www.turkishstudies.net/turkishstudies

Turkish Studies

eISSN: 1308-2140

Research Article / Araştırma Makalesi

INTERNATIONAL
BALKAN
UNIVERSITY
Sponsored by IBU

Halit Refiğ'in Sinema Anlayışında Kemal Tahir'in Etkisi: "Haremde Dört Kadın"

*The Influence Of Kemal Tahir On The Halit Refiğ's Cinematic Approach:
"Four Women in the Harem"*

Arif Can Güngör*

Abstract: After 1960 revolution, Halit Refiğ, Metin Erksan, Lütü Akad, Duygu Sağıroğlu and some other directors, who adopted socio-realism, created national cinema movement. Kemal Tahir's works and thoughts were the most important think to the revealing and developing of national cinema idea. Halit Refiğ, who influenced by Kemal Tahir's works and thoughts, applied Kemal Tahir's approach to his own cinema. The aim of this study was to present Kemal Tahir's influence on the Halit Refiğ's cinematic approach. There are literature review on books about this subject were benefitted. The concepts of Halit Refiğ's about public cinema and national cinema were studied and influence of Kemal Tahir was presented. In the article, the novelism of Kemal Tahir is dealt with, historical, political and social thoughts are emphasized in his novels, and the place and importance of these ideas in the cinema understanding of Halit Refiğ was tried to be revealed. In this context, Halit Refiğ's only movie Four Women in the Harem (1965), which he made with Kemal Tahir, but the film in which he disagreed with some of his thoughts, was selected as a sample to be examined. The narrative structure of the story in the film was examined in terms of places, characters, time and the meaning they convey, and the places where Kemal Tahir's thoughts and Halit Refiğ's cinema overlapped and separated. In the conclusion part of the study, the reflections of the director Halit Refiğ's relationship with the writer Kemal Tahir in his mindset and cinema understanding were revealed.

Structured Abstract: Metin Erksan, Lütü Akad, Duygu Sağıroğlu, a group of directors led by Halit Refiğ produced movies based on the notion of "National Cinema" which arose from Kemal Tahir's ideas. In the free environment brought with Turkish Constitution of 1961 where all kinds of ideas could be expressed, a great interest arouse on historical and social matters, thus, social scientists chose to reevaluate the historical events and affairs.

The state and importance of Ottoman in Turkish history were reevaluated in relation with social structure and capitalism through discussions conducted. Two important persons, Kemal Tahir and Halit Refiğ asserted the idea that the variables arisen from the differences between relations of production of East and West played an important role on shaping Turkish society and culture. In this content, this study aims to examine the influence of Kemal Tahir on Halit Refiğ's cinematic approach. The study also aims to reveal the influence the national cinema movement started in the 1960s on the pioneer of this movement, Halit Refiğ's cinematic approach based on his works and movies. The researchers used literature review as the method, and benefitted

* Doç. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon
Assoc. Prof., İstanbul Aydın University, Faculty of Fine Art, Cartoon and Animation
ORCID 0000-0002-9254-0244

acangungor@aydin.edu.tr

Cite as/ Atıf: Güngör, A. C. (2020). Halit Refiğ'in sinema anlayışında Kemal Tahir'in Etkisi: "Haremde Dört Kadın". *Turkish Studies*, 15(5), 2399-2419. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.43334>

Received/Geliş: 03 May/Mayıs 2020

Checked by plagiarism software

Accepted/Kabul: 25 August/Ağustos 2020

Published/Yayın: 31 August/Ağustos 2020

Copyright © MDE, Turkey

CC BY-NC 4.0

from the written sources of this body of literature. The study discussed Halit Refiğ's notions of folk cinema and national cinema, and tried to reveal the influence of Kemal Tahir on these ideas of him.

In the article, the novelism of Kemal Tahir is dealt with, historical, political and social thoughts are emphasized in his novels, and the place and importance of these ideas in the cinema understanding of Halit Refiğ was tried to be revealed. In this context, Halit Refiğ's only movie *Four Women in the Harem* (1956), which he made with Kemal Tahir, but the film in which he disagreed with some of his thoughts, was selected as a sample to be examined. The narrative structure of the story in the film was examined in terms of places, characters, time and the meaning they convey, and the places where Kemal Tahir's thoughts and Halit Refiğ's cinema overlapped and separated.

The notion of national cinema in Turkey arose from the novelist and author Kemal Tahir's attempt to interpret the ideas of Karl Marx on Asian Type production within the frame of Turkish socialism, and Halit Refiğ's adjustment of this attempt into Turkish cinema. Marx explained the relations of production of Eastern societies through the notion of Asian Type Production. The structure of Eastern societies which entrusts the state authority-based land ownership to individuals for a temporary period is based on the dispossession of the individual. Kemal Tahir adopts the idea that this relationship between village economy and state ensures the solidity and maintenance of Asian societies, and believes that the Ottoman Empire is a "Generous State" with the socialist regime. "He argues that the Ottoman society did not present an economic and political class structure, the class structure in Europe did not exist in Anatolia, the class struggle did not occur in the Turkish history, powerful classes dominated the state in West and bodies in Ottoman Empire did not dominate the state" (Refiğ, 2015: 20).

The honesty of Kemal Tahir on the notion of generous state and his belief in his scientific approach deeply influenced Halit Refiğ. His words stating that Turkish cinema should benefit from Turkish culture, tradition and reservoir influenced numerous film-makers especially Halit Refiğ. Halit Refiğ who was inspired by Kemal Tahir's ideas suggested the notion of "Public Cinema." The primary foundation of folk cinema notion is the economic structure of Turkish cinema. According to Refiğ, the second foundation is that it reflects the artistic hearings and idioms of Anatolian society which created the Turkish folk arts. The specific economic structure and production system of Turkish cinema was a significant factor which affected determining the technical and aesthetic structure of Turkish films. The audience was the determinant in the system which was based on the supply and demand relation between cinema owners, district business and producers. The audience is the financial source of Turkish cinema, thus, making it the determinant of cinematic production and movie contents. National cinema is a cinematic understanding theorized by directors such as Metin Erksan, Lütfi Akad, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu and institutions such as The Turkish Film Archive (Cinema and TV Institute of Mimar Sinan Graduate School of Fine Arts). The continuance of this movement is up to general culture policies of the state; however, neither state nor the public supported this movement. National

Turkish cinema includes a cinematic understanding which struggles with western culture, is a part of Turkish thought and art, objects to universal art movements (new, modern, free, etc.) in proportion to its power. Freedom of thought environment brought by the Turkish constitution of 1961 lead numerous historians, artists and scientists to historical and social matters and searches. Selahattin Hilav, Sencer Divitçioğlu and Kemal Tahir were the pioneers in these searches. Kemal Tahir displayed a different point of view in his novels by starting from history and reinterpreting this history. He emphasized that Turkish people are different than people in western societies, and they have a distinctive history, social structure and culture. In all of his ideal works especially in *Devlet Ana* (Mother State), he revealed that Ottoman Empire had the characteristic of generous state differing from West based on the Asian Type Production idea of Marx, and the social structure was classless. Directors such as Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu got involved in the movement of "National Cinema" which developed within the scope of these ideas of Kemal Tahir. Halit Refiğ is in the opinion that Turkish cinema should address its historically- and socially-distinctive elements and traditional values to ensure a national and authentic structure. Kemal Tahir put forward theses on history and society for the Turkish literature, and Halit Refiğ similarly reflected these on his cinematic approach. According to this understanding, every country discloses a characteristic in its own geography and in line with its own cultural development. These characteristics reflect these countries' cinemas. This can explain the occurrence of a different cinema in Eastern society especially in Turkey. In this context, the foundation of Refiğ's ideas is the historical, social and aesthetic ideas of Kemal Tahir. The opinions and ideas of Kemal Tahir which put Asian Type Production in the center have become the starting point of the national cinema movement as well as come

to life in one of the important producer of national cinema, Halit Refiğ's cinematography. Halit Refiğ approached the cinema with the methods of Kemal Tahir whom he sees as his master, and adopted the idea that constantly regenerating matters should be viewed from different perspectives to understand them based on the idea of variability of truth.

However, the relationship between Kemal Tahir and Halit Refiğ was shaken, especially with the film *Four Women in Harem*. Because they fell into a different interpretation about certain topics. They separated from each other in the subjects like Ottoman, Young Turks, Islam and Left understanding

The movies Halit Refiğ produced under the influence of Kemal Tahir after his death are: *Yorgun Savaşçı / A Tired Warrior* (1983), *Karılar Koşuşu / Women's Ward* (1989); and the movies where he carries his idea of national cinema to the extreme are: *Hanım / Madame* (1989), *İki Yabancı / Two Strangers* (1991) and *Köpekler Adası / Dogs Island* (1996).

Keywords: Cinema, *Four Women in Harem*, Asian Style Production, Turkish Cinema, Halit Refiğ, Kemal Tahir

Öz: 1960 ihtilalinin ardından toplumsal gerçekçilik düşüncesini benimsemiş Halit Refiğ, Metin Erksan, Lütfi Akad, Duygu Sağıroğlu gibi bazı yönetmenler ulusal sinema hareketini oluşturmuşlardır. Ulusal sinema düşüncesinin ortaya çıkmasında ve gelişmesinde en önemli etkenlerden biri ise Kemal Tahir'in eserleri ve düşünceleri olmuştur. Kemal Tahir'in eserlerinden ve düşüncelerinden etkilenen Halit Refiğ onun sanat anlayışını kendi sinemasında uygulamıştır. Fakat bazı konu ve kavramlara yaklaşım biçiminde Kemal Tahir'le ayrılığa düşmüştür. Çalışmada Halit Refiğ'in sinema düşüncesinde Kemal Tahir'in etkisinin ortaya konması amaçlanmıştır. Literatür taramasına gidilerek bu konuda yazılmış röportaj, makale, tez, film gibi kaynaklardan yararlanılmıştır. Makalede Kemal Tahir'in romancılığı ele alınmış, romanlarındaki tarihsel, siyasal, toplumsal düşünceler üzerinde durulmuş, Halit Refiğ'in sinema anlayışında bu düşüncelerin yeri ve önemi ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Halit Refiğ'in Kemal Tahir etkisinde kalarak gerçekleştirdiği fakat aynı zamanda da onun bazı düşünceleriyle ters düştüğü ve birlikte yaptıkları tek sinema filmi olan *Haremde Dört Kadın* (1956) incelenmek üzere örneklem olarak seçilmiştir. Filmde geçen öykünün anlatı yapısı mekânları, karakterleri, zamanı ve ilettiği anlam açısından analiz edilmiş, Kemal Tahir'in fikirleriyle Halit Refiğ'in sinemasının hem örtüştüğü ve hem de ayrıştığı yerler tespit edilmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde ise, yönetmen Halit Refiğ'in düşünce yapısında ve sinema anlayışında yazar Kemal Tahir ile olan ilişkisinin yansımaları ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sinema, *Haremde Dört Kadın*, Asya Tipi Üretim Tarzı, Türk Sineması, Halit Refiğ, Kemal Tahir

Giriş

Türk sinemasının en üretken olduğu dönem 1960-1975 yılları arasındadır. Bu dönemde Türk sinemasının karakteristik niteliklerini kazanmasında birincil faktör ise kendine has ekonomik yapısı ve üretim sistemi olmuştur. Ekonomik sistemin en önemli unsuru olan seyirci filmlerin finans kaynağıdır. Türk sinemasının oluşturucusu olan Türk seyircisi kimi zaman bilinçli kimi zaman da bilinçaltı olarak geleneklerinden gelen, Anadolu'da yüzyıllardır sürüp giden sözlü ve anonim bir kültüre (meddah, orta oyunu, gölge oyunu, köy seyirlik oyunları vb.) dayalı duyarlılığını sinemayla olan ilişkisine yansıtmıştır. Yani batıdan gelen sinema sanatına Türk seyircisi kendi kültürünün biçimsel özelliklerini katmıştır. 1960'ların ortalarına dek yapılan pek çok film bu genellenmenin dışında kalırken bu filmlerin yönetmenleri 1960'lı yıllarda daha çok toplumsal içerikli konuları ve dönemin siyasal gerçeklerini yansıtmaya özen göstermişlerdir; Halit Refiğ (*Şehirdeki Yabancı*-1963) (*Şafak Bekçileri*-1963), (*Gurbet Kuşları*-1963) Ertem Göreç (*Otobüs Yolcuları*) (*Karanlıkta Uyananlar*-1965) Metin Erksan (*Gecelerin Ötesi*-1960) (*Yılanların Öcü*-1963) (*Acı Hayat*-1963) (*Susuz Yaz*-1963), Duygu Sağıroğlu (*Bitmeyen Yol*-1966) vb.

1960 askeri ihtilali ve 1961 anayasasının sonrasında, sanayileşme ve iç göç olgularıyla birlikte ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik düşüncesini benimsemiş yönetmenler Türk sinemasında gerçekçi edebiyat yapıtlarından yararlanmışlardır. “Türk toplumunu ve insanını kendi gerçeği içinde vermeye çalışan yönetmenler toplum yapısını, çeşitli katmanlardaki insanların davranışlarını ve ilişkilerini incelemeye başlamışlardır. Fakat Halit Refiğ toplumsal gerçekçiliği batı özentisi sol bir hareket olarak değerlendirmiştir”(Scognamillo, 1998: 51). “1960-1965 yılları arasında toplumsal gerçekliklere eğilen sinemacılarımız, bu eğilimlerini sürdürememişlerdir, ancak bu dönemde Asya Tipi Üretim Tarzı, Halk Sineması, Ulusal Sinema gibi akımların başlaması eğilimini doğurmuştur” (Koncavar, 2003: 23).

Başını Halit Refiğ’in çektiği Metin Erksan, Lütfi Akad, Memduh Ün, Atıf Yılmaz gibi bir grup yönetmen, Kemal Tahir’in düşüncelerinden filizlenen “Ulusal Sinema” düşüncesi içerisinde filmler yapmışlardır. Bu makalede Erksan, Akad, Ün ve Yılmaz gibi Kemal Tahir’in düşüncelerinden etkilenmiş yönetmenler arasından Halit Refiğ, Kemal Tahir’le ilişkisi açısından incelenmek üzere seçilmiştir. Çünkü Halit Refiğ Kemal Tahir’den etkilendiğini açıkça ve her fırsatta ifade etmiş, onun romanlarını sinemaya uyarlamıştır. *Haremde Dört Kadın* (1965) filmini ise birlikte yapmışlardır.

1961 anayasasının getirdiği özgür ve her türlü düşüncenin ifade edilebilir olduğu bir ortamda tarih ve toplum konularına büyük oranda ilgi meydana gelmiş, sosyal bilimciler toplumsal sorunları irdelemek üzere tarihi olay ve olguları yeniden değerlendirme yoluna gitmişlerdir. Bu arayışlarda Selahattin Hilav, Sencer Divitçioğlu ve Kemal Tahir önde gelen isimler olmuşlardır. Yapılan tartışmalarda Türk tarihinde Osmanlı’nın yeri ve önemi, toplum yapısı ve kapitalizmle olan ilişkisi, devlet olguları yeniden değerlendirilmiştir. Doğu ve Batı arasında üretim ilişkilerindeki farklılıklardan kaynaklanan değişkenlerin Türk toplumunun ve kültürünün şekillenmesinde önemli bir rol oynadığı düşüncesini romancı Kemal Tahir sıklıkla ortaya koymuş Halit Refiğ ise bu düşünceleri Türk sinemasında kuramlaştırmaya çalışarak filmlerinin ve sinemasal düşüncesinin merkezine yerleştirmiştir. Halit Refiğ Kemal Tahir’in düşüncelerinden etkilenmekle birlikte Freud, Marks, Sedat Hakkı Eldem, Ahmet Adnan Saygun gibi isimlerden de yararlanmış sinema düşüncesini onların ilkelerini yorumlayarak oluşturmuştur. Elbette tüm bu entelektüeller içerisinde Kemal Tahir’le olan ilişkisi dostluk ve işbirliği çerçevesinde farklı ve önemli bir yere sahip olmuştur. Halit Refiğ’in hangi konularda Kemal Tahir’den etkilendiği, hangi konularda ondan düşünsel olarak ayrıldığı ve bu ilişkinin Halit Refiğ’in sinemasına nasıl yansıdığı makalenin temel sorunsalını oluşturmaktadır. Uluslararası bir sosyalizm modelinin Türk halkını tanımlamak, onun tarihsel gerçeklerini tespit etmek konusunda bir yarar sağlamayacağını anlayan Kemal Tahir Marksist çevrelerce yeni bir perspektif olarak düşünülen Marks’ın Asya Tipi Üretim Tarzı modelinden oldukça etkilenmiştir. Kemal Tahir’e göre Batı ile Doğu arasındaki farklılıklar hem Asya Tipi Üretim Tarzı teorisinin hem de bizzat kendisinin düşünsel izleğini oluşturmuştur. Halit Refiğ ise Kemal Tahir’in bu düşüncesinden yararlanarak Halk Sineması, Ulusal Sinema kavramları çerçevesinde fikirler ortaya koymuş, sinemasında Kemal Tahir’in yerlilik ve özgünlük anlayışını esas almıştır. Fakat körü körüne bu düşüncelere bağlanmamış kendi kişisel yorumuna da sinemasında yer vermiştir.

Yöntem

Yönetmen Halit Refiğ’in Kemal Tahir’in düşüncelerini Türk sinemasında kuramlaştırmaya çalıştığı ve filmlerine yansıttığı hipotezi çerçevesinde çalışmanın amacını Halit Refiğ’in sinema anlayışında Kemal Tahir’in yeri ve önemini incelemek oluşturmaktadır.

Makalede Kemal Tahir’in romanlarından, hakkında yazılanlardan, kendi yazılarından yapılan derlemelerden, Halit Refiğ’in filmlerinden, kitaplarından ve söyleşilerinden yararlanılmıştır. Kemal Tahir’in kavram, düşünce ve bakış açısının Halit Refiğ sinemasına olan izdüşümünün incelenmesine gidilmiştir. Literatür taraması yapılmış alandaki yazılı kaynaklardan yararlanılmıştır.

Çalışmanın evreni Halit Refiğ'in Kemal Tahir'le birlikte yaptığı senaryo çalışmaları, Halit Refiğ'le Kemal Tahir'in senaryo ve film çalışmaları (*Haremde Dört Kadın*-1965) ve Halit Refiğ'in Kemal Tahir'in romanlarını uyarladığı filmler şeklinde üç kısımdan oluşmaktadır. Makalede etkileşim açısından Kemal Tahir'le Halit Refiğ'in birlikte yaptığı çalışmalar dikkate alınmış, bu filmlerin başında gelen, ikilinin düşünsel, siyasal ve estetik olarak birbirlerine yaklaştıkları ve aynı zamanda da uzaklaştıkları, tek çalışmaları olan "*Haremde Dört Kadın*" (1965) filmi analiz edilmek üzere örneklem olarak seçilmiştir. Film analizi sosyolojik ve tarihsel bir bakış açısından gerçekleştirilmiş bu bağlamda filmdeki semboller deşifre edilmeye çalışılmıştır. Sembollerin ilettiği anlamlar Kemal Tahir'in ve Halit Refiğ'in bakış açıları çerçevesinde karşılaştırmalı olarak incelenerek yorumlanmıştır.

Kemal Tahir'in Romanları ve Romancılığı

Kemal Tahir, 1910 yılında İstanbul'da doğmuş, babası hünkar yaverlerinden Şebinkarahisarlı Yüzbaşı Tahir Bey, II. Abdülhamit'in hünkar yaverliğinde bulunmuş bir deniz subayıdır. Annesi Nuriye Hanım ise küçük yaşta saraya girmiş, Abdülhamit'in kızı Naile Sultan tarafından Yüzbaşı Tahir Bey'le evlendirilmiştir. Babasının görevi sebebiyle Anadolu şehirlerini dolaşarak çocukluğunu geçiren Kemal Tahir, Galatasaray Lisesi'ni okurken ekonomik nedenlerle okulu bırakmak zorunda kalmıştır. Zonguldak Kömür İşletmeleri'nde memurluk yaptıktan sonra Vakit, Haber, Son Posta gibi gazetelerde muhabirlik, çevirmenlik Yedigün ve Karikatür dergilerinde sekreterlik, Karagöz Gazetesi'nde başyazarlık, Tan Gazetesi'nde yazı işleri müdürlüğü yapmıştır. "Düşünce açısı bakımından (renksiz) diyebileceğimiz Bab-ı Ali'ye ilk katıldığı zamanki çıraklık yıllarının kısa sürdüğü anlaşıyor. Yazarımızın sosyal, ekonomik, kültürel bakımlardan yazılarının bir kişilik kazandığı toplumculuk dönemi. Kemal Tahir'in bu dönemi şair Nazım Hikmet'i tanıdıktan sonra kıvamını bulmuştur"(Dosdoğru, 1974: 431).

1938'de 'donanma olayları' olarak bilinen kovuşturma ile birlikte bazı subaylar ve sivillerle askeri isyana teşvik suçundan Nazım Hikmet, Hikmet Kıvılcımlı, A. Kadir ile birlikte 15 yıla mahkûm edilmiştir. Anadolu'da pek çok cezaevinde 12 yıl kaldıktan sonra 1950'deki genel af la salıverilmiştir. Cezasını 1938-1950 yılları arasında çeken, dolaştığı tüm cezaevlerinde sürekli kitap okuyan Kemal Tahir'in burada tek geçim kaynağı Nurettin Demir, Cemalettin Mahir, İsmail Kemalettin, Körduman, Bedri Eser, Murat Aşkın, Samim Aşkın, Ali Gıcırlı, F. M. İkinci, Celal Dağlar gibi takma isimler kullanarak kaleme alıp çeşitli gazete ve dergilerde yayımlattığı roman ve hikâyeleri olmuştur. Bu roman ve hikâyeler Tahir'in gerçek üslubu dışında piyasa ağırlıklı olmakla birlikte gene de Kemal Tahir'in tipik yazınsal özelliklerini de taşımaktadır. Kemal Tahir 1957 yılında Aziz Nesin' le birlikte Düşün Yayınevi'ni kurmuştur.

Kemal Tahir yazarlığa önce şiirle başlamış, sonra hikâye ve romanla sürdürmüştür. Kendine ait görüş, düşünce ve fikirlerini bu edebi türler üzerinden ortaya koymuştur. Türk edebiyatında ana tür olarak şiir önce gelmektedir. Dolayısıyla önemli edebiyatçılarımızın çoğunu şairler oluşturmuştur. İlk dönemlerde kendisi de şiir yazan sonra vazgeçip romana dönen Kemal Tahir hem romancı hem de düşünce adamı kimliğiyle edebiyat dünyasında kısa zamanda önemli bir yere sahip olmuştur.

Kemal Tahir'in Romancılığını üç bölümde ele almak mümkündür.

1-Yakın tarihimizin siyasal, toplumsal olaylarını ortaya koymayı amaçlayan eserler (Esir Şehrin İnsanları, Esir Şehrin Mahpusu, Yorgun Savaşçı, Bozkırdaki Çekirdek, Kurt Kanunu, Haremde Dört Kadın, vb.)

2-Türk köylüsünün ekonomik, toplumsal yapısını ortaya koymayı amaçlayan eserler (Sağırdere, Körduman, Yedi Çınar Yaylası, Köyün Kamburu, Büyük Mal, Kelleci Memet, Rahmet Yolları Kesti vb.)

3-Türk toplumunun Anadolu’da ilk devletini kurduğu dönemi anlatan eser (Devlet Ana) (Er, 1986: 11).

Kemal Tahir, hapisane yıllarında roman yazmaya başlamış, Nazım Hikmet’le tanışmış aralarında bir dostluk oluşmuştur. “Entelektüel arkadaşlar birbirlerini yazmak, okumak konusunda desteklemektedirler. Kemal Tahir, kendi yazdıklarından Nazım’ın yeni yazdığı şiirlerden eşi Fatma’ya yollamaktadır. Hem kendi aralarında hem de mektuplarda yapılan roman kritikleri de dikkat çeker”(Narlı, 1985: 577). Kemal Tahir’in yaşamındaki en önemli dönüm noktası cezaevlerinde geçirdiği yıllar olmuştur. Bu yıllarda en verimli günlerini geçirmiş, bu arada “Esir Şehir” serilerinin romanına başlamıştır. Esir Şehrin İnsanları, Esir Şehrin Mahpusu, Hür Şehrin İnsanları romanlarının ön çalışmalarını, taslaklarını yapmıştır. Kemal Tahir Türk insanı ve toplumunun Batı insanı ve toplumuna benzemediğini bu nedenle Türk romanının da içerik açısından Batı romanına benzemeyeceğini, Türk romancısının Türk insanının ve toplumunun, tüm özelliklerini gerçekçi bir biçimde inceleyerek romanlarında kullanması gerektiği düşünmüştür. Bu sebeple cezaevinde tanıdığı Anadolu insanını eserlerinde yoğun biçimde kullanmıştır. Cezaevi yaşantısı, mahpusların geçmişleri, acıları, sevinçleri, beklentileri romanlarında olayların akışı içinde verilmiştir. Koğuşların iç yüzü, bilgisizlik ve elverişsiz koşulların suça ittiği, çaresiz, zavallı insanları romanlarında canlandırmıştır.

Marks’ın Asya Tipi Üretim Tarzı’na bağlı olarak Osmanlı ve Türk toplumu üzerine düşünmeye başlayan Kemal Tahir Çorum cezaevinde Kelleci Memet’i, Dam Ağası’nı, Karılar Koğuşu’nu, Malatya cezaevinde ise Namusçular’ı yazmaya başlamıştır. “Kemal Tahir Anadolu gerçeğini ve insanlarını, uzun hapislik yıllarında cezaevinde tanıdığı kırsal tipleri romanlarında yeniden yarattı uzun cezaevi yaşamında tanıdığı insanlara, tanık olduğu olaylara dayanarak gerçekçi Türk edebiyatında seçkin bir yer kazandı”(Arslan, 2012: 441). Anadolu köylüsünü hapisanede tanıyan Kemal Tahir’in, genellikle romanlarında yer alan köylü tiplerini o doğrultuda yarattığını, buradaki gözlemlerinden yola çıkarak Anadolu insanının zaaflarını, kötücül yanlarını romanlarında ortaya koyduğunu, Anadolu köylüsü karakterlerinin Tahir’in bu gözlemlerinden ileri geldiğini öne süren düşünceye karşılık romancılık anlayışından söz eden Kemal Tahir (2016) bu durumu toplumun tarihsel gelişimi içerisindeki dramla karşılaşmış kahramanın kendisiyle ve çevresiyle olan mücadelesi olarak tanımlar. Bu mücadeleyi Anadolu Türk insanının dünya insanlığını da zenginleştirecek özel bir cevhere sahip olduğunun ispatı olarak görür. Böylece Anadolu insanına iyi niyetli fakat gerçekçi bakış açısını kaybetmeden yaklaşır. Ayrıca sınıf çatışmasına dayalı Batı dramı dışında bir dram unsuru yaratmaya çalışan Kemal Tahir Türk toplumundaki karakteri toplum içerisinde konumlandırır ve dramatize eder. Yani onun roman anlayışında bireyin dramı toplumun dramına paralel olarak gelişir.

Tahir’in romanlarında eleştirildiği başka bir yön de cinselliğe fazla yer verdiği ve din olgusuna olumsuz yaklaştığı düşüncesidir. Kemal Tahir romanlarında kahramanlarının davranışlarında cinselliğe sıklıkla rastlanır. Fakat boş bir cinsellik kullanımından kaynaklanmayan bu üslup gerçekçi bir biçimde insanların davranışlarında cinselliğin yeri ve önemini ortaya koymaktadır. Bu psikanalitik bakış açısı onun karakterlerinin derinlerdeki ruhsal sorunlarının istem dışı davranışlarına yansımada da görülür. Kemal Tahir dini önemsenmesi gereken kültürel bir unsur olarak ele almakla birlikte onu bir insan sömürme aracı olarak görmektedir. Eserlerindeki din adamları hep istismarcıdır. En masum dinsel kişilikler bile kusurlu gösterilerek din adamlarının da birer insan olduğu gözler önüne serilir.

Kemal Tahir’in eserlerinde dikkati çeken karakter tipi onun anakronik de olsa otobiyografik ya da fikri olarak yansıtıcısı olan kimselerdir. “Sağırdere ve Körduman’da Kulaksızın Mustafa’nın ağabeyi Murat, Kelleci Memet’te, Yol Ayrımı’nda, Kurt Kanunu’nda ve Hür Şehrin İnsanları’nda Gazeteci Murat, Namuscular’da ve Karılar Koğuşu’nda “İstanbul” olarak zikredilen Murat, Damağası’nda “Kitaplı Casus” olarak geçen Cemal ve Bir Mülkiyet Kalesi’nde çocukluğuyla

anlatılan Murat onun hemen hemen aynı isimlerde, fakat küçük farklılıklarla ortaya çıkan yansıtıcıları konumundadır" (Dere, 2019: 827). Kemal Tahir'in, eserlerinde en etkili şekilde kullanmaya çalıştığı anlatı unsurlarından biri zamandır. Kemal Tahir özellikle sosyal zamanı etkin bir şekilde kurguya taşıyarak Türk tarihinin dönüm noktası niteliğindeki önemli süreçleri kendi görüş penceresinden yorumlamaya çalışır. "Kemal Tahir romanlarının en başarılı yönü, şüphesiz mekân tasvirleridir. Mekâna dair detaylar, titizlikle sınırlandırılır. Gerek karakter gerekse mekân tasvirlerinde, bir amaca hizmet etmeyen ayrıntıya kesinlikle girilmez. Bu sebeple çevresel mekânlar üzerinde fazlaca durulmaz. Çevresel mekânlar, anlatıların geçtiği coğrafi çevreyi çerçevelemek dışında bir misyona sahip değildir" (Dalar, 2015: 539).

Kemal Tahir'le solcu aydınlar arasındaki ilk kopuş 1957 yılında "Rahmet Yolları Kesti" romanıyla olmuştur. Yaşar Kemal'in "İnce Memed" eşkıyasını eleştirerek eşkıya efsanesini gerçek dışı olarak nitelendiren Kemal Tahir bu düşüncesini "Rahmet Yolları Kesti" romanıyla ortaya koymuştur. Kemalist aydınlarla da 1965'te yayınlanan "Yorgun Savaşçı" romanıyla çatışma yaşamıştır. Bu romanda Tahir kurtuluş savaşını resmi tarih tezleriyle değil farklı bir bakış açısıyla ele aldığı için eleştirilmiştir. Romanın filmi Halit Refiğ tarafından çekilmiş dönemin TRT'si tarafından film yaktırılmıştır. "Osmanlı ve yeni Türkiye devletinin kuruluşunu ele aldığı Devlet Ana ve Yorgun Savaşçı romanlarında devlete övgü veya yergi yerine 'yerli' olmanın koşullarını tanıtmaktadır" (Eğribel, 2012: 453). Kemal Tahir'in romanlarında olaylar, genellikle değişik roman kişilerinin ağzından ve onların kişisel görüş açılarından anlatılır. Önemli düşünceler gene romancının kendi ağzından değil, belli zaman şartları içinde, değişik roman karakterleri tarafından ileri sürülür. Bu teknik Kemal Tahir'e hiçbir düşünceye mutlak sahip çıkmamak, dolayısıyla hiçbir yanılmanın mutlak sorumluluğunu taşımamak, en doğruya erişebilmek için ihtimalleri sürekli açık bırakmak imkânını vermektedir (Refiğ, 2000: 17).

Devlet Ana Osmanlı devletinin doğuşunun hemen öncesinde Anadolu'nun siyasal, ekonomik, kültürel yapısını tüm detaylarıyla ele almakta, bulunduğu dönemde Anadolu'nun adalet ihtiyacına cevap vermiş olan Osmanlı devletinin doğuşunu tıpkı bir sinema filmi gibi anlatmaktadır. Göçebe Türk topluluğunun Orta Asya'dan gelen gelenek ve göreneklerini sürdürdüğünü vurgulayan Romanda "Benito Keşiş ve Şövalye Notu Gladius Ortaçağ Batı toplum düzenini; Alışar Bey ve avanesi yıkılan Selçuklu sistemini; Cudaroğlu Moğol devlet anlayışını ve yağmacılığını sembolize eder. Bacıbey'in başkanlığında savaşan "Bacıyan-ı Rum" teşkilatı ve onların genel tartışmalara ve kararlara katılmaları, eski Oğuz töresinin canlı örnekleridir. Romanda Rum Flatyos Ermeni Toros'u küçümser ve hatta ona hakaret ederken; Osman Gazi onlara değer verir"(Arslan, 2012: 448). Türk romancılığının en önemli eseri sayılan "Devlet Ana" Kemal Tahir'in Kerim Devlet, Türklük, Osmanlılık, Doğu-Batı ilişkisi kavramlarını en yalın bir şekilde roman kurgusu ve dili içerisinde ortaya koyduğu yapıttır. Bu roman ve bu kavramlar kendisinin çizgisinden ve düşüncelerinden etkilenen sinemacılar için de bir kılavuz olacaktır. Özet olarak vurgulamak gerekirse Kemal Tahir romanlarında hep eleştiriyi ön plana çıkarmıştır. Mülkiyeti, İttihat ve Terakkiyi, Batılılaşmayı, Atatürk Devrimlerini, Marksizmi, Aydınları, anlattıklarıyla eleştirmiştir. Bu sıra dışı eleştirilerin bir kısmı günümüzde çokça tartışılmakla birlikte Kemal Tahir romanlarında ortaya koyduğu kişisel, tarihi ve toplumsal tezleriyle Türk edebiyatında önemli bir sosyalist yazar olarak yerini almış ve sanatsal (sinema), edebi, düşünsel, sosyolojik, tarihsel açılardan incelenmeye değer bir Türk düşün adamı ve edebiyatçısı olarak güncelliğini her zaman korumuştur.

Kemal Tahir'in Düşünce Yapısında Asya Tipi Üretim Tarzı

Kemal Tahir Türk toplumunun kendine has bir geçmişe sahip olduğunu, gerçek bir romanın bu kendine özgü gerçeklikten yararlanarak yazılabileceğini düşünmektedir. Bu tarihsel bakış açısı dolayısıyla gerçek karakterler yaratılabileceğini ve batı taklitçiliğiyle gerçekçi bir roman yazılamayacağını ön görmüştür. "Kemal Tahir romanlarında tarihsel olaylara ışık tutarak onu yeniden yorumlama çabasındadır. Bizim insanımızın batılılara benzemediğini bu nedenle

sanatımızın da batılılardan farklı olacağını savunmaktadır. Genellikle eserlerinde Anadolu insanının özelliklerini, davranışlarını ve cevherini araştırmakta, yakın tarihin birçok sorununu çeşitli açılardan yeniden ele almaktadır. Anlattıkları ile de geleceğe ışık tutmak istemektedir”(İmançer, 1995: 18). Romancı ve yazar Kemal Tahir Alman düşünür Karl Marks’ın Asya Tipi Üretim Tarzı üzerine görüşlerinden etkilenerek bu düşüncüyü Türk sosyalizmi yaratma çerçevesinde yorumlama girişiminde bulunmuştur.

Kemal Tahir, Marksist bir düşünceye sahiptir. Marksizmi insanın doğayla yaptığı boğuşmada tarihsel olarak modern endüstrinin getirdiği büyük meselelerin çözümçüsü olarak görmüştür. Önceleri hapis yıllarında birlikte olduğu ve kendisinden etkilendiği Nazım Hikmet’in Sovyet modeline yakınlık duymuştur. Daha sonra enternasyonalist sosyalizm modelinin Türk halkıyla bütünleşmek, tarihsel gerçekleri aydınlatmak konusunda bir yarar sağlamak yerine Marksizmin en kaba sloganlarıyla yetinmiş olduğunu ve bunları teori sandığını düşünen Kemal Tahir Fransa’da 1960’lı yıllarda Marksist çevrelerce önemli ölçüde kabul gören Asya Tipi Üretim Tarzı tartışmalarından ciddi biçimde etkilenmiştir. Türkiye’de sosyalist hareketin ATÜT’den haberdar olmamasının sebebini 1920-1950 yılları arasında aralıksız süren baskılara özellikle de Stalin’in Türk sosyalist hareketi üzerindeki olumsuz etkisine bağlamıştır. Kemal Tahir toplumsal ve tarihsel düşüncelerinde gerçeği bulmak bakımından yöntem olarak Karl Marks’a büyük bir ilgi duymakla birlikte “fikri izafiye (relativite’ye) verdiği önem, onu Marks’ın mutlakiyetçiliğinden uzaklaştırmış, bu çağı etkileyen bir başka büyük deha olan Albert Einstein’a yaklaştırmıştır. Rahatlıkla denilebilir ki, Einstein’ın fizik dünyasına getirdiği izafiyet nazariyesini Kemal Tahir düşünce dünyasında dâhiyane bir şekilde uygulayan ilk yazardır” (Refiğ, 2000: 43).

Sonuç itibarıyla Kemal Tahir, sloganlara, kalıplara, şablonlara bağlı kalmamış kendine özgü, bağımsız bir düşünce yapısı geliştirmiştir. Kemal Tahir, tarihi ve Türk tarihini yerleşik tarih anlayışının dışında incelemiştir. Özellikle Osmanlı tarihi içerisinde yer alan Anadolu yaşamını Asya Tipi Üretim Tarzı modeline göre değerlendirmiş Batıcı dünya görüşüne eleştiriler getirerek Batıcılığın halkla üst yapı kurumlarının arasını açtığını belirtmiştir. Kemal Tahir yerli düşüncüyü yaptığı analizlerin merkezine koymuş, tabu haline getirilmiş Osmanlı tarihi, Cumhuriyetin doğruları ve yanlışları gibi konularda cesur davrandığı için entelektüel çevrelerce kimi zaman sert bir biçimde eleştirilmiş kimi zaman da övgüyle karşılanmıştır.

Marks ve Engels’in eserlerinde sırasıyla ilkel topluluk, kölelik, feodalite ve kapitalizm aşamalarından geçen zorunlu bir evrim tüm açıklığıyla yer almaktadır. Birçok marksistin gözündeki bu zorunluluk kavramı mahalli özelliklerle az çok deforme de olsa bütün yorumlar için geçerli sayıla gelmiştir. “Bu yorum, Marks ve Morgan’dan bu yana birikip yığılmış bulunan sonsuz arkeolojik, etnolojik ve tarihi malzemeyle karşılaştırılınca, Çin’de, Japonya’da, Afrika’da bir köleci aşamanın Moğollarda, İslam dünyasında vb. bir feodal aşamanın başlangıç tarihi ve gelişmesi uzmanlar arasında bitmez tükenmez tartışmalara konu olmaktadır”(Godelier, 1966: 8).

Marks, Doğu toplumlarının üretim ilişkilerini Asya Tipi Üretim Tarzı kavramıyla açıklamıştır. Ona göre Doğu toplumlarının devlet otoritesine dayalı toprak mülkiyetini geçici bir süreliğine bireye emanet eden yapısı bireyin mülksüzlüğüne dayalı bir yapıdır. “Tarihsel bir olgu olan ve Karl Marks’a göre egemen sınıfın ortaklaşa çıkarlarını sağlayan bir kurum olan devlet, azınlığın çıkarlarını koruyorsa kapitalist devlet, çoğunluğun çıkarlarını koruyorsa sosyalist devlettir” (Sürgevil, 2011: 25). Devletin hüküm sürdüğü topluluklarda devlet toprağı tüm toplulukların elinden alır. Toprağın mülkiyetini kaybederler ama tasarruf hakkını korurlar. Böylece devlet toprağın mülkiyetinin yüksek sahibi olduktan sonra, üretimin tabi şartlarının topluluklar ve fertler tarafından mülkleştirilmesinin şartı olarak ortaya çıkacaktır (Godelier, 1966: 8). Sencer Divitçioğlu (1981) yazdığı ‘Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu’ adlı kitapta Avrupa’daki gibi bir feodal yapının Osmanlı toplumunda oluşmamasının nedenini Osmanlı toplumunda özel mülkiyetin bulunmamasına bağlar. Bu sebeple de Avrupa’da meydana gelen sınıfsal kavgaların Osmanlı toplumunda

bulunmadığını dile getirir. Bundan dolayı Osmanlı imparatorluğu eğer 16. Yüzyıldan sonra kapitalist-burjuva bir devlete dönüşebilseydi Batı ile yakınlaşır, dünyayı hiç değilse Asya'yı soyma-sömürme işine girişirdi diyen Kemal Tahir (1992) Osmanlı'nın ekonomik temeli gereği Avrupa'yla boğuşup sonra yenildiğini vurgularken sosyalizmin Osmanlı'da kurulmasının batıda kurulmasından daha kolay olduğunu ileri sürer. Kemal Tahir'e göre Batı ile Doğu arasında çok önemli farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıklar hem Asya Tipi Üretim Tarzının hem de Kemal Tahir'in düşünsel izliğini oluşturmaktadır.

Tablo1: Bir Karşılaştırma (Tahir, 2020: 28).

AVRUPA	ANADOLU
Derebeylik Var	Derebeylik Yok
Toprakbent köylü Var	Toprakbent köylü Var
Şehir Burjuvası Var	Şehir Burjuvası Yok. Esnaf Var.
Merkezi Hükümet Yok	Merkezi Hükümet Var.
Mülkiyet Hakkı Var	Mülkiyet Hakkı vakıf esasına dayalı
Derebeylik sisteminin anarşisi üstünde beynelmilel papalık	Halifelik, Özellikleri: Devletle beraber bir arada. Ayrıca ekonomik temeli Yok.
Asilzadelik Var	Asilzadelik Yok
Toprakbent köylü	Senyör-Vassal münasebeti açısından Reaya, (benzerlikleri-ayrılıkları)
Merkezi Krallığın doğuşu	Merkezi Krallık
Temel zorunlulukla...	Temel zorunluluklar arasındaki fark
Şehir Burjuvalarının işi büyütüp sermaye biriktirmesi	Osmanlılıkta sürekli iç talanların sermaye birikmesini önlemesi, zenginden alıp fakire verme davranışının mülkiyet idrakına ve merhalesi (muhassalası) ile çatışması.
Temeldeki iktisadi düzene uygun üst yapı müesseselerinin kurulup gelişmesi.	Temeldeki iktisadi düzene uygun olmayan görenek müesseselerin yukarıdan aşağıya getirilmek çabalaması.

Marks'ın 1853 yılında Engels'e yazdığı bir mektupta "Bernier, haklı olarak Türkiye, İran ve Hindistan'dan bahsederken Doğu'daki bütün olayların temelini toprakta özel mülkiyetin yokluğunda aramalıdır diyor. Bu, Doğu cennetinin gerçek anahtarıdır" (Marx & Engels, 1996: 48) demektedir. Bu metnin ifade ettiği anlam açıktır: Türkiye, İran ve Hindistan gibi Batılı olmayan toplumların üretim tarzları ancak toprakta özel mülkiyetin yokluğu olgusu ile açıklanabilir. "Neden bu toplumlarda özel mülkiyet ortaya çıkmamıştır? Öyle gözükmemektedir ki, bu ülkelerde iklim ve toprak şartları, asli ve tek üretim aracı olan topraktan ürün alınabilmesi için geniş sulama tesislerini gerektirmektedir. Bundan dolayı toprağın mülkiyeti özel ellerde olamaz. Toprak ya köyün (komün) müşterek mülkü ya da devletin mülküdür (Divitçioğlu, 1981: 18).

Köy ekonomisi ve devlet arasındaki ilişki Asya toplumlarının dayanıklılık ve devamlılığını sağlar fikrini benimseyen Kemal Tahir (1992) bu tarihsel gerçekliği Anadolu-Osmanlı-Türk toplumlarının inanç toleransına, kişisel zenginliklerin kökleşmesine izin vermemesine, Batı'da sınıflara verilen ödevin Anadolu'da devlete yaptırılması davranışına bağlar.

Kemal Tahir, Osmanlı Devleti'nin sosyalist yönetim şekline sahip bir "Kerim Devlet" olduğu düşüncesine sahiptir. "Osmanlı toplumunun sınıflı bir iktisadi ve siyasi yapı arz etmediğini, Avrupa'daki sınıfsal yapının Anadolu'da bulunmadığını, tarihimizde sınıfsal mücadele olmadığını, Batı'da güçlü sınıfın devlete hâkim olduğunu Osmanlı'daki zümrelerin devlete hâkim olmadığını savunmaktadır. Kemal Tahir'in Osmanlı'yı savunur ve yüceltirken, eskiye dönme ve Osmanlılığı arzulama düşüncesi yoktur. Zira o gerçekçidir. Osmanlı tarihte yerini almıştır"(Refiğ, 2015: 20-21).

"Dünyadaki bütün devletler çıkarlarını korudukları sınıf için kerim devlettirler. Bu bakımdan devlete kerim denildiği için değil, kime karşı kerim olduğunu araştırdığından sonra bu kerimliğin tuttuğu taraftan ürkmek gerekir"(Tahir, 1992: 189). Siyasal açıdan örgütlü bir yapıya

sahip olan otorite olarak devlet batıda artık kendi sınıflarını geçmişte olduğu gibi ezen bir devlet değildir. Bugün kendi emekçi sınıfları için bir kerim devlet haline dönüşmüştür. Fakat bu seviyeye sömürgecilikle doğu ülkelerini ve az gelişmiş ülkeleri sömürerek ulaşmıştır. Gerçek kerim devlet olması gereken Doğu toplumlarında ise devlet baskıcıdır. Ezicidir. Çünkü dışarıdan sömürüye maruz kalmışlar, iç işlerinde de sömürüye çare bulamamışlardır. Emperyalistlerle mücadele etmek yerine kendi halklarıyla uğraşmışlardır.

Kemal Tahir'in Sinema Üzerine Düşünceleri ve Sinema ile İlişkisi

Bir Marksist olarak bilinen romancı Kemal Tahir'i Fransa'daki yapısalcı Marksizm tartışmaları ve Asya Tipi Üretim Tarzı yakından etkiler. Maurice Godelier'in Asya Tipi Üretim Tarzı kitabı Türkçe'ye çevrilir. Formen ve Grundrisse gibi Marksist klasiklerin moda olduğu bu dönemde Kemal Tahir de Türk toplumuna ve kültürüne dair tespitlerinde bu ortamdan etkilenir. Bu bağlamda ulusal sinemacıların ve Kemal Tahir'in tezi Osmanlı toplumunun sınıfsız bir yapıya sahip olduğu ve sanatlarının da batınınkinden farklı olduğu tezidir. Kemal Tahir'in sinema üzerine düşünceleri roman dâhil olmak üzere diğer tüm sanatlar ile ilgili düşünceleriyle aynı paraleldedir. Yani Türk sineması Batı'yı taklit ederek değil kendi kültürünü iyi analiz ederek gelişebilir düşüncesini taşımaktadır. Bu kültür de sadece Anadolu Türklüğü açısından değil Balkanlarda ve Ortadoğu da yer alan Osmanlı sınırlarını kapsayan tüm Türk kültürlerini içermelidir. "Türk sineması da, Türk Romanı gibi bilge eserler vermek zorundadır. Bu bilge eserler ancak Doğu-Batı çelişmesini açıklama temeline dayanabilir"(Tahir, 2016: 191). Türk sinemasının ve sinemacılarının Batı sinemasını örnek alarak ilerlemeye çalışmasının doğru olmayacağını belirten Tahir, sinemamızın problemlerine ilişkin olarak ortalama seyircinin olağan dışı hikâyeler, olaylar ve kahramanlar talep ettiğini dile getirirken çatışmanın da abartılı, grotesk bir şekilde oluşturularak seyircinin tatmin edilmesi gerektiği düşüncesini vurgular. "Söz gelimi, (Haremde Dört Kadın), (Kırk Hayatlar), (İnsan Avcıları) bu üç konunun da çatışmayı taşıyacak ana tiplerden yoksun olduğunu görürüz. Bunların hepsinde bir takım yan çatışmalar ve bu yan çatışmaları taşıyan kişiler vardır. Ama ana meseleyi belirleyecek ana çatışma ve bu çatışmaları gerçekten taşıyan ana kişiler yoktur"(Tahir, 2016: 195). Kemal Tahir, bir kısmı okuryazar bile olmayan seyirciye yapılacak filmlerde konu seçimini ve dramatik yapıda çatışmayı yönetmenle senaristin ortak sorumluluğunda görmektedir. "Yakın arkadaşları olan Metin Erksan, Halit Refiğ ve Atıf Yılmaz gibi rejisörlerle birlikte bir yan iş olarak film senaryoları üzerinde çalıştı. Bu senaryolardan bazıları film haline geldi. ("Haremde Dört Kadın", yön. H. Refiğ, 1965; "Namusum İçin", yön. M. Ün, 1965; "Yarın Bizimdir", yön. A. Yılmaz 1963)" (2001: 618). 1960'lı yıllarda sinemacılarla senaryo çalışan Kemal Tahir, sinema sanatını merak etmiştir. Halk tarafından sinemaya olan ilginin nedeni üzerine düşünmüştür. Toplumsal gerçeklere sinema ve seyirci arasındaki ilişkiden hareketle ulaşılabileceğini varsaymıştır. Halka ulaşabilmek açısından sinemayı çok önemli bir araç olarak görmüştür.

Kemal Tahir'in Devlet Ana romanını yazmaya başlaması, romanla ilgili görüşlerini geliştirmesi Halit Refiğ'le birlikte başladıkları bir senaryo çalışması sırasında ortaya çıkmıştır.

"1966 yılının başlarında idi. Acar Film bana renkli tarihî bir film yapmak için konu getirmemi teklif etti. Bunun üzerine Kemal Tahir ile Haçlı Seferleri'nden Hürrem Sultan'a, Cinci Hoca'dan Hançerli Hanım'a kadar, çeşitli konular tartıştık. Sonunda Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Bey'in hikâyesinde karar kıldık. Yapımcı şirket konuyu tasvip edince senaryoyu yazmaya da giriştik. Fakat iki aylık bir çalışmadan sonra Acar Film, tasarımın yüksek maliyeti ve daha önce çevirdiğim tarihî film Haremde Dört Kadın'ın Antalya Festivali'nde yuhalanması üzerine, filmi yapmaktan vazgeçti" (Refiğ, 2000: 161).

Kemal Tahir 1965'te Haremde Dört Kadın filminin senaryo yazımına önemli katkıda bulunmuştur. Halit Refiğ'e göre (2015) Kemal Tahir İttihat ve Terakki'nin ilk kuruluşuyla paralel bir film yazmaya çalışmıştır. Fakat Halit Refiğ onu geniş bulmuş, farklı bir yöne çekmiştir. Ortaya çıkan film büyük ölçüde Refiğ'in istediği tarzıdır. Kemal Tahir bu filmde hoşnut olmamıştır.

Kemal Tahir'in katkısı olmayan ve kötü film olarak eleştirdiği öteki film ise "Bir Türk'e Gönül Verdim" olmuştur. Bu filmde Halit Refiğ'in tasavvufla ilgilenmesine tepki göstermiştir. Refiğ ise tasavvuf düşüncesini kültürümüzü tanımak açısından bir kaynak olarak düşündüğü fikrini savunmuştur (Refiğ, 2015: 44).

"Teknik yetersizliklerden, öz ve biçim kopyacılığından söz edilecekse, şunu cesaretle derim ki, teknik bakımdan yetersiz, özü ve biçimi yüzde yüz kopya olan bir filmde bile, bu film en kabiliyetsiz Türk senaryocusunun senaryosuyla, en kabiliyetsiz bir Türk rejisörü tarafından çevrilmiş, en kabiliyetsiz oyuncular oynatılmış, en ilkel teknik araçlardan geçmiş de olsa, Türk ruhunu belirleyen MÜSBET parçalar gene de vardır. Yani ister istemez bir BİRİKİM'dir. 1950'den bu yana sinemamızın, hiç değilse tutan filmlerinin nereleriyle halkı heyecanlandırdıkları, sosyo-psikolojik açıdan bilimsel incelemelerle tespit edilseydi, şimdi elinizde Türk halklarıyla ilinti kurmamızı çok kolaylaştıracak önemli bilgiler bulunurdu" (Tahir, 2016: 208).

Türk sinemasında dramatik yapının eksiklerine dair belirttiği bu özelliklerin dışında Türk sinemasının Türk kültürel geleneğinden ve birikimlerinden yararlanması gerektiğiyle ilgili sözleri Halit Refiğ başta olmak üzere birçok sinemacıyı etkilemiştir. Kemal Tahir, çevresinde pek çok sinemacı olmasına, filmlere senaryo ve diyalog yazmasına karşın sinemaya mesafeli bakmış, romancı kimliğinin bundan zarar görmesini istememiştir.

Halit Refiğ'in Halk Sineması Düşüncesi

Halk sineması Karl Marks'ın doğu toplumlarındaki üretim biçimlerinden yola çıkarak ortaya koyduğu Asya Tipi Üretim Tarzı modelinin Türk sinemasına uyarlanmış biçimidir. Türk kültürünü ve Türk tarihini düşüncesinin merkezinde konumlandıran Kemal Tahir Türk romancılığının gelişimine katkıda bulunmakla birlikte aynı zamanda Türk sinemasının kuramsal boyuttaki tartışmalarının da içerisinde olmuştur. Bu bağlamda özellikle yönetmen Halit Refiğ'le zaman zaman yolları ayrılrsa da dostlukları sürmüştür.

Halit Refiğ, Selanik'ten göç etmiş tekstilci bir ailenin çocuğudur. Batılı bir eğitim almış, ailesi batılı bir gelenekten gelmektedir. Gençlik yıllarında Freud'u keşfeder ve etkisinde kalır. Daha sonra Marks ve ardından Kemal Tahir'le etkileşim içerisinde olur. Nijat Özön'ün tavsiyesiyle ilk kez Kör Duman romanını okuyan Halit Refiğ, romandan çok etkilenir. Kemal Tahir'in bütün romanlarını okur. Kemal Tahir ve Halit Refiğ tanışırlar. 1973 yılına kadar aralarında büyük bir dostluk kurulur. "Kemal Tahir'le tanıştıktan sonra mutlak gerçek olmadığını gördüm. Gerçeğin değişkenliğini idrak ettim. O zaman İtalya için, Fransa için, Amerika için gerçek olanın Türkiye için gerçek olamayacağını, Türkiye için gerçek olanın da onlar için gerçek olamayabileceğini, daha sonra diyelim ki 60'lı yıllardan sonra idrak ettim"(Türk, 2001: 50).

Kemal Tahir'in kerim devlet düşüncesindeki dürüstlüğü ve bilimsel yaklaşımına olan inancı Halit Refiğ'i derinden etkilemiştir. "Kemal Tahir devletin gadrine uğramış bir insandır. İşlemediği bir suçla itham edilerek yani Yavuz zırlısında komünizm ihtilali tasarlamak suçundan 12 yıldan fazla hapis yatmış bir insandı. Böylesi bir gadre uğramış bir insanın devletten beş kuruşluk bir çıkarı olmadığı halde devlet konusunda varmış olduğu bu sonuç beni çok etkiledi"(Refiğ, 2015: 43). Kemal Tahir'in kerim devlet düşüncesi yalnızca Halit Refiğ'i değil ulusal sinemanın temsilcilerinden Metin Erksan'ı ve Lütfi Akad'ı da etkilemiştir. "Lütfi Akad'ın devlet birey ilişkilerini ele aldığı 1974 yılında TRT için çektiği Ömer Seyfettin uyarlamalarında onu bireyle var edecek bireyin de onda var olacağı bir kerim devlet anlayışına vurgu yapmaktadır"(Güngör, 2007: 403).

Ulusal sinema düşüncesi Kemal Tahir'in Türk toplumuna ait kültürel ve ekonomik özelliklerinin sinema sanatına yansımaları içermektedir. Halit Refiğ hem ulusal sinema düşüncesinin hem de Halk Sineması kavramının köklerini Muhsin Ertuğrul dönemine kadar dayandırmaktadır. Ertuğrul'un tek parti döneminin batı özentisi ve batı kaynaklarına dayanan sinema anlayışını eleştirmektedir. Ertuğrul'un bu tarzdaki sinema anlayışına ilk tepkiyi "Yeşilçam" sinemacılarının

verdiğini öne sürerken bunların ortaya koydukları filmlerin ilkel şartlarda çekilen, sanatsal bir iddiası olmayan ve tamamen ticari bir yapı sergileyen filmler olmasına rağmen “geleneksel Türk temaşa sanatlarına dayanan kökleriyle çok daha fazla ulusal özellik taşımaktaydılar”(Refiğ, 1971: 89).

Demokrat Parti’nin iktidara gelişiyle siyaset halka açılmış sinema da halkın en büyük eğlencesi olmaya başlamıştır. 1950’den sonra 126 yapım şirketi kurulmuş, 10-15 yıl içinde film üretiminde doruk noktaya ulaşılmıştır. Bölge işletmeciliğinin temelleri bu yıllarda atılmıştır. Türkiye film üretiminde dünya sıralamasında üstlerde yer almıştır. 1965 yılında Amerika’da 195 film yapılmışken bu rakam Türk Sineması’nda 215 filmidir. Film sayısı her yıl artmış buna paralel olarak seyirci sayısı da yükselmiştir. 1969 yılında ise dünya sinemaları içinde yıllık film üretimi açısından Türkiye 230 filmle dördüncü sırada gelmektedir. Japonya (442), Hindistan (332), Hong Kong (300). 1972’de ise Türk sineması film üretiminde 300 filmle bir rekora ulaşmıştır(Özgüç, 1997: 327).

Halit Refiğ’e göre Türk sineması bir “Halk Sineması”dır. “Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafında kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir...Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için halk sinemasıdır”(Refiğ: 1971: 87). Türk sinemasının seyircinin belirleyici olduğu üretim şeklinde ve ekonomik yapısında yer alan faktörler; “Bölge İşletmecileri”, “Yapımcılar”, “Salon Sahipleri” ve “Tefeciler” olmuştur. Kendine özgü ekonomik koşulları içerisinde üretim gerçekleştiren Türk sineması seyircinin bitmek bilmeyen taleplerini karşılamak amacıyla seri üretime geçmiştir. Sinemacılar filmlerin prodüksiyon maliyetlerini düşürmek için aynı mekan içerisinde aynı ekiple farklı filmleri çekmişlerdir. Bölge işletmecisi, yapımcı, salon sahibi ve tefeci arasındaki bono-senet ilişkisi Türk sinemasında iç içe film çevrim tarzını oluşturmuştur. Bu ekonomik işleyişin Türk sinemasının 1950-1975 döneminde çoğu birbirine benzer, tek düze filmlerin üretimindeki temel faktör olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Bu ekonomik sistem içerisinde Refiğ tarafından “bonoların gerçek sahipleri” olarak nitelenen halkın sevdiği hikâyeler, sevdiği yıldızlar ve müzikler filmlerin çıkış noktasını oluşturmuştur. Ekonomik yapısı olarak ne özel sermayeye ne de devlete dayanmaması anonim bir görünüş taşıması Halit Refiğ tarafından “halk sineması” olarak nitelendirilmesine neden olmuştur (Refiğ, 1971: 91). Halk sineması kavramının ilk dayanağı, Türk sinemasının ekonomik yapısıdır. İkinci dayanağı ise, Refiğ’in söylediğine göre onun Türk halk sanatlarını yaratan Anadolu toplumunun sanat alanındaki duyuş ve değişlerini yansıtmasıdır(Coşkun, 2009: 52). “Halk sineması kavramı Toplumsal gerçekçiliğe oranla daha fazla gürültü koparmış eleştirilere maruz kalmıştır. İdeolojik değil daha çok ekonomik ve estetik gibi görünmektedir. Halk sineması kuramı toplumsal gerçekçilikten sonra kısa ömürlü olmuştur. Başka bir tartışmalı kuram olan ulusal sinema kuramına eklenmiştir” (Scognamillo, 1998: 55). Popüler yerli kültür ve popüler yabancı adaptasyonlardan meydana gelen halk sinemasının halkın geleneksel kültür unsurlarından yararlanmakla birlikte yabancı filmler ve romanlardan da esinlenmiş olması Halk sinemasına yöneltile en önemli eleştirilerden biridir. Halk sineması düşüncesi bir süre sonra Kemal Tahir’in de etkisiyle yerini Ulusal Sinema düşüncesine bırakmıştır.

Halit Refiğ Sineması ve Ulusal Sinema Düşüncesi

Türk sinemasının kendine has ekonomik yapısı ve üretim sistemi Türk filmlerinin teknik ve estetik yapısının belirlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Sinema sahipleri, bölge işletmecileri ve yapımcılar arasındaki arz talep ilişkisine dayalı sistemde seyirci bu sistemin belirleyicisi durumunda olmuştur. Yani Türk sinemasının finans kaynağı olan seyirci aynı zamanda sinemasal üretimin ve film içeriklerinin de belirleyicisi olmuştur. “Seyirci beklentileriyle şekillenen finansman modeli yıldız oyuncu hükümrancılığına sebep olmuştur. Birbirinin kopyası konuların filme alınmasından doğan tek düzelğin ve sığlığın sebebi olmuştur”(Tunç, 2012: 113). Bölge işletmeleri sinema sahiplerinden aldıkları avansın bir miktarını çekim öncesi yapımcıya vermiştir. Genellikle bono veya senet olarak ödenen avans yapımcı tarafından tefeciye kırdırılmak suretiyle peşin paraya

dönüştürülerek seyircinin istekleri doğrultusunda film çekimi için kullanılmıştır. Sistem bu şekilde işlemiş, üretim bu şekilde sürdürülmüştür. Seyirci merkezli film üretim sisteminin dışında 1960 yılında 27 Mayıs ihtilali sinema ve seyirci ilişkisini etkileyen temel toplumsal siyasal olay olmuştur. Özgürlükçü bir anlayış taşıyan devrim Türkiye Cumhuriyeti tarihinin en özgür anayasasını yapmıştır. Bu özgür ortam düşüncelerin rahatça konuşulmasını ve ifade edilebilmesini sağlamıştır. Devlet sinemaya bir takım teşviklerde bulunsa bile muhalif olur, güçlenir korkusuyla sinemanın bir endüstri olmasından çekinmiştir. Böylece seyirci merkezli Türk sineması ucuz bilet fiyatları, gelir düzeyi düşük seyirciye ucuz yapımlarla hizmet sunmayı sürdürmüştür. Fakat bu dönemde sinema dilini öğrenerek farklı şeyler yapmayı denemiş ve başarılı olmuş pek çok sinemacı da seyirci sinema ilişkisinde dengeli ve düzeyli bir etkileşim olabileceğini ispatlamıştır. İşte bu toplumsal ortam ve bilinç çerçevesinde bazı yönetmenler ortak bir sinema anlayışı oluşturmaya çalışmışlardır. Bu ortak bilincin merkezinde Kemal Tahir'in etkisi görülmektedir. "Ulusal Sinema" kavramı çerçevesinde değerlendirilen bu dönemde, 1966-67 yıllarından itibaren halk sineması gibi tabandan gelen bir hareket olmayan "Ulusal Sinema" kavramı ortaya çıkmıştır. Kemal Tahir ve "Ulusal Sinema" hareketini destekleyenler, üretim tarzından dolayı Osmanlı toplumunda sınıf olmadığını, bu yüzden de Batı sanatlarından farklı bir sanat anlayışı geliştirilmesi gerektiğini savunurlar. Ayrıca Osmanlı'da sınıf kavramı olmadığı için kamusal bilincin geliştiğini ve bu anlamda bir sanat anlayışının meydana geldiğini ifade ederler. Onlara göre, Türk sinemasının da ulusal olabilmesi için bu kamusal bilinçten hareket etmesi gerekir (Çoşkun, 2009: 57-58). Ulusal sinema, Metin Erksan, Lütfi Akad, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu vb. yönetmenler ve Türk Film Arşivi (Bugünkü MSGSÜ Sinema TV Enstitüsü) gibi kurumlar tarafından teorisi yapılan bir sinema anlayışıdır.

Bu hareketin devamlılığı devletin genel kültür siyasetine bağlıdır fakat ne devlet ne de halk bu harekete destek vermiştir. Ulusal Türk sineması Batı kültürüne karşı mücadele eden, Türk düşünce ve sanatlarının bir parçası olan, evrensel sanat akımlarına (yeni, çağdaş, özgür vb.) gücü oranında karşı çıkan bir sinema anlayışını içermektedir. Ulusal sanatları süper devletlerin emperyalist yayımları karşısında ulusal bağımsızlığın korunması yolunda bir direnme ve başkaldırma davranışı olarak gören Halit Refiğ'e göre (1971) Ulusal Sinema örnekleri olan filmler; *Haremde Dört Kadın* (1969), *Sevmek Zamanı* (1965), *Kuyu* (1968), *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) vb. Halit Refiğ'in yakın dostu Nijat Özön ise Ulusal Sinema düşüncesini kurama uygun filmler olmaması gerekçesiyle eleştirir; "Bir kez tutarlılık yok. Üç-beş yıl içinde dört kuram atıldı ortaya. Gerçi üçünün de birbirinden farkı yok ama, olsun. Önce toplumsal gerçekçiyiz dediler. Sonra 'halk sineması' dediler. Ardından 'ATÜT sineması' dediler. 'Ulusal Sinema' dediler. Sonra en önemlisi şu: Bu kuramlara uygun film yok ortada"(Özön, 1995: 205). Böylece Özön ve Onat Kutlar başta olmak üzere onun gibi düşünen sinema yazarları ve tarihçileri Ulusal Sinema düşüncesini her fırsatta eleştirdiler.

Halit Refiğ'in Sinema Düşüncesinde Kemal Tahir'in Yeri

Kemal Tahir'in etkisi yalnızca edebiyat alanında kalmamış siyasetçileri, hukukçuları, tarihçileri, sanatçıları, müzisyenleri, mimarları vb. etkilemiştir. Kemal Tahir'in etkisi geniş yelpazedeki aydınlar kitlesinde gerçeklere dayalı ulusal ve orijinal bir bilinç yaratmıştır. Elbette ki bu geniş yelpazede yer alan aydınlar arasında sinemacılar ve özellikle de Halit Refiğ bulunmaktadır.

Halit Refiğ 1956 yılından itibaren Akis dergisi, Yeni Sabah ve Akşam gazetelerinde sinema yazarlığı yapmakta olduğu sırada, Türk toplumunun gerçeklerini ortaya koyan bir sinema anlayışı üzerine düşünürken 1957'de Nijat Özön'ün tavsiyesiyle Kemal Tahir'in *Körduman* kitabını okumuş ve çok etkilenmiştir. Kemal Tahir'in gerçekçilik anlayışı onu çok etkilemiş böylece Kemal Tahir'le düşünsel açıdan ilk temasını gerçekleştirmiştir. Baylan pastanesinde de bir gün tesadüfen karşılaşmış ve tanışmıştır. Halit Refiğ Kemal Tahir'in bu dönemde söylediği "Bu bizdeki batılılaşma fiyaskosunun bir sonucudur" cümlesinin kafasındaki birikmiş tüm meseleleri bir düzene oturttuğunu belirtmektedir (Türk, 2001: 185). "Batılılaşmanın fiyaskosu" formülü tüm siyasal, ekonomik ve

kültürel sorunların temeline uygulanırken Kemal Tahir'deki düşünsel dönüşümüyle birlikte Halit Refiğ'in düşünsel dönüşümünün aynı paralelde olduğu görülmektedir.

Batılılaşmanın yanlışlığı meselesi Türkiye'de ilk kez Niyazi Berkes tarafından telaffuz edilmiştir. Berkes "Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler" adlı kitabında batıcılığın geri kalmış toplumlarda aydınların kendi toplumlarının ekonomik zayıflığı karşısında batılıların ileri düzeyini görerek komplekse kapıldıklarını bu yüzden batıcılığın hiçbir yerde olumlu sonuç vermediğini sadece gericiliğe yarayan bireyci bir aydın ütopyası olduğunu belirtmiştir. "Böyle bir batılılaşmanın en zararlı yanı, Batı kapitalist ekonomisinin içeride kendine araç olarak yerli bir sınıf yaratmasıdır. Bunu da bu Batıcı devletin okulları, bursları, dışarıdaki itibarı yaratır ve besler...Alman, Amerikan, Fransız hayranı olmayan pek az Türk okumuşu vardır"(Berkes, 1997: 213). Batılılaşma düşüncesinin yanlışlığı üzerine fikirlerinin ötesinde "Kemal Tahir'in benim üstümdeki en büyük katkılarından biri olmuştur, devlet meselesi" diyerek Türklerdeki kerim devlet anlayışının Refiğ'i ne kadar etkilediği anlaşılmaktadır. Tahir, kerim devlet ile ilgili görüşlerini en önemli romanı olan Devlet Ana'da ortaya koymuştur. Halit Refiğ'in ise kafasındaki Ulusal Sinema düşüncesi 1968 sonrasında Devlet Ana romanıyla berraklaşmıştır.

Kemal Tahir, Türk sinemasına yaklaşımında bütün diğer sanatlara olduğu gibi özellikle 1966'dan itibaren evrensel anlamda değil ulusal anlamda bir yaklaşımı tercih etmiştir. "Sanatımız görevini yapabilmek için şiir, hikâye, roman, müzik, resim, heykel, tiyatro ve sinemadaki Batı sanat eserlerini Anadolu Türk Halklarının tarih boyu geliştirdikleri gerçeklerine doğru aşmak zorundadır. Hiçbir kopyacılık, ne kadar güçlü olursa olsun, yaşamak hakkını aralıksız ispatlamış bir toplumun Milli (Orijinal) sanatı yerini tutamaz" (Tahir, 1992: 71). Halit Refiğ Kemal Tahir'in hem orijinal(milli) sanat anlayışından hem de olaylara, topluma ve dünyaya gerçekçi bakış açısından etkilenmiştir. "Benim tesadüf ettiğim bütün gerçekçi sinemacılar, Eisenstein'dan başlayıp Visconti'ye kadar işte Nijat Özön'den Metin Erksan'a kadar hep soldu. Benim Kemal Tahir'e yakınlığının, ona büyük hayranlık, büyük ilgi duymamın sebebi de onun solculuğu değil, benim gerçekçilik arayışlarıma en büyük ölçüde karşılık veren bir kişiliğe sahip olmasıydı" (Türk, 2001: 46).

Halit Refiğ ile Kemal Tahir arasında ortaya çıkan düşünsel gerilimlerden biri *Bir Türke Gönül Verdim* (1969) filmiyle olmuştur. Bu filmin sağ çevrelerce beğenilmesi Yücel Çakmaklı tarafından "Milli Sinema" örneği olarak gösterilmesi Kemal Tahir tarafından hoş karşılanmamıştır. Yalnız diyaloglarını yazmasına rağmen "Haremde Dört Kadın" filminde Halit Refiğ ile Kemal Tahir birbirlerine ters düşmüşlerdir. Kemal Tahir filmin seyirci başarısızlığını Sadık Paşa kişiliğinin rüşvet almasına bağlamıştır. Bir Osmanlı Paşa'sının rüşvetçi olarak gösterilmesi Kemal Tahir'i incitmiştir. Filmin seyirciden aldığı tepki ise 'Türk aile yapısına hakaret' olmuştur. Bu konuda Halit Refiğ Türk sinemasının bir aile sineması olduğu ve geleneksel aile değerleriyle çelişen bir görüntü sergilediği için seyirciden tepki aldığını ileri sürmektedir (Türk, 2001: 201). Sonuç olarak Kemal Tahir filmde devletin küçük düşürüldüğünü Halit Refiğ ise devletin küçük düşürülmesinin değil aile seyircisinin rencide edildiğini gösterilen reaksiyonları da böyle yorumlamak gerektiğini öne sürerek ilk kez Kemal Tahir'den farklı bir düşünce ortaya koymuştur.

O dönemde Kemal Tahir'le bir röportaj yaptığını söyleyen Prof. Sami Şekeroğlu yeterince anlaşılmamış filmin sembollerle kurulu olduğunu filmdeki olayların beş yıl sonra Türkiye'de meydana geldiğini söylediğinde Kemal Tahir'in çok heyecanlandığını belirtmektedir. Şekeroğlu'na göre (2014), Sadık Paşa dönemin Başbakanı Süleyman Demirel'i temsil etmektedir. Devlet iktidarsız olduğu için halk kendi yağıyla kavrulmaktadır yani halkı sembolize eden haremdeki kadınların lezbiyenliği iktidarın olmadığı bir yerde halkın kendine yetmeye çalışması metaforudur. İktidarsız paşayı dışarıdan gelen ilaçla iktidar yapmaya çalışmak sonuç vermemektedir çünkü ilaç dışarıdan geliyor. Jöntürkler de dışarıdan besleniyor. Mesele ulusal bir solla halledilebilir.

Sevmek Zamanı (1965) filminin yalnızca Doğu masalı unsurları taşımamasını temelde evrensel bir temayı da anlatmasını Kurtuluş Kayalı (1994) Halit Refiğ'in Metin Erksan'dan farklılığını somutlaştırdığı şeklinde yorumlarken bu bağlamda Halit Refiğ'in Kemal Tahir düşüncesi çizgisinden uzaklaştığını Metin Erksan'ın ise bu çizgiye daha yakın olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca Erksan'ın "Kemal Tahir romanları dışındaki romanlar kese kâğıdı bile olamaz" sözüne karşın ilginç bir durum olarak hiç Kemal Tahir romanı filme çekmediğini belirtir. Kemal Tahir'le sinemasal açıdan oldukça yakın ilişki içerisinde bulunan Halit Refiğ (2015) ise "Kemal Tahir sinemacılar arasında en çok Metin Erksan'a değer verirdi. En sevdiği Türk filmi de Metin Erksan'ın yaptığı *Sevmek Zamanı*-1965 idi. Benim yaptığım filmlerin hiçbirinden çok fazla hoşlanmadığımı hissettim" diyerek düşünsel anlamda ve yakın ilişki bağlamında Kemal Tahir'le güçlü bir iletişim içerisinde olan gerek kuramsal düşünceleri gerekse sinemasal açıdan onunla işbirliği içinde olmasına rağmen Halit Refiğ sinemasıyla Kemal Tahir'i hayal kırıklığına uğratmıştır.

HAREMDE DÖRT KADIN FİLM ANALİZİ:

Öykü:

Sadık Paşa haremde üç kadınla birlikte yaşamaktadır. Paşaya güzel sözler söyleyerek uğurlayan kadınların yanında saçları açık biçimde duran ve paşanın ilgisini çeken Ruhşan kadınların öfkelerini üzerinde toplar çünkü, paşanın üç kadını Ruhşan'ın dördüncü kadın olarak geleceğini düşünüp kaygılanmaktadırlar. Fakat Ruhşan'a paşanın yeğeni Doktor Cemal aşiktir. Haremdeki kadınlar Ruhşan'ı yaşlı başlı paşayı ayartmakla suçlamakta, taciz etmektedirler. Paşa'nın Haremde dördüncü kadını istemesinin nedeni ise çocuk sahibi olmaktır. Gülfem çocuk sahibi olarak paşanın gözdesi olmak için paşanın yeğeni Şükrü ile bile birlikte olmaya razıdır. Haremin kadınları Avrupalı terzi ile gezerken ona Avrupa'yı sorarlar. Konu Jöntürklerle geldiğinde ise hepsi öfkelenir çünkü Jöntürkleri padişah düşmanı anarşistler olarak görmektedirler. Kendisi de bir Jöntürk sempatisini olan doktor Cemal bir baskından yaralı olarak kaçan Jöntürk arkadaşı Emin'i güvenli olduğunu düşündüğü haremde gizler. Sadık paşadan nefret eden Alman yanlısı olarak bilinen Nizamettin Paşa adamlarını Jöntürk'ü bulması için yalıya gönderir. Emin ölmüştür. Sadık paşa ise hareminin aranmasına izin vermez. Cemal Jöntürklerle birlikte olduğunu amcasına itiraf eder.

Nizamettin Paşa'nın adamıyla görüşerek amcasının aradan çıkartılıp yalı ve haremin kendisine verilebileceğini öğrenen Rüştü bu konuda Nizamettin Paşa'ya yardım edeceğini söyler. Cemal her şeyin farkına varmıştır. Bu durumu Sadık Paşa'ya haber vermek ister. Eve gelen Nizamettin Paşa'nın adamlarını vuran Sadık Paşa bu işin içinde olduğunu öğrendiği yeğeni Rüştü'yü de vurur. Cemal'e silah doğrultanlara ise engel olur ve Sadık Paşa onu serbest bırakır. Fakat Cemal'e tutkulu bir aşk besleyen ve ondan cevap alamayan Mihrengiz Hanım kendisinin olamayacağını anladığı Cemal'i bıçaklayarak öldürür. Bu aşk cinayetine ideolojik bir kimlik vermek isteyen Mihrengiz "Bir Jöntürk öldürdüm. Padişahım çok yaşa" diyerek bağırır. Gemiyle birlikte Fransa'ya kaçmak için limana gönderdiği Ruhşan ise Cemal'in döneceği umuduyla hala yolunu gözlemektedir.

Film Analizi:

Kadrajda "Aralık 1899" yazısı görülür. Kuş sesleri içinde bir yalının bahçesinden film başlar. Bu sahneden sonra yalının dışı pek az görünecektir. Film daha çok Sadık Paşa'ya ait yalının içerisinde geçer. Dar bir mekânda çekilen film çok geniş olay ve olguları izleyiciye aktarmaktadır. İngiliz elçiliğinde görevli Hopkins Sadık Paşa ile görüşmeye gelmiştir. Paşa ise her sabah olduğu gibi haremde üç karısı tarafından giydirilmektedir. Paşa öfkeli. Kadınları azarlar, gece işlerinde de (cinsel hayatıyla ilgili bir kinaye yapmaktadır) gündüz işlerinde de yetersiz kaldıklarını dördüncü kadını getirmenin gerektiğini söyler. Selamlığa geçen paşa çalışanlarını denetler Laz, Arnavut, Kırım Tatarı, Karadağlı'yla konuştuktan sonra yeğenleri Doktor Cemal ve Rüştü'yü selamlar. Filmde çalışanların farklı milletlerden olması Osmanlı'nın çok ulusluluğuna gönderme yapmaktadır. İngiliz

görevli elçinin 200.000 altın teklifini paşaya sunar. Sadık Paşa Almanların Nizamettin Paşa'ya daha yüksek rüşvet teklif ettiklerini söyler. Bir başka sahnede ise verdiği bir müjde üzerine Şevkidil hanıma Hollandalılardan parayı aldıktan sonra tek taş yüzük alacağı sözünü verir.

1899 yılı II. Abdülhamit'in padişah olduğu dönemdir. Ayaklanma ve isyanların yoğun olduğu çöküş döneminde özellikle dış emperyalist güçlerin Osmanlı üzerinde hakim olduğu yıllardır. Osmanlı'da imtiyaz sahibi olmak isteyen iki emperyalist güç Almanya ve İngiltere'dir. Filmde dış güçlerin Osmanlı üzerindeki hakimiyetinin müsebbibleri onlarla işbirliği yapan padişaha yakın paşalar olduğu vurgulanmaktadır. Sadık Paşa İngilizlerin işini takip ederken rakibi Nizamettin Paşa da Almanlarla ilişkisini sürdürmektedir. Osmanlı devletini temsil eden bir paşanın rüşvetçi olarak gösterilmesi Kemal Tahir'in kerim devlet ve millilik konularındaki düşünceleriyle çelişen film iki dostun bir süre birbirine küskün kalmalarına neden olmuştur. Çünkü Tahir'e göre koskoca bir imparatorluğun kişisel hırslar ya da rüşvetçilik sebebiyle yıkılması izah edilemez. Halit Refiğ'e göre ise bir kişinin suçu ve ahlaksızlığı tüm devleti bağlamaz. Burada küçük düşürülen devlet değil rüşvetçi paşadır.

Bu bağlamda ismi gibi padişahına sadık olan Sadık Paşa padişah'ı velinimet olarak görmektedir. Yüksek sadakatının altında ise iktidarını yitirmek kaygısı yatmaktadır. Filmde bu konu da oldukça ironik işlenmiştir. Paşa haremine karşı da bir iktidar sorunu yaşamaktadır. Aslında iktidarı hareme bağlıdır çünkü bir evlat sahibi olmadığı için padişah ona bu konuda iyi gözle bakmamaktadır. Padişahın gözünden düşmesi ise onun için korkunç bir netice olacaktır. Halit Refiğ'de Kemal Tahir'in etkisiyle oluşan gerçekçilik anlayışı filmin iktidar hırsı etrafında gelişmesi, kişiler arası ilişkilerin ve olayların hep iktidar temasına bağlanmasıyla kendini ortaya koymaktadır.

Yapım yılı 1965 olan *Haremde Dört Kadın* filmini Halit Refiğ'le Kemal Tahir birlikte yazmıştır. Filmin tarihi atmosferi ve diyalogları açısından Kemal Tahir'in bu yapımda çok etkisinin olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü Osmanlı'nın dönemsel yaşam tarzı, sosyal, politik ve kültürel yapısı bu konuda romanlar yazmış Kemal Tahir'in tecrübesiyle oluşturulmuş izlenimini taşımaktadır. Zira Halit Refiğ'in bu konuda filmsel bir deneyimi yoktur. Ayrıca diyaloglar da Kemal Tahir romanlarındaki gibi güncel, doğal ve anlamlı mesajlarla doludur.

Haremin kadınları Ruşan'ın dördüncü kadın olarak düşündüklerinden kıskanmaktadırlar. Ona düşman olmuşlardır. Kavga ederler. Kavgada fenalık geçirme numarası yapan Mihrengiz Doktor Cemal'e kaçma teklifinde bulunur. Ayrıca konuşmalarından daha önce bir kez birlikte oldukları anlaşılmaktadır. Cemal bu birliktelikten pişmanlık duymuştur. Mihrengiz ise Cemal'e tutkulu bir aşk beslemektedir "ya benim olacaksın ya öleceksin" diyerek onu tehdit eder. En kıdemli cariye Şevkidil Mihrengiz'in yanına gelir. Onu teselli eder ve bunu yaparken de filmde eşcinsel bir ilişkinin de ipuçları verilir. Cemal Ruşan'ı sevmektedir. Paşadan Ruşan'ı isteyeceğini söyler. Fakat Ruşan'ı paşa dördüncü karısı olarak almak niyetindedir. Tıpkı konak çalışanları gibi harem kadınları da farklı uluslardan konağa getirilmişlerdir. Şevkidil Hanım Arap, Gülfem Hanım Boşnak, Mihrengiz Hanım ise Çerkez'dir.

Halkı temsil eden harem kendi içine dönük bir yaşam sürmektedir. Dışarıda olanlardan habersizdirler. Çıkarlarına uygun şekilde davranırlar. Kendi dışlarında gelişen olayları yorumlayamazlar. Kendilerini çekip çevirecek aralarındaki ilişkiyi adilce belirleyecek bir iktidara gereksinim duymaktadırlar. Fakat bu gereksinimleri karşılanamayınca kendi başlarının çaresine bakarlar. Yanlış, ahlak dışı fakat çaresizliğin getirdiği iradesizlikle hareket ederler. Tüm bu göstergeler filmin alt metnindeki tarihsel ve toplumsal duruma gönderme yapar. Çünkü bir kültürel dışavurum aracı olan tarihsel film hem yapıldığı dönemin özelliklerini hem de filme konu olan dönemin özelliklerini yansıtmaktadır. Dolayısıyla her iki dönem arasında paralellikler kurmak doğal hatta gereklidir. 1960'lı yılların Türkiye'si ile 1900'lerin Osmanlı'sı arasında siyasal, kültürel, toplumsal bağıntılar Kemal Tahir ve Halit Refiğ'in görüş ve düşünceleri çerçevesinde metaforik bir anlatımla dile getirilmektedir. Filmdeki semboller halk tarafından birincil anlam düzeyinde

okunmuş, senarist ve yönetmenin iletmek istediği mesaj yeterince doğru anlaşılamamış dolayısıyla film tepki görmüştür.

Filmde bir metafor olarak kullanılan eşcinsellik Kemal Tahir romanlarında çok kullanılan bir olgudur. Ayrıca toplumsal cinsiyet açısından hep üstü örtülmeye çalışılan bir gerçekliği de ortaya koyar. Kemal Tahir romanlarında yer alabilecek ölçüde gerçekçiliği ile haremde yer alan bu sıra dışı ilişkiler Halit Refiğ tarafından da önemli görülmüş ve filme konulmuştur. Kemal Tahir romanlarındaki kişilerin davranışlarındaki cinsel unsurları kişilik ve davranış özellikleri açısından kullanmayı tercih etmiştir. Hatta Kemal Tahir bu Freudcu yönüyle sıkça eleştirilmiştir. Freud tıpkı Kemal Tahir gibi Halit Refiğ'in de okuduğu ve oldukça etkilendiği bir bilim adamıdır. Filmde aktarılmaya çalışılan gerçekçi cinsel bakış olarak meydana gelen olaylar (Cemal'in Amcası Sadık Paşa'nın haremde Mihrengizle birlikte olması, Mihrengiz'le Şevkidil'in eşcinsel ilişkisi) filmin gösterildiği yerlerde yuhalanmıştır.

Sadık Paşa Cemal'i çağırarak "sizden üç kişi yakalanmış bugün" der. Cemal deşifre olduğunu düşünerek telaşlanır. Paşa manalı bir şekilde "korkma sizin mektepten üç avanak yakalandı bugün" diyerek hem Cemal'e mesaj verir. Hem de Jöntürklerin adını verir. Hem de tıbbiye mektebinin netameli bir ocak olduğunu ve Cemal'e verdiği öğütleri hatırlatır. Kısacası Cemal'i örtük bir biçimde Jöntürklerden yana olmaması konusunda uyarır.

Harem kadınlarının Ruhşan'ın paşayla evlenecek olmasından duyduğu memnuniyetsizliği Şevkidil Hanım Sadık Paşa'ya aktarır. Paşa ise bu evliliği sadece çocuk sahibi olmak için istediğini belirtir. Çünkü padişah paşanın yanında çocuğu olmayanlara güvenmediğini söylemiştir. Paşaya çocuk doğurmak için en istekli olan Gülfem son çare olarak padişaha çocuk doğurmak için paşanın yeğeni Rüştü'yle bile birlikte olmayı göze alması Paşa'dan umudunu kestiğini ve Paşanın da ondan vazgeçeceğini düşünerek paniklediğini göstermektedir. Paşayı iktidar yapacak olan yolu açarak kendisinin de iktidara kavuşacağını düşünmektedir.

Filmde Kemal Tahir'in düşüncelerinden doğan ve Halit Refiğ'in de yoğun biçimde etkisi altında kaldığı Doğu Batı karşıtlığında Batı'nın temsili düğün için eve gelen Fransız terzi. Fransız terzi ilk kez Doğu kadınıyla karşılaşmış, harem kadınları ise ilk kez batılı bir hemcinsiyle bir araya gelmiştir. En çok ilgilerini çeken şey ise batıdaki kadın erkek ilişkileridir. Fransız terzi Avrupa'da kadınların erkeklerle ilişkiye girmek konusunda özgür olduklarını söyler. Birlikte dolaşarak birbirlerini tanıdıklarını belirtir. Ayrıca bir erkeğin dört kadın alamayacağını söyler. Jöntürklerin hürriyet istediklerini söyler. Tam bu sırada sizin jöntürkler tıpkı bizim gibi dediğinde ise dört kadın endişelenir, korkarlar. Hiç tanımadıkları, kulaktan dolma bilgi sahibi oldukları Jöntürkleri gavur olmakla, Osmanlı olmamakla suçlayarak kapalılıklarını, dünyayı çok dar bir çerçeveden izlediklerini, yaşadıkları harem hayatını içselleştirdiklerini ortaya koyarlar. Jöntürk ise Osmanlı değildir. Osmanlı değil ise gavurdur düşüncesi filmde bir olumsuzlama olarak kullanılmasına rağmen Kemal Tahir'in Jöntürklerle ilgili negatif düşüncesine belirli oranda uygundur. Çünkü Kemal Tahir İttihatçıları, Jöntürkleri Batılı kaynaklardan esinlenen, batının düşünce ve yaşam tarzını önemseyen modernleşmeci guruplar olarak görmektedir. Kökü batıda olduğunu düşündüğü her mesele gibi Jöntüklere de şüpheyile yaklaşmaktadır. Bu konuda Halit Refiğ tam olarak Kemal Tahir gibi düşünmez çürümüş, yok olmaya yüz tutmuş bir Osmanlı Devleti'nin yıkılmaması konusunda ısrarcı davranmaz. Dolayısıyla Jöntürkleri köhnemiş bir imparatorluğun varisleri olan devrimciler olarak görmek ve Kemal Tahir'le bu konuda farklı düşünmektedirler.

Yılbaşı eğlencesinde Fransız terzi Batı müziği eşliğinde dans eder. Bu sırada Şevkidil Rüştü'yü yakalar ve onunla birlikte olur. Aynı gece Mihrengiz de Rüştü'nün tuzağına düşer ve onunla birlikte olur. Harem kadınlarına şarap içiren Fransız terzi "Yaşasın 20.yüzyıl" diyerek kadeh kaldırır. 20.yüzyıla girilen yılbaşı gecesi kutlanmaktadır. 20.yüzyılda Osmanlı Devleti'nin yeri yoktur. Batı'yı temsil eden Fransız terzi adeta bunun müjdesini vermektedir.

Sadık Paşa bütün haremle birlikte olan yeğeni Rüştü'yü takdir etmektedir. Onu da tıpkı kendisi gibi düzene sadık biri olarak görmektedir. Oysa Rüştü de dayısı gibi iktidar tutkunudur. Ayrıca haremi de iktidarına almıştır. Ruhşan Cemal'e mektup yazar. Şevkidil mektubu ele geçirir. Ruhşan'a şantaj yapar. Cemal yaralı jöntürk arkadaşını eve alır. Hareme götürür. Harem tarafından jöntürk olduğu anlaşılır. Emin "Biz millet düşmanı değiliz. Hürriyet istiyoruz" der. "Hepimiz bu rezil şartlardan kurtulacağız insanca yaşayacağız" der. Buradaki söylem hem haremdeki kadınlara hem de harem üzerinden halka yapılan devrimci bir söylemdir. 1960'lı yılların halkıyla 1900'lerin halkı arasında bir paralellik kurulmuştur. Kerim bir devletin yokluğunda halkın çaresizlik ve bilinçsizlik içerisindeki arayışlarını temsil eder. Kadınlar cevap verir; "neyimiz var bizim kurtulacak padişahımızla gül gibi yaşıyoruz" derler. Paşa Cemal'i sorguya çeker. "Padişaha karşı olmak farmasonluk değil mi? Devleti yıkmak değil mi?" diye sorar. "Eğer rahat yaşıyorsak padişahımız sayesinde" der. Cemal cevap verir. "Bütün Anadolu insanı rahata kavuşmalı biz bunun için mücadele veriyoruz" der. "O zaman niye kapağı Avrupa'ya atıyorsunuz gitsenize Anadolu'ya" diye yanıt verir Sadık Paşa. "Yılanın başı İstanbul'da" der Cemal. Bu söz üzerine Cemal'i konaktan kovar. Yeğen Rüştü ise Nizamettin Paşa'nın adamı tarafından Sadık Paşa'nın ortadan kaldırılmasıyla hem 400 bin altın hem de konağın ve haremın Rüştü'ye verileceğini söyler. Düğün gecesi Cemal Ruhşan'ı kaçıtır. Fakat amcasına tuzağı haber vermek için geri döner. Çatışmaya katılır. Amcasını kurtarır. Fakat "seni başkasına yar etmem" diyen Mihrengiz Cemal'i bıçaklayarak öldürür. Olayın bir aşk cinayeti olduğunun anlaşılmaması için de "Bir jöntürk öldürdüm. Padişahım çok yaşa" diye bağırır.

Kemal Tahir'in kişileri konuşturarak düşüncelerini diyaloglar yoluyla diyalektik biçimde ortaya koyması olarak değerlendirebileceğimiz Jöntürk / Osmanlı karşıtlığında Jöntürk olan yeğen Cemal'in namuslu ve dürüst olması, paşanın gözdesi olan yeğen Rüştü'nün ise ahlaksız ve çıkarıcı olması karşıtlığı ortaya konur. Ayrıca filmde karşıtlık olarak görünen bir başka özellik ise asker / sivil karşıtlığıdır. Rüştü askerdir. Cemal ise doktor. Asker devletin koruyucusu ve asıl iktidar sahibidir. Padişahın, Sadık Paşa'dan ve Rüştü'den halkı kurtaracak olan Jöntürk Cemal olarak sunulmuştur.

Sonuç

1961 anayasasının getirdiği düşünce özgürlüğü ortamı birçok tarihçi, sanatçı ve bilim insanını tarihsel ve toplumsal konulara ve arayışlara yöneltmiştir. Bu arayışlarda Selahattin Hilav, Sencer Divitçioğlu ve Kemal Tahir önde giden isimler olmuşlardır. Kemal Tahir tarihten yola çıkarak ve bu tarihi yeniden yorumlayarak romanlarında farklı bir bakış açısı sergilemiştir. Türk insanının Batı toplumlarındaki bireylerden farklı olduğunu, kendine özgü bir tarihsel geçmiş, toplumsal yapı ve kültür oluşturduğunu vurgulamıştır. Marks'ın Asya Tipi Üretim Tarzı düşüncesini temel alarak Osmanlı devletinin batıdan farklı olarak kerim devlet özelliği gösterdiğini ve toplum yapısının da sınıfsız bir toplum yapısı olduğunu başta Devlet Ana romanı olmak üzere tüm düşünsel yapıtlarında ortaya koymuştur. Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler, Kemal Tahir'in bu düşünceleri etrafında gelişen "Ulusal Sinema" hareketine dahil olmuşlardır.

Halit Refiğ, Türk sinemasının ulusal ve özgün yapısına kavuşmasında tarihsel ve toplumsal açıdan kendine has öğeleri, geleneksel değerleri ele alması gerektiğini düşünmektedir. Kemal Tahir'in Türk edebiyatı için ileri sürdüğü tarih ve toplum tezlerini Halit Refiğ de benzer bir çizgide sinema düşüncesine yansıtmaya çalışmıştır. Halit Refiğ Kemal Tahir'in Doğu ve Batı arasında üretim ilişkilerindeki farklılıklardan kaynaklanan değişkenlerin Türk toplumunun ve kültürünün şekillenmesinde önemli bir rol oynadığı düşüncesini benimsemiştir. Bu anlayışa göre her ülke kendi coğrafyasında ve kendi kültürel gelişimi doğrultusunda bir özellik ortaya çıkarmaktadır. Bu özellikler de o ülkelerin sinemasına yansımaktadır. Halit Refiğ'e göre genelde Doğu özelde de Türk sinemasında batınınkinden farklı bir sinemanın ortaya çıkması bu şekilde açıklanabilir. Bu bağlamda Refiğ'in düşüncelerinin dayanak noktasını Kemal Tahir'in tarihsel, toplumsal ve estetik görüşlerinin oluşturduğu görülmektedir. Kemal Tahir'in Asya Tipi Üretim Tarzını merkeze koyan görüş ve

düşünceleri Halit Refiğ'in Halk sineması düşüncesinin merkezinde yer almış daha sonra Türkiye'de hem ulusal sinema hareketinin çıkış noktası olmuş hem de ulusal sinemanın önemli yönetmelerinden Halit Refiğ'in sinemasında hayat bulmuştur. Ulusal Türk sineması batı kültürüne karşı mücadele eden, Türk düşünce ve sanatlarının bir parçası olan, evrensel sanat akımlarına (yeni, çağdaş, özgür vb.) gücü oranında karşı çıkan bir sinema anlayışını içermektedir. Ulusal sanatları süper devletlerin emperyalist yayımları karşısında ulusal bağımsızlığın korunması yolunda bir direnme ve başkaldırma davranışı olarak gören Halit Refiğ Kemal Tahir'in Batı karşıtlığını kendisine örnek almıştır.

Fakat Özellikle *Haremde Dört Kadın* filmiyle birlikte Kemal Tahir ve Halit Refiğ ilişkisi sarsılmıştır. Çünkü belirli konularla ilgili yorum farklılığına düşmüşlerdir;

Kemal Tahir katı Osmanlı yanlısı bir tavır sergilemesine rağmen Halit Refiğ filmlerinde bu konuda tutucu olmamıştır. Örneğin *Haremde Dört Kadın* filminde Sadık Paşa tiplemesinden hoşlanmayan Kemal Tahir bir Osmanlı paşasının tuhaf, cahil, rüşvetçi, kaba gösterilmesinden hoşlanmamıştır.

Kemal Tahir jöntürkleri dış güçlerin ajanları olarak görmesine karşın Halit Refiğ onlara köhnemiş bir imparatorluktan yeni bir devlet kuracak olan devrimciler gözüyle bakmaktadır. Bu düşüncesini *Haremde Dört Kadın*'da Cemal tiplemesiyle göstermiştir.

Haremde Dört Kadın filminde pek vurgulanmasa da sonraki filmlerinde özellikle de *Bir Türk'e Gönül Verdim* filminde İslamiyetin ve tasavvufun Türklük adına önemli bir değer olarak gösterilmesi Halit Refiğ sinemasında sıkça kullanılan motiflerden olmasına karşın Kemal Tahir düşüncesindeki İslam anlayışıyla çelişmektedir. Çünkü Kemal Tahir romanlarında Müslümanlığı halkın bilinçsizce yaşadığı kültürel bir ritüel olarak göstermekte din adamlarını genellikle sahtekar olarak betimlemektedir. Namuslu din adamlarının ise insani yönlerini öne çıkararak İslamiyete vurgu yapmaktan kaçınmaktadır.

Halit Refiğ, Kemal Tahir'e olan hayranlığını onun solcu olmasıyla değil kendi gerçekçilik arayışına katkı sağlamasıyla ilişkilendirmektedir. Dolayısıyla Kemal Tahir Marksist çizgiden ve bu konudaki temel düşüncelerinden taviz vermeyen bir edebiyatçı ve düşün adamı olmasına karşın Halit Refiğ Kemal Tahir kadar katı değildir. Marksizmi asla sapılmaması gereken bir ideal düşünce olarak görmez. Olaylara kendi kişisel deneyimlerini, bakış açısını da katarak yorumlar ve tutarlı olma mecburiyeti hissetmez. Sağdan sola doğru geniş bir yelpaze içerisinde olaylara yaklaşır. Halit Refiğ ustası olarak varsaydığı Kemal Tahir'in yöntemleriyle sinemaya yaklaşmış gerçeğin değişkenliği fikrinden hareketle sürekli olarak yenilenen meselelerin anlaşılabilmesi için o meselelere değişik açılardan bakılabilmesi gerektiği fikrini benimsemiştir. Kemal Tahir'in vefatından sonra ise Halit Refiğ Kemal Tahir'in etkisi altında; *Yorgun Savaşçı* (1983), *Karılar Koşuşu* (1989) gibi Kemal Tahir romanlarından ikisini filme uyarlamış *Hanım* (1989) *İki Yabancı* (1991) *Köpekler Adası* (1996) filmleriyle de kendine özgü ulusal sinema düşüncesini somutlaştırmıştır.

Kaynakça

- Berkes, N. (1997). *Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler 2*. Cumhuriyet.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Phoenix.
- Dalar, T. (2015). *Kemal Tahir Romanlarında Yapı ve İzlek..* Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dere, M. (2019). *Kemal Tahir Romanlarında ve Hikayelerinde Yapı-Tema*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, T.C.Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

- Divitçioğlu, S. (1981). *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu*. Sermet Matbaası.
- Dosdoğru, H. (1974). *Batı Aldatmacalığı ve Putlara Karşı*. Tel Yayınları.
- Er, T.(1986). *Kemal Tahir'in Altı Romanının Halkbilimsel Açıdan Değerlendirilmesi*. Feryal.
- Godelier, M. (1966). *Asya Tipi Üretim Tarzı*. Atilla Tokatlı (Çev.).Sosyal Yayınlar.
- Güngör, A.C.(2007). *Lütfi Akad'ın Ömer Seyfettin Uyarlamalarında Devlet/Birey İlişkileri Açısından Kahramanların Sunumu*. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8. Bağlam Yayınları.
- Koncavar, A.(2013). *Sinema, İletişim, Edebiyat*. Agora Kitaplığı.
- Kayalı, K. (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ayyıldız.
- Marx, K. & Engels, F. (1996). *Seçme Mektuplar 1844-1895*. Alaattin Bilgi (Çev.). Evrensel Yayınları.
- Özgüç, A.(1997). *Türk Filmleri Sözlüğü*. Cilt 1,2,3. Sesam.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya*. Kitle Yayınları.
- Refiğ, H.(1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. Hareket Yayınları.
- Refiğ, H. (2000). *Gerçeğin Değişkenliği: Kemal Tahir*. Ufuk Kitapları.
- Refiğ, H. (2015). *Kemal Tahir'le Birlikte*. Ezel Erverdi, (Haz.). Dergah Yayınları.
- Scognamillo, G. (1998). "Türk Sinemasında Tartışmalar/Polemikler/Kuramlar". *Yeni Sinema Dergisi*. s.55.
- Sürgevil, S. (2011). *Türkiye'de Çağdaşlaşma Hareketleri*. Ege Üniversitesi Yayınları.
- Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* (2001).Yapı Kredi Yayınları.
- Tahir, K, (2016). *Notlar, Sanat ve Edebiyat 4*. İthaki Yayınları.
- Tahir, K, (2016). *Notlar/Sanat Edebiyat 1*, İthaki Yayınları.
- Tahir, K, (1992). *Notlar, Sosyalizm, Toplum ve Gerçek*. Bağlam Yayınları.
- Tahir, K. (2020). *Notlar, Osmanlılık/Bizans*, İthaki Yayınları.
- Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı*. Doruk Yayınları.
- Türk, İ. (2001). *Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. Kabalcı Yayınevi.
- Yetiş, K. (2012). *Edebiyatımızın Zirvesinde 3 İsim: Namık Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir*. Kazım Yetiş, (Haz.). Tuna Basım.
- Açık Radyo. Cüneyt Cebenoyan- Erguvani İstimbot Programı Konuk: Prof.Sami Şekeroğlu. 15.12.2014

<https://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/prof-sami-sekerogluyla-turk-sinemasi-ve-halit-refigin-haremde-dort-kadin-filmi>

HAREMDE DÖRT KADIN

Yönetmen: Halit Refiğ

Yapımcı: Özdemir Bırsel, Bırsel Film.

Yapım Yılı: 1965

Senaryo: Kemal Tahir

Oyuncular: Sami Ayanoğlu, Tanju Gürsu, Nilüfer Aydan,
Cüneyt Arkın, Pervin Par, Ayfer Feray,