

Ulusal Sinema Kavgası ve Halit Refiğ'in Fikri Referansları

The Fight for National Cinema and Halit Refiğ's Intellectual References

Bilal SERT

Dr. Öğr. Üyesi., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi,
İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
bilalsert@cumhuriyet.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0003-2343-2829>

Makale Başvuru Tarihi: 21.03.2025

Makale Kabul Tarihi: 29.06.2025

Makale Türü: Araştırma Makalesi

ÖZET

Anahtar Kelimeler:

Ulusal Sinema,

Halit Refiğ,

Kemal Tahir,

Türkiye'de "Ulusal Sinema" fikrinin düşünsel temelleri ve sanat pratikleri incelendiğinde, Halit Refiğ ve onun *Ulusal Sinema Kavgası* adlı eseri temel başvuru kaynaklarından biri olarak öne çıkmaktadır. Zira Halit Refiğ, ortaya koyduğu kuramsal ve pratik çabalar ile ulusal bir sinema inşa etme gayretinin öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu makalede Halit Refiğ'in *Ulusal Sinema Kavgası* adını taşıyan kitabında ele aldığı görüşler ışığında, yönetmenin filmografisinde ve düşüncelerinde ulusal sinema tezinin yarattığı etkiler ele alınmıştır. Halit Refiğ'i besleyen fikri kaynaklar üzerinde durulmuş, özellikle *Ulusal Sinema Kavgası* adlı eserinde yönetmenin dile getirdiği fikirlere kaynaklık eden eserler, yazarlar, düşünürler incelenmiş ve ulusal sinemanın gizli mimarları olarak zikredebileceğimiz geniş bir referans çerçevesi ele alınmıştır. Çalışmanın temel amacı Halit Refiğ'in ve *Ulusal Sinema Kavgası*'nın fikri temellerini teşhis etmek, ayrıca bu düşüncelerin filmlerinde ne tür bir etki yarattığını ortaya koymaktır.

ABSTRACT

Keywords:

National Cinema,

Halit Refiğ,

Kemal Tahir,

The first destination of anyone who questions the intellectual roots and artistic practices of the National Cinema in Turkey will be Halit Refiğ and his work titled *The National Cinema Fight*. Because Halit Refiğ is considered as one of the pioneers of the effort to build a national cinema with his theoretical and practical efforts. In this article, in the light of the views discussed by Halit Refiğ in his book titled *National Cinema Fight*, the effects of the national cinema thesis on the director's filmography and thoughts are discussed. The intellectual sources that feed Halit Refiğ are emphasized, especially the works, writers and thinkers who are the source of the ideas expressed by the director in his work titled *National Cinema Fight* are examined, and a wide frame of reference that we can mention as the secret architects of national cinema is discussed. The main purpose of the study is to diagnose the intellectual foundations of Halit Refiğ and the *National Cinema Fight*, and also to reveal what kind of impact these thoughts had on his films.

Önerilen Alıntı (Suggested Citation): SERT, Bilal (2025), "Ulusal Sinema Kavgası ve Halit Refiğ'in Fikri Referansları", *Global Social Sciences Bulletin*, S.2(1), ss.162-172.

1. GİRİŞ

Halit Refiğ, filmleri kadar düşünceleriyle de Türk sinema tarihinde derin izler bırakan bir yönetmendir. Türk sinema tarihinde sistematik bir sinema teorisinden bahsetmenin zorluğu onun görüşlerini daha da önemli kılmaktadır. Zira bütün eksikliklerine rağmen ilk kez bir sinema teorisi bu denli yüksek bir ses ve etkileyici bir retorikle dile getirilmiştir.

Sanat ve düşünce tarihi aynı zamanda museal teorilerin tarihidir. Söz gelimi erken dönem deneysel sinema örnekleri, yüzyılın başında aniden parlayıp kaybolan avangart sinema tecrübeleri ya da sinemada Alman Expresyonizminin izleri, yaratıcı bir çabanın numuneleri sayılmakla birlikte bugün için yalnızca sinema tarihi çalışmalarında bir inceleme konusudur. Elbette başarılı ya da başarısız her tecrübe ileriye doğru bir basamak olarak değerlendirilmelidir.

Filmlerin birtakım teorilere sıkı sıkıya bağlı kalınarak mutlak bir tutarlılık kaygısıyla üretildiğini düşünmek, yönetmenin her anında sınırları keskin hatlarla çizilmiş bir fikrin varlığını hissederek işe koyulacağını sanmak, sinema sanatının pratiklerinden habersiz olmak demektir. Sanat, düşünce, felsefe gibi alanlarda teorisinin rüştünü ispat ederek bir varlık bulması ya somut bir eserin mevcudiyeti ile ya da zamana meydan okuyacak bir fikrin tutarlılığı ve sürekliliği ile mümkündür. Bu bakımdan bütün eksiklikleriyle birlikte ulusal sinema anlayışının kurucusu ve savunucusu olan Halit Refiğ, hem filmleriyle hem de bu makalede anılan “*Ulusal Sinema Kavgası*” isimli eserinde bir araya getirdiği yazılarıyla bir tutarlılık ve samimiyet örneği sergileyerek sıkı sıkıya bağlı olduğu ulusal sinema tezini savunmuştur.

Halit Refiğ’in sanat ve düşünce dünyasında kök salan fikirlerinin bir indeksini çıkarmak bu çalışmanın sınırlarını aşacaktır. Bununla birlikte adının çağrıştırdığı şekliyle polemik değeri yüksek yazılarından oluşan ve dönemin fikri ve ideolojik kutuplaşmasının cephelerini okurun önüne seren *Ulusal Sinema Kavgası*’nda zikredilen referans noktalarını tespit etmek mümkün görünmektedir. Bu sayede Refiğ’in eserlerinde görünür olan kültürel, ideolojik ve estetik topografya daha sarıh bir biçimde anlam ve değer kazanacaktır. Öte yandan Halit Refiğ’i ve eserlerini bir bütün içinde ele almak, aynı zamanda Türk sinema tarihinin en tartışmalı dönemine ışık tutmak demektir. Refiğ, ulusal sinema davasına gönül veren dostlarıyla ve kendisini eleştirenler ile bir bütün içinde anlamlı ve değerlidir.

Bu yönüyle 1960’lı yılların karakteristik çerçevesini şekillendiren kaotik manzara, aynı zamanda zengin bir fikir ve sanat ortamı hazırlamıştır. 1960’lı yıllar boyunca süregelen bu “*yaratıcı kaos*”, dönemini basit bir dekor olmaktan çıkarıp bir fikirler, düşünceler, üsluplar, değerler arenasının kanlı canlı mücadelesine sahne kılmıştır. Şüphesiz bu parlak manzara hiçbir şeyle olmadığı kadar zamanın ruhuyla ilgilidir. Dünya meta-öykülerin son kez var gücüyle kendilerini sınavacağı ve ardından uzun bir sessizlik dönemine çekilip unutulacağı bir dönemi yaşamaktadır. Sanat, fikir ve hayat son büyük meydan okumasına hazırlanmaktadır. Refiğ ve çağdaşları bu umumi manzarada kendilerine bir yer tayin etmişlerdir. Refiğ’in hem savunma hem saldırı aracı olarak görebileceğimiz epeyce geniş ve karmaşık bir fikri referans çerçevesine hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte ulusal sinema tezinin en büyük sorunu apaçık bir röper noktasının olmayışıdır. Sınırları bazen toplumsal gerçekçiliğe bazen halk sinemasına teğet geçerek ufukta kaybolur. Yazar bir yandan Marksist terminolojiden ödünç alınmış kavramların dünyasında kendinden emin, ne dediğini bilen bir ses tonuyla konuşurken diğer yandan tasavvuf kültürünün geleneksel dilini kullanır. Marks, Mevlâna, Yunus, Evliya Çelebi, Mimar Sinan, Sencer Divitçioğlu, Kemal Tahir ve diğerleri... Mülkiyet meselesi, burjuva sınıfı, üretim araçları; tarih, kültür, sanat ve medeniyet Halit Refiğ’in dünyasında renkli bir kontrpuan oluşturur. Referanslarının çeşitliliği ve ilk bakışta bir tenakuz gibi görülen farklı düşünce ve sanat kutuplarının birlikteliği aslında Refiğ’in düşünce zenginliğinin ve fikri toleransının açık bir ifadesidir. Ancak bütün bunlar yine de ulusal sinema teorisini bir düşünceler ve idealler mefkûresi olmaktan çıkarıp bir bütün halinde somut, uygulanabilir, sınırları sarıh bir biçimde kavranabilir bilimsel ve sanatsal bir teori haline dönüştürmeye yetmemiştir. Bu durumu belki de en iyi ifade eden Refiğ’in yakın dostu Giovanni Scognamillo olmuştur (Toklu, 2012:53);

“Halit’in tabi bir kuramcı olarak önemi var Türk sinemasında. Ben kuramlarının bazılarını eleştirdim onunla yaptığımız tartışmalarda. Çünkü bir kuram geliştirmek kolay görülebilir ama bir de o kuramı destekleyebilecek yapıtlar gerekiyor. O bizde pek olmadı. (...) Halit aynı zamanda bir Halk Sineması kuramını da ortaya atmıştı. (...) Bazı yaklaşımları bana pek mantıklı gelmemişti.”

Halit Refiğ’in filmografisine retrospektif bir bakış sıradan bir seyirci için bile son derece kafa karıştırıcı gelebilir. Zira filmlerinin arasında son derece keskin kontrastlar bulunur. Teori ve pratik, diyalektik bir bütünlükten uzaktır. Filmografisi teorik olarak -ulusal sinema teorisi bağlamında- yekpare değildir. Şu ya da bu

teoriye izafe edilebileceği gibi piyasa koşullarının belirlediği günün şartlarına uygunluk gösteren örneklerle de benzetilebilir.

Scognamillo'nun da belirttiği gibi “*teoriyi destekleyecek yapıtlar*” gerekmektedir. Yönetmenin ya da teorisyenin şu ya da bu filmini, teorisinin kanıtı olarak işaret etmesi ve buna inanması, bu yapıtların varlığını ispata yeterli midir? Scognamillo'nun ifadesiyle “*İnanarak da yanlış şeyler yapabilirsiniz. Fazlasıyla inandın mı yanlış sonuç çıkar*” (Toklu, 2012:53). Halit Refiğ ve ulusal sinema tezi elbette tamamlanmış bir düşünce ya da sanat teorisi olmaktan uzaktır. Ancak kendi döneminin sanat ve düşünce ortamına hareket ve hız katmayı başarmıştır. En belirgin anlamıyla eski kültürel ve tarihi değerlere dönerek yeni bir “*sanat kurma*” fikrine ilham vermiştir (Onaran, 1990:118).

Türkiye’de “*Ulusal Sinema*”nın fikri köklerini ve sanat pratiklerini sorgulayan birinin varacağı ilk yer Halit Refiğ ve onun Ulusal Sinema Kavgası adlı eseri olacaktır. Zira Halit Refiğ, ortaya koyduğu kuramsal ve pratik çabalar ile ulusal bir sinema inşa etme gayretinin öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu makalede Halit Refiğ’in Ulusal Sinema Kavgası adını taşıyan kitabında ele aldığı görüşler ışığında, yönetmenin filmografisinde ve düşüncelerinde ulusal sinema tezinin yarattığı etkiler ele alınmıştır. Halit Refiğ’i besleyen fikri kaynaklar üzerinde durulmuş, özellikle Ulusal Sinema Kavgası adlı eserinde yönetmenin dile getirdiği fikirlere kaynaklık eden eserler, yazarlar, düşünürler incelenmiş ve ulusal sinemanın gizli mimarları olarak zikredebileceğimiz geniş bir referans çerçevesi ele alınmıştır. Çalışmanın temel amacı Halit Refiğ’in ve Ulusal Sinema Kavgası’nın fikri temellerini teşhis etmek, ayrıca bu düşüncelerin filmlerinde ne tür bir etki yarattığını ortaya koymaktır.

2. ULUSAL SİNEMANIN KÖKLERİ

Sinema sanatı için ulusal bir teori/kuram geliştirmek mümkün müdür? Eğer mümkünse bu tezin temelleri ve çerçevesini oluşturan fikri, estetik, felsefi ya da sosyolojik argümanlar nelerdir? Dünyada benzer bir oluşum gerçekleşmiş midir? Bugün için pratik anlamda bir örnekten söz edilebilir mi? Sanatın ulusal olma iddiası onun evrensel niteliklerine nasıl eklenilebilir? Bütün bu sorulara ayrıntılı cevaplar aramak bu yazının sınırlarını aşmaktadır. Ancak ulusal sinema etrafında şekillenen bu meseleleri Halit Refiğ ve onun eserleri ile sınırlayarak bir çerçeve çizmek, aynı zamanda bu soruların varlığını hatırlamak demektir.

Sinema dünyasına genç bir film eleştirmeni olarak adım atan Halit Refiğ, düşünce dünyasının doğulu ve batılı kaynaklarını içine alacak bir genişliğe ve kavrayışa sahiptir. Bu yönüyle çağdaşı olan meslektaşlarından son derece ileridedir. Refiğ düşünce dünyasının kutuplarında cesurca gezinir. Andre Malraux’dan Ernest Fisher’a, Marks’tan Dede Efendiye, Evliya Çelebi’den Nazım Hikmet’e kadar geniş bir referans çevresine sahiptir ve sanat tarihi, felsefe, sosyoloji, tarih ve politika gibi alanlarda dikkat çekici bir birikime ulaşır. Bu birikimin izleri -filmlerinde değilse de- yazılarında ve söyleşilerinde açık bir biçimde görüldüğü söylenebilir.

Bir yazar olarak Refiğ geniş bir referans çerçevesinde, düşünce, sanat ve bilim dünyasından zengin bir listeyi okura sunar. Bernard Berenson, Herbert Read, Hendrik Van Loon, Upton Sinclair, Andre Malraux, Ernst Fisher gibi isimler bu listede yer almaktadır. Yönetmenin düşünce dünyasını cömertçe sergilediği *Ulusal Sinema Kavgası*’ndaki diyalektik marifet son derece ilgi çekicidir. Bütün zaaflarıyla birlikte burada tam anlamıyla “*kavga*” tonlamasına uygun bir duygusal hassasiyet belirir.

Halit Refiğ “*Batının iğvasına*” karşı duran bir aydın olarak öfkeli. Zira batılı yazar, tarihçi ya da entelektüellerin Türk sanatı ve kültürünü yok saymalarına tahammül edemez. Refiğ, batılı sanat tarihçilerinin Türk sanatı ile ilgili bu olumsuz görüşlerinin altında ya politik bir sebep olduğunu varsayar ya da bu tezi savunmaların yeterli bilgi ve donanıma sahip olmadıklarını iddia eder (Refiğ, 2013:65-67). Türk sineması içinde bir ulusal sinema geleneği inşa etme çabası, bu batılı ya da batıcı aydın hegemonyasıyla hesaplaşma isteğinin bir tezahürü olarak da görülebilir.

Bununla birlikte Halit Refiğ’in ulusal sinema ile ilgili yazıları, konuşmaları ve yapıtları incelendiğinde yekpare bir fikri/estetik bütünlüğün ve tutarlılığın olmadığı görülecektir (Daldal, 2005:103). Ulusal sinema kavramı kısa bir süre “*Toplumsal Gerçekçilik*” terkihiyle boy göstermiş, sonra “*Halk Sineması*” adıyla bir tür hazırlık aşamasından geçerek “*Ulusal Sinema*” halini almıştır. Refiğ’e (2013:53) göre “*Sinemamızda 27 Mayıs usulü toplumsal gerçekçilik akımının ilk habercisi Metin Erksan’ın Gecelerin Ötesi adlı filmiyse, akımın yolunu açan gene Erksan’ın Yılanların Öcü olmuştur*”. Refiğ, bu dönemde “*düşünce ve duyuş atmosferini en iyi yansıtan filmler*” arasında Ethem Göreç’in *Kızgın Delikanlı* (1964) ve Atıf Yılmaz’ın *Yarın Bizimdir* (1964) filmlerini özellikle zikreder ve ekler: “*Benim filmlerimden özellikle Şafak Bekçileri ve Şehirdeki Yabancı politik tutumları ve toplumsal gerçeklere yaklaşma açılarıyla bu akımın tipik örnekleridir.*”

Ulusal sinema teorisi için toplumsal gerçekçilik ya da halk sineması gibi kavramlardan istifade edilmesi, tümüyle zamanının ruhuna uygun bir gelişmedir. Zira Türkiye’de ve dünyada 1960’lı yılların politik atmosferi, toplumsal fikirlerin hayli zengin ve değişken panoramasına ayna tutmaktadır. Kavramlar, düşünceler, sanat ve edebiyat, moda ve kültür hareketleri hiç olmadığı kadar hızlı bir biçimde değişmekte; özgürlük, cinsiyet, sosyal adalet, işçi ve kadın hakları ile ilgili talepler, geleneksel siyasi ve toplumsal düzen üzerinde baskı oluşturmaktadır.

Geleneksel sanat normları bu yeniliğe uyum sağlıyor, gündelik olaylar ya da nesneler sanatın malzemesine dönüşerek ölümsüzleşiyor; sinema, müzik, edebiyat yeni formlar ve içerikler kazanarak daha protest bir refleksle toplumsal sorunların tam merkezine dokunuyor ve klasik sanatın ağırbaşlı değer yargılarının yerine sıradan olanı koyarak cüretkârca bir meydan okumaya girişiyordu. Tam bu ortamda sinema yeni vaatlerle meydana çıkar. Sinemanın bu yenilikçi iddiaları, 1950’lerin sonundan başlayarak 1960’lı yıllar boyunca varlığını hissettiren Yeni Dalga sinema akımı ile ete kemiğe bürünür. Fransa’dan yola çıkan Yeni Dalga, özellikle üçüncü dünya ülkelerinin gelişmekte olan sinema anlayışlarından başlayarak Hollywood da dâhil olmak üzere neredeyse dünyanın her yerinde ciddi bir etki yaratmıştır. Aslında çok basit bir formülasyonu vardır Yeni Dalga’nın: Daha küçük bütçeler, doğaçlama teknikler, gerçeklik duygusuna sıkı sıkıya bağlı olma, bağımsız bir finans kaynağı, sıradan gibi görünen ve sektörün ticari konvansiyonlarının dışında kalan bir anlatıyı merkeze yerleştirme.

Bu gelişmelerin de öncülü sayılabilecek bir başka sinema olayı Mussolini döneminin İtalya’sında karşımıza çıkar. Neo realizm (Yeni Gerçekçilik) dünya sinema tarihinin en etkileyici sanat olaylarından biri olarak 20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan bir sanat, edebiyat ve sinema akımıdır. Toplumsal sorunlara ve sosyal hayatın gerçeklerine temas ederek büyüyen Yeni Gerçekçilik, kısa sürede geniş kitlelerin ilgi odağı haline gelmiş ve dünya sinemasında konu, tema, teknik ve üslup olarak etki alanı çok yüksek bir model sunmayı başarmıştır.

Bütün bu yenilikçi akımların dönemin Türk sinemasındaki etkileri son derece belirgindir. Özellikle Yeni Gerçekçilik akımı, sinemanın entelektüellerini derinden etkilemiştir. Söz gelimi ulusal sinemanın ve Halit Refiğ’in en etkili filmlerinden biri olarak gösterilen *Gurbet Kuşları* (1964), sıklıkla Neo Realizm’in öncülerinden Luchino Visconti’nin *Rocco ve Kardeşleri* (1960) filmine benzetilmiştir. Refiğ bu benzetmeden oldukça rahatsızdır. *Ulusal Sinema Kavgası*’nda (2013:34-35) “bazı fanatik Türk sineması düşmanlarıncı Visconti’nin *Rocco ile Kardeşleri*’ni kopya etmekle ” suçlandığını belirterek “Visconti’ye olan hayranlığımı bildikleri için, onun *Rocco ile Kardeşleri* filmini, Milano tren istasyonunda başlamasını da göz önünde tutarak bu filme benzetme yoluna gittiler”, şeklinde ifade eder. İki film de dikkatli bir biçimde izlendiğinde aradaki benzerlik fark edilecektir. Planlar, kadrıajlar, fotografik marjlar, karakterlerin ve olayların ilerleme ve gelişim yönü, dramatik yapılar bu benzerlikleri teyit edici niteliktedir.

Attila Dorsay (2022:16), ulusal sinema kavramını dönemin sosyolojik ve sanatsal özelliklerini de dikkate alarak derli toplu bir biçimde şu cümlelerle ifade etmektedir;

“Halit Refiğ’in uzun yıllardır birçok yazısıyla, ilk filmleriyle ve konuşmalarıyla dile getirdiği düşüncelerin, yanı başına dostu Kemal Tahir’in iddialı Devlet Ana romanını ve onun da dayandığı, bilim adamı Sencer Divitçioğlu imzalı ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) isimli ünlü tezini de alarak ulaştığı nokta, bizde baskın bir Ulusal Sinema ekolüne dönüşmüştü. Ve Refiğ yanına Lütfi Ö. Akad’dan Metin Erksan’a ünlü isimleri de alarak, bu tezi hayatı boyunca savunmuştu.”

Dorsay’ın bu cümlelerinde “*Ulusal Sinema*” terkinin belli bir düşünce ve tez kıvamına getirilmesinde -bilerek ya da bilmeyerek- katkısı olan isimler zikredilmektedir. Kemal Tahir ve *Devlet Ana*, Sencer Divitçioğlu, Lütfi Akad ve Metin Erksan. Ancak bu çabanın Dorsay’ın ifadesiyle bir “*ulusal sinema ekolüne*” dönüştüğünü söylemek en azından bugün için oldukça zordur.

Ulusal sinema için bir tanım yapabilmenin zorluğu esasen onun pratik yansımalarındaki tutarsızlıkları ve yetersizliği ile ilgilidir. Nitekim her ulusun kendi ölçeğinde kültürel topografyasının izlerini taşıyan bir ulusal sinema çabası vardır. Almanya, İngiltere, İtalya, Brezilya, İspanya, Japonya, Hindistan... Avrupa’dan Asya’ya hemen her ülkenin kendi coğrafi ve kültürel atmosferine uygun bir ulusal sinema mefkûresi var olmuştur. Bu ideal, bazen İtalya, Fransa ve Rusya’da olduğu gibi ülke ve ulus kavramının sınırlarını aşarak son derece yüksek bir teknik ve estetik “*praksis*” yaratmayı başarmış; ulusallığı bir tür folklorik gösteri olmaktan çıkararak evrensel bir değer ortaya koymuştur. Bu türden bir yükselişin temelinde güçlü bir teorik/kuramsal alt yapının ve bu kuramsal alt yapıya katkı sağlayan önemli teorisyenlerin varlığı dikkat çekmektedir. Bu bahiste özellikle Türk ulusal sineması için kurucu bir figür sayılan Kemal Tahir’e ayrı bir bölümde değinilmesi bir zorunluluktur. Zira hem düşünceleriyle hem de Halit Refiğ’le yakın dostluk ilişkisi sebebiyle Kemal Tahir’in ATÜT

kavramının popüler hale gelmesinde etkili olduğu ve buna bağlı olarak ulusal sinema fikri üzerinde derin izler bıraktığı bilinmektedir (Tanör, 2018:118).

3. KEMAL TAHİR VE ULUSAL SİNEMA

Halit Refiğ ve Kemal Tahir, tarihin aynı kavşağında aynı buhranın çocukları olarak bir araya gelirler. Dönemin sosyo-politik atmosferinin etkisi ve iki ismin de Batı düşünce ve sanatı karşısında ortak bir tepkiyi dile getirmiş olmaları bu beraberliği derinleştirir. Halit Refiğ için ulusal sinema, Batılı dünya görüşünün ekonomik ve kültürel strüktürü ile Türk toplumu arasındaki kan uyuşmazlığının sinema sanatı çerçevesinde dile gelişidir. Dorsay (1989:63) “*Batiya karşı Doğu, yabancı kültüre karşı Türk kültürü*” şeklinde nitelediği bu protest tavrı, son derece kaba bir ayırım olarak görür.

Kemal Tahir’e göre Batı sanatını, düşüncesini ve toplumsal yapısını belirleyen dinamiklerin Türk toplum yapısına uygun olmadığı en somut örneği Batılılaştırma (*kendi ifadesiyle “batılılaştırma”*) tecrübesinin başarısızlıkla sonuçlanan uygulamalarında görülebilir. Ona göre Osmanlı’da Batılılaştırma, ekonomi merkezli üretime dayalı olarak temerküz eden, sermayenin üst yapı kurumlarını zorlaması ile gerçekleşen ileriye doğru bir gelişme olmamıştır. Aksine Asyalı üretim biçimine göre tasarlanmış bir toplumsal yapının Batıyla karşılaşması, hatta kapışması ve sürekli bir mağlubiyete maruz kalması sonucunda, devleti ve dolayısıyla toplumu kurtarma gayretiyle yeni tekniğe sahip olabilmek çabasıdır. Kemal Tahir’e göre Batılılaştırma mücadelesi çoğu zaman modern savaş tekniğine sahip olmayı mümkün kılacak bir dizi yenilikle sınırlı kalmıştır (Tahir, 1991:13).

Öte yandan Batılılaştırma meselesiyle ilgili Baykan Sezer’in şu ifadesi son derece çarpıcıdır: “*Osmanlılık, tarihi boyunca tek ve gerçek Batılılaştırma fırsatını Fatih zamanında bulmuştur. Ama bu gerçekleşmemiştir*” (Sezer, 1988:175). Bu cümledeki ironi bir yana Refiğ ve Kemal Tahir de benzer bir yönelimle Batılılaştırma çabalarının nihai noktasını daima yeni bir çöküş ve regresyon olarak görürler. *Ulusal Sinema Kavgası*’nda Refiğ (2013:43), Niyazi Berkes’ten şu alıntıya yer verir: “*Batıcılık geri kalmış toplumların aydınlarının, (...) ilerlemiş toplumları görmekten gelen aşağılık duygusunu hafifletmek için yaptıkları bir hayal, bir toplumsal sakatlığın aydınlar arasında nükseden bir görüntüsüdür.*” Refiğ’in de içtenlikle katıldığı Berkes’e göre “*Batıcılık hiçbir yerde gerçekleşmemiş, sadece gericiliğe yarayan bir bireyci aydın ütopyasıdır.*”

Refiğ’in Kemal Tahir’le karşılaşması yazarın *Körduman* (1957) adlı kitabı ile olmuştur. Hatta bu romanı ona okuması için öneren sinema tarihçisi, yazar Nijat Özön’dür. Halit Refiğ romanı okuduktan sonra şunları yazar: “*Körduman’ı okudum ve Kemal Tahir’in eserlerinin tutkunu oldum.*” (Refiğ, 2013:79).

Bu tanışma ile başlayan dostluk birkaç senaryo çalışması ile devam eder. Ancak bunlardan yalnızca bir tanesi sinema filmine dönüşür: *Haremde Dört Kadın* (1965). Refiğ’in yazılarından ve röportajlarından anladığımız kadarıyla birlikte Osmanlı Devleti’nin kurucusu olan Osman Bey’in hikâyesinin anlatıldığı bir film üzerinde çalışmaya başlarlar. Bu çalışma iki ay kadar sürer. Fakat ne yazık ki yapımcının beklentileri ve bir kısım maliyet meseleleri sebebiyle bu büyük proje rafa kaldırılır. Ancak ilginç bir şekilde Kemal Tahir konu ile ilgili çalışmalarını sürdürerek Osman Bey’in hayatını ve Osmanlı’nın kuruluş öyküsünü bir roman olarak tamamlamayı başarır. *Devlet Ana* böylece ortaya çıkar. Kemal Tahir roman baskıya girmeden önce bir nüshasını okuması için Halit Refiğ’e verir: “*Kemal Tahir’in Suadiye’deki evinden gece dönüşümde okumaya başladığım kitabı ertesi gün öğleye doğru bitirdiğimde çarpılmıştım. Yazı diline geçmiş hiçbir eserin bugüne kadar beni böylesine etkilediğini hatırlamıyorum*” (Refiğ, 2013:80).

Ulusal sinema fikrinin doğup büyümesi için şüphesiz bu hoş anılardan fazlası gerekmektedir. Bir kuramsal alt-yapı inşa etme gayretiyle Kemal Tahir, Osmanlı toplum yapısı ve üretim ilişkilerini derinlemesine inceleyerek bunun Batılı kapitalist üretim sistemi ile arasındaki derin farkları Marksist terminolojiden ödünç aldığı Asta Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) kavramı ile açıklamaya çalışmıştır. Halit Refiğ ve Kemal Tahir bir üretim modeli olan ATÜT üzerinde Marks’ın söylediklerinden daha fazlasını dile getirmiş olabilirler. Zira ATÜT Marks’ın eserlerinde özel bir bölüm olarak uzun uzadıya ve doğrudan ele alınmamış, ancak üretim tarzları ve ekonomik yapılar gibi genel konuların bir parçası olarak bahse konu olmuştur. Ancak Refiğ ve Tahir’in kavram üzerindeki çalışmaları, 1960’lı yılların politik atmosferine uygun bir biçimde yeniden ve daha güncel bir bakışla yorumlama çabasının bir ürünüdür. Sezer’in (1988:55-56) ifadeleri ile “*ATÜT kavramını geliştiren ve Doğu toplumları üzerine Batı’da bilinenleri bu kavram içinde sistemleştirme çabalarına giren Marx olmuştur. Konu üzerinde tek ve en önemli kaynak yine Marx’ın yazılarıdır.*” Fakat yine Sezer’e göre “*Marx’ın genel kuramı içinde ATÜT’ü nereye yerleştirdiğini ve bu kavramdan ne gibi sonuçlar çıkarılması gerektiğini kesin olarak belirtmemiş olması Marxizm içinde de konu üzerinde tartışmaya izin vermiş*”tir.

Refiğ, ATÜT meselesini, bir anlamda yeniden yorumlayarak ele alan Selahattin Hilav ve Sencer Divitçioğlu'nu birlikte zikrederek “*eskimiş ve kağısamış*” bütün düşünceleri sarsacak bir güçle incelemeye giriştiklerini; *Devlet Ana* romanının ise Türkiye'nin tarihsel şartlarını geniş kitleler tarafından konuşulur hale getirmeyi başardığını söyler (Refiğ, 2013:54).

ATÜT Marks'a göre toprakta özel mülkiyetin olmadığı, kamusal işleri düzenleyen, üretimi denetleyen büyük bir merkezi sistemi, yani devleti temsil etmektedir. Soyut bir kavramdır ve tarihte herhangi bir karşılığı bulunmaz (Sezer, 1988:56). ATÜT doğu toplumlarında özel mülkiyetin gelişmemesi ve dolayısıyla kapitalizme ve oradan sosyalizme geçişin mümkün olamayacağı tezini defacto olarak ortaya koymaktadır. Marks, Doğu toplumlarında özel mülkiyetin olmamasını merkezi sistemin yani devletin otoritesine bağlamaktadır. ATÜT konusunda Türk toplumunu, özellikle Osmanlı devlet ve toplum geleneğini derinlemesine inceleyen Sencer Divitçioğlu, kavramın Türk sinemasında ciddi bir karşılık bulduğunu ifade eder (Ekinci ve GÜldağ, 2013:196-204).

Türkiye’de ATÜT sineması diyebileceğimiz bir yönelimin, genellikle toplumsal gerçekçilik şeklinde bir karşılık bulduğunu görmek mümkündür. Bu konuda elbette 1961 anayasasının getirdiği nispi özgürlük ortamının etkisi yadsınamaz. Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımının ilk büyük habercisi Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960) filmidir. Ertem Göreç, Atıf Yılmaz, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin bazı filmlerini bu kapsamda ele almak mümkündür. Halit Refiğ iki filmiyle bu akıma dâhil edilebileceğini söyler. Bunlar *Şafak Bekçileri* (1963) ve *Şehirdeki Yabancı* (1962) isimli filmlerdir. Ancak süreklilik arz eden ve tutarlı bir yön takip eden bütünlüklü bir yapıdan söz etmek mümkün değildir. Toplumsal gerçekçi sinema örnekleri kesintilerle devam etmiştir. Doğrusu dünya sinemasında da benzer bir seyir söz konusudur. Bütün teknik ve estetik unsurlarıyla manifestosuna sadık kalabilen bir sinema akımından ya da teorisinden söz etmek zordur. Zamanın değer yargılarına, teknik gelişmelerine ve toplumsal değişimlere uygun bir biçimde yeni anlayışların ortaya çıktığı görülmektedir.

Asya Tipi Üretim Tarzı teorisinin mülkiyet üzerindeki temel tezleri, bir anlamda *Ulusal Sinema Kavgası*'nın temellerini oluşturur. Ancak bu temel, teorik bir temeldir ve dönemsel niteliktedir. Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu ve Halit Refiğ'in yüksek sesle dile getirdikleri tezin özü şudur: Türk sineması sermaye ile son derece mesafeli bir ilişki kurmuştur. Türk sinemasında gerçek değer sermaye değil emektir. Refiğ birkaç istisna dışında yapımcıların bile sermayedar olmadığını iddia eder. Bu durum sinema sektörünün bütün üretim ve dağıtım ilişkilerini yeni bir çerçeveye sokar. Batılı kapitalist üretim biçiminde sinema yapımcıların tekelindedir. Sosyalist ülkelerde devletin gücü öne çıkar. Ancak Türkiye’de sinemanın gerçek sahipleri sinema emekçileridir ve en iyi örnek kendi geleneklerimizde, tarihimizdedir. Refiğ bu konuda Türk esnaf ve sanatkâr teşkilatı olan Ahi teşkilatını bir model olarak öne çıkarır. Refiğ'e göre sanat toplumsal olaylardan bağımsız olamaz ve sanat eseri içinde doğduğu toplumsal sistemin ve üretim ilişkilerinin etkisi altındadır. Sanatçının mutlak ve sınırsız bir özgürlüğü yoktur.

Kemal Tahir'in yakın çevresinde ve sonradan daha sıkı ilişkiler kurduğu sinema camiasında derin etkiler bıraktığı açıktır. Bu konuda özellikle Hasan Bülent Kahraman'ın ifadeleri yerinde bir değerlendirmedir: “*Sinema dünyasında ‘ulusalcılık’ arayışı içinde olanlar Kemal Tahir'den etkilenmiştir. Romancının yakın çevresinde bulunan Metin Erksan sinemasının Tahir'in görüşleriyle hiçbir ilişkisi yoktur. Halit Refiğ de birkaç filminden sonra o kuldardan çekilmiştir. Sağ sinemanın öncülerinden Yücel Çakmaklı'nın Tahir'i adı geçen yönetmenlerden daha fazla izlediği açıktır*” (Kahraman, 2023).

Halit Refiğ ve Kemal Tahir birlikteliği 1965 yılında nihayet bir esere dönüşür: *Haremde Dört Kadın*. Kemal Tahir'in senaryosunu yazdığı film, Halit Refiğ'e arzu ettiği başarıyı sunmaktan uzaktır. Yetersiz bir sinema dili ve klişelerle dolu bir film olan *Haremde Dört Kadın* ulusal sinemanın neresinde yer almaktadır? Filmi ulusal sinemanın bir örneği olarak görebileceğimiz herhangi bir karineye rastlamak zordur. Yazımızın bir sonraki bölümünde Halit Refiğ'in filmlerinden seçilen örneklerin eleştirisine ve bu konunun daha ayrıntılı bir izahına yer verilmektedir.

4. ULUSAL SİNEMA'YA KARŞI BİR ALTERNATİF OLARAK HALK SİNEMASI

Halit Refiğ'in sıkça dile getirdiği halk sineması uygulanması neredeyse imkânsız bir ekonomik model üzerine inşa edilmiştir. Rasyonel değildir ve dolayısıyla romantik bir ideal olarak uzun süre ayakta kalabilme imkânından, çığır açabilecek teorik, ekonomik ve pratik bir zeminden yoksundur. Halk sineması ile ulusal sinemayı birbirinden ayıran sınır çizgileri ancak çok yakından bakıldığında anlaşılabilir. Yukarıda da ifade edildiği gibi toplumsal gerçekçi sinema, halk sineması ve ulusal sinema anlayışları sırasıyla Refiğ'in düşüncelerinde kronolojik olarak dile gelmiştir. Bu sıralama çoğu zaman günün politik atmosferiyle ortaya

çıkıştır. Refiğ'in halk sineması için öne sürdüğü tezler ulusal sinema için de söylenebilir. Halk sineması film yapım ve dağıtım sürecinde ele alınan teknik bir kavram olarak anlaşılabilir (Karadoğan, 2018:94). Sermaye sahibinin (yani halkın) Refiğ'in sözünü ettiği haliyle müdahil olduğu bir sistem uzun süre var olamamıştır. Halkın talep ve beklentisi doğrultusunda film yapmak "*halk sineması*" teorisini doğrulamaz. Aksine bu talep ve beklenti 1970'lerin sonundan başlayarak Türk sinemasının çöküşünü hazırlayan ticari başarısızlığın temel sebeplerinden biridir.

1970'lerin sonundan başlayarak 90'lı yıllara kadar süren fetret döneminin olağan şüphelisi bu çarpık ilişkinin bizzat kendisidir. Bono sistemi, bölge sinemacılığı, sinemadan kazanılan sermayenin yapımcıların marifetiyle başka alanlara aktarılması ve televizyonun giderek daha popüler daha konforlu ve ucuz bir eğlence aracına dönüşmesi gibi sebeplerle Türk sineması bir suskunluk dönemine girmiştir. Özün, söz konusu dönemi "*zayıf temellere oturmuş başıboş bir endüstri, tefecilere dayalı bir ekonomi*" olarak niteler (Özön, 1968:36).

Kısaca, film yapım ve dağıtım sürecinde gerekli olan sermayenin yalnızca halka/ulusa ait olması, büyük sermaye sahiplerinin yapımcı sıfatıyla sektöre müdahale edememesi, ayrıca devletin de herhangi bir ekonomik desteğinin bulunmaması piyasa şartlarının yarattığı bir ara formül, yerleşik olmayan ve kendiliğinden gelişen bir hibrit sistem olarak değerlendirilebilir. Bu sisteme bir ad koymak gerekli görülürse buna halk sineması ya da ulusal sinema denebilir. Bunun ötesinde sağlaması yapılmış, tecrübe edilmiş, rasyonel ve yerleşik bir üretim ve sermaye ilişkisinden söz edilemez. Öte yandan dünyanın muhtelif ülkelerinde gelişen, bulunduğu bölgenin kültürel hinterlandını filmlerine yansıtabilen ve aynı zamanda büyük sermaye sahiplerinden olabildiğince uzak kalarak kendi üretim sisteminin ekonomisini özgün ve gerçekçi temelleriyle inşa edebilen bir sinema geleneğinden elbette söz edilebilir. Türk sinemasının herhangi bir döneminde bu yönde ilerleyen bir sinema anlayışından söz etmek çok zordur. Halkın, devletin ya da büyük sermayedarların eninde sonunda sürece müdahale etmesi kaçınılmazdır. Sermaye sahibinden bağımsız bir üretim sürecinden söz edilemez. Ulusal sinema tezinin omurgasını oluşturan "*sermayenin yalnızca halka ait oluşu*" fikri son derece nahif bir düşüncedir.

Refiğ'e göre her sanat eseri içeriği ve teorik çerçevesiyle içine doğduğu toplumun üretim ilişkileri ve ekonomik modeline sıkı sıkıya bağlıdır. Bu yalnızca üretim, dağıtım, yapım gibi harici unsurlara değil, aynı zamanda eserin biçim ve içeriğine nüfuz eden daha derin bir etki mekanizmasına bağlıdır. Halk sineması, ulusal sinema, toplumsal gerçekçi sinema gibi modeller öncelikle bir ekonomik model olarak ele alınmalıdır. Burada nispeten bir ekonomik model olmaktan çıkarak içerik ve biçimle ilgili de iddiaları olan toplumsal gerçekçiliği ayrı bir yere koymak mümkündür.

Refiğ, Türk sinemasını milli sermayenin bir tezahürü olarak ele aldığına ona "*halk sineması*" tanımlamasını kolaylıkla yakıştırır. Ancak hemen sonra şöyle der: "*Türk sinemamızın bir halk sineması olması onun bütünüyle halkçı bir karakter taşıması demek değildir. Nitekim bir sürü halk şiiri köy ağalarını eğlendirmek için yazılmış, bir sürü halk türküsü de aşiret beylerini övmek için söylenmiş değil midir?*" (Refiğ, 2013:90). Bunlar son derece yersiz örneklerdir. Halk şiirinin ya da türkülerinin "*köy ağalarını eğlendirmek ve aşiret beylerini övmek*" için yazıldığı/söylendiği varsayımından yola çıkarak saf bir "*halk sanatı*" ideali ortaya koymak ne kadar doğrudur? Ayrıca Refiğ, Türk sinemasının kapalı bir köy ekonomisine göre işlediğini, bu sebeple halk sinemasının Türk halk sanatlarına benzer bir "*duyuş ve deyiş*" anlayışına sahip olduğunu iddia etmektedir (Refiğ, 2013:89-90);

"Türk sinemasının bu kapalı ekonomik yapısı onun ister istemez kendi kendine yeterli, kapalı köy ekonomisine dayanan (Anadolu halk resimleri, Türk halk hikâyeleri, meddah, ortaoyunu ve karagöz gibi) Türk halk sanatlarıyla benzer bir duyuş ve deyişte olmasına yol açmaktadır. (...) Türk sinemasının ve halk sanatlarının asıl değeri halkın nelere ve nasıl duyulandığını, belli meselelere tepki ve görüşlerini, heyecanlarını ne biçimde ifade ettiğini anlamak bakımından, ulusal sanatların araştırmacıları ve yapımcıları için sonsuz zenginlikte bir hazine olmalarındadır."

Halit Refiğ, Türk sinemasında halkçı sayılabilecek filmlerin zaman zaman ortaya çıktığını söyler. Fakat kendi filmleri de dâhil olmak üzere bu filmlerin Türk halkını Batılı toplumların halklarıyla bir tutarak ele elmaya çalıştığını ve bu sebeple Türk halkının bu filmlere ilgi duymadığını iddia eder (Refiğ, 2013:89). Bu fikirlerin 1960'ların sonlarına doğru dile getirildiğini hatırlamak en azından Refiğ'e yönelik eleştirilerin dozunu bir miktar hafifletebilir. Ancak hem halk sinemasının hem de ulusal sinemanın kökenlerine ilişkin sahih bir fikrin sağlaması olarak telakki edilebilecek bir eserden söz etmek pek de mümkün değildir. Sözgelimi Refiğ'in ulusal sinema için önemli bir örnek olarak gösterilen (Esen, 2010:73) ve senaryosunu Kemal Tahir'le birlikte kotardığı *Haremde Dört Kadın* filmi, ne yazık ki tipik bir oryantalist gösteriden öteye gidememiştir.

Refiğ'in halk sineması ile ilgi görüşleri bir silüet halindedir. Sınırları son derece muğlaktır. Teorisi zayıf ve dağınıktır; pratik ve somut öngörülere, biçimsel ve estetik önerilere neredeyse hiç rastlanmaz. Halk sineması ile ilgili en açık cümlesi şudur (Refiğ, 2013:90);

“Türk toplumunun tarihsel özelliklerine dayanan bir halkçılık hem ortaya son derece sağlam ve özgün sinema eserlerinin çıkmasını sağlayacak hem de aydın Türk sinemacısının halkıyla şimdiye kadar kurmakta çok zorluk çektiği köprüünün kurulmasına imkân verecektir sanırım.”

Halk sinemasından ulusal sinemaya geçiş, farklılaşan gelişen ve değişen prensiplerle ilgili olmaktan çok kronolojik bir ayrım gibi görülebilir. Her iki anlayış da Yeşilçam sinemasının macerası içinde küçük bir parantezdir. Bu parantezin dışına taşabilmek Halit Refiğ'e nasip olmasa da onunla aynı geleneği paylaşan Metin Erksan, ulusal sınırları da aşan bir başarı öyküsüne imza atabilmiştir. Metin Erksan *Susuz Yaz* (1963) filmiyle Berlin Film Festivali'nde (1964) Altın Ayı ödülünü alır. Bu büyük başarı Refiğ'i ve yakın çevresini de cesaretlendirir.

1960'larda doğan ulusal sinema anlayışı, bu yıllarda bir başka önemli gelişmeye sebep olur. Halit Refiğ ve Metin Erksan'ın destekleri ile Türk Film Arşivi kurulur. Bu çaba daha sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi'nin temellerini oluşturur. Dönemin bir başka önemli gelişmesi *Yeni Sinema Dergisi* ve *Sinematek Derneği*'nin kurulmasıdır. Halit Refiğ ve arkadaşları bir cephede, Sinematek ve *Yeni Sinema Dergisi* etrafında bir araya gelenler diğer cephededir. Bu iki grup arasında son derece sert politik tartışmaların ortaya çıktığını görüyoruz. Sözgelimi Sinematek Derneği tarafından düzenlenen *“Türkiye'nin Toplumsal Yapısı Türk Sineması ve Geleceği”* başlıklı bir açıkoturumda tartışmalar şiddetlenecek ve Halit Refiğ toplantıyı terk edecektir. Refiğ bu açıkoturumu Türk sinemasını tahrip planı olarak görür. Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Alp Zeki Heper ve Halit Refiğ ortak bir bildiri imzalayarak Sinematek ve yayın organı olan *Yeni Sinema Dergisi* ile iş birliği yapmayı reddettiklerini ilan etmişlerdir (Refiğ, 2013:50). Refiğ, Sinematek ve Yeni Sinema ekibini Türk sinema piyasasına hiç girememiş ya da başarısız birkaç denemeden sonra piyasayı terk etmek zorunda kalan bir *“şamatacı”* grubun idare ettiğini söyleyerek onları bir araya getiren şeyin koşulsuz bir Batı hayranlığı olduğunu öne sürer. Bu yapının en ilgi çekici özelliğini kendi tezini doğrulayacak şekilde izah etmeye çalışır: *“Sinematek Derneği'nin bu ilgi çekici yapısı da toplumsal savaşın sınıflar arası çatışmadan çok Doğu-Batı çatışmasına dayandığını ortaya koyan son derece canlı bir örnektir”* (Refiğ, 2013:52).

5. TEORİDEN PRATİĞE ULUSAL SİNEMA VE HALİT REFİĞ

Halit Refiğ, sinema dünyasına bir film eleştirmeni olarak Ankara'da *Akis Dergisi*'nde başlamıştır. Aynı yıllarda kendisi gibi film eleştirileri yazan Nijat Özön'le tanışır, onun engin bilgi birikiminden etkilenir ve 1956 yılında birlikte Türkiye'nin ilk sinema dergisi olan *Sinema*'yı çıkarırlar. İkili uzun bir süre dönemin sanat ve sinema çevrelerinde toplumsal bir sinema anlayışının gerekliliğini savunurlar. Kalabalık bir sinema tutkunu grup, Refiğ'in evinde sıklıkla bir araya gelir. Bu toplantıya katılanlar arasında Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden gibi yönetmenlerin yanı sıra dönemin yazarlarından Semih Tuğrul, Tuncan Okan gibi isimler de yer almaktadır. Öte yandan sinema literatüründe dünyanın en önemli yayınlarından sayılan *Sight and Sound* ve *Cahiers du Cinema* gibi süreli yayınlar takip edilir. Hatta bu dergilerdeki önemli yazılar çevrilerek gazete ve dergilerde yayımlanır. Ulusal sinema anlayışının temellerinin burada atıldığı söylenebilir.

Halit Refiğ, 1960 yılında yazarlığı bırakarak yönetmenliğe başlama kararı verir. Bu yıllarda Türk sineması kendi özgün sinema dilini yaratma yolunda önemli adımlar atmaktadır. Refiğ, 1960'ta ilk filmi *Yasak Aşk* ile sinema dünyasına adım atar. Film, yazar Kerime Nadir'in *Aşk Bekliyor* (1959) isimli romanının serbest uyarlamasıdır. Bu filme en iyi eleştiriye getiren yine Halit Refiğ'in kendisi olmuştur. Refiğ, bu filmi *“Freud, Visconti ve sürrealizm”* senteziyle tanımlamış ve ticari endişelerin sınırladığı bir ilk film denemesi olarak görmüştür (Refiğ, 2013:29).

1964 yılında Refiğ bu defa düşüncelerine en yakın filmlerden biri olarak gördüğü *Gurbet Kuşları*'ni yönetir. Film, Antalya Film Festivali'nde en iyi film ödülünü alır. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi, film İtalyan yönetmen Visconti'nin *Rocco ve Kardeşleri* (1960) filmine fazlasıyla bezediği için eleştirilir. *Gurbet Kuşları*, taşradan İstanbul'a göç eden Maraşlı bir ailenin hikâyesini ele almaktadır. Refiğ, bu eleştirileri yapan yazarları *“Türk sinemasına düşman”* olmakla suçlar ve kendini şu cümlelerle savunur: *“Sanki taşradan büyük kentlere göç yalnızca İtalya'da olmuştur”* (Refiğ, 2013:35).

Günün politik tartışmalarından uzak tarafsız bir bakış açısıyla incelendiğinde bu benzerlik her iki filmin de göç meselesini ele almasıyla sınırlı değildir. Üstelik *Gurbet Kuşları*'nin eleştirilebilecek tek zaafı bu mesele de değildir. Film karakter ve anlatı yapısı itibarıyla stereotipik bir model sunmaktadır. Karakterler aşırı yalın ve tek boyutludur. Diyaloglar ve oyuncu yönetimi daima bir kurmaca hissiyatı taşır. Görsel estetiği derinlemesine incelendiğinde Visconti'nin filmlerinde görmeye alışkın olduğumuz pitoresk kadrarlar, kameranın ağır ve

sinematografik devininin yarattığı şiirsel atmosfer, karakterlerin yakın plan detaylarının ortaya çıkardığı huzursuzluk gibi teknik ve estetik tercihler ister istemez bir benzerlik duygusu yaratmaktadır.

İki filmde de temelinde göç ve yoksulluk temalarının yer aldığı bir aile romansı yer alır. *Rocco ve Kardeşleri* İtalya taşrasından sanayi kenti olan Milano'ya göç eden bir aileyi konu edinir. Büyük kent, yabancılaşma, akrabalık bağları, kardeşler arasında derinleşen iktidar mücadelesi, aile soruları, çözülmesi imkânsızlaşan ve hikâyeyi dramatik bir açmazın zirvesinde noktalayan iki filmde de bu açılardan benzerlikler gözlenebilir. *Gurbet Kuşları* bu ortak noktalarda alaturka bir Yeşilçam melodramına yaklaşılarak farklılaşmaktadır. *Rocco ve Kardeşleri*'nde, dram sanatının trajik karakterini adeta yeniden kurgulayan yenilikçi ve yaratıcı gücü, bütün incelikleriyle hissediriz. Visconti, kardeşler arasındaki rekabetin bu trajik sonuçlarını ele alma tarzıyla neredeyse kanonik bir mesel ortaya koyar.

Rocco ve Kardeşleri İtalyan Yeni Gerçekçi anlayışın zirvelerinden biridir. *Gurbet Kuşları* için ille de bir tanımlama cümlesi kurulacaksa filmi “toplumsal gerçekçiliğin melodramı” olarak nitelendirebiliriz. *Gurbet Kuşları*'nı ulusal sinemanın ya da halk sinemasının bir örneği olarak görmemizi sağlayacak belirleyici fark; olsa olsa üretim, dağıtım ve finans konusundaki tercihleri olabilir.

Halit Refiğ (2013:93), 1970 tarihli bir yazısında ulusal sinema örneklerinin *Harem'de Dört Kadın* (1965), *Sevmek Zamanı* (1966), *Kuyu* (1968) ve *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) gibi birkaç filmi aşamadığını söylemektedir. Yine Refiğ'in kronolojik tespitine bakarak diyebiliriz ki 1966-1967 yıllarından itibaren bilinçli bir biçimde kullanılmaya başlanan ulusal sinemanın ömrü çok kısa sürmüştür ve ortaya çıkan filmler yok denecek kadar azdır. Ayrıca bu filmlerin ulusal sinema ile organik ilişkisini kurmak son derece zordur.

Ulusal sinema arayışının en somut pratiklerinden biri olarak *Harem'de Dört Kadın*'ı görmek mümkündür. Zira film, hem Refiğ'in ifadelerinden açıkça anladığımız kadarıyla hem de ulusal sinemanın fikri mimarlarından Kemal Tahir'in filmin senaryosunu bizzat kaleme almış olması dolayısıyla bu tanıma hak etmektedir. Ancak şunu belirtmek gerekir; Kemal Tahir romanlarında sergilediği başarıyı bir senaryo yazarı olarak ortaya koyamamıştır. Tahir 1960'tan 1965 yılına kadar altı film senaryosuna imza atmıştır. Bu filmler günün modasına uygun, avantür tarzında ve gişe beklentilerinin karşılanmasına yönelik ticari filmlerdir.

Haremde Dört Kadın, ulusal sinema iddiasına rağmen ne senaryosuyla ne de yaratmaya çalıştığı ulusal sinema dili ve üslubuyla bu iddiasını doğrulayabilmiştir. Film tipik bir oryantalist perspektif sunar. Gizemli, egzotik, entrikacı şarkın aşk bahçesi olan harem bu basmakalıp bakışa son derece uygundur. Harem, tarihi korteksinden son derece uzak bir çerçevede ele alınır. Film bir Osmanlı paşası olan Sadık Paşa'nın haremde bulunan dört kadın ile bunların aşk ve iktidar mücadelelerini anlatır. Sadık Paşa'nın bir Jön Türk olan tıbbiyeli yeğeni Cemal, yalının müdavimlerindendir. Filmde düşünceleri ve nutuklarıyla ilerici bir Osmanlı aydını olarak öne çıkar. Paşa'nın diğer yeğeni olan Rüştü ise konağa ve amcasının rütbelerine göz koymuştur.

Haremde Dört Kadın; ağır melodramik yapısı, senaryo sorunları, derinlikten uzak tek boyutlu karakterleri ve dramatik kusurlarıyla sıradan bir seyircinin bile farkına varacağı sorunlarla doludur. Ancak asıl mesele şudur ki, bütün bu sorunlar yok sayılsa bile film ulusal sinema ideali adına teori ve pratik arasındaki kapanması imkânsız uçurumu derinleştirmektedir.

Film zaman zaman bir tiyatro sahnesinin tek boyutluluğuna hapsolür ve filmin didaktik diyalogları, oyuncuların aşırıya kaçan teatral jestleri bu durumu daha da pekiştirir. Öte yandan *Haremde Dört Kadın*, yönetmen-senarist iş birliğinin dramatik açıdan çok da verimli olmayan bakiyesi ile ulusal sinemanın muhafazakâr ideallerinden uzaklaşmakta, bir yabancılaşma etkisi yaratmaktadır. Harem, iktidar mücadelesinin arenasıdır. Üstelik bu mücadeleyi harekete geçiren sebepler, sıradan ve alelade bir entrika düzenine bağlıdır. Ulusal sinemanın nirengi noktası olan “eski kültürün ve medeniyetin değerlerini bugüne taşımak” iddiası bir tür parodiye dönüşür. Burada elbette tarihin bir kesitini idealize ederek ve yalıtarak perdeye taşımanın ulusal sinema etiketiyle tanımlanmasını kastetmiyoruz. Doğrusu şu ki sanatın bütün türlerinde karşımıza çıkan aşırı yorum, aşırı soyutlama ve aşırı politize edilen ideal tasavvurlar, sonuçta bir sapmaya sebebiyet verir. Bu anomalinin bir tek panzehri bulunur; yeniden gerçeğe dönmek. Pasolini kendisiyle yapılan bir söyleşide, özellikle sinema sanatının bu yönünü şöyle açıklamaktadır: “Sizi anlatmam gerekirse, sizi bizzat sizinle anlatırım; şu ağacı anlatmak istersem bizzat kendisiyle anlatırım. Sinema gerçekliği gerçeklikle anlatan bir dildir (linguaggio)” (Pasolini, 1992:16). Öte yandan film gerçeğin değişmez bir temsili de değildir. Böyle olsaydı sinema gerçeğin kayıt altına alındığı bir belge olarak bütün sanatsal iddiasından vazgeçerdi.

Haremde Dört Kadın bu yönüyle bakıldığında tarihi bir gerçeğin parodisine dönüşerek yönetmenin iddialarını ve seyircinin beklentilerini cevapsız bırakmaktadır (Şekeroğlu, 1974:4). Türk sinema tarihinde bir sinema teorisi

oluşturabilmeye bu denli yaklaşabilen başka bir düşünceden söz emenin mümkün olmadığı gerçeği hatırlandığında, bu başarısız filmin aynı zamanda bu düşüncenin de sonu olarak anılması mümkündür.

6. SONUÇ

Ulusal sinema anlayışı, bir ülkenin, bir ulusun sosyal, siyasi ve tarihsel kimliğiyle bütünlük arz eden, yerel ve kültürel unsurlarla örülü bir mikro-anlatı olarak öne çıkan film yönetme biçimlerini ifade eder. Küçük, çarpıcı, yerel ve folklorik örüntülerin ana hatlarını belirginleştirdiği bu anlatılarda ulusal kimlik değerleri daima fark edilebilir bir varlık gösterir.

Bununla birlikte sinema sanatı, yerelliği mutlaka evrensel değerle mezcedebilmeli ve anlatıyı biçim ve içerik bağlamında daima evrensel bir perspektifle sunabilmelidir. Ulusal sinema bir başka yönüyle sinema sektörünün küresel aktörlerine meydan okuyan bir “*karşı sinema*” deneyimidir. Türkiye’de ulusal sinemanın önemli tezlerinden biri yapım, üretim, dağıtım, finans gibi sinemanın özüne ait olmayan harici unsurlarla ilgidir.

Ulusal sinema arayışları, bir kimlik ve aidiyet aracı olarak özellikle yeni kurulan ya da bağımsızlık mücadelesi veren ülkelerde karşılık bulmuştur. Hatta bazı aşırıya kaçan örneklerde (*Nazi Almanyası’nda ve Sovyetler Birliği’nde epeyce örnek bulunabilir*) ulusal sinema anlayışının bir propaganda aracına dönüştüğü görülebilir.

Yeşilçam’ın halkın beklentilerini ve duyarlılığını yakalamak hususunda gösterdiği ticari zekâsı Türk sinemasını belli bir oranda başarıya taşımış, ancak bu ticari yönelim basitliği, bayağılığı ve sinema sanatının değerlerinden hızla uzaklaşan ölçüsüz bir popülizmi de beraberinde getirmiştir. Ulusal sinema bir yönüyle bu anlayışa karşı bir fikri mevzi yaratma planıdır. Ne var ki bu karşı duruş daima fikir planında kalmış, üretilen filmlerin içerik ve biçimlerine yansıyamamıştır. Yeşilçam’ın endüstriyel anaforundan uzaklaşmış olsa da Yeşilçam estetiği ve dramatik yapısı bütün kusurları ve noksanları ile olduğu gibi korunmuştur.

Ulusal sinema, sınırları oldukça muğlak bir kavramdır. Bir sinema teorisi/kuramı olarak değerlendirilmesi zordur (Coşkun, 2009:8). Ulusal sinemanın fikri mimarı olarak Halit Refiğ, bu sinema anlayışını Batılılaşma karşıtlığının sinemadaki tezahürü olarak anlama eğilimindedir. Ancak Refiğ’in referansları -paradoksal biçimde- Marksist terminolojiden ödünç alınmış kavramlarla derinlik kazanır. Refiğ, ulusal sinemayı biçimsel ve estetik ilkeler bütünü olarak değil ama bir ekonomik model olarak ele alma eğilimindedir. Sinemanın bütün dünyada cari olan yapım, üretim, dağıtım metodolojisi neredeyse evrensel denebilecek yöntemlerle yoluna devam ederken ulusal sinema tezinin halka dayalı, sınırlı ve neredeyse imkânsız bir ekonomik model olarak varlığını sürdürmesi mümkün olmamıştır. Ayrıca bu modelin ekonomik, teknik ve estetik varsayımları herhangi bir filmin yapım üretim ve dağıtım sürecinde açık ve etkin bir biçimde varlık gösterememiştir.

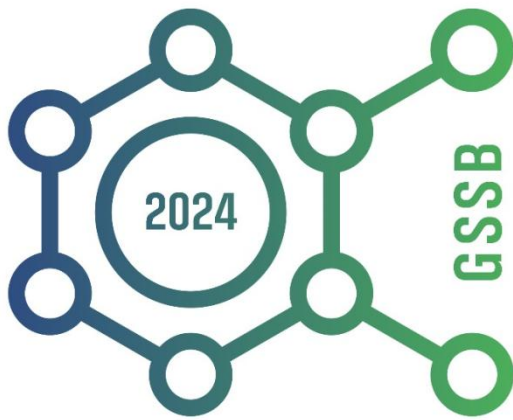
Halit Refiğ’in teorisyen kimliğiyle yönetmen kimliği arasındaki ilişkiyi akademik olarak inceleyen çalışmalar oldukça sınırlıdır. Bu konuda dönemin sosyo-kültürel atmosferini dikkate alarak yapılacak incelemeler Türk Sineması ile ilgili bilimsel araştırmalara önemli katkılar sunacaktır. Öte yandan küresel bir network olarak yeni teknolojilerle buluşan sinema sanatının ulusal kaynakları referans alarak evrensel bir etki yaratabilme çabalarında Refiğ’in ve Ulusal Sinema Kavgası’nın katkıları araştırılmalıdır.

YAZAR BEYANI / AUTHORS’ DECLARATION:

Bu makale Araştırma ve Yayın Etiğine uygundur. Beyan edilecek herhangi bir çıkar çatışması yoktur. Araştırmanın ortaya konulmasında herhangi bir mali destek alınmamıştır. Makale yazım ve intihal/benzerlik açısından kontrol edilmiştir. Makale, “*en az iki dış hakem*” ve “*çift taraflı körleme*” yöntemi ile değerlendirilmiştir. Yazar, dergiye imzalı “*Telif Devir Formu*” belgesi göndermişlerdir. Mevcut çalışma için mevzuat gereği etik izni alınmaya ihtiyaç yoktur. Bu konuda yazar tarafından dergiye “*Etik İznine Gerek Olmadığına Dair Beyan Formu*” gönderilmiştir. / This paper complies with Research and Publication Ethics, has no conflict of interest to declare, and has received no financial support. The article has been checked for spelling and plagiarism/similarity. The article was evaluated by “*at least two external referees*” and “*double blinding*” method. The author sent a signed “*Copyright Transfer Form*” to the journal. There is no need to obtain ethical permission for the current study as per the legislation. The “*Declaration Form Regarding No Ethics Permission Required*” was sent to the journal by the author on this subject.

KAYNAKLAR

- COŞKUN, Esin (2009), **Türk Sinemasında Akım Araştırmaları**, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- DALDAL, Aslı (2005), **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, Homer Kitabevi, İstanbul.
- DORSAY, Atilla (1989), **Sinemamızın Umut Yılları**, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- DORSAY, Atilla (2022), **Tartışmalar, Polemikler, Kavgalar**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- EKİNCİ, İsmail ve GÜLDAĞ, Hakan (2013), **Sencer Divitçioğlu Anlatıyor**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ESEN, Şükran Kuyucaklı (2010), **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, Agora Kitaplığı Yayını, İstanbul.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2023, Nisan 20), “Ölümünün 50. Yılında Kemal Tahir Üstüne”, **Kritik**, K24 Kitap Kurumsal Web Sayfası (E-Makale), 20 Nisan 2023, <https://www.k24kitap.org/olumunun-50-yilinda-kemal-tahir-ustune-degil-4082> (Erişim Tarihi:14.5.2024).
- KARADOĞAN, Ali (2018), **Modernist Estetik Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş 1896-2000**, De Ki Yayınevi, İstanbul.
- ONARAN, Alim Şerif (1990), **Lütfi Ö. Akad**, Afa Yayınları, İstanbul.
- ÖZÖN, Nijat (1968), **Türk Sineması Kronolojisi**, Bilgi Yayınları, Ankara.
- PASOLINI, Pier Paolo (1992), **Hepimiz Tehlikedeyiz**, Şehir Yayınları, İstanbul.
- REFİĞ, Halit (2013), **Ulusal Sinema Kavgası**, Dergah Yayınları, İstanbul.
- SEZER, Baykan (1988), **Türk Sosyolojisinin Ana Sorunları**, Sümer Kitabevi, İstanbul.
- ŞEKEROĞLU, Sami (1974), “Önsöz: Kemal Tahir & Halit Refiğ ”, **Haremde Dört Kadın**, Türk Film Arşivi Yayınları, İstanbul, ss.3-4.
- TAHİR, Kemal (1991), **Batı Çıkmazı**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- TANÖR, Bülent (2018), **Anayasal Gelişme Tezleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TOKLU, Ahmet (2012), **Bir Yorgun Savaşçı Halit Refiğ**, Sepya Kitap Yayınları, İstanbul.



**GLOBAL
SOCIAL
SCIENCES
BULLETIN**