-168)'e göre Osmanlı toplumu kesinlikle bir talan toplumu değildir. Çünkü hiçbir toplum, başkaları gelip talan etsin diye üretimde bulunmaz. Ayrıca talan düzenine dayanan bir toplum, özel mülkiyetin gelişmesini de engelleyemez. Anadolu toprakları gayet verimsizdir. Çünkü yüzeydeki tarım yapılabilecek toprak incedir. Hava durumları da tarım yapmaya uygun değildir. Ya kuraklık ya da taşkın tarımsal üretimi engeller. Verimli ovalar (örneğin, Küçük Menderes ya da Büyük Menderes) ancak 19. Yüzyılda tarıma açılmıştır. Daha önceleri buralar göçebeler tarafından mera olarak kullanılmıştır. Onun için bu topraklarda Batı'da olduğu gibi özel mülkiyet gelişemez ve buna bağlı olarak zenginlik birikemez. Bundan dolayı, Batılı anlamda feodalite Osmanlı'da yoktur. Çünkü toprak yapısının tarıma elverişsiz olması, feodalitenin gelişmesini de engellemiştir. Bu verimsiz topraklarda feodal bey hem kendisini hem serflerini geçindirip hem de artı değer biriktiremez. Toprağı tarıma açabilmek için gerekli bayındırlık işlerini ancak merkezi devlet yapabilir. Bu nedenle, Osmanlı toplumunda bütün topraklar devlete aittir. Batıda devlet, egemen sınıfın diğerlerini yeri gelince ezmek için kullandığı bir aygıt iken Osmanlı'da devlet bir ihya aracıdır. Bu bağlamda Batılı toplumlar merkezi devlet olmadan da yaşayabilirken Doğu toplumları devletsiz yaşayamaz. Batı toplumlarında özel mülkiyet kutsalken Türk tarihinde devlet kutsaldır. Onun için bütün olaylar devlete yararlı/zararlı olmasına göre değerlendirilir. Osmanlı'da (özellikle yaşanan gerileme ve çöküş döneminde) yapılan bütün çalışmalar devleti çöküşten kurtarmaya ve yaşatmaya yönelik çabalardır. Padişahların evlatlarını ve kardeşlerini katletmeleri de kardeş kavgasının devleti yıkabileceği endişesindedir. Osmanlı'nın ikinci sultanı olan Orhan'dan itibaren Osmanlı, devletçi bir siyasa izlemektedir. Devlet, tersaneleri, baruthaneleri, dökümhaneleri, madenleri kurar ve işletir, tarımsal toprakların mülkiyetini de elinde tutar, bütün bayındırlık işlerini, yolları, postayı, kervansarayları, medreseyi yapar ve merkezden idare eder. Yargılamayı, loncaları, hatta dini bile denetiminde tutan devlet, temel tüketim maddelerini tekeline alır, iç ve dış ticareti sıkı bir şekilde denetler, malların pazar fiyatlarını bile belirler. Bütün bunları yapabilen geniş ve güçlü bir organizasyon olarak devlet, yeri gelince bu düzeni sürdürebilmek için despot da olmak zorunda kalabilir. Devlet toplumsal görevlerini ve sorumluluklarını yerine getirdiği sürece insanlar bazı despotluklara da katlanabilmektedir. Devlet yoksullaşıp güçsüz düştüğünde Batı tipi sınıflı toplum modeline geçilerek sorunlar çözülmeye çalışılmıştır. Türkiye'de burjuva yoktur fakat Devlet Batı tarzı burjuva sınıfı ve toplumu yaratmak için kullanılmıştır (Tahir, 2001:100). Oysa burjuva soyguncudur. Bunun en uç hali toptan Batılılaşmaya çalışmaktır. Osmanlı devleti, üretim faaliyetinde bulunan sınıflar üzerine savaş ve fetih gücünü konumlandırmış, böylece fetih, savaş ve üretimden pay alarak varlığını sürdüren bir devlet olmuştur. Savaş ve fetih katılanlara dirlik verirken köylü ve kentli halktan vergi alıyor ve hazinesini oluşturuyor. Buna göre Osmanlı feodal bir devlet değildir (Berkes, 1972:21).

Kemal Tahir, güncel toplumsal sorunları anlamak için tarihe başvurmuş, sanatı ve düşünceyi de tarihsel gelişim ve birikimin genel çerçevesine oturtmuştur. Özellikle 1960'lardaki tartışmalarda sanatta ulusallık ve evrensellik tartışmalarında Kemal Tahir sanatın evrenselliğine karşı çıkmış tarihsel, öznel ve yerel (ulusal) sanat anlayışına vurgu yapmıştır. Türkiye'nin Batılılaşmasını da egemen yaklaşımda olduğu gibi bir çağdaşlaşma ya da modernleşme olarak görmemiş, aksine Türk toplumunu kendi benliğinden uzaklaştıran bir kültür emperyalizmi olarak değerlendirmiştir.

Kemal Tahir sanatı (burada edebiyatı ve sinemayı) Türk toplumunun ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel temelleri üzerine oturtur. Yukarıdaki toplumsal yapı çerçevesinde gelişen Türk sanatı, insan-toplum ilişkileri çerçevesinde Anadolu insanının dramını anlatır. Batı sanatı kişisel dramı anlatırken, doğu sanatı insanların ortak dertlerini anlatır. Ortak dertler, ekonomik, sosyal, kültürel ve psikolojik boyutlarıyla anlatılır. Türk toplumu bilimsel olarak yeterince incelenmediği için Kemal Tahir (2005a) adeta bir tarihçi ya da sosyolog gibi toplumu inceler (Kayalı, 2010:199). Romanları yoluyla Anadolu insanını tanımaya ve anlamaya çalışır. Tanzimat'tan günümüze kadar yaşanan Batılılaşmayı ve onun yarattığı aydın/birey tipini eleştirir (Tahir, 2005b:100). Toplumsal değişimin toplumsal altyapıdan kaynaklanmadığı sürece üstyapıya yapılan müdahalelerin toplumsal sorunları çözmeyeceğini hatta böyle bir durumun toplumu kendisine yabancılaştıracağını düşünür. Bunun için kültürel kopuşa neden olan medeniyet değiştirme yerine kültürel sürekliliği savunur. Bundan dolayı Türkiye'deki şekliyle toplumsal ve sanatsal açıdan Batılılaşmaya, Batı sanatını taklit etmeye karşı çıkar. Çünkü sanat, toplumsal tarihin ve sosyal gerçekliğin ürünüdür. Sanatçı, Batılı bir bakış açısıyla kendi toplumunu inceleyemez. Türk sanatçısı ve insanı Doğuludur. Toplumu anlamak için onun tarihine ve geçmişte oynadığı role bakmak gerekir. Batılı hazır reçeteler yerine toplumun kendi gerçeklerinden hareketle geliştirilen yerli kuramlarla toplumu anlamak gerektiğini düşünen Kemal Tahir böylece Türk toplumunun tarihsel, toplumsal ve kültürel gerçeğini ön plâna çıkarır. Buna göre ulusal sanat da Türk tarihinin ve toplumunun gerçeklerini yansıtır (Tahir, 1990). Türkiye'nin gerçeklerini anlamak için Osmanlı'nın tarihsel ve toplumsal gerçeğine bakmak gerekir.

Halit Refiğ de 1965'lerden itibaren "ulusal sinema" düşüncesi kavram olarak değilse bile fikrî olarak oluşmaya ve şekillenmeye başlar. Bu düşünceden hareketle çektiği filmlerde Türk toplumunun ve kültürünün özgünlüğünü dile getirir. Bu dönemde Kemal Tahir ve Halit Refiğ, *Haremde Dört Kadın* filminin senaryosu üzerinde çalışırlar. 1966 yılından itibaren Kemal Tahir, Osmanlı Türk toplum yapısı üzerinde daha derinlemesine düşünmeye başlar ve Asya Tipi Üretim Tarzı olarak gördüğü Osmanlıya ilişkin görüşlerine dayalı olarak Devlet Ana³ (1967) romanını yazar. Kemal Tahir, Sağirdere (2006) ve Körduman (1991) romanlarında da Türkiye köyünün ve köylüsünün toplumsal oluşumunun Batılı toplumlardan ve onu açıklayan klasik Marksist yaklaşımdan farklı ve kendine özgü olduğunu belirtir. Türk köylüsünü gerçekçi bir şekilde ele aldığı iki romanında da köylülerin nüfusun büyük bir çoğunluğunu oluşturduğu Türkiye'de köylülerin yaşama ve düşünme biçimlerini geleneklerini, göreneklerini, din anlayışlarını, cinselliklerini ve sosyal ilişkilerini detaylı ve canlı bir şekilde gösterir. Türk köylüsünün yaşamının Batının köylüsünden farklılığı kaçınılmaz olarak kültürel ve manevi değerlerin farklılığını da beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda Halit Refiğ de Kemal Tahir'den esinlenerek Türk toplumunun Batı'dan farklı ve Batıdaki toplumsal süreçlerle karşıtlık oluşturan bir tarihsel ve toplumsal gelişim sürecine sahip olduğunu vurgular.

³ Devlet Ana aslında 1960'lı yılların ikinci yarısında çekilemeyen bir film senaryosunun romana dönüşmüş halidir. 1999 yılında Bülent Ecevit'in başbakanlığı döneminde, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunun 600. Yılı münasebetiyle bir kültür hizmeti olarak Halit Refiğ'in Devlet Ana'yı filme çekmesi için girişimde bulunulur. Bunun için Mimar Sinan Üniversitesi'ne kaynak aktarımı yapılır ve Halit Refiğ çalışmalara başlar. Ancak Kemal Tahir Vakfı'nın telifle ilişkin talepleri ve Mimar Sinan Üniversitesi'nin çeşitli bölümleri arasındaki anlaşmazlıklar neticesinde iki yıllık bir çalışma sonuçsuz kalır ve bu proje gerçekleştirilemez (Akpınar, 2009:98).

Kemal Tahir'in yukarıda özetlenen görüşlerinden esinlenerek oluşturulan "ulusal sinema" kavramsallaştırması belirgin olarak da bu yıllara (1967-68) tekabül eder. Halit Refiğ 1969 yılındaki *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmi Ulusal Sinema örneği olarak kabul eder. Lütfi Akad, Metin Erksan, Atif Yılmaz gibi yönetmenler de bu tartışmalarda Halit Refiğ'in yanında yer almıştır. Böylece 1960'lı yılların başında "Topumsal gerçekçi" sinema vurgusu yapan yönetmenler, artık "ulusal sinema" kavramsallaştırmasına başvururlar ve sinemada ulusallığı öne çıkarırlar. Toplumsal gerçekçi sinema anlayışı, *Harem'de Dört Kadın* filmine Antalya Altın Portakal film Festivali'nde 1966 yılında gösterilen tepki ile sona erer ve bu tarihten itibaren ulusal sinema anlayışı ön plana çıkar. Buna göre, "Ulusal Sinema" anlayışı bir yandan Türkiye'deki yabancı sinemanın egemenliğine karşı çıkmamanın bir yandan da Türkiye'nin Batı ile karşılaştırıldığında kendine özgü özelliklerinin sanata ve sinemaya yansıtılmasını ifade eder. Bu anlayışın esin kaynağı hiç kuşkusuz ki Kemal Tahir'dir (Şasa, 2010:58).

"Ulusal Sinema" kavramının ortaya çıkmasını sağlayan gelişme, Metin Erksan'ın Susuz Yaz filminin 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde büyük ödülü almasıdır. Daha önce Türk sinemasını ciddiye almayan devlet, bu gelişme üzerine Türk sinemasına ilgi göstermiş ve I. Sinema Şurâsı toplanmıştır. Bu şurâda yerli filmcilerle yabancı film ithalatı ve işletmesini yapanların çıkarları da karşı karşıya gelmiştir. Çünkü ithalatçılar yerli sinemaya karşı olumsuz bir bakış açısına sahiptiler. Dünyaya Batılılaşmacı bir çerçeveden bakan aydınların bir kesimi de Türk sinemasını Batılı ülkelerin filmleriyle karşılaştırıp iptidai buluyorlardı. Bu durumda Batı nedir? Batı kültürü nedir? Batı sineması nedir? ve aynı şekilde Türk toplumunun tarihsel gelişimi, sanatı, sineması, toplumsal yapısı nedir? gibi sorular ortaya atıldı. Bu sorularla birlikte ulusal sanat ve sinema kavramı gündeme gelmiştir. Yukarıda da belirtildiği gibi, Kemal Tahir'in Türk romanı için geliştirdiği teorik çerçeveyi Halit Refiğ'de Türk sinemasına uygulamıştır. Bu açıdan ulusal sinema anlayışı, esasında Klasik Marksizm'in Türk sinemasını açıklamak için kullanılamayacağını belirtir (Refiğ, 1999:109-11).

Ulusal Sinema⁴ öncelikle Türkiye'nin toplumsal gerçekliğini tespit etmeye çalışır. Türkiye'nin toplumsal yapısı nasıldır? Batı toplumlarındaki sınıfsal ilişkiler ve çelişkiler Türk toplumunda var mıdır? Türkiye'nin ekonomik yapısı ve üretim ilişkileri nelerdir? Temel amaç Türk toplumunun kendi gerçekleri ve yapısıyla ilgilenmektir. Bu açıdan ulusal sinema ya da toplumsal gerçekçi sinemanın amacı Türk toplumunun kendine özgü yanlarının neler olduğu ve bunun film üretim süreçlerine ve film diline ve içeriklerine nasıl yansıdığını ortaya koymaktır. Buna göre Kemal Tahir'in görüşlerine dayalı olarak Türk toplumu kendine özgüdür. Türkiye'de batılı kapitalist toplumlara özgü sınıflar ve bu bağlamda yine Batılı anlamda sınıf çatışmaları yoktur. Türkiye'de devletin yeri, konumu ve işlevi Batılı toplumlardaki devlet aygıtından

⁴ Türkiye'de ulusal sinema kavramıyla zamandaş bir dönemde "millî sinema" anlayışı ortaya çıkmıştır. Millî Sinema anlayışının o yıllardaki ilk ve tek temsilcisi Yücel Çakmaklı'dır. Kelime olarak ulusal ve millî aynı anlama geliyormuş gibi gözükmesine rağmen siyasal olarak birbirleriyle zıt iki yönelimi ifade eder. Millî sinema ideolojik olarak Necmettin Erbakan'ın "millî görüş" düşüncesine yaslanır. Burada millî millete gönderme yaparken ulusu değil, bir millet olarak tüm İslâm ümmetini dile getirir. Millî olan aynı zamanda İslâmî'dir. İslam ahlâkı ve İslâmî değerler ön plandadır. Din burada bütün bir yaşamın düzenleyicisi olarak görülür. Oysa ulusal sinemadaki ulus kavramı daha sekülerdir. Ulusu, ulus devletin vatandaşları olarak görür. Dini ise kültürel bir motif olarak daha laik bir yaklaşımla ele alır. MTTB tarafından 1970'lerin başında yapılan sinema açık oturumunda bu farklılaşma açıkça görülmektedir (Bu konuda MTTB tarafından yapılan açık oturum kitabına bakınız).

farklıdır. Batı toplumlarının gerçeğini yansıtan sanayi devrimi ve bunun taşıyıcısı olan iki sınıf burjuvazi ve proletaryadır. Batıda kapitalizm öncesinde ise feodal beyler ve topraksız köylüler arasında sınıf savaşmaları yaşanmıştır. Oysa Osmanlı-Türk toplumunda böyle bir yapılanma, ilişki ve çelişki yoktur. Dolayısıyla ulusal sinema Batılı bir kafayla Batılı toplumlara özgü sınıf yapılarını Türkiye'ye uygulamak değil, Türkiye'nin Batıdan farklı ve kendine özgü tarihsel, toplumsal ve kültürel gerçeklerine yaslanmalıdır (Türk, 2001:120).

1965 yılında kurulan Türk Sinematek Derneği'nin⁵ organizasyonu ile 1966 yılında Türk sineması toplantısı düzenlenir. Bu toplantıda Türk Solu'ndaki bölünme daha da gün yüzüne çıkar. Bu toplantının sonucunda yönetmenler Duygu Sağıroğlu, Metin Erksan ve Halit Refiğ, Kemal Tahir'e daha da yakınlaşırlar. Adı geçen her üç yönetmenin de görüşleri şu şekilde özetlenebilir: Türk toplumu Osmanlı'nın devamıdır. Toplumsal yapımız Batı toplumlarından farklıdır. Türk sineması Türk toplumunun ürünü olarak içerik ve biçim açısından Batı sinemasından farklıdır (Akşin, 1997:270).

Sinematek Derneği ise, Türk Sinemasını eleştirmekte, onun yerine İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası, Sovyet Sineması ve Amerikan sinemasının seçkin örneklerini göstermektedir. Sinematekçilere göre Türk Sineması az gelişmiş bir sinemadır. Ticari klişelere ve star sistemine dayanmaktadır. Yoz bir kitle kültürünü temsil eden ve toplumsal eşitsizliği meşrulaştıran, sanat değeri taşımayan ve sanata karşı bir sinemadır. Dünya sinemasının gelişmiş örnekleri evrenseldir. Buna göre ulusal sinema yaklaşımı ile sinematekçilerin tartışmaları ulusalcıların yerlilik vurgusuna karşılık sinematekçilerin evrenselliğe vurgu yapmaları, sinematekçilerin sınıfsal çelişki ve mücadelelerinin yerine ulusalcıların millet kavramını koyarak sınıf çatışması yerine Kemal Tahir'in görüşlerine dayanarak (Başgüney, 2010:89) Doğu Batı çelişkisi ve çatışmasını koymaları ve devlete bakış konularında toplanmaktadır. Ulusalcılar sınıf çatışmasına dayanmayan Doğu toplumlarında kerim devlet geleneği olduğunu vurgularken, Sinematekçiler devleti/sanati/sinemayı sınıf çatışmasının aracı olarak görmektedirler.

Ulusal Sinema Kavgası

Halit Refiğ (1971), görüşlerini Ulusal Sinema Kavgası adlı kitapta toplamıştır. Görüşlerini Kemal Tahir'in Doğu-Batı çelişkisi anlayışına dayandırır. Buna göre, Türk sineması ile ilgili herhangi bir değerlendirme yapılırken sinemanın endüstriyel yapısı, izleyicisi, film dili ve ele aldığı konular bakımından Batı sineması ile kıyaslama yapılarak değerlendirilemeyeceğini savunur. Çünkü Osmanlı/Türk toplumunun tarihi, ekonomisi ve kültürel biçimlenişi Batı toplumlarından farklıdır. Türk toplumunun ve insanının ulusal ve yerel değerleri, hayata bakışı, zevk ve beğenileri Batı kültüründe yetişen insanlarınkinden farklıdır. Türk sineması bir halk sanatıdır ve bu sanat Batıdan farklı olarak Türk toplum gerçeğini ve onun değerlerini yansıtır.

⁵ Sinematek Derneği, 25 Ağustos 1965'te kurulmuştur. Derneğin kurucuları Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Hüseyin Baş, Aziz Albek, Semih Tuğrul, Tunç Yalman, Tuncan Okan, Sabahattin Eyüboğlu, Cevat Çapan, Macit Gökberk, Nijat Özön, Muhsin Ertuğrul ve Paris Cinematheque'nin kurucusu olan Henri Langlois'tir. Langlois, Türk Sinematek'in kurulmasında önemli katkılar sağlamıştır (Başgüney, 2010:67).

Öncelikle Batı toplumlarının kendine özgü bir gelişim çizgisi vardır. Bu gelişim kendine özgü belli bir üretim tarzı ve ona eşlik eden Hıristiyan kültürü tarafından şekillendirilmiştir. Batılı toplumlar Eski Yunan ve Roma'nın köleci düzenine, oradan feodal sisteme ve en sonunda da kapitalist endüstriyel toplumlara doğru evrilmişlerdir. Bu sürece temel karakteristiğini veren özel mülkiyet ve bireydir. Bu yapı burjuva toplumlarında sınıf mücadelesi tarafından biçimlendirilir. Bu yapının sonucunda belli bir sanat ve estetik anlayışı oluşmuştur ve Batı sineması bunu yansıtır. Bireysel mülkiyete ve birey haklarına dayanan Batı sanatının temel konusu burjuva bireyidir. Roman ve sinema bu açıdan bireysel dram anlatma sanatıdır. Batı sineması Batı tiyatrosuna, resmine ve romanına dayanır.

Oysa Osmanlı Türk toplumlarının evrim çizgisi Batıdan farklıdır. Köleci dönemi ve feodaliteyi hiç yaşamamış olan Türkler, kendilerine özgü bir üretim ilişkisi ve kültürel yapıya sahip olmuştur. Toprakta özel mülkiyet bulunmaz, devlet, her şeye egemendir. Sanayileşmemiş olan Türk toplumunda burjuva sınıfı ve dolayısıyla işçi sınıfı da yoktur. Dolayısıyla ekonomik, sosyal, ve kültürel açıdan farklı tarihsel gelişmelerin sonucu olan Türk toplumunun sanat, estetik ve sinema anlayışı da Batı'dan farklıdır. Türk toplumunda birey ve özel mülkiyet bulunmadığından bireyin dramı, yerini toplumsal bir drama bırakmıştır. Her zaman cemaat şeklinde yaşayan Türk toplumunda bireyin dramı değil, toplumu temsil eden tipler aracılığıyla toplumun kültürü ve bu kültürün yansıdığı toplumsal bilinç ortaya konur. Altyapıları farklı olan Batı toplumları ile Osmanlı toplumunun üstyapıları da farklıdır. Osmanlı toplumunda minyatür, tuluat, orta oyunu ve karagöz vardır. Türk sineması minyatürden kaynaklı olarak iki boyutludur ve biçim ve içerik olarak Türk insanının anlayış ve zevkine uygundur (Refiğ, 1971).

Oysa ulusal sinema tartışmalarının yaşandığı dönemde özellikle Türk Sinematek derneği çerçevesinde bir araya gelen Batıcı aydınlar, Türk sinemasını aşığılamakta, gelişmiş Batı sinemasının önemli filmlerini evrensel sanat ürünleri olarak alkışlamaktadır. Onat Kutlar (1975:10-15)'a göre uluslar toplumsal sınıflardan oluşur. Egemen ve egemenlik altındaki sınıfsal mücadeledeki yeri, sanatçının konumunu belirler. Buna göre, Türkiye'de yapılan sinema kapitalist ilişkiler çerçevesinde yapılmakta ve kötü sinema örnekleri işçi sınıfının bilinçlenmesinin önünde bir tür sosyal narkoz işlevi görmektedir (Şalom, 1969:14). Devrimci sinemanın bu temel önermesine Halit Refiğ karşı çıkar. Onun için Halit Refiğ'de Doğu-Batı farklılaşması çerçevesinde Batılılaşma ve bu süreçte aydınların yabancılaşması sorununun önemli bir yeri vardır. Özellikle evrenselci yaklaşımların sinemayı evrensel bir sanat olarak ele almalarına karşı çıkar Halit Refiğ. O'na göre Türk toplumu ve sineması Batılı ve Batıcı bir kafayla anlaşılabilir. Türk sineması Batının endüstriyel, sinemasından farklı olarak bir halk sinemasıdır. Türk sineması orta oyunu, karagöz ve kukla gibi geleneksel Türk sanatlarının bir uzantısıdır. Endüstriyel açıdan da Türk sineması sermayeye değil, emeğe dayalıdır.

Tartışmaların Sonu

Ulusal Sinema tartışmaları⁶ da 12 Askeri darbesinden sonra, sona ermiştir. Özellikle neo-liberal bir ekonomi, siyaset ve kültür modeline geçmeyi ve dünya ekonomisine bağımlı bir pazar olarak yeniden eklemelenmeyi amaçlayan 12 Eylül, ulusal kalkınma, sanayileşme ve modernleşme çabalarından vazgeçmiştir aynı zamanda. Halit Refiğ'in Kemal Tahir'in Yorgun Savaşçı romanından uyarladığı aynı adlı filmin darbeyi gerçekleştirenler tarafından yakılması, hem yakanların siyasal konumlanışını hem de ulusal sinema tartışmalarının ve arayışlarının sonunu göstermektedir. Kurtuluş Savaşı'nı subaylar kazandı Türk devletini subaylar kurdu diyen Kemal Tahir'in Yorgun Savaşçı romanından uyarlanan filmi yaktıranlar, onun yerine Yücel Çakmaklı'ya, Tarık Buğra'nın "Kurtuluş Savaşı'nı imamlar yaptı" diyen Küçük Ağa romanından aynı adlı filmi yaptırıp TRT'de yayınlamışlardır. Bu durum bugünkü devletin resmi ideolojisinin ipuçlarını vermesi açısından önemlidir.

Yorgun Savaşçı ulusal sinema anlayışının en üst düzeyini ve sonunu ifade eder. Çünkü Yorgun Savaşçı hem bütün bu tartışmaların fikir babası olan Kemal Tahir'in bir romanı olması hem de Türkiye Cumhuriyeti'nin hangi şartlar altında nasıl ve kimler tarafından kurulduğunu anlatan bir roman (ve film) olması açısından önemlidir. Çünkü bu roman doğrudan millet egemenliğinin tarihsel süreçte nasıl oluştuğunu anlatmaktadır. Dolayısıyla uluslaşma sürecini anlatan Yorgun Savaşçı aynı zamanda ulusal sinema anlayışının zirvesi ve sonudur. 12 Eylül darbesinden sonra değişen koşullar sonucunda sadece Yorgun Savaşçı filmi yakılmamış, bu yakma eylemiyle birlikte oluşan baskı ve sansür ortamında Türk filmlerinin yapım, içerik, gösterim ve izleyici koşulları da değişmiş, sinema salonlarına Türk filmi izlemeye giden izleyici sayısı giderek azalırken Hollywood sinemasının egemenliği daha da artmıştır. Bu dönemden itibaren ulusal sinema kavramı ve ilgili tartışmalar toplumun gündeminden düşmüştür.

Sonuç

Kemal Tahir sadece bir romancı/yazar değil, aynı zamanda bir entelektüel olarak Türk düşünce dünyasını ve bu arada Türk sinemasındaki düşünsel tartışmaları da derinden etkilemiştir. Türk tarihini, toplumunu, kültürünü, insanını kendine özgü bir yaklaşımla anlama ve açıklama çabasına girişmiştir. Kemal Tahir, günümüz toplumunun ekonomik, siyasal, kültürel ve düşünsel anlamda nasıl biçimlendiğini anlamak için tarihe başvurmak gerektiğini belirtmiştir. Bu yaparken de Batılılar tarafından geliştirilen birtakım hazır şema ve formüllerin Türk toplumunu ve kültürünü anlamaya ve açıklama yetmeyeceğini, kendi sorunlarımızı ve kurumlarımızı anlamak için bugünü biçimlendiren tarihsel yapılara ve gelişmelere bakmak gerektiğini vurgulamıştır. Yani güncel olayların tarihsel bir bağlamı olduğuna vurgu yapmıştır. Kemal Tahir'in Türk edebiyatı için savunduğu görüşlerinden etkilenen Halit Refiğ, Türk sinemasına ilişkin görüşlerini Kemal Tahir'in tarih ve toplum tezlerine dayandırmıştır. Buna göre her

⁶ Halit Refiğ'in Kemal Tahir'in görüşlerine dayanarak geliştirdiği, halk sineması, ulusal sinema kavramsallaştırmalarına yönelik en sert eleştirilerden birisi Nijat Özön tarafından yapılmıştır. Özön (1995:186-228) bu kavramsallaştırmaları ham, olgunlaşmamış, yapay, tutarsız, yapılan filmlere yansımamış çabalar olarak görür. Özön'e göre, ulusal sinemacıların kendi aralarında tanım ve görüş birliği (biçim ve içerik açısından) yoktur. Ulusal sinemacıları Kemal Tahir'in deney fareleri olarak yaftalayan Özön'ün sahte kuram ya da kuram sahteciliği olarak değerlendirdiği bu çabalar, o dönemin koşullarında sinema endüstrisi dışında kalmamak ve dikkat çekmek için yapılan birtakım atraksiyonlardır.

ülkenin ve toplumun tarihsel gelişimi ve gerçekleri birbirinden farklıdır. Bu farklılıklar ülkelerin sinemalarını da etkiler.

Toplumların sanatları, onların kültürlerine ve geleneklerine yaslanır. Toplumların gelenekleri ve kültürleri de onların tarihsel gelişimlerinin ürünüdür. Kemal Tahir özelinde roman, Halit Refiğ özelinde de sinemada gerek biçim gerekse de içerik olarak Türk tarih ve kültür geleneğinden faydalanmanın gerekliliği ve önemi ortaya çıkmaktadır. Türk toplumunun sanatı (edebiyatı ve sineması) Türk tarihinin ve kültürünün bir izdüşümüdür. Bu açıdan Kemal Tahir romanlarıyla, Halit Refiğ de filmleriyle Türk düşünce, sanat ve kültür dünyasını etkilemiş iki önemli düşünürdür.

Kaynakça

Akşin, Sina (1997). “Düşünce Tarihi (1945 Sonrası)”. *Türkiye Tarihi-5: Bugünkü Türkiye* (içinde). Yayın Yönetmeni: Sina Akşin. 2. Basım. İstanbul: Cem Yayınları.

Armağan, Mustafa (Haz.) (2003). *Hilmi Yavuz ile Doğu'ya ve Batı'ya Yolculuk*. İstanbul: Ufuk Kitapları.

Başgüney, Hakkı (2010). *Türk Sinematek Derneği-Türkiye'de Sinema ve Politik Tartışma*. İstanbul: Libra.

Berkes, Niyazi (1972). *100 Soruda Türkiye İktisat Tarihi* (1. Cilt). 2. Baskı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Kayalı, Kurtuluş (2010). “Sonuç Niyetine: Kemal Tahir: Tarihçi, Sosyolog, Romancı”. *Bir Kemal Tahir Kitabı: Türkiye'nin Ruhunu Aramak* (içinde). Derleyen: Kurtuluş Kayalı. İstanbul: İthaki. Ss.: 199-207.

Kutlar, Onat (1975). “Toplumcu ve Gerçekçi Bir Sinema Sanatı İçin Teorik Alanın Gözden Geçirilmesi Amacıyla İlk Notlar”. *Birikim*. Cilt: 1. No:1. Mart.

Lukacs, George (1986). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. Çeviren: Cevat Çapan. 4. Baskı. İstanbul: Payel.

MTTB Sinema Kulübü Milli Sinema Açık Oturumu (1973). İstanbul: MTTB Yayını.

Özön, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. 1. Cilt. Ankara: Kitle.

Refiğ, Halit (2012). “Filmlerimi Seyirciyi Etkilemek İçin Yaptım”. *Bir Yorgun Savaşçı Halit Refiğ* (içinde). Hazırlayan: Ahmet Toklu. İstanbul: Sepya Yayıncılık. Ss.: 23-38.

Refiğ, Halit (2009). “Batı'da Kabul Gören Bütün Türk Filmleri Anti-Ulusalcıdır”. *10 Yönetmen ve Türk Sineması* (içinde). Hazırlayan: Ertekin Akpınar. İstanbul: Hayalet Kitaplığı. Ss.: 77-98.

Refiğ, Halit (1999). “Türk Aydınının Batı ile Hesaplaşması”. *Sinemayı Sanat Yapanlar* (içinde). Görüşen: Işık Yenersu. Ankara: TRT Yayınları. Ss.: 101-120.

- Refiğ, Halit (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Refiğ, Halit (1968). “Hasta Sinemamızın Contürkleri: Gerçekçilik Üzerine”. *Papirüs*. No: 22. Ss.: 17-23.
- Refiğ, Halit (1967). “Batılılaşma ve Halk Sineması Üzerine”. *Yön*. 20 Ocak. Sayfa:14.
- Refiğ, Halit (1965). “Türk Sineması Nedir? Sinemamızın Kökenleri I”. *Sinema* 65. No: 2. Şubat. Ss.: 7-9.
- Refiğ, Halit (1965i). “İç Göç: Gurbet Kuşları ile İlgili Bir Açıklama”. *Sinema* 65. No: 2. Şubat. Ss.: 14-16.
- Şalom, Jak (1969). “Devrimci Bir Sinema Nasıl Olmalıdır?”. *Ant*. No: 132. 8 Temmuz.
- Şasa, Ayşe (2010). *Yeşilçam Günlüğü*. 3. Baskı. İstanbul: Küre Yayınları.
- Tahir, Kemal (2006). *Sağırdere*. İstanbul: İthaki.
- Tahir, Kemal (2005). *Yorgun Savaşçı*. İstanbul: İthaki.
- Tahir, Kemal (2005a). *Esir Şehrin Mahpusu*. İstanbul: İthaki.
- Tahir, Kemal (2005b). *Yol Ayrımı*. İstanbul: İthaki.
- Tahir, Kemal (2001). *Kurt Kanunu*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Tahir, Kemal (1991). *Körduman*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Tahir, Kemal (1990). *Notlar/Sanat/ Edebiyat*. Yayına Hazırlayan Cengiz Yazoğlu. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tahir, Kemal (1971a). *Devlet Ana*. Cilt-1. 3. Basım. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Tahir, Kemal (1971b). *Devlet Ana*. Cilt-2. 3. Basım. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Toprak, Zafer (1986). “Türkiye’de Çağdaş Tarihçilik (1908-1970)”. *Türkiye’de Sosyal Bilim Araştırmaları’nın Gelişimi* (içinde). Derleyen: Sevil Atauz. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayını. Ss.: 431-438.
- Türk, İbrahim (2001). *Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Yavuz, Hilmi (1977). “Kemal Tahir ve Marksizm”. *Toplum ve Bilim*. Yaz. No: 2. Ss.: 65-69.