T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HALİT REFİĞ "*YORGUN SAVAŞÇI*" DİZİSİNDE ERKEK KAHRAMANIN YOLCULUĞUNUN ARKETİPSEL ANALİZİ

Muhammet KARAKUŞ

2501150566

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Özlem ARDA

İstanbul, 2019

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	:	MUHAMMET KARAKUŞ	**Numarası**	:	2501150566
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	:	RADYO TV SİNEMA/ YÜKSEK LİSANS	**Danışmanı**	:	DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖZLEM ARDA
Tez Savunma Tarihi	:	31.01.2019	**Saati**	:	13.30
Tez Başlığı	:	HALİT REFİĞ "YORGUN SAVAŞÇI" DİZİSİNDE ERKEK KAHRAMANIN YOLCULUĞUNUN ARKETİPSEL ANALİZİ			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **36. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / ~~RED~~ / ~~DÜZELTME~~)
1- DOÇ. DR. YELDA ÖZKOÇAK		
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖZLEM ARDA		KABUL
3- DR. ÖĞR. ÜYESİ ÜMİT SARI		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DR. ÖĞR. ÜYESİ ONUR AKYOL		
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ ULAŞ IŞIKLAR		KABUL

Versiyon: 1.0.0.2-61559050-302.14.06

ÖZ

HALİT REFİĞ "*YORGUN SAVAŞÇI*" DİZİSİNDE ERKEK KAHRAMANIN YOLCULUĞUNUN ARKETİPSEL ANALİZİ

MUHAMMET KARAKUŞ

Hikâyeler, insanlık tarihi boyunca medeniyetlerin birbirlerine devrettiği en büyük miraslardan biridir. İlk önce sözel anlatılar ile başlayan anlatma sanatı, yazının icadıyla edebi eserlere, iletişim araçlarının gelişimiyle; radyo, televizyon ve sinema aracılığıyla insanların hayatına girmiş ve girmeye devam etmektedir. Tiyatrolar, radyo oyunları ve sinema gibi birçok mecra aracıyla anlatılan hikâyeler, televizyonun icadıyla daha geniş kitlelere ulaşmaktadır. TRT, Türk televizyonculuk tarihi süresince birçok ilke imza atmıştır. İlk yayının yapılmasından itibaren TRT; halkı bilgilendirmek, eğitmek ve kültür düzeyini arttırmak gibi birçok misyonunu üstlenmiştir. TRT'de Türk izleyicisinin izleme alışkanlıkları göz önüne alınarak, edebiyat uyarlamalarını temel alan ilk yerli dizi örnekleri izleyicilere sunulmuştur. "*Yorgun Savaşçı*" üretilen ilk yerli dizilerden biridir. Çalışmada hedeflenen "*Yorgun Savaşçı*" dizisinin, Christopher Vogler'in "Yazarın Yolculuğu" modeline göre incelemesi yapılarak; militarizm, milliyetçilik ve erkeklik bağlamında çözümlenmesi amaçlanmaktadır. "*Yorgun Savaşçı*" dizisinin içerik analizi yapılarak "Yazarın Yolculuğu" modeline göre birçok öğe ile uyum sağladığı ortaya konulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Yorgun Savaşçı*, Militarizm, Milliyetçilik, Kahraman, Erkeklik, Yazarın Yolculuğu.

ABSTRACT

THE ANALYSIS OF ARCHETYPSE IN THE MALE HERO IN SERIES OF "*TIRED WARRIOR*" HALİT REFİĞ

MUHAMMET KARAKUŞ

Stories are one of the greatest legacies of civilizations transmitted to each other throughout human history. The art of narrative, which started with verbal narratives at the beginning, with the invention of literary works, the development of communication tools; through radio, television and cinema, entered and continues to enter people's lives. The stories told by many media tools such as theaters, radio plays and cinema reach a wider audience with the invention of television. In Turkish television history TRT has been a pioneer in many fields. Since the first broadcasting, TRT has undertaken many missions such as informing the public, educating and increasing the level of culture. In TRT, taking into consideration the Turkish audience's viewing habits, presented to the viewers first local series based on literary adaptations. "Tired Warrior" is one of the first local series that was produced. "Tired Warrior" series, which is focus of this study, was examined according to Christopher Vogler, "Author's Journey" model: It is aimed to present analysis in the context of militarism, nationalism and masculinity. According to content analyzing "Tired Warrior" in the context of "Author's Journey" model, has shown to be compatible with many items.

Key Words: *Tired Warrior*, Militarism, Nationalism, Hero, Masculinity, The Writer's Journey

ÖNSÖZ

"Halit Refiğ 'Yorgun Savaşçı' Dizisinde Erkek Kahramanın Yolculuğunun Arketipsel Analizi" adlı tezde, Türk dizi tarihinde önemli bir yeri olan *"Yorgun Savaşçı"* dizisinin, özellikle Amerikan film endüstrisinin önemli senaristlerinden biri sayılan Christopher Vogler'in "Yazarın Yolculuğu - Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları" adlı kitabında belirtmiş olduğu, "Yazarın Yolculuğu" modeli doğrultusunda analizinin yapılması ve bu modelin ögeleri açısından temsil yeteneğinin betimlenmesi, çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

"Yorgun Savaşçı" dizisi, Halit Refiğ'in bir dönem destekçisi olduğu "Ulusal Sinema" akımının son film örneği olarak işaret edilmektedir. *"Yorgun Savaşçı"* dizisi, 1980 darbesi süresince yakılarak yok edilmiştir.

Tez yazımı sürecinde birçok zorluklarla karşılaşılmıştır; fakat yılmadan devam edilmiştir. *"Yorgun Savaşçı"* dizisi yakılarak yok edildiği için kamuya açık bir kopyası bulunmamaktadır. Birçok girişimden sonra Bilgi Üniversitesi'nde televizyondan çekilmiş bir kopyasına ulaşılıp seyredilmiştir.

Çalışmamın her aşamasında bitmeyen enerjisi, alanında tecrübesiyle bana destek olan Saygıdeğer Hocam, Tez Danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Özlem Arda'ya, anneme, babama, arkadaşlarım; Begüm Negiz'e, Rüzgar Hasan Kalkan'a sonsuz teşekkürler.

Muhammet KARAKUŞ

İSTANBUL, 2019

ÖZ ..... **iii**

ABSTRACT ..... **iv**

ÖNSÖZ ..... **v**

TABLOLAR LİSTESİ ..... **viii**

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ ..... **ix**

KISALTMALAR LİSTESİ ..... **x**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

MİLİTARİZM, ERKEKLİK, SÖZEL-GÖRSEL ANLATILARDA KAHRAMANLARIN YOLCULUK AŞAMALARI VE ARKETİPSEL SERÜVENİ **4**

1.1. Militarizm 4

1.1.1. Militarizm ve Milliyetçilik 9

1.2. Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları 16

1.2.1. Erkeklik Çalışmaları 23

1.2.2. Hegemonik Erkeklik 27

1.2.3. Türkiye'de Erkeklik Çalışmaları 31

1.3. Kahraman ve Kahramanlık 33

1.4. Arketipsel Yolculuk Aşamaları 36

3.1. Vladimir Propp ve Masalın Biçimbilimi 37

3.2. Carl Gustav Jung ve Kahramanın Yolculuk Serüveni 40

3.3. Joseph Campbell ve Kahramanın Yolculuğu 47

3.4. Christopher Vogler ve Yazarın Yolculuğu 50

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK TV DİZİLERİ VE TRT **59**

2.1. TRT Yayıncılık Tarihi ve Yayıncılık Anlayışı 59

2.1.1. Türk Televizyon Dizileri Tarihi 67

2.2. Ulusal Sinema 72

2.2.1. Halit Refiğ ve Sinema Anlayışı 78

2.3. "*Yorgun Savaşçı*" Dizisi ve Önemi 82

2.3.1. Halit Refig'in Yönetmenlik Yaptığı Filmler 86

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HALİT REFİĞ "*YORGUN SAVAŞÇI*" DİZİSİNDE ERKEK KAHRAMANIN CRISTOPHER VOGLER'E GÖRE ANALİZİ 88

3.1. "*Yorgun Savaşçı*" Dizisi ve Bölümlerin İçeriklerinin Özeti 88

3.2. Araştırmanın Amacı 105

3.3. Araştırmanın Önemi 106

3.4. Araştırmanın Yöntemi 106

3.5. Araştırmanın Evreni / Örneklemi / Sınırlılıkları 107

3.6. Analiz 107

SONUÇ 121

KAYNAKLAR 127

EKLER 135

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1*:* Joseph Campbell "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu", Christopher Vogler "Yazarın Yolculuğu"..... 522

Tablo 2: Kahramanın Yolculuğu..... 53

Tablo 3: *"Yorgun Savaşçı"* Dizisi ve Yazarın Yolculuğu Modeline Göre Analizi.110

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1: *"Yorgun Savaşçı"* 1. Bölüm: "Yenilenler"..... 91
Fotoğraf 2: *"Yorgun Savaşçı"* 2. Bölüm: "Parçalanan Vatan" 92
Fotoğraf 3: *"Yorgun Savaşçı"* 3. Bölüm: "Çökme ve Çürüme". 94
Fotoğraf 4: *"Yorgun Savaşçı"* 4. Bölüm: "Milletin Hukuku"..... 97
Fotoğraf 5: *"Yorgun Savaşçı"* 5. Bölüm: "Karanlığın Dibinde". 99
Fotoğraf 6: *"Yorgun Savaşçı"* 6. Bölüm: "Dönemeç". 101
Fotoğraf 7: *"Yorgun Savaşçı"* 7. Bölüm: "Zafere Doğru"..... 102
Fotoğraf 8: *"Yorgun Savaşçı"* 8. Bölüm: "Yeni Devlet". 104
Fotoğraf 9: *"Yorgun Savaşçı"* 1. Bölüm: "Dönemeç". 111
Fotoğraf 10: *"Yorgun Savaşçı"* 1. Bölüm: "Dönemeç". 111
Fotoğraf 11: *"Yorgun Savaşçı"* 2. Bölüm: "Parçalanan Vatan". 112
Fotoğraf 12: *"Yorgun Savaşçı"* 2. Bölüm: "Parçalanan Vatan". 112
Fotoğraf 13: *"Yorgun Savaşçı"* 3. Bölüm: "Çökme ve Çürüme". 112
Fotoğraf 14: *"Yorgun Savaşçı"* 4. Bölüm: "Milletin Hukuku"..... 113
Fotoğraf 15: *"Yorgun Savaşçı"* 2. Bölüm: "Parçalanan Vatan". 114
Fotoğraf 16: *"Yorgun Savaşçı"* 2. Bölüm: "Parçalanan Vatan" Patriot Ömer'in kaçırılması. 114
Fotoğraf 17: *"Yorgun Savaşçı"* 3. Bölüm: "Çökme ve Çürüme". 114
Fotoğraf 18: Müttefikler Karakterler: Doktor Münir, Neriman, Albay Bekir Sami, Kör Şaban. 115
Fotoğraf 19: *"Yorgun Savaşçı"* 3. Bölüm: "Çökme ve Çürüme". 115
Fotoğraf 20: *"Yorgun Savaşçı"* 4. Bölüm: "Milletin Hukuku"..... .
Fotoğraf 21: *"Yorgun Savaşçı"* 5. Bölüm: "Karanlığın Dibinde". 116
Fotoğraf 22: *"Yorgun Savaşçı"* 6. Bölüm: "Neriman'dan gelen mektup"..... 117
Fotoğraf 23: *"Yorgun Savaşçı"* 7. Bölüm: "Zafere Doğru"..... 117
Fotoğraf 24: *"Yorgun Savaşçı"* 8. Bölüm: "Yeni Devlet". 117
Fotoğraf 25: *"Yorgun Savaşçı"* 7. Bölüm: "Zafere Doğru"..... 118

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt.: Aktaran

CHP: Cumhuriyet Halk Partisi

HBB: Has Bilgi Birikim

İTÜ: İstanbul Teknik Üniversitesi

MSP: Milli Selamet Partisi

PTT: Posta ve Telgraf Teşkilatı

S: Sayfa

TGRT: Türkiye Gazetesi Radyo Televizyonu

TRT: Türkiye Radyo ve Televizyonu

TV: Televizyon

Vd.: Ve Diğerleri

VHS: Video Home System- Ev Video Sistemi

GİRİŞ

Sinema ve televizyon, görsel ve işitsel anlatı olarak tiyatronun aksine zaman ve mekâna bağlı kalmayarak, hikâye anlatma ve kitlelere ulaştırma kolaylığından dolayı popüler iletişim araçları olarak yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Sinema ve televizyonda, anlatı türlerinin modelleri ve formlarının sürekli olarak bir şablona oturtulma çabası; Aristo'nun "Poetika" eserini üretmesinden sonra günümüze kadar sürecek olan tartışmalara sebep olmuştur.

Senaryo, temelinde hikâye anlatma ve geliştirme tekniklerinin başarılı olmasının öncül bir kural olduğu öne sürülebilir. Senaryo ve hikâye yazma tekniklerini, her yazar adayının öğrenebileceği varsayılabilir. Tarih öncesinden mağara resimlerinden, şifahî anlatılardan, mitolojik olaylar, destanlar ve birçok farklı anlatı türünün birikimi ile "kahramanın yolculuğu" modelinin temelini oluşturmaktadır. Kahramanın Yolculuğu modeli temel olarak; Carl Gustav Jung'un geliştirdiği psikolojik çalışmaları ve Joseph Campbell'in mitolojik araştırmalarının derlemesi olarak kabul edilen, Christopher Vogler tarafından "Yazarın Yolculuğu" modeline dönüştürülerek; öykü, senaryo yazarlarının ve film eleştirmenlerinin başvuru kitabı haline gelmiştir.

Geleneksel anlatı yapısı; başlangıç (giriş), orta (gelişme) ve son (sonuç) olarak üçe ayrılmaktadır. Anlatı tiplerinin, hikâyelerin içeriklerine göre değişiklik gösterdiği varsayılırsa, ortak bir anlatı kalıbının geliştirilmesinin mümkün olabileceği tartışılmıştır. Kahraman, hikâyelerde başat rolü üstlenmektedir. Vogler'in geliştirdiği yazarın yolculuğu, esasında kahramanın yolculuğunu içermektedir. Kahraman genellikle erkektir. Yazarın yolculuğu modeline göre kahraman, on iki aşamalı bir yolculuğu tamamlayıp tekrar başlangıç noktasına geri dönmesi ile süreç sonuçlanmaktadır.

Türkiye Radyo ve Televizyonu yayın hayatına girdikten sonra çeşitli türde içerikler üretmiştir. 1975 yılında çekilen *Aşk-ı Memnu* dizisi ilk yerli drama olması bakımından önemlidir. TRT'nin Türk edebiyatı uyarlamaları esas alınarak yaptırdığı

diziler halkın büyük ilgisi çekmiştir. Bu diziler arasında, Atatürk'ün 100. doğum günü anısına "*Yorgun Savaşçı*" dizisi yaptırılmıştır (Serim, 2007: 103). Yorgun Savaşçı dizisi; Halit Refig'in otuz yıllık sinemana hayatını zirvesi olarak gösterebilecek bir projesi iken, 12 Eylül darbesi döneminde yakılarak imha edilmiştir. *"Yorgun Savaşçı"* dizisinin yakılması "ulusal sinema" anlayışının sona erdiği nokta olmuştur (Hazar, 2010: 219).

Türk Kurtuluş Savaşı'nı konu alan Kemal Tahir'in aynı adlı romanından uyarlanan "*Yorgun Savaşçı*" dizisi, içeriğinde militarizm ve milliyetçilik söylemleri üzerine, hatta günümüzdeki erkek kahraman odaklı Türk dizilerinin ilk örneği olarak örneklendirilebilir. Erkek kahramana örnek olan Yüzbaşı Cemil (Can Gürzap) karakteri eksininde, Christopher Vogler'in "Yazarın Yolculuğu" modeline göre yolculuk aşamaları ortaya çıkarılıp tartışılacaktır.

Üç bölümden oluşan bu çalışmada, Birinci Bölümde; militarizm ve milliyetçilik kavramları açıklanacaktır. Toplumsal cinsiyet bağlamında erkeklik çalışmaları ve hegemonik erkeklik tanımları yapılacaktır. Hikâye anlatma ve yazma amacının dışında, eleştirel bir bakış sağlayan Vladimir Propp ve Masalın Biçimbilimine değinilecek, psikanaliz temelinde Carl Gustav Jung'un geliştirdiği arketipleri ile kahramanın yolculuk serüveni temeli oluşturulacak, Carl Gustav Jung öğretileri ile Joseph Campbell'in geliştirdiği monomit kuramı çerçevesinde kahramanın sonsuz yolculuğu modeli incelenecektir. Christopher Vogler'in, Joseph Campbell'in monomit kuramını temel alarak geliştirdiği "Yazarın Yolculuğu" modeli açıklanacaktır.

İkinci Bölümde; Türk televizyon dizileri ve Türkiye Radyo Televizyonu tarihi incelecektir. Ulusal sinema akımının bir önemli bir temsilcisi olan Halit Refiğ ve ulusal sinema akımı incelenecektir. Tezin ana öğesi olan *"Yorgun Savaşçı"* dizisinin, Türk televizyon dizisi tarihi açısından önemine değinilecektir.

Üçüncü Bölümde; *"Yorgun Savaşçı"* dizisinin bölümlerinin özeti yapılacaktır. Yorgun Savaşı dizisinin, Christopher Vogler'in "Yazarın Yolculuğu" modelini göre analizi yapılacak olup elde edilen veriler sonucunda; militarizm,

milliyetçilik, erkeklik, hegemonik erkeklik kavramları Yüzbaşı Cemil karakteri üzerinden incelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MİLİTARİZM, ERKEKLİK, SÖZEL-GÖRSEL ANLATILARDA KAHRAMANLARIN YOLCULUK AŞAMALARI VE ARKETİPSEL SERÜVENİ

1.1. Militarizm

Türk toplumda militarizm ve erkeklik berber ilişkilendirilmiştir. Bunun yanında halk arasında söylemler; "Her Türk asker doğar", "Asker ocağı peygamber ocağıdır", "Askerlik yapmayana adam denmez" gibi deyimler zaman içinde oluşmuştur. Bunların yanı sıra askerliği harp okulları mezunu hariç Kadın asker alınmıyor oluşu da askeri topluğun erkek hegemonyası altıda olduğunu bir göstergesi olarak izlenebilir. Ek olarak, Türk toplumunun savaşçı geçmişi bu kültürün bir gelenek şeklinde benimsenmesiyle her Türk vatandaşının her an savaşa hazır bir karaktere sahip olduğu gibi söylemler zaman içinde topluma sinmiştir. Türk milletinin her zaman "milli" ordunun bir parçası olarak hissettiği, savaşta ve barışta vatanı için gerekince görev almaya hazır olduğu da söylenmektedir. Militarizm 20. Yüzyılın son dönemlerinde kadar gelişmiş ulus-devletin öncelikli bir ögesi olan yurttaş orduları ve zorunlu askerlik uygulaması ile tekrar inşa edilmiş ve güç kazanmıştır. Türkiye'de Militarizmin gelişiminin İttihat ve Terakki'nin oluşumunun etkilerinin hissettirdiği bununla birlikte 19. yüzyıl sonunda da etkisini sürdürdüğü görülmektedir (Sümbüloğlu, 2013: 10).

Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde askerliğin zorunlu kılınması militarist yapının bir devamı olarak görülebilir. Vatanı savunmak amacıyla hazır tutulan askeri organizasyonun sürekli olarak hazır olarak tutulmak ve gelişen harp koşulları için profesyonel bir şeklide gelişimini sağlamak için yegâne güvence

Militarist yapının en önemli oyuncusu olan, insan gücünün her üyesine "*Asker*[1]*"* olarak isimlendirilir.

Militarizm konusuna "klasik yorum"un devlet ve kurum bazlı geleneksel yaklaşımların yanı sıra daha sosyo-psikolojik perspektiften tetkiklerde bulunmak da mümkündür. Militarizmi, "askeri inanç, değer ve davranışları toplumsal yaşama adapte etme, onları övme (glorification), biricik referans haline getirme çabası"; "militer referanslar etrafından toplumun değerlerinin yeniden biçimlenmesi, kolektif dünya görüşünü bu doğrultuda yönlendirilmesi" şeklinde tanımlamak söz konusu bakış açısına uygudur. Burada asıl güç sivillerin rolü, politik-ekonomik ve kültürel zeminde orduya, "savaş", "fiziki güç"e ve "militer değerler"e atfettikleri önem daha ön plandadır. (Öztan, 2014: 11). Alferd Vagts 'a göre militarizm sadece savaş halinde yanı zorunlu silahlı mücadeleye gerek duyulan durumlarda değil aynı zamanda barış halinde de inşa edilebileceğini belirtmektedir. Buna "*civil militarism*" adını vermiştir (1981: 22).

Militarizm 'in gösterdiği şekil olarak toplumdaki bireylerin asker olanlar ve asker olmayanlar olarak tanımlanmaktadır. Sjoberg ve Via'ya göre: militarizm askeri görev-sorumlulukların; ilkelerinin, uygulamalarının sivil hayatın tesirinde olması durumunu, savaşta - barışta "asker ve sivil" arasındaki toplumsal yapı alanının sınırlarının yok olması ya da aralarındaki ayrımın tarifinde zorluklara sebep olabileceği tartışılmaktadır (2010: 11).

Askerliğin bir unvan ve edinimleri ile kendi içinde yasaları çerçevesinde oluşturduğu topluluk içinde unvanlar, kazanımlar ve uzmanlıklar olmaktadır. Bu edinimler toplumda cinsiyet, milliyetçilik gibi kavramlarda da karşılığını bulmaktadır. Toplumsal ayrışmaları ile bu sınıfları birbirinden farklı grupların meydana gelmesi ve bu grupların birbirlerine karşı sorumlulukların ayrılması ile sınırlarını kendi görev ve sorumluklarına göre şekillendirmektedir Militarist

[1] "Asker" Türk Dil Kurumu'na göre: "*1. Orduda görev yapan erden generale kadar herkes. 2. Askerlik görevi veya ödevi. 3. ER. 4. Topluluk düzenine saygısı olan, disiplinli . 5. Yurdunu koruyan, kahraman özelliği taşıyan,* (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ae8b8fff09857.16827733, 15 Mayıs 2018.

oluşumun içine girmeyen diğer topluluk kümesine de "sivil[2]" olarak tanımlamaktadır.

Türkiye'de militarizm, 19. yüzyılın Alman siyasi ve askeri düşüncesinden ve yer yer Japon militarizminden etkilendiği izlenilmektedir. Türk milliyetçiliği, Almanya'nın ve Japonya'nın 20. yüzyılın başlangıcındaki modernleşme ve kalkınma hareketlerinin arkasında, bu milletlerin militarist yapılarının ilk etken ögesi olduğuna inanılmıştır. Osmanlının yıkılış döneminde gelişen süreç içinde ülke içinde yetişmiş insan azlığından dolayı ve Osmanlı ve Alman İmparatorluğunun müttefik olması sebebiyle, Osmanlı ordusunda Alman komutanların da görev yaptığı bilinmektedir (Sümbüloğlu, 2013: 81).

Militarizm kavramı, bir ülkenin olası bir herhangi bir olumsuz durumda; işgal, istila, dâhili ve harici bir müdahale teşebbüsüne karşı caydırıcı bir güç, bu gücü de ordusundan aldığı için önemlidir. Türkiye Cumhuriyeti'nde "Türk Silahlı Kuvvetleri İç Hizmetler" kanununa bakıldığında Madde 1, Madde 2, Madde 13, Madde 35'in militarizm ile ilgili tanımlamalara yer verdiği görülmektedir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin 1960 darbesi sonrasında 1961 yılında yürürlüğe giren 211 numaralı "*Türk Silahlı Kuvveleri İç Hizmet Kanunu*[3]" Militarizm kavramı ile ilgili olan; 1, 2, 13, 35 ile ilgili maddelere göre:

Madde 1 - *Türk Silahlı Kuvvetleri: Kara, Deniz ve Hava Kuvvetleri subay, askeri memur, astsubay, erbaş ve erleri ile askeri öğrencilerden teşekkül eden ve seferde ihtiyatlarla ikmal edilen, kadro ve kuruluşlarla teşkilatı gösterilen silahlı Devlet kuvvetidir*.

Madde 2 - *Askerlik: "Harp sanatını öğrenmek ve yapmak mükellefiyetidir."*

Asker: *Askerlik mükellefiyeti altına giren şahıslara (Erbaş ve erler) özel kanunlarla Silahlı Kuvvetlere istinabeden ve resmi bir kıyafet taşıyan şahsa denir.*

[2] "Sivil" Türk Dil Kurumu'na göre: *1. Askeri olmayan. 2. Asker sınıfına mensup olmayan. 3. Özel bir biçimde olmayan, üniforma olmayan. 4. Resmi olmayan giysi*, (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ae8b9052348a3.15875299, 15 Mayıs 2018.

[3] Türk Silahlı Kuvvetleri Türkiye Cumhuriyetinin 1961 yılında 211 numaralı Türk Silahlı Kuvveleri İç Hizmet Kanunu, (Çevrimiçi) www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.4.211.pdf , 15 Mayıs 2018.

Madde 13 - *Disiplin: Kanunlara, nizamlara ve amirleri mutlak bir itaat ve astının ve üstünün hukukuna riayet demektir.*

Askerliğin temeli disiplindir.

Disiplinin muhafazası ve idamesi için hususi kanunlarla cezai ve hususi kanun ve nizamlarla idari tedbirler alınır.

Madde 35 -*Silahlı Kuvvetlerin vazifesi; yurt dışından gelecek tehdit ve tehlikelere karşı Türk vatanını savunmak, caydırıcılık sağlayacak şekilde askerî gücün muhafazasını ve güçlendirilmesini sağlamak, Türkiye Büyük Millet Meclisi kararıyla yurt dışında verilen görevleri yapmak ve uluslararası barışın sağlanmasına yardımcı olmaktır.*

Türk Silahlı Kuvvetleri İç Hizmet Kanunu, Türkiye'de askerî yapının çerçevesi; kimlerin asker olarak kabul edildiği, askeri yapının en önemli kısmı sayılabilecek emir komuta görevlerini ve Türk Silahlı Kuvvetlerinin amacından bahsetmektedir. Bu örnekte olduğu gibi, devlet teşkilatı içinde yasalarla militarist yapının sağlandığına örnek olarak gösterilebilir.

Militarizm, 19. yüzyılın son dörtte birlik dönemine kadar uzanmaktadır, akademik çevre içerisinde hâlâ tanımı oluşturulamamıştır. Bu durumun sebebinin, büyük bir yönde militarizm 'in oluşturduğu içsel yapıdan ziyade yönlendirdiği topluluğa karşı aynı zamanda siyasî olarak tanımlaması açısından tam olarak açıklayıcı bir tanım yapılmasından uzak bir durumda olduğunu belirtmektedir. Bu durumu ayrıca, amaç olarak barışı savunmasının yanında, işaret ettiği barışı sağlamak için silah ve benzeri mühimmatı, aynı zamanda diğer baskı oluşturabilecek araçların da kullanılması bakımımdan kesin bir tanımlamanın güçleştiğini belirtmiştir (Öztan, 2014: 7).

Militarizm, otoriter görüşlerin çoğunda ve davranış kalıpları ile bir anlam kazanır. Militarizme tarih süresince birçok sivil bireyin büyük bir destek verdiği bilinmektedir. Bu destek, asker/sivil arasındaki sınıfsal ve zümresel çelişkilerden, zaman içinde çok baskın bir şekilde ortaya çıkmıştır. Militarizm, asıl olarak kendi arka planında yatmakta olan otoriter fikrin içerisinde üretilen ideolojik bakışlardan

sadece biridir. Esas olarak, militarizmin askerî olarak kurumsallaşmadan sebebiyetle silah, disiplin, üniforma ve baskıyı anımsatır. Görünüşün içinde, içyapısında homojenliği, istikrarı, rasyonel olmayı ve güçlü olmayı ima eder. Bu yapının dışarıya göre hem bir tehdit olarak görülmesi, aynı zamanda içeriye doğru da bir kurtarıcı görevi üstlendiği görülmektedir (Mahçupyan, 2004: 121).

Askerî yapının ardında, sivil güvenliğinin yanında ideolojik yapıların savunulmasında caydırıcı bir öge olarak görülmesi tartışılabilir. Adanmışlık olarak görülebilecek olan militarist düşüncenin, sivil yaşama karşı bir baskı oluşturduğu görüşü öne sürülebilir.

Militarizm ile ilgi kuramsal yapının oluşturulmasında iki önemli ideoloji Marksizm ve Liberalizm, birbirinden farklı yaklaşımlar göstermiştir. Marksist bakış açısına göre; oluşacak faydalar, özellikle kapitalizmin gelişmesi için sermayenin yönü, ulus-devlet ve ordu arasındaki ilişki düzeyinin açığa çıkarılması ile anlaşılabileceğini işaret etmektedir. Bu durumun izahı açısından, devletin tekelci bir sistem oluşturmaya yönelik bir yönlendirmesini silahlı bir örgüt ile yönetici sınıfın çıkarlarını korumak maksadı ile kullanması yönünde olduğunu iddia etmektedir (Öztan, 2014: 9).

Militarizm, temelini haktan alan ve aynı zamanda halkı her türlü tehlikeye karşı koruyan, personel kaynağı olarak halktan beslenen bir güç olarak tarif edilebilir. Zorunlu askerliğin, mevut siyasi otoriteye karşı gelebilecek bütün yaptırımlara karşı, koruma görevi üstlendiği de söylenebilir.

Marksist teoriye göre militarizm; yayılmacı ve sömürgeci devletler için yeni sömürgeler elde etmek için, yeni savaşlara zemin hazırlamak ve savaşlarda başarı elde edebilmek amacıyla oluşturdukları yönünde iddia edilmektedir. Bu askeri organizasyonu yönetebilmek amacıyla oluşturulan politik, ekonomik ve ideolojik bir sistemler bütünüdür. Sömürgeci devletlerin artan hammadde ve ürettikleri malları satmak için bir pazar arayışının sonucunda, kendi ulus çıkarları için diğer az gelişmiş veya ulus devlet olmaya; yönetim bakımından zayıflamış, birlik siyasi-askeri ve ekonomik bakımdan bu baskıya direnç gösteremeyecek diğer devletlere karşı karşıya gelmesi durumudur. Militarizmi kendi üstün çıkarlarını korumak için oluşturulmuş

bir yapı olarak tarif edilebilir. Bu ifadelerin yanında ek olarak ordunun modernizasyonu ve uygulama biçimleri olarak da izlenebilir (Öztan, 2014: 19).

Militarist söylemlere ek olarak; günümüzde güzel sanatlar, edebiyat, sinema ve diğer sanat alanlarında militarist bakış açısı ve diğer uzanımlarının etkisi görülmektedir. Militarizm, ayrıca toplumsal cinsiyet söylemlerine de yeni bir bakış açısı katmıştır. Çalışmanın diğer başlıklarında değinilecek olan; erkeklik, milliyetçilik gibi kavramların bir yönüyle militarizm ile bir bağlantısı, konular arası ilişkinin gösterilmesi amaçlanmaktadır.

Liberalist teoriye göre; Marksist teoride belirtilmeye çalışılan tam bir kavramsal birlikten söz edilmemektedir. Liberal teoriye göre; militarizm ifade edilmesinde kesin ölçüt güç kullanımı ve şiddettir. Şiddetin; askeri gücün diğerleri üzerinde aşırı kullanımı demokrasi, özgürlükler, liberal bakış açısını önündeki engellerin en büyüklerindendir. Liberal bakışa çıkarıma göre; ılımlı siyasetin ve onun çözümleri ile değerlerin çatışmasının önüne zaman içinde geçilememesi gibi bir durum ortaya çıkabilmektedir (Öztan, 2014: 12).

1.1.1. Militarizm ve Milliyetçilik

Militarizm ve Milliyetçilik, birbirlerini besleyen yönleri olan ve asırlardan beri süre gelen ideolojik kavramlardır. Milliyetçilik, çok uluslu imparatorlukların yıkılmasından sonra gelişmiştir. Militarizm ise daha önceleri imparatorlukların ve diğer toplulukların kendilerini diğer gruplardan korumak ve olası saldırılar karışışında güvenceye almak için; zaman içinde sivil unsuların askerlik gibi zorunlu hizmetleri yerine getirmeleri, bunun yanında savaş teçhizatı ve diğer askeri düzenlerin genel bir tanımı olarak yapılabilmektedir. Bu bölümde değinilen bu iki kavram, incelenecek konunun tarihî bir askerî dizi olması nedeniyle gerekli görülmektedir.

Militarizm ve Milliyetçilik, geçen son iki asırda medeniyetlerin kaderini belirlemiştir ve bunu gerçekleştirirken birbirleriyle ideolojik olarak iç içe geçmiştir. Militarizm ve Milliyetçilik arasındaki ilişki iki yönden bakılabilir bunlar savaşlar, modern milliyetçilik ve ulus-devletlerin şekillenmesi ile incelenebilmektedir. Charles

Tilly'in çalışmasına göre; tarihsel anlamda milliyetçilik Avrupa'da modern ulusal devletlerin inşa edilmesiyle başlamıştır. Parçalanan büyük İmparatorlukların ardından kurulan ulusal devletlerin bir nişanı da savaş meydanlarıdır. Türkiye için ulusal birliğin ve Milli Mücadele olarak tanımlanması Sakarya Meydan Savaşı ile gösterilebilmektedir. Türkiye'de Milli ordunun görevi; Cumhuriyetin kuruluş döneminde sadece vatanın korunması olarak değil; aynı zamanda Cumhuriyet rejiminin de koruyucusu olmuştur. Dünya tarihinde bakıldığında zorunlu askerlik ulus-devletlerin kurulmasıyla ortaya çıkmıştır; daha öncesinde imparatorluk ordularına bakıldığında genellikle paralı askerlerin bulunduğu görülmektedir. Ulus devlet anlayışıyla başlayan zorunlu askerlik ve milli ordular ile bütünlüğünü sağlamıştır. Zorunlu askerliğin bir getirisi de disiplin, itaat ve hareket mekanizmasının daha da sağlamlaştırmıştır. Cumhuriyetin vadettiği gelişme ve eğitim gibi faydaların militarist özelliklerin şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Bu konuda militarizmi bir araç olarak kullanarak modern dünyanın refah seviyesine uluşmak için de kullanılması gibi bir düşünceyi de doğurmuştur (Altinay ve Bora, 2008: 141).

Milliyetçi düşüncenin; ulusal bağımsızlığın beraberinde bütünleştiği görüşü savunulabilmektedir. Geçmiş dönemlerde, birden fazla etnik grubun oluşturduğu devletlerde, emek ve sermaye gücünün dağılımının, gelişen iletişim araçları ile görüşlerin paylaşılması etkenine bağlı olarak, azınlık olarak ifade edilebilecek grupların kendi menfaatlerini öne çıkartarak bağımsızlık arayışına girdikleri ve ekonomik bağımsızlık arayışında milliyetçilik ve militarizmi bir etken olarak gördükleri bir gerçeklik olarak şekillenmiştir.

Militarizm ve Milliyetçilik, birbirine etki eden ve birbirinin gelişmesine katkı sağlayan kavramlardır. Militarizm vasıtasıyla ortaya çıkan öğelerin siyasal, ekonomik ve kültürel oluşumların birbirleriyle kesiştiği durumlar olduğu, aralarında ilişkinin var olduğu, bunun yanında birbirinden bağımsız dinamiklere ve hareket alanlarına sahip olduğu düşünülmektedir. Bu oluşumu birbirleri ile bilgi aktarımının sağlanmasında çoğunlukla toplumsal cinsiyet ilişkilerinin kullanıldığı tarif edilmiştir (Sümbüloğlu, 2013: 9).

Milliyetçilik kavramının tarihsel gelişimi içerisinde, farklı alt başlıklar altında işlenebildiği görülmektedir. Bu alt başlıkların, dönemlerin ideolojik yansımalarına paralel olarak geliştiği görülebilmektedir. Milliyetçilik kavramı, ulusların geleceklerini belirleyen bütünleyici bir unsur olarak da kullanıldığı ayrıca yeni ulus devletlerin yapılarını oluşturan büyük bir yapı taşı olarak ifade edilebilir. Militarizm ve Milliyetçiliğin, birbirlerinden etkilenerek ulusların kaderlerini belirlemesinde etkili bir rol oynamaktadır.

Türkiye'de Milliyetçilik kavramının ve Türk milli kimliğinin izah edilmesi için, 1912 yılında Balkan Savaşlarından önce Şevket Süreyya Aydemir'in çalışmasında, "*Türk Yurdu"* adlı dergiden edindiği verilere göre Türk milleti olgusunun Osmanlı İmparatorluğu'ndan çok daha evvelden başladığını öğrenmiştir. Burada, çalışma alanında kazandırdığı çıkarım "*Türk*" kavramına karşı etnik bir bakış sağlanmasına yaptığı büyük bir kazanımdır. Balkan savaşları öncelerinde ve Balkan bölgesindeki oluşan savaş ortamı ve ayrımlaşmanın doğurduğu kayıplar sonucunda yeniden refah ortamına kavuşmak için "*Turan*" kavramının yeniden hatırlanmasına ve yeniden şekillenmesine olanak bulmuştur (Altinay ve Bora, 2008).

Yurda gelebilecek herhangi bir tehdit karşısında, her daim hazır ve bunun yanı sıra uluslararası huzur ve refahın da sağlanması amacıyla milli ordulara gerek duyulmaktadır. Koruma ve kollama faaliyetlerinin yanında, donanım üretiminde ve geliştirilmesinde askeri yapının güçlendirilmesiyle de görev ve sorumluluğunu yerine getirmektedir. Militarist güçte en büyük sorumluluğun erkekler üzerine devredildiği görülebilmektedir. Militarizm kavramının toplumsal cinsiyet kavramında kendine erkeklik ile beraber özdeşleştirilmeye müsait olmasından kaynaklanmaktadır (Sümbüloğlu, 2013: 13).

Koruma ve kollama faaliyetleri olarak da ifade edilebilecek militarizmin asıl işlevinin yanında, yan işlevleri de beraberinde getirdiği görülmektedir. Bütün görev ve sorumlukların yapılma motivasyonunu milliyetçilik görüşünden aldığı tartışılabilir.

Milliyetçilik temellerine dayanan toplum ve dönemlerin oluşturduğu dönüşüm/etkilerinin tartışılmasında, genellikle egemen olan çoğunluğun güç

dengesindeki kuvvetsizlik fark edilmiştir. Bu tartışmaların en çok kabul gören görüşe göre; başka milliyetçilik akımlarının daha sonraki dönemde demokrasi sistemine geçişi veya otoriter rejimleri yasallaştırması açısından "civic" veya "etnik" milliyetçilikler olarak ayrışmaktadır. Bu ayrımlara göre; "civic" milliyetçilik en fazla Avrupa'da farklı bölgesel toplulukların bir siyasal birliktelik ve önderlik oluşturarak birleşmeleri ve bu oluşuma ortak bir ad vererek modern bir devlet kurma sürecine bir göndermede bulunurlar. Bahsedilen bu tür milliyetçilik, bir etnik klanı veya kandan gelen bağlığa değil, ulusun kendi menfaatleri doğrultusunda geliştirdi ve kabul ettiği ortak kadere sıkı sıkıya bağlı insan topluluğu olarak tanımlamaktadır. Bu sistemi temel alan millet ve devlet tanımını esas almaktadır (Sancar, 2012: 45).

Devletleri saf bir ırktan oluşabilmesi, sürekli değişen dünya düzeni içerisinde mümkün olmamaktadır. Beraber yaşama zorunluğu nedeniyle devletlerin de kendi içlerinde başka milliyetlerden toplulukları bandırmaları, farklı görüşlerin savunulması, devlet yönetiminde demokrasi gibi, hak ve özgürlüklerin garanti altına alınması için kanunlar hazırlanması gibi birçok durumu beraberinde getirdiği sonucuna ulaşılmaktadır.

Milliyetçilik-Militarizm ilişkisini yorumlayabilmek için, mecburi vatandaş orduları ve zorunlu eğitim öğrenim faaliyetlerinin beraber ele almak gereklidir. Ulus-devlet anlayışıyla beraber gelişen yeni ordu düzeni geliştirildi. Tarihte hem ilk ulus devlet hem de ilk ordu-milleti kurulmuştur. Paralı askerliğin üzerine askeri güç sağlayan imparatorluklar yerlerini milli ordulara yani vatandaşlık ordularına bırakmaya başladılar. Sosyolog Eugen Weber'in ifadesine göre Fransız köylülerinin gerçek "Fransız" kimliğine dönüşmeleri sürecini eğitim ve askerliğini büyük bir önemi olduğunu belirtir. Askerliğin zorunluluk kazanmasından sonra vatandaşların eğitim alanında da gelişmesine fayda sağladılar. Eğitim ve askerlik Avrupa imparatorlukları gibi Osmanlı'da da 19. yüzyılda değişim gösteren devlet anlayışının gerçek dönüşümüne yani devlet-kul/vatandaş ilişkisinin gelişmesinde önemli bir adım atmıştır (Atinay, 2004: 181).

Dahilinde bulunan insanları tek bir çatı altında toplayan devlet yapılarında, zaman zaman egemenlik anlayışında farklı görüşlerin savunulduğu görülmektedir. Milliyetçilik bu görüşlerden biri olarak örnek gösterilebilir.

Etnik milliyetçilik olarak ifade edilen sistemde ise, genel olarak Osmanlı ve Rus imparatorlukları gibi kasık imparatorlukların tarih sahnesinden çekilmesinden sonra, ortada kalana, bütün etnik grupların sömürgeleştirme korkusunda kendi ulus-devletini kurma girişimini sağlamaya yöneltmiştir. İfade edilen etnik milliyetçilik, kan ve egemen etnik grubun öncelik ve üstünlük tanıyan vatandaşlığa, bunun yanında azınlıkların zaman içinde asimilasyonuna dayalı bir ulusallaşma sürecine dayanmaktadır. Fransız devrimi sonrasında, halkın egemenliği ögesiyle şekillendiği ve ilerleyişinin güçlendiği iddia edilmektedir. Bu ifadeye göre, etnik milliyetçiliğe göre şekillenen ulus-devletlerin birleştirici ve eşitlik sağlayıcı olmadığı bunun aksine ayrıştırıcı, ayrıca etnik azınlıklara karışı dışlayıcı ve alt-üst ilişkisini vurgulayan bir sistem olduğu vurgulanmaktadır (Sancar, 2012: 46).

George L. Mosse'nin görüşünde belirttiğine göre; modern ulus devlet anlayışının ve beraberinde gelişen milliyetçilik ve militarizm ideolojileri arasında birbirlerini etkileyen süreçlerden bahsetmiştir. Erkeklikle ilişkilendirilen bu özelliklerin, bunun yanında erkeğin fiziksel özelliklerinin milliyetçi söylem ile beslenerek "savaşçı erkek miti" beraberinde, mecburi askerlik hizmeti zorunluluğunun bir gerekçesini teşkil ettiğini ve bu zorunlu askerlik ile doğan gücün savaşlara halk desteğinin sağlanmasını ortaya koymuştur (1998: 22).

Milliyetçiliğin yayılması ile Osmanlı İmparatorluğu gibi birçok etnik grubun beraber yaşadığı devletlerin yapıları zedelenmiştir. Bu durum ile ilgili imparatorlukların, milletçilik akımı karşısında beraber olarak yaşam sürdürme durumunun yıkılmasına neden olduğu görülmektedir. Her grubun kendi milliyetçilik temeli üzerine egemen olma hayali veya diğer dış güçlerin imparatorlukların bütünleşik durumlarını kırmak için milliyetçilik gibi birçok etkeni topluma yansıtması ile ayrılmaların gerçekleştiği görülmektedir.

Türk Milliyetçiliğinin çerçevesini çizmeye çalışırken Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan evvelki yüzyıldan örnekler vermek gerekmektedir.

19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda Bulgar, Yunan ve Ermeni milliyetçilikleri görülmekteyken bunun yanında kimlik olarak, Türklüğe bir işaret olacak dilsel özelliklerin bir işaret olarak sayılabilmesi mümkündür; bunun yanında "Türk Milliyetçiliği" olarak bir üst başlıktan söz edilmediği görülmektedir. Bu durumun yanında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde Türk Milletçiliğinin bir söylem olarak kullanıldığı görülmektedir (Altinay ve Bora, 2008: 145). Cumhuriyetle beraber orduya dayandırılan eğitim görevi ve eğitime dayandırılan militarist görev daha belirgin bir hal almıştır. Cumhuriyetin ilk senelerinde, öncelik olarak belirlenen ordu ve okullar daha sonraki dönemlerde birbirlerini tamamlar hale geldi. Mustafa Kemal Atatürk'ün üzerinde en çok durulan iki unvanını Başkomutan ve Başöğretmen olması bu durumu güçlendirir. Askerlik için "bir eğitim ocağı olarak askerlik", "öğretmen ordusu" gibi deyimler de bu durumu pekiştirmektedir (Atinay, 2004: 180).

Çok uluslu bir imparatorluk olan Osmanlı'da birden fazla ulusun beraber yaşadığı bilinmektedir. Devletin ekonomik olarak zayıflaması sonucunda uç noktalardaki etnik gruplarda başlayan dağılma sürecinde, Osmanlı Devleti'nin kendi milliyetçilik görüşünü tazeleme ihtiyacı hissettiği varsayılabilir.

Milliyetçi öğretilerde, tarihsel bir şekilde kedini yönetme geleneğine sahip bir topluluk, çoğunlukla eril liyakatli ve bu konuda tecrübesine gönderme yapar. Bir devlet ve devlet sitemini kurmasına erkekler arasında dayanışma, erkeklerin ortak sorumluluk alması gibi durumlara gönderme yapar. Cinsiyetler arasında sorumluluk aşamasında kadın ve erkeklere kendi rollerinin dışında sembolik değerleri de üzerine almıştır; bu değerler erkeğin aile reisi olması veya kadınların da annelik rollerinin ulusun üzerindeki yansımasıdır (Sancar, 2012: 54).

Çoğunluğu erkeklerden oluşan ordular için, sürekli bir savunma ve ulusal sorumluluk duygusu üzerinde cinsiyetçi bir baskı oluşturulduğu varsayımında bulunabilmektedir.

Ortak değerleri olan, aynı zamanda, zamanla bu birikimin süreç içerisinde paylaşan ve birbirlerinin bir milletin ferdi olarak gören topluluklar ulus olarak tanımlanabilir (Geller, 2008). Milliyetçilik için, halk olarak bilinmekte olan

topluluğun maddileşme sürecinden bahseder. Kendinde daha önceden var olmuş ve şimdi de özerk olarak kendi kişilik modeli üzerinde donanım sağlamış olmasını iddia eder. Milletler, ulusal ya da diğer türlerde olsun bastırılan gereksinimlerini yaşadıklarını ifade eder. Milliyetçiliğin kendini ifade etme eyleminin, baskının ironik olarak gereksinimlerini yerine getirmesinden dolayı olduğunu söyler (Eagleton, 1993: 30).

Ulusların, kendi benliklerini korumak amacıyla, belirli olması ön görülen faaliyetlerde bulunmaları için gelecek kaygılarından uzak bir düzen sürdürme gayeleri varsayılabilir. Milliyetçilik çatısı altında toplanan insanlara hükmedilmesinin bir baskı biçimine dönüşebileceği de ihtimaller arasında bulunmaktadır.

Milliyetçiliğin yayılması ile kişisel hak ve özgürlüklerin korunması ve bu durumun sistemli bir hale gelmesinin sağlanması için kolluk kuvvetlerinin korumasına ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Dış güçlerin saldırılarına karşı korumanın yanı sıra, olası iç güçlerin bir taşkınlığı veya hak ve mülkiyet gibi birçok kavramın korunmasının teminatı olarak militarist yapının gerekli olduğu anlaşılmaktadır.

Milliyetçilik 1870'lerden sonra ortaya çıkan, küresel ekonomik ve göç hareketinin sonucu olarak toplumsal katmanlarını ve ulus devletlerinin ekonomik ve siyasi yönden yükselmesi ile Batı ve Orta Avrupa'da 19.yüzyılın son çeyreğini derinden etkilenmiştir. Şehirlerde nüfusun artması ve dışarıdan alınan göçün etkisi ile halkın demokratikleşme hareketlerine kayıtsız kalmaması, bunun sonuçları arasında mülkiyet hakları gibi sorunların çözümlenmesi için devletlerin ulusal politika üretmesine sebep olmuştur. Milliyetçilik, aynı zamanda sosyalizm ile de bağlantılı olarak gelişmesini sürdürmüştür (Carr, 1990).

George Mosse'e göre; milliyetçilik hareketlerinde erkek önderlere/liderlere koşulsuz itaat eden ve hayranlıkla bağlılık gösteren kadınlardan bahsetmiştir. Milliyetçi görüşte; heteroseksüel erkeklik hâkimiyetini esas alan bir erkeklik tanımı genel olarak egemendir. Bu durum diğer ulusların erkekleri karşısında saldırgan durumun yasal olmasına fayda sağlar. Ulusun haklarını savunmak için oluşturulan

askeri veya düzensiz grupların yapılanmalarının tamamı için, militarizm ile beraber gözetilmesi sonucunu ortaya çıkarır (akt. Sancar, 2012: 58).

Militarizm temelinde inşa edilen askeri yapılarda, kesin bir şekilde emirlere uyulması ve sorgulanmaması esasına dayandığı söylenebilir. Üstlerin, alt kademede kalan kişileri yönlendirmelerinin sonucu olarak ise alt kademedekilerin itaatkâr bir yapıya dönüşmelerini gerçekleştirebileceği varsayılabilir.

Milliyetçilik kuramının akademik bir biçimde ele alınası da 1920'li yıllara uzanır. Bu çalışmalar, milliyetçiliğin sorgulanması ve anlaşılması amacıyla geliştirilmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren gelişen milliyetçilik çalışmaları ile günümüzdeki birikimin artmasına ve gelişmesine katkı sağlamıştır. Ümit Özkırımlı, milliyetçilik kuramlarını incelemek için dört döneme ayrılabileceğini ifade eder. Birinci dönem milliyetçilik fikrinin ilk olarak söylendiği on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllar olarak bu dönemde, Alman etkisiyle milliyetçiliğin gelişme gösterdiğinden; bireyselleşmenin ortaya çıkardığı mülkiyet haklarını koruması amacıyla ilerleyen bir zihniyetten bahseder. 1918-1945 yılları arasındaki döneme milliyetçilik kuramının akademik çalışmalarda ilk kez geçtiği dönem, 1945- 1990 yılları arasında milliyetçilik tartışmasının geliştiği dönem olarak ikincin dönem, 1990 yılından günümüze ise Milliyetçilik tartışmalarının yeni boyutlara ulaştığı üçüncü dönem olarak açıklamıştır (1999: 29).

Milliyetçilik kavramı incelendiğinde; erillik, erkeklik, toplumsal cinsiyet ve kadın çalışmaları gibi kavramlara rastlanmıştır. Bu nedenle, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde toplumsal cinsiyet kavramı, erkeklik çalışmaları, hegemonik erkeklik gibi kavramlara değinilecektir.

1.2. Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları

Toplumsal yapı içerisinde, bireyler farklı farklı roller üstenmektedir. Militarist yapı içerisinde, özellikle erkekler, büyük bir toplumsal yığını oluşturur. *"Yorgun Savaşçı"* dizisi, içerdiği farklı görev ve sorumluktaki karakterleriyle, toplumsal cinsiyet bakımından, erkeklik kavramına örnek olarak gösterilebilecek bir genişliğe sahiptir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, erkek kahraman yolculuğunun

tanımlanabilmesi amacıyla, erkeklik çalışmaları ve hegemonik erkeklik tartışmalarına yer verilecektir.

Michel Foucault'un *Cinselliğin Tarihi* adlı eserinde, cinsellik konusunun 18.yüzyıldan başlayarak söylemsel olarak gelişmeye başladığını, tartışılan söylemlerin, toplumsal olarak bastırılan söylemler olduğunu ve bununla beraber dönemin iktidarının bir söylem aracı haline geldiğini ifade eder. Cinselliğin; eğitbilim, tıp, iktisat, yargı alanlarında cinsellik söylemlerine karşılık arandığını ifade eder (2007: 43).

Amerikalı yazar Judith Butler, cinsiyet çalışmaları üzerine önemli katkısı olan bir yazardır. Toplumsal cinsiyet ve feminizm gibi birçok konu üzerine çalışmaları bulunmaktadır.

Günümüzde cinsiyet kapsamındaki tartışmalar, özellikle kadın çalışmaları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Cinsiyet kavramları, erkeklik ve feminizm, bireysel kimlik tanımı içine bağlanır. İlk erkeklik tanımları çoğunlukla psikolojik paradigmalar üzerine yoğunlaşarak farklı davranış ve tutumlar perspektifinde değerlendirilir (Haywood ve Ghaill, 2003: 7). Toplumsal cinsiyet araştırmaları üzerine yapılan tartışmalarda; cinsiyetin nasıl ve hangi yollarla verildiği ya da cinsiyetin anatomik bir özellik mi yoksa biyolojik bir durumla alakalı olup olmadığı ve bunların yanında cinsiyetin tarihi gibi birçok araştırma başlığı altında tartışılan bir çalışma alanı haline gelmiştir (Butler, 2014).

Foucault, toplumsal cinsiyet üzerine görüşleri, bastırılmış duyguların bir yansıması olarak tartışmıştır. Butler ise; erkeklik kavramının temelinde, cinsiyeti; çocukluk, davranış ve tutumlar bağlamında değerlendirerek cinsiyetin kalıtsallık veya sonradan edinilip edinilmediği gibi konular üzerinde tartışmıştır.

Sosyologlara göre; genellikle cinsiyet terimi, bedenini dişi ya da erkek olarak tanımasına sebep olan anatomik ve fizyolojik farklılıkları tanımlamak için kullanılır. Dişi ve erkekler arasındaki kültürel farklılıkları tanımlamak için ise; toplumsal cinsiyet terimi kullanılmaktadır. Toplumsal cinsiyet, dişilik ve erkeklik tanımlarının, toplumsal olarak karşılıkları ile ilgilidir. Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet arasında,

temelli bir kavramın dayanağı olarak esas fark biyolojik olarak ayrım değildir. Esas olarak, toplumsal rolleri kapsayan bir tanımdan söz edilmektedir (Giddens, 2012: 508).

Toplumsal cinsiyet çalışmaları öncelikle, cinsiyetlerin fizyolojik olarak tariflerinden yola çıkarak yapılan ayrımların belirlenmesi amacına yönelik tartışmalar yapılmıştır; fakat yapılan diğer çalışmalara bakıldığında; toplumsal rol ve görevlerin tanımlarına göre bir tarif söz konusudur.

Yapısalcılık çerçevesinde başlayan toplumsal cinsiyet tartışmaları, 1970'lerde özellikle ana akım olarak gösterilen Marksizm eleştirilerinden faydalanılarak üretilen yapısal ve pratik analizler ışığında geliştirilmiştir. Toplumsal cinsiyet teorileri inceleme alanları olarak, kadınlar yahut eşcinsel erkekler üzerinden geliştirildiği ve çalışıldığı gözlemlenmektedir. Cinsiyet rol ve ilişkilerin çözümlenmesi, kadın ve erkek arasındaki farkların psikolojik ve fiziksel çözümleme gibi ölçütler kullanılarak kadınlık ve erkekliğe dair test ölçekleri geliştirildi ve kullanıldı. Jessie Taft, kadınlar için kültürel marjinalleşme fikrini geliştirdi; fakat 1930'larda ortaya çıkan "toplumsal rol" kavramı ile çalışmalar yeni bir yönde gelişti. 1940'larda "cinsiyet rolü", "kadın rolü" ve "erkek rolü" gibi terimlerin yaygın olarak kullanılıyordu. 1950'li yıllarda ise; Mirra Kormarovsky ve Talcott Porsons, cinsiyet rolleri ve bunların etrafını çevreleyen kültürel çelişkiler teorisini geliştirdiler. Freud'un Oidipos kompleksi psikanaliz, antropoloji yeni bir soluk getirdi yeni çalışmalarla beraber toplumsal çalışma, çağdaş şeklini aldı. 1960'ların sonlarına doğru feminizm hareketi başlayana kadar, toplumsal cinsiyet çalışmalarında Simone de Beauvoir haricinde merkezi bir görüş sağlanamadı (Connell, 2016: 10-60).

Toplumsal cinsiyet tartışmaları, cinsiyetlerin rol ve karşılıklı ilişkilerin çözümlemelerinde psikolojik ve fiziksel ölçütlerin geliştirilmesi ile zenginleşmiştir. Süreç içinde "toplumsal rol kavramı", "cinsiyet kavramı" gibi birçok görüş tartışılmıştır.

Beauvoir'in "Kişi kadın doğmaz, kadın olur" söylemiyle toplumsal cinsiyet kavramına ilk kez kesin olarak değinilmeye başlanır (2014: 53). 1970'lerde feminizm ve eşcinsel hareketleriyle birlikte, toplumsal cinsiyet teorisi yeniden

sorgulanmaya başlandı. Feminizm ve kadın kurtuluş hareketleri gibi etkilerde tekrar yeni bir şekil almıştır. Yeni etkilere göre; emek ve yeniden üretim gibi tartışmalar, fayda ve edinim gibi görüşlerin ışığında toplumsal iş bölümü gibi kavramların tartışılması gündemdeydi. Toplumsal cinsiyete dair yeniden üretim kavramının temellerinin, erken kapitalizm ve sınıflı toplamları yansıttığı düşünülmektedir (Connell, 2016: 64-81).

Marksizm eleştirileri ile ilk adımları atılan toplumsal cinsiyet çalışmalarında, analizlerden faydalanılmıştır. Kadınlar temel alınarak yapılmaya başlanan çalışmalar için cinsiyet rol dağılımının önemi, erkekliğin ölçütü gibi görüşlerin tanımlanması amacıyla tartışmalar gerçekleşmiştir.

Butler; toplumsal cinsiyetin, toplunum, cinsiyetleri üreten bir mekanizması olduğunu söyler; feminist kuramcılar, cinsiyetin kültüre bir karşılığı ve yorumu üzerinde tartışmışlardır. Butler, toplumsal cinsiyetin daha farklı nasıl incelenebileceği üzerine, toplumsal cinsiyetin bir kader olabileceğini iddia eder. (2014: 53).

Toplumsal cinsiyet söylemleri, öncelikle feminizm temeli üzerinde inşa edildiği iddia edilebilir. Kişilerin günlük yaşamlarındaki rollerinin ve görevlerinin tanımlarının belirlenmesi amacıyla yapılan tartışmalarda, bireyler arasında cinsiyet algısının konumuna da yer verilmiştir.

1980'lerden itibaren yürütülmeye başlanan erkek ve erillik ile ilgili eleştirel çalışmalara başlanmasıyla beraber, sanayi toplumunda kadınların konumları, rolleri ve aile ilişkilerini etkileyen toplumsal değişimler, erilliğin tabiatı ve toplumdaki değişen konumu hakkındaki soruların başlamasına neden oldu. Giderek artan bir şekilde sorgulanan kadınlar ve erkekler arasındaki toplum etkisiyle biçimlendirilen etkileşimlerin yorumlanmasıyla toplumsal cinsiyet ilişkileri, erkeklere ve erillik konularındaki yürütülen çalışmaların gelişmesine sebep olmuştur (Giddens, 2012: 510).

Toplumsal yapı içerisinde gelişen teknoloji göz önüne alındığında, kadınların çalışma hayatına girmesiyle erkeklerle eşit haklara sahip olması, eşit ücret dağılımı gibi birçok tartışmaları beraberinde getirmiştir.

Toplumsal cinsiyet ve roller teorisine göre "cinsiyet rolleri", "cinsel karakter", "cinsiyet farkları" üzerine yapılan literatür çalışmalarını kapsamaktadır. Rol teorisi, beş başlık altında incelenmektedir. Birincisi: Şahıs ve var olduğu toplumsal konum arasında çözümsel ayrım. İkincisi: var olduğu toplumsal konuma özgü hareket veya rol davranışları bu iki başlık temel metaforu ifade eder. Diğer üç başlık ise; üçüncüsü, var olunan konumda sergilenmesi beklenen eylemlerin beklentileri ve kuralları tanılar. Dördüncüsü: Aksi konumda var olan şahısların kontrolleri. Beşincisi: Bütün yapılan rollerin karşılığında ödül veya cezaları ortaya konulması olarak ifade edilir. İfade edilen bu kavramlar, toplumsal etkileşim analizinin faydalandığı araçlardır (Connell, 2016: 83-91).

Kişiler, toplumda görünen ve görünmeyen birçok role sahiptirler. Ebeveynlerin çocukları karışında anne, baba rolleri almaları veya birbirileriyle karı, koca rolleri, ayrıca kişilerin toplumsal rolleri ise edindikleri görevleri içeren; müdürlük, hakimlik, öğretmenlik gibi, bir hükümdarlığın varisi olmak; prens, prenses gibi kalıtsal rollere sahip olmaları örnek olarak gösterilebilir.

Toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rolleriyle alakalı anlayışların büyük ölçekte, toplumsal özneler tarafından etkilenmekle birlikte yaygın nitelikteki toplumsal güç ve konum sorunlarıyla alakalı olmaktadır. Günlük yaşamdaki değişen etkileşimler de bu rollerin etkileşimlerinin yansımalarını gösterir. Toplumsal cinsiyet yansımalarını, kişilerin rollerinin baskınlığını ortaya çıkartmasına veya toplumsal cinsiyet kalıplarını güçlendirmesine yardımcı olmaktadır (Giddens, 2012: 172).

Kişilerin, toplumsal cinsiyet bağlamında rolleri hakkında, sahip olunan gereksinimlerini yerine getirme konusundaki tartışmaları beraberinde getirdiği düşünülmektedir.

Butler, sosyal bilimcilere göre; toplumsal cinsiyet ayrımından cinsiyet analizinin "boyutu" veya "faktörü" olarak bahseder. Bu durumu cinsiyetin; biyolojik,

kültürel veya dilsel farklılığının "bir işareti" olarak kullanır. Feminist kuramcılara göre; toplumsal cinsiyetin kişiye özgü değil bir ilişki özelliği taşıdığını, bunun yanında bir ilişkiler dizisi olduğunu beyan eder (2014: 57).

Toplumsal cinsiyet kavramı üzerine Foucault, Butler, Connell, Giddens gibi birçok yazarın katkısı olmuştur. İlk çalışmaların cinsiyet temelli olduğu ve gelişen kültürel yapıların da etkisiyle konunun, kişisel haklara ve toplumsal baskı, toplumsal kimlik gibi büyük bir alana uzandığının farkına varılmıştır.

Judith Butler, toplumsal cinsiyet kavramını bir faillik merkezi veya bir kimlik olmanın haricinde, zaman içinde oluşan edinimler ve kazanımların sonucunda tesis edilen bir yeniden üretilen kimlik olarak düşünmeyi iddia eder. Butler'e göre; toplumsal cinsiyet kavramını, bedenin etkisinde gelişen bir arınma olarak ifade eder. Burada kullanılan jestler, mimikler ve diğer hareketleri için cinsiyetin kalıcı bir etkisinin gündelik hayata olan yansımasından söz eder. Buna ek olarak Butler, toplumsal cinsiyetin, aynı zamanda katiyen tümüyle içselleştirilemeyecek bir norm olduğunu ifade eder. Toplumsal cinsiyetin dışa vurulan kesintisiz bir kimlik tekrarı olarak yansıtıldığını ifade etmektedir (2012: 230).

Edinilen rollerin günlük hayata olan yansıması konusunda Judith Butler, kimlik kavramı üzerinde durmuştur. Toplumsal kimliğin, bireyde bir arınma aracı olarak kullanılabileceğini tartışmaktadır.

Toplumsal cinsiyet, ayrı cinsten, kültürlere bağlı ve genel olarak bağlama özgü bir kavramadır. Feminist bakış açısına göre; toplumsal cinsiyet ve cinselliğin farklılığı, çeşitli kültürlerde nasıl bir şekilde kavramsallaştığı ve buna bağlı olarak iç görü sağlamasına dayanmaktadır. Toplumsal cinsiyetin, bedenler ve heteroseksüellik temelinde şekillenen bakış açısı, toplumsal cinsiyet kimliklerini eleştirerek kadın kavramının evrensel olarak sorunsallaştırmıştır. Sömürgecilik anlayışında eleştirilen evrensel ataerkillik, baskı inşaları olarak eleştirilmiştir. Günümüzde; toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf, etnik yapılar bölgesel olmaktan ziyade küresel ölçekte birbirine bağlantılı olduğu görülmektedir (Bacigalupo, 2006: 274).

Her kültürde cinsiyetlere verilen tanımlama farklılık gösterebilir; bu durum toplumsal rollerin ve görevlerin yeniden tanımlanmasını gerektirmektedir. Farklılığın oluşma nedeni olarak, gelir şekillerindeki değişiklikler, toplumsal yapıdaki süregelen geleneksel yapıların etkisindeki değişimler olduğu bir gerçektir.

Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar* adlı kitabında İslami toplumlarda toplumsal cinsiyet kavramına ataerkillikle bakmaktadır. Kandiyoti, toplumsal cinsiyet ile alakalı Güney ve Doğu Asya ülkelerinin birçoğunda ataerkillik sisteminin var olduğunu ve bunun toplumsal cinsiyet ayrımında yaygın bir görüş olduğunu ifade eder. Kandiyoti, Batı'daki toplumsal cinsiyet çalışmaların çoğunun tarihsel araştırmalardan oluştuğunu; fakat Müslüman toplamlarda kadın kavramı üzerine İslam dininin temel görüşleri üzerine yansımalarının tarih dışı bir anlayışın egemenliği altında olduğunu söyler. Bunu, bazı görüşlere göre, Ortadoğu'nun tarihsel sürecindeki ihmallere bağlamaktadır. Kandiyoti, kadınlar üzerine yapılan çalışmaların tartışmacı olmaktan ziyade polemikçi ve çözümleyici amaçların birbirlerine büyük oranda karışması sebebiyle ilerleme kaydetmediğini ifade etmektedir (2013: 119).

Toplumsal cinsiyet farklılıklarının bir diğer sonucu da toplumsal cinsiyet tabakalarının oluşmasıdır. Burada, kadınların ve erkeklerin toplumsal statü olarak aralarında farklı ücret, statü ve etki sahibi olmak gibi birçok etken ortaya çıkmıştır. Toplumsal cinsiyet ve tabakalaşma'nın ortaya çıkardığı eşitsizliklerin ilk olarak ilkel kavimlerde, hiçbir sınıf ve ayrımın olmadığı topluluklarda kadının üstünlüğü varken; modern toplumlarda ise toplumsal baskınlık kazanılan sınıf sebebiyle daha farklı bir durumdadır (Giddens, 2012: 370).

Yapılan çalışmaların ortak görüşü olarak; cinsiyet üzerine gelişen, toplumsal yapılar karşısında süregelen görüş ve tartışmalara karşı gerekçelerini nedenlerinin ortaya konulması olarak ifade edilebilir.

Bütün toplumlarda, erkek ve kadını birbirinden ayıran toplumsal rolleri şekillendiren, bireyi yönlendiren, kontrol mekanizması gibi işleyen sosyo-kültürel değerleri mevcuttur. Bu rollerin tamamı erkek ve kadının nasıl olması ve nasıl davranış şekilleri sergilemesi gerektiğini belirleyen rollerdir. Bu roller, toplumun

zaman içinde tanımladığı ve toplumdaki bireylerin yerine getirmesi zorunlu olarak beklenen beklentiler olarak tarif edilebilmektedir. Cinsiyet rollerinin şekillenmesi, anne karnında başlar, gelişme dönemi ise aile yaşantısı ile ilerler, okul ve iş yaşamı ve kanunlar çerçevesinde geliş ve bununla beraber bu öğrenilen kalıplar değişmez yargılar haline gelir (Simge, 2013: 27).

1.2.1. Erkeklik Çalışmaları

Toplumsal yapı içerisinde, bireyler farklı farklı roller üstenmektedir. Militarist yapı gözlemlediğinde, cinsiyet olarak erkeklerin çoğunluk gösterdiği izlenebilir. *"Yorgun Savaşçı"* dizisi içeriğinde özellikle erkeklerin katıldığı bir savaşı konu olarak ele almaktadır; bu nedenle çalışma içeriklerinin konuya hizmet etmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın amaçlarından biri olan, erkek kahraman yolculuğunun tanımlanabilmesi amacıyla; erkeklik çalışmalarına bir giriş yapılarak çalışmanın tartışma zemininin sağlamlaştırılması amaçlanmaktadır.

Erkeklik çalışmaları, toplumsal cinsiyet çalışmaları kapsamında kadın çalışmalarıyla sınırlı kalmıştır. Toplumsal cinsiyet çalışmaları, cinsiyet ilişkilerine eğildiğinden kadının toplumsal ve diğer cinsiyetin baskısı altında tartışılıp incelenmesi yönünde araştırmalar yapılmıştır. Buna göre; bu ilişkilerin sistematiğinin çözülmeye çalışılması çalışmalar için yeterli görülmüştür. Toplumsal kimliğin belirlenmesi ve incelenmesi için benzerliklerden ve farlılıkların karşılaştırılmasından faydalanılmaktadır. Modernist söylemde belirtildiğine göre; toplumsal kimlikler, karşıtlıklar üzerine kuruludur. Burada ikili söyleme göre; erkek tanımı için "kadın gibi olmayan", kadın tanımı içinde "erkek gibi olmayan" olarak cevaplamıştır (Akça ve Tönel, 2011).

Erkeklik çalışmaları; toplumsal cinsiyet çalışmaları, toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet çalışmaları olarak başlamıştır. 1968'de toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet kavramlarının birbirinden farklarını incelemek için Robert Stoller tarafından çalışmalar yapılmıştır (Segal, 1992: 98).

Toplumda, cinsiyet çalışmaları söylemlerinin cinsiyetçi kimlik inşası çevresinde yoğunlaştığı görülebilmektedir. Yapılan cinsiyet tartışmalarının, toplum

içerisinde bireylerin hak ve hürriyetlerini sağlama gayeleri üzerinde ilerlediği varsayılabilir.

Erkeklik çalışmaları, 1970'lerde "Kadın Çalışmaları" çatısı altında akademik çalışma alanına girmiştir. Erkeklik çalışmaları, cinsiyet esaslı iktidar ilişkilerinin bir öznesi olarak, nasıl incelenmesi, bulgulara nasıl ulaşılacağı gibi alandaki eksikliğin giderilmesine, yakın zamanlara kadar değinilmemiştir. Erkeklik çalışmaları, Feminist kavramların tartışılması içinde eleştirel bir yer edinememiştir. Erkeklik çalışmaları günümüze kadar hakkında söylem üretilen; fakat araştırma konularına dair politik, akademik ve ideolojik olarak derinlikli analiz edilmemiştir (Sancar, 2009: 21).

Erkeklik çalışmalarının, süregelen zaman içerisinde kadın çalışmaları kapsamında incelendiği görülmektedir. Yapılan çalışmaların, gelişen literatür ve diğer incelemelerin yanında sürekli büyüyen bir alan olarak ifade edilebilmektedir.

Erkeklik çalışmaları, sosyal bilimlerde işlenişi hakkında Tayfun Atay'ın "*Çin İşi Japon İşi*" adlı kitabında belirttiğine göre; erkeklik ve erkek konusunun 1970'li yılların sonlarına doğru ilerleme gösterdiğini ve bu alana olan ilginin 1987 yılından itibaren arttığını söylemektedir. Bu çalışmaların "Erkek Çalışmaları" başlığı altında genişleyip ilerleyen karşıt çalışmaların "Eleştirel Erkek Çalışmaları" altında gelişme kaydettiğini ifade etmektedir (Atay, 2012: 19).

Erkeklik çalışmalarının literatüre girmesi, feminist çalışmaların vasıtasıyla gerçekleştiği gözlemlenmektedir. Erkeklik çalışmalarında; kadın çalışmalarında olduğu üzere, bir kimlik inşası temelinde yapılan tartışmaların gerçekleştiği izlenmektedir.

1970'li yıllarda Ann Oakley tarafından yapılan çalışmalar beraberinde, toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet arasındaki ayrımın hormonsal durumlar ve ikincil cinsel özelliklerin araştırmalarının sağlanması ile birlikte genlerin, cinsel organların sahip olunmasının yanında, psikolojik erkeklik ve kadınlık tanımı olarak toplumsal cinsiyet tanımının kültürel özellikleri taşıdığına da dikkat çekmiştir (Segal, 1992: 98).

Erkeklik çalışmalarının ataerkeklik kavramı etrafında yoğunlaştığı ve kaynaklandığı ifade edilmektedir. "Ataerkil" TDK'ya göre: Soyda, temel olarak babayı alan ve ailede çocukların baba soyuna mal eden (topluluk) olarak ifade edilmiştir. Erkeklerin üzerinden babadan oğula geçerli bir silsile olarak toplumlarda var olmuştur. Ataerkil toplumların yanı sıra Anaerkil toplumlar da vardır. Bu durum, kültürel olarak toplumun bir yansıması olarak şekillenmiştir.

Kandiyoti, ataerkillik için 'otoriteyi erkek soyundan devam eden, geniş aile içerisinde bulunan, yaşlı erkeğin hâkimiyetinde olan "klasik ataerkillik" kavramını kapsar' şekilde ele alır. Kandiyoti, ataerkillik için; saygınlık kalıpları kapsamında yaşa dayalı olarak kurulduğunu, kadınlar ve erkekler için ise farklı hiyerarşilerin söz konusu olduğunu, ayrıca cinsleri farklı faaliyet alanlarına ayırmıştır (2013: 186).

Erkek hegemonyasında olan bir toplum için, aterklik kavramının kaçınılmaz olarak gelmekte olduğu iddia edilebilmektedir.

Erkeklik çalışmaları üç temel yaklaşım üzerinde odaklanmıştır: "Erkeklikçilik" (manculinism), "(pro)feminizim" ve "erkek kurtuluşçuluğu" (male liberationim)'dir. Erkeklikçilik yaklaşımı, temelinde, anti-queer ve anti-feminist bir bakış açısına sahiptir. Bu yaklaşım, ebediyetten beri olumlu nitelikleri içinde barındırdığını ve toplumsal olarak üstünlüğü elinde tutması gerektiğini savunur. Bu yaklaşımda, kadınların ve queer bireylerin, toplumu ve insanlığı sömürmekte olduğunu iddia eder. (Pro)feminizm yaklaşımı; ataerkil erkeklerinin eleştirisini feminist harekete dayandırarak yapmayı hedefler. Erkek kurtuluşculuğu yaklaşımı, ataerkilliğin erkekler için faydalı olmadığını savunmaktadır ve ataerkliğin zararlı neticelerinden erkekleri kurtararak özgürleştirmeyi vadetmektedir (Bozok, 2011: 45).

Mehmet Bozok'un belirttiği üzere; erkekliğin toplumsal yapı üzerinde en üst kademede olduğu, ataerkliğin erkeklik rol ve vazifeleri bakımından tamamlayıcı olmadığını tartışmaktadır.

Postyapısalcı görüş ile gelişen ve dengeli bütünleştirilmiş bir kimlik olarak feminist kimlik, benzer çıkarlara sahip erkek kimliğinin var oluşu tartışılabilir hale gelmiştir. Ortaya çıkan erkek çalışmaları zemininden beslenen, iktidar ilişkilerinden

doğan güçte kadınların konumlarının sorgulanması sağlanmıştır. Erkek gücü etrafında ifade edilen, kadınlara karşı baskı, şiddet ve ayrıca eşcinsel erkeklerin, diğer farklı cinsel tercihleri olan bireylerin, toplum içindeki yerlerinin daha görünür hale gelmesini sağlamıştır (Sancar, 2009: 47).

Erkeklik çalışmaları tartışmalarının, ataerkil bakış açısı açısından incelemelerinin 1970'li yıllarda yoğunlaştığı görülmektedir. Toplumsal cinsiyet kapsamında, yeni alanlara yayılan erkeklik çalışmaları beraberinde, ataerklik ve feminist bakış açısından inceleyen Serip Sancar, yeni tartışmalar kazandırmıştır. Mehmet Bozok'un çalışmaları, feminizmin, erkeklik çalışmalarına karşı safta görülmesini bir yanlış olarak adlandırmakta, erkeklik ve feminizmin birbirlerini desteklemeye müsait kavramlar olduğunu ifade etmektedir.

Bozok, erkeklik çalışmalarını (pro)feminist bir alan olarak ifade eder. Feminizmi destekleyen çalışmaların ve incelemelerin gelişmesiyle 1970'li yılların sonlarında başlayıp 1980'li yıllarda ilerlememe kaydetmiştir. Ataerkil erkeklik çalışmalarının, feminist eleştirisini yapmakta olduğunu tartışmıştır. Bozok'un belirttiğine göre; ataerklik ve ataerkil erkeklikleri ve onları eleştiren (pro)feminist erkekler, feminizm ile birbirini destekler. Bozok; feminist çalışmaların, erkeklik çalışmalarının rakibi olarak görülmesini hata olarak belirtir. Erkeklik çalışmalarının feminist tartışmaları destekleyeceğine ve geliştireceğine değinmektedir (2011: 54).

Yapılan tartışmalar sonucunda, erkeklik tanımı üzerinde tam olarak bir uzlaşının sağlanamadığı; fakat ataerklik kavramının erkeklik bakımından bağlantılı olduğu ve erkekliği güçlendiren bir öğe olarak gösterilebileceği ifade edilmektedir.

1970'lerden itibaren yapılan toplumsal cinsiyet çalışmaları ile cinsiyet farklılıklarının toplumun cinsiyete dayalı irade şekilleri olarak uygulandığı kavramsal olarak kabul edilir hale gelmiştir. Bunun hemen her yapıda ekonomik, siyasi gibi birçok etkenin etkisi altında kaldığı tartışılır hale gelmiştir. Toplumda yaşayan bireylerin, toplumun dinamiklerinden etkilendiği gerçeğini kanıtlar niteliktedir. Bu görüşlerle birlikte, Kadın ve Erkek çalışmalarının arasında cinsiyet tercihleri gibi kişisel tercihlerin çalışmalarda erkekliğin sahip olunabilen ya da

kaybedilen bir özellik olduğu gibi algılanmasının nedenleri sorgulanmıştır (Sancar, 2009: 25-29).

1.2.2. Hegemonik Erkeklik

Hegemonya kavramı; hakimlik, buyruk, hüküm, başatlık, hükümranlık, güç, üstünlük, saltanat gibi birçok tanımlamaya ve eş anlama sahiptir. Hegemonik erkeklik kavramının bu çalışmada, *"Yorgun Savaşçı"* dizisi bağlamında, ana karakteri olan *Yüzbaşı Cemil*'in var olduğu toplumsal statünün derinlikli incelenmesi bakımından önemli bir kavramdır.

Erkeklik çalışmaları başlığında, Connell tarafından öne çıkartılan hegemonik erkeklik; ataerkil durumun meşru görülmesi sorunsalına tümden kabul görmüş bir yanıt olarak; toplumsal cinsiyet uygulamalarının geliştirilmesi çabasına ve erkekliklerin baskın olarak toplumda var olmalarının yanı sıra, kadınların ikincil bir şekilde toplumsal rollerini ve konumlarını sağlamlaştıran bir kavram olarak tanımlamaktadır. Erkeklik tanımını yaparken farklı erkeklik türlerinin birbirleri arasındaki etkileşimlerinin birbirlerinden ve ataerkil bir toplumsal düzen biçimimin de birbirine bağlayıcı olduğunu iddia etmektedir (2016: 268).

Toplumsal hiyerarşi basamaklarının en tepesinde, toplumun tüm dişillik ve erillik şekillerine en baskın olan biçiminin hegemonyacı erillik olarak yer aldığı görülebilmektedir. Bu ifadeyle, hegemonyanın kesin olarak belirli bir grubun veya zor kullanarak elde ettiği bu durumu, toplumsal çerçeve içerisinde toplumun tamamını kapsayan etkin kültürel rolleri vasıtasıyla elde ettiği, toplumsal baskınlık olarak ifade etmeyi amaçlar. Eğitim, medya ve diğer ideoloji alanlarının tamamı, hegemonyanın kurulduğu kanallar olarak ifade edilebilir. Hegemonya kavramının altındaki erillik kavramı, erillik kavramı altında madun dişilik ve madun erkeklik kavramları gözlemlenebilmektedir. Madun erillikler arasında en önemlisinin "eşcinsel erillik" olduğu ifade edilir. Hegemonik erilliğin hâkim olduğu bir toplumsal düzen içerisinde, homoseksüel erkeklik için "has erkeğin" tam zıttı olarak var olduğu, hegemonik amacın uzağında kaldığı, ayrıca hegemonik erkekliği

“kurtulmaya” çaba gayret gösterdiği erillik özelliklerinin canlı bir hali olarak tartışılmaktadır (Giddens, 2012: 512).

Baskın erkeklik biçimi olarak ifade edilen hegemonik erkeklik ifadesi, aynı zamanda bir kadınlık tarifi içinde kullanılmadığı görülmektedir. Connell’in ifadesine göre; toplumsal ilişkiler göz önüne alındığında, kadınlık biçimlerinin ifade edilmesinin yeterli bir kesinlik gerektiren yapıda tanımlanmadığını belirtmektedir. Kadınların erkeklere tabii olması veya erkek egemenliğini kabul etmesi gibi ifadeleri kullanarak, toplumsal cinsiyet ayrımı içinde bir yorumda bulunmuştur.

Connell, erkeklerin egemenliği ve hâkimiyetinin, kadınların ise iktidara bağlılığının sonucunda oluşan egemenlik sürecinin ataerkilliğin sonucunda toplumsal bir cinsiyet pratiği olarak ifade edilebileceğini iddia eder (2008: 77).

Hegemonik erkeklik, Cem Özbay’a göre: toplumsa yapı içerisinde; okul, aile, devlet, siyaset, ordu, ekonomi, sokak, din, popüler kültür gibi birçok alanda cinsiyet eşitsizlikleri göz önüne alınarak “cinsiyet rejimleri” oluştuğunu ifade eder. Erkeklerin kadınlar üzerinde üstün tutularak; yani ayrıcalıklı olarak kabul edilerek bu cinsiyet rejimi devam etmektedir. Kadınlık ve erkekliğin, biyolojik olarak bir değişmeze sahip olduğu durumu, bir ayrım ölçütü olarak göz önüne alınmadan, bu durumun toplumsal yapı üzerinde değişen yeni kimliklerin oluşturduğu bir baskı durumuna değinmektedir. Hegemonik erkeklik biçiminin, sürekli bir şekilde erkeklerin kadınlar üzerinde üstünlüğüne izin veren biçimi hakkında; insan, tabiat bakımından uyum içinde olması gerektiğinden bahsetmektedir (2013: 198).

Hegemonya ile toplumda baskı altında kalan grupların olduğu sonucu çıkartılabilmektedir. Hegemonik erkeklik, toplumsal cinsiyet çalışmalarında tartışılan bireyler arasında, cinsiyet farklılıklarına paralel bir şeklide gelişen bir kavram olduğu varsayılabilmektedir.

Toplumsal cinsiyet ve rollerinin dağılımında geliştirilen iktidarlık ilişkilerinin, sadece erkeklerin kadınları baskı altına alması, bunun sonucunda toplumda kadınların ikinci bir kavram olarak ataerklik bağlamında açıklanması yolunu kullanmaz. Erkeklerin toplumsal yapıda iktidarın, iktidarın yeniden

sağlanması ve sürdürülmesi gibi durumların çalışması için hegenomik erkeklik kavramı vasıtasıyla üretilmeye çalışılmıştır. Hegenomik erkeklik çalışmaları, egemen erkeklik figür ve tutumlarının yönetim- iktidar ile beraberinde getirdiği güç ilişkileri ile olan ilintileri arasındaki mesafeleri anlama ve ifade etme çabası, bu kavaramın ilerlemesi için yeni bir yol açmıştır (Sancar, 2009: 27).

Erkeklik doğuştan kazanılan bir kavram olarak varsayıldığında, hegemonik erkekliğin sonradan kazanıldığı yaklaşımı tartışmaya açıktır. Erkek, toplumsal yapıda iktidarı temsil ettiği var sayıldığında, birden fazla erkeğin bu iktidara ortak veya hakim olması durumu hegemonya kavramı ile açıklanabileceği ifade edilmektedir.

Hegemonik erkeklik için, genel bir tanım olarak ifade edildiğinde iktidara sahip olan erkek olarak düşünebilir. Hegenomik erkeklik ile sadece kadınların baskı altına alınmasının yanı sıra toplumdaki diğer erkeklerin de baskı altına alınması ve marjinalleştirilmesini de açığa çıkaran bir kavram olarak ifade edilir. Gramsci'ye göre; "hegemonya", hegemonik erkeklik kavramı İtalya'daki isçi kesiminin sınıfsal ilişkilerinin çözümlenmesi ve analiz edilmesi yoluyla, liderlik için yapılan çekişmelerin daha da ötesinde aslen kişilerin özel yaşamına, kültürel ve toplumsal bütün hareketin içine nüfuz eden, sonradan kazanılan toplumsal üstünlük olarak ifade etmiştir (Connell, 2016: 268-269).

Erkeklerin iktidara veya sermayeye olan hak ve iddiaları veya kadınlara karşı gösterdikleri baskıcı tutumların tamamına hegemonya kavramı içinde rastlanmaktadır.

Hegenomik erkeklik, erkekliğin mutlak bir deneyim edinme biçiminin, diğer erkekler ve kadınların rızasını alarak onlar üzeninde hâkimiyet kurmasını sağlayan bir soyut bir tip olduğunu belirtilmektedir. Hegemonik erkekliğe en çok yaklaşan erkeklik, ataerkil erkeklik hâkimiyetinden daha çok pay almaktadır. Bunun yanında erkekler, hegemonya kurarak ataerkilliğin yeniden kurulmasına katkıda bulunmaktadırlar (Bozok, 2011: 47).

Erkeklik kavramları arasında, önemli bir yer tutan hegemonya kavramı, erkeklik tipleri arasında düzenleyici, toparlayıcı yönünden bahsedilmektedir.

Hegemonyanın erkeklerin, kadınlar üzerinde egemen olması anlamında olması haricinde erkekler üzerinde de bir baskı ortamı sağlayabildiği görülebilmektedir. Giddens, toplumda erilliğin en baskın biçiminin hegemonya olduğunu söylemiştir. Connell'in görüşüne göre; egemenlik ve hâkimiyetin kadınlara bahşedildiğini; fakat cinsel pratikte egemenlik sonucunda ataerkliğin bir parçası olduğunu tartışmaktadır.

Hegemonya kavramı üzerinde, daha önceden beliren iki yanlış söylem şöyle aktarılmaktadır: Hegemonyanın güç odaklı bir üstün olma durumunu tam olarak yansıtmadığı, bunun yerine güce dayalı bir üstünlükten de ayrı olmadığı söylenmektedir. Özünde hegemonya tanımı için, üstünlükle beraber anılması sık görülen bir durumdur. Ataerkil erkeklik ve hegemonik erkeklik arasında, benzer bir bağlantı olmamasıyla birlikte kavramların birbirleriyle örtüşmesi olasıdır. Hegemonya kavramının ikincil olarak düzeltilmesi gerektiği söylenen durumu kesin kültürel egemenlik ve bunun yanında seçeneklerin görmezden gelinmesi sayılmamaktadır. Burada görmezden gelinen diğer seçenekler ikincil konumda değerlendirilir açıklamak gerekirse görmezden gelinen bütün ikincin cinsiyet tanımları için ikincil tercih olarak değerlendirir (Connell, 2016: 269).

1990 yılları sonrasında hegemonik erkeklik çalışmaları, feminist bakışla erkeklik çalışmaları yapılmış ve erkeklik eleştirisiyle beraber, şiddet, militarizm, tahakküm gibi birçok konunun da araştırılmasına yönelik olanakları arttırmıştır (Gedik, 2011: 341).

Hegemonik erkekliğin toplumsal yapı üzerinde devam eden cinsiyet üstü yapı olarak ifade edilmektedir. Hegemonya kavramının kadınlık ve erkeklik üzerine oluşturduğu daha kapsamlı bir baskı gözden kaçmamalıdır.

Modern hegemonik erkeklik çalışmalarını, bahsedilen diğer erkeklik açıklamalarından ayıran en farklı özelliği heteroseksüel olarak, tanımının evlilik kurumu çatısı altında olmasıdır. Birlikteliği hem doğrudan hem de kavramsal olarak erkeklik çatışmalarının ideolojik savaşını doğurmaktadır. Erkeklik çalışmalarında, toplumu kapsayan bütün kadınlık biçimleri ve kadınların erkeklere bağımlı olması, bu ifadeleri desteklemektedir. Toplumsal yapıda, hegemonik erkekliğin kadınlar

üzerinde ifade biçimini dolduracak bir kadınlık biçiminin olmamasına bağlamaktadır (Connell, 2016: 272-274).

1.2.3. Türkiye'de Erkeklik Çalışmaları

Erkeklik çalışmalarının Türkiye'de henüz gelişmekte olan bir saha olduğu görülmektedir. Yapılan çalışmaların çoğunluğu, kadın çalışmaları altında olup yeni yeni erkek çalışmaları olarak geliştiği ifade edilebilmektedir. Araştırmanın bu bölümünde, Türkiye'de erkeklik çalışmalarına bir giriş yapılarak, Türkiye'de erkeklik çalışmalarının tarihsel durumu ele alınacaktır.

Toplumsal cinsiyet çalışmalarının derinliği, uzun yıllar boyunca "kadın çalışmaları" kapsamında, derleme türünde incelendiği görülmektedir. Ataerkillik doğrultusundaki çalışmalar ise; 90'lı yıllarda homofobi ile ilgili eleştirilerle 2002'den sonra belirmiştir. Türkiye'de erkeklik çalışmalarını kronolojik olarak gösteren çalışma (Yücel, 2014) 1985 yılından F. Özgüven'in "Yeşilçam'da Erkekler ve Dişiler" adlı makalesinden, 2012 yılında Volkan Yücel'in çalışmasına kadar olan sürecin derleme çalışma olduğu yönündedir. Yayınlanan en son çalışma ise; 2017 yılında, Mesut Varlık'ın editörlüğünde Hale Bolak Boratav, Güler Okman Fişek, Hande Esen Ziya'nın yazarlığını yaptığı "*Erkekliğin Türkiye Halleri*" adlı kitap ile literatürün ilerleme kaydettiği görülmektedir.

Türkiye'de erkeklik çalışmaları temelinde yapılan çalışmaların derleme türünde üretilen çalışmalarla başladığı, yetişen araştırmacıların katkılarıyla gelişimini sürdürdüğü ifade edilebilmektedir.

Tayfun Atay'ın "*Çin İşi Japon İşi*" adlı kitabında, Türkiye'de erkeklik çalışmalarının akademik ve entelektüel düzeyde zayıf kaldığını ifade etmektedir. Batı'nın feminizm etkisinde tartışma alanı bulan erkeklik çalışmalarının "suçluluk duygusu" üzerinden baktığını, Türkiye'de ise hem feminizm hem de "erkeklik incelemeleri" başlığı altında bir çalışıma alanı gelişmediğini ifade etmektedir. Diğer alanlarda gelişen akademik ilerlemelerin yanında, feminizm ve kadın çalışmalarının da ilerlemesinin beklendiğini fakat böyle bir gelişmenin gerçekleşmediğini söylemektedir (2012: 21).

Yapılan çalışmalarda, Türkiye üzerinden, özellikle geniş bir coğrafyaya ve farklı etnik gruplara sahip olan, saha araştırmaları olarak, akademide feminizm ve kadın çalışmaları kadar erkeklik çalışmalarının önemli bir yere sahip olacağı varsayılmaktadır.

Türkiye'de literatüre bakıldığında; toplumsal cinsiyet çalışmaları, son 20 yıldan itibaren kadınlık ve kadın konuları üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu 20 yıllık süreçte, erkeklik çalışmalarının gelişmekte olduğu görülmektedir; fakat bu çalışmalar yeterli olarak nitelendirilmemektedir. Erkeklerin tutum ve davranışları, erkekliğin psikolojisi, duygusal ve zihinsel altyapı ve ayrıca sosyal ve kültürel çerçevenin araştırılması ve irdelenmesinin farkında olunsa da Türkiye'de erkeklik çalışmalarının az olduğu görülmektedir. Bunun yanında erkelik çalışmalarının, hegenomik erkeklik çalışmaları olarak yarar sağladığı ayrıca belirtilmelidir. Türkiye'de Deniz Kandiyoti 'nin yaptığı çalışmalar; toplumsal cinsiyet, kadın rolleri ve psikoloji açısından dikkat çekmektedir (Boratav vd., 2017: 60).

Türkiye'de erkeklik çalışmaları, 1970'li yıllarda üretilen çalışmalarla başlamıştır ve ilk dönemlerde toplumsal cinsiyet ve kadın çalışmalarını da kapsamıştır. "Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı" olarak İstanbul, Ege, Ankara, Ortadoğu Teknik Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi'nde var olmasıyla birlikte Erkeklik Çalışmaları yüksek lisans programı açılmadığı görülmüştür (Yücel, 2014: 71).

Erkeklik çalışmaları için 1970'li yıllardan günümüze kadar farklı tanımlama yapılmıştır. Erkeklik çalışmalarının davranışsal yönlerinin incelendiği, ataerkil erkeklik çalışmaları kapsamında çalışmalar yapılmıştır ve devam eden süreçte, kadın çalışmaları adı altında çalışmalar yürütülmüş olduğu görülmektedir.

Erkeklik çalışmalarında, 2000'li yıllar itibariyle Türkiye'de toplumsal cinsiyet çalışmaları ve söylem üretimi, özellikle kültürel ve politik çerçeve içerisinde geliştirilen çalışmalarla artmıştır. Serpil Sancar, Nil Mutluer, Ayşe Gül Atinay'ın ürettikleri çalışmalar genel olarak; Militarizm, Milliyetçilik, Müslümanlık, gibi alanları içine alarak ayrıca; Serpil Sancar'ın çalışmaları ise, erkeklik söylemi üretimini sosyal, ekonomik ve politik ilişkileri bakımından incelemekte ve toplumsal

rol modellerinin incelenmesi yardımıyla yapmaktadır (Boratav vd., 2017: 61). Türkiye'de değişen koşullar sebebiyle erkekliğin çoklu tanımları yapılabilir ve bu tanımlamaların zaman içinde değişimleri kaçınılmazdır (Alemdaroğlu ve Demirtaş, 2004: 212).

Yapılan erkeklik çalışmalarında, toplumsal cinsiyet bağlamından yararlanılarak, üzerinde yaşanılan topraklarda süregelen egemenlik anlayışının etkileri gözlemlenebilmektedir.

Türkiye'de yapılan çalışmalar, erkeklik kavramını yaşam boyunca geliştirilen bir söylemsel gerçeklik olduğunu işaret etmekte, bedensel-toplumsal görev ve ritüellerin ön plana çıktığını ifade etmektedir. Sünnet olmak, evlilik, cinsel ilişki deneyimi, erkek çocuk sahibi olmak, baba olmak, iş sahibi olmak ve askerlik gibi sorumlulukların toplumsal cinsiyet ve rollerin öğrenilmesi ve içselleştirilmesi yoluyla gerçekleştiği görülmektedir. Burada sünnet olmak erkekliğe girilen ilk adım gibi erkekliğin ispatı ve onaylanması bağlamında erkekler arasında da bir erkeklik tarifi geliştiği görülmektedir (Boratav vd., 2017: 63).

Çalışmanın ana sorunsalı kahraman ve kahramanın yolu, yolculuğunu betimlemek olan bu çalışmada, kahraman ve kahramanlık başlığı ele alınacaktır.

1.3. Kahraman ve Kahramanlık

Kahraman ve kahramanlık terimleri, her toplumda ortak değerlerde örtüşmektedir. Analizi yapılacak olan "*Yorgun Savaşçı"* adlı dizide, hem bir savaş kahramanı olması bakamından hem de sözel ve görsel anlatı şekillerinde dile getirilen "kahraman" olgusu irdelenecektir.

Türk Dil Kurumu'na göre; Kahraman: 1. Savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlılık gösteren (kimse), alp, yiğit. 2. Bir olayda önemli yeri olan kimse. 3. Roman hikâye, tiyatro vb. edebiyat türlerinde en önemli kişi (Kahraman, 2011). Cesaretin en büyük derecesi kahramanlıktır. Kahramanlıktaki amaç, bütünüyle insancıl niteliklerdir. Kahramanlık bir amaç uğruna yapılır ve öncelikle ölüm olmak üzere birçok tehlikeler vardır. İnsanlık tarihinde birçok savaş, memleket yönetimi,

bilim, sanat, özgürlük gibi nice eserde bu konuya değinilmiştir. Kahramanların hepsi, insanlığın veya ulusun birçok alanında öncüleri, geliştiricileri ve kimi zamanda inşa edicileridir. Mitolojide Aşil, Herkül, Hektor gibi savaş kahramanları Olimpos tanrılarının bir yansıması veya çocuğu sayılırdı. Bu kahraman tipleri büyük güç sembolleriydi (Adasal, 1979: 231).

Kahramanlık üzerine insanlık tarihi boyunca, birçok söylem geliştirilmiştir, bu söylemlerin ortak noktaları olarak karamanın savaş veya olay gibi birçok farklı durumda temsil ettiği güç figürünün en üst seviyesi olarak ifade edilmektedir.

Her halk için, her kavim için, tarihsel veya tarihsel olmayan bir düzlemde kendileri için doğaüstü büyük güçler atfedilen, mucizevi kahramanlıklar yapmış oldukları tasavvur edilen efsanevi kişiliklere "kahraman" denir. Daha önceki zamanlarda fetih yapanlar, liderler ve atalar da aynı biçimde düşünülür. Bu kişilerin anıları sürekli canlı tutulur ve değişen zaman içinde neredeyse tanrılaştırılır (Yves, 2000: 534).

Kahraman, insan olmasının yanında ona bahşedilen veya üzerinde olduğu varsayılan mitolojik güçlerin tamamının hakimi veya hizmetçisi olarak ifade edilebilmektedir.

Kahraman ve kahramanlık tanımı olarak; gençliğinden, malından beklentilerinden, hayallerinden, elde ettiklerinden ve elde etme ihtimali olan her şeyden vazgeçerek meydana çıkıp bir doğruyu yaşatmaya çalışan insan olarak tanımlanmaktadır. Kahramanın cinsiyetinin, yaşının hiçbir öneminin olmadığı, dünyalık ihtiyaçlarından vazgeçmiş, kendi mevcudiyetini aşmış, bilinçli bir insan tipi olarak ifade edilebilir. Kahraman tanımına ek olarak: Milleti için birliğe ihtiyaç duyulduğunda, yaşadığı kültürün devam etmesi engellendiğinde ve bu gibi niyetlerle karşı duruştaki bütün zalimlerin, hainlerin, eşkıyaların düşmanı olarak betimlenmektedir. Bu durum; hasımların ilk planı, önce millete gözdağı vermek, parçalara ayırmak ve sonra yok etmek yani devleti yıkmak olarak tarif edilebilir. Kahraman; görünüp bilinen düşman veya düşmanlıkları tamamen yok eden veya düşmanın bütün ümitlerini ortadan kaldıran bir iradenin üyesidir. Kahraman tanımına ek olarak; düşmanın bütün oyunları karşısında ve bütün düşmanca işbirliklerine

engel olup, hiç bıkmadan yorulmadan mücadele eden kişi olarak tarif etmektedir. Kahraman; zor şartlar karşısında kendi nefsine, namusuna sahip çıkan ve ayrıca başkalarının da namusu, iffeti, canı ve malı için karşı duran kişi olarak nitelendirilmektedir (Tural, 2018).

Her toplumda kahraman tanımı farklı olmaktadır. Bazı toplumlarda, düşmanları mağlup etmek bir kahramanlık olarak tarif edilebilirken başka toplumlarda ise bir itfaiyecinin bir yangından bir kişi kurtarması gibi farklı örnekler sunulabilmektedir.

Todorov, kahramanın edebi türlerde sınıflandırılmasında, doğa yasaları ve kahramanın kendisiyle olan ilişkisi arasında olduğunu söyler. Bu ilişkiyi beş maddeyle özetler: Birinci: Kahramanın, okur ve doğa kanunları karşısında bir üstünlüğü vardır buna söylen (mythe) denilmektedir. İkinci: Kahramanın, okur'a ve doğa yasalarına karşı bir üstünlüğü vardır buna söylence (efsane) veya peri masalı denir. Üçüncü: Kahramanın, okur üzerinde bir üstünlüğü olduğunu, bunun yanında doğa yasalarına karşı hiçbir üstünlüğünün olmadığını söyler. Dördüncü: Kahramanın, okur ve doğa yasalarıyla eşit bir konumda olmasıdır. Beşinci: Kahraman, okur ve doğa yasaları karşısında aşağı konumdadır. Bu maddelerden yola çıkarak; kahramanın mücadeleyi sürdürmek için hem kendi gereksinimlerini gözetmeden efsaneler karşısında üstünlüğünün olduğu, kahramanın canlı cansız bütün varlıkları karşısında ilahi bir kudrete sahip olduğu, kahramanın diğer kişiler üzerinde bir üstünlüğü olduğu fakat doğa yasalarının kahramana karşı üstünlüğü olabileceği ortaya çıkmaktadır. Kahramanın; doğa ve diğer kişiler üzerinde hiçbir üstünlüğü olmadığı, hatta kahramanın bütün doğa yasaları ve diğer kişiler karşısında aşağı konumda olduğu söylenmektedir (2004).

İncelenen çalışmalardan hareketle; kahraman her çağda, her efsanede kendine önemli bir yer bulmuştur. Kahraman bir toplumun inşa edici görevini veya toplumu kurtarıcı görevleri de kendinde toparlayan bütünleştirici bir varlık olarak yazılı ve sözlü metinlerde görülmektedir. Kahramanın olağanüstü güçleri zaman zaman öne çıkmıştır. Kahraman; bütünleştirici bir etkiye sahiptir. Tural; kahramanı, zalimliğe karşı gelen bir kişi olarak tarif etmiştir. Mosse; kahramanın, ulusun kaderini temin

etme görevinin olduğunu söyler. Todorov ise; kahramanın hem doğaüstü bir gücünün olduğunu hem de böyle bir gücünün olmadığını söyler.

Kahraman yardımcılara ihtiyaç duyabilir. Kahramanların ve kahramanın etrafındakiler yarı kahraman olarak yorumlanmamalıdır. Epik kahramanlar bazen güçsüz duruma düşebilir; bu durumda anlatıda devreye zekâ ve akıl girer. Bu sayede, kahramanın gücünün dışsal özellikler haricinde içsel özellikler ile elde eder, bunun sonucu olarak, düşmanı kaba kuvvetle ve diğer yollarla alt etmeyi başarır. Bu durum, gerçek dünyanın bir yansıması olarak tarif edilebilir. Epik anlatılarda kahramanların ve kahramanların yardımcılarına ait pratikler, başarılar, hayaller, yenilgiler vardır. Kahraman, sizin yerinize performans gösterir; ancak o performansı var eden durum, hem kahramanın hem de izleyicinin kendi zihninde tasarladığı amaçtır. Bilinçli bir şekilde rol model olarak görmek istediğimiz davranışlar ve davranış değişiklikleri için kahraman yardımcılarından destek alır (Balkaya, 2015: 8-9).

"Yorgun Savaşçı" dizisinin analizi için; kahraman ve kahramanlık tanımlarından yola çıkılmıştır. "*Cehennem Topçu Yüzbaşı Cemil*" karakterinin yolculuğunun betimlenmesi amacıyla, dizi karakterinin içinde bulunduğu sosyal ve kültürel yapı, bu karakterin toplumun hangi kesimini yansıttığına değinilmesi gerekmektedir. Bu nedenle; militarizm, milliyetçilik, toplumsal cinsiyet, erkeklik, hegemonik erkeklik, kahraman ve kahramanlık kavramları bağlantılı kavramlar olarak ele alınmıştır. Çalışmanın alt başlıklarında, kahramanın yolculuk modelleri, sözel ve görsel anlatılarda kahramanın yolculuğu irdelenecektir.

1.4. Arketipsel Yolculuk Aşamaları

Mitolojik anlatıları temel alarak çalışmalar yapan Carl Gustav Jung, kolektif bilinçdışı adlı çalışmaları kapsamında; insanlar arasında, metafizik olarak birbirleriyle bağlantının olduğunu, bu bağlantının bütün insanlık tarihi boyunca kolektif bilincin temelini oluşturduğunu, sonuç olarak bu malzemenin "*ortak çağrışımlardan*" ve *"arketiplerden*" oluştuğunu iddia etmiştir (İndick, 2004: 132).

Ortak çağrışımlar ve arketipler, birçok araştırmacı ve teorisyen tarafından çalışma alanı olarak kabul edilmiştir. Vladimir Propp; "*Masalın Biçimbilimi*" ile Rus

masalları arasında ortak bir anlatı şablonu olduğunu tespit etmiştir. Carl Gustav Jung, "*Kolektif Bilinçdışı*" kavramı ile arketiplerin temelini oluşturacak çalışmalar üretmiştir. Joseph Campbell; Jung 'un kolektif bilinçdışı öğretilerinden etkilenmiştir, mitoloji ve temel temsilleri ele alarak "*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*" isimli bir çalışma ile sinema ve mitoloji arasında bir bağlantı kurmuştur. Joseph Campbell'in, kahramanın sonsuz yolculuğu çalışmasını temel alan Christopher Vogler; "*Yazarın Yolculuğu*" modelini oluşturarak senaryo ve öykü yazarları için bir şablon oluşturmuştur.

3.1. Vladimir Propp ve Masalın Biçimbilimi

Rus biçimbilimci Vladimir Propp, yüzyıllardan beri süre gelen masal geleneği üzerine ayrıntılı bir çalışma yapmıştır. Bu çalışmanın amacı; masalların ve anlatıların birbirine benzer yasalarını ortaya koymayı amaçlamıştır. Halk masalları ile olağanüstü masalların karşılaştırmasına başvurarak, masalların aslında anlatı şekillerinin altında birbirine benzeyen "işlevsel" özellikleri olduğunu bulup ortaya çıkarmayı, yapısal olarak halk masallarının değişmez bir yasalar zinciri ile bağlı olduğunu belirlemiştir. Propp; çalışma alanı olan dilbilim ve göstergebilim terimleriyle açıklamak gerekirse, masalların arsürmli (diyakronik) bir anlayışla incelemesinin yapılabilmesi için eşsüremli (senkronik) bir inceleme ile sonuca ulaşılabileceğine inanır (2011).

Propp; Fransız halkbilim uzmanı olan Paul Saintyves'nin geliştirdiği ritüalist kuramından etkilenmiştir. Geçmişten süregelen ilkel halkların dinsel inanış biçimlerinde takip eden ritüellerin, benzer motiflerini masallarda bulan ilk kişi Saintyves'tir. Propp, Saintyves'in bulduğu ritüalist varsayımı üzerine, yeni eklemeler yapıp geliştirmiştir. Propp'un incelemekte olduğu, halk masallarında kültürel süreçte oluşan üslupların tarihsel süreç içinde birbirlerine geçtiğini ve aktarılan nesilde, bu kalıpların varlığını sürdürdüğüne inanır (Eliade, 2001: 238).

Masallarda, çeşitli karakterlerin olmasının hikâyenin zenginliği ile alakalı olduğu belirtilmiştir. Masallardaki kişilerin işlevleri hakkında ise; kişilerin işlevlerinin de değişmez bir şekilde aynı kalıpları yansıttığını keşfetmiştir. Vladimir

Propp söz konusu kalıpları; *Saldırgan*, *Bağışçı, Yardımcı, Prenses, Gönderen, Kahraman, Düzmece Kahraman* olarak tespit etmiştir.

1) Saldırganın (ya da kötü kişi) eylem alanı: Kötülük, çatışma ve kahramana karşı sürdürülen başka kavga biçimleri, izleme.
2) Bağışçının (ya da sağlayıcının) eylem alanı: Büyülü nesnenin aktarılmasının hazırlanması, büyülü nesnenin kahramana ulaştırılması.
3) Yardımcının eylem alanı: Kahramanını uzamda yer değiştirmesi, kötülüğün ya da eksikliğin telafi edilmesi. İzleme sırasında yardım, güç işleri yerine getirme, karmamanın biçim değiştirmesi.
4) Prensesin (aranılan kişinin) ve babasının eylem alanı: Güç işleri yerine getirme isteği, bir özel işaretin zorla benimsettirilmesi, düzmece kahramanın ortaya çıkartılması, gerçek kahramanın tanınması, ikinci saldırganın cezalandırılması, evlenme.
5) Gönderenin eylem alanı: Yalnızca kahramanın gönderilmesi işlevini kapsar.
6) Kahramanın eylem alanı: Arayış amacıyla gidiş, bağışçının isteklerine tepki, evlenme.
7) Düzmece kahramanın eylem alanı: Arayış amacıyla gidiş, bağışçının isteklerine karşı gösterilen ev, her zaman olumsuz olan tepkiyi kapsar (Propp, 2011: 80-81).

Propp; hikâye içindeki olaylarda her kişinin dâhil olmasının yani olay örgüsüne katılması için farklı biçimleri ve özel yöntemleri olduğunu ifade eder. Saldırgan, hikâye akışında iki kez görülebilir. Büyülü yardımcının katılması, bir bağış olarak gerçekleşebilir. Kahraman, gönderen, prenses, düzmece kahraman, hikâyenin başlangıç aşamasında katılırlar. Propp, bu durumun masalın bir kuralı olarak düşünülebileceğini söyler. Bazen kural dışı durumların da gerçekleşebileceğini eklerken, bir masala dâhil olmayan bağışçının yerine bir sonraki kişi yani yardımcı bir kişinin geçmesi ile bağlanır (2011: 87).

Propp'a göre; masallarda kişilerin yaptığı eylemlerin birer işlevi vardır. Bu eylemlerin ve kişilerin her masalda farklı şekillerde olabileceğini belirtir. İşlevleri belirtirken Propp, her eylem ve her anlatıyı kendi akışı içindeki yerini dikkatle belirlemiştir. Propp; Rus masallarında yaptığı inceleme ve araştırmanın sonucunda, 31 adet işlevi olduğuna ulaşmıştır. Bunlar:

1) "Uzaklaşma": Aileden birinin evden uzaklaşması, uzaklaşma durumuna örmek olarak savaşa gitme, çalışmaya gitme, ticaret yapmaya gitme olarak gösterilebilir.
2) "Yasaklama": Kahramanın bir yasak ile karşılaşması yani dokunulmaması gereken bir nesne ile sınanması olarak ifade edilebilir.
3) "Yasağı çiğneme": Yasaklama ve yasağın çiğnenmesi birbirlerine denk düşer. Yasaklama ve yasağı çiğneme durumu, ikili işlev olarak tarif edilebilir. Yasak çiğnemesi söz verilen saatte eve geri dönülmemesi gibi örneklendirilebilir.
4) "Soruşturma": Karakterlerin nerede olduğu veya karakterlerin değerli eşyalarının yerleri öğrenilmek istenir. Saldırgan karakter, hikâye kahramanları hakkında bilgi edinmeye çalışır.

5) "Bilgi toplama": Karakter hakkında bilgi edinir ve bu bilgiyi saldırgan, kötü niyetini yerine getirmek için kullanacaktır.
6) "Aldatma": Ana karakter bir hile ile karşılaşarak elindeki servetini kaybeder. Saldırgan karakter başka birinin kılığına girerek de bu aşamayı sağlayabilir.
7) "Suça katılma": Kahraman artık saldırgana inanmıştır ve saldırganın sunduğu şartları yerine getirmek için gönüllüdür.
8) "Kötülük"(eksiklik): En önemli aşama olarak işaret edilen saldırgan, birini kaçırabilir, zarar verebilir, zorla bir görev yaptırabilir gibi birçok örnek verilebilir.
9) "Aracılık" (geçiş anı): Kahraman artık ortaya çıkar ve kişisel dönüşümünü tamamlamış olur.
10) "Karşıt eylemin başlangıcı": Kahraman harekete geçmeye karar verir veya harekete geçmeyi kabul eder.
11) "Gidiş": Kahraman, artık evinden uzaklaşır, gerçek dünyadan ayrılır.
12) "Bağışçının ilk işlevi": Kahraman, bir dizi sınamadan geçer.
13) "Kahramanın tepkisi": Kahraman, sınama sonucunda kendisine ikramda bulunacak kişinin eylemine tepki verir.
14) "Büyülü nesnenin alınması": Kahraman, serüveninde yardımcı olacak büyülü nesneye sahip olur.
15) "İki krallık arasında yolculuk": Kahraman, kısa yoldan amacına ulaşmak için çaba gösterir.
16) "Çatışma": Her yolculuk kolay gözükse bile aynı nesneyi elde etmek isteyen biri ile çatışma yaşar.
17) "Özel işaret": Kahraman çatışma sonucunda bir yara alır, bir nesne veya bir durum ile ödüllendirilir.
18) "Zafer": Saldırgan alt edilir.
19) "Giderme": Kahraman, tekrar başlangıç noktasına aradığı nesneyi kaybettiği için veya görevi tamamlamadığı için geri döner.
20) "Geri dönüş": Kahraman, gerçek dünyaya geri döner.
21) "İzleme": Kahraman izlenir.
22) "Yardım": Kahramanın, zor durumda kaldığı görülür ve yardım edilir.
23) "Kimliğini gizleyerek gelme": Kahraman, kendini yineleyerek geri döner.
24) "Asılsız savlar": Sahte söylenceler uydurularak sunulur.
25) "Güç iş": Kahramana hemen başarılı olamayacağı bir iş teklif edilir.
26) "Güç işi yerine getirme": Kahraman zor görevi yerine getirir.
27) "Tanı(n)ma": Kendini yineleyerek gelen kahraman, kendine verilen bir nesne veya bir işaret ile tanınır.
28) "Ortaya çıkarma": Bütün yan karakterlerin gerçek kimlikleri ortaya çıkar.
29) "Biçim değiştirme": Kahraman artık yeni bir görünüme kavuşur.
30) "Cezalandırma": Saldırgan veya hileci karakterler cezalandırılır.
31) "Evlenme": Sonunda kahraman evlenir veya tahta çıkar. (Proop, 2011: 28-65).

Propp gözlemlerini, karakterleri her kim olursa olsunlar ve işlevleri nasıl gerçekleşirse gerçekleşsin masalın değişmeyen devam eden öğeleri ve kişilerin işlevleri olarak tanımlar. Masalların içerdiği işlevlerinin sayısının sınırlı olduğunu belirtir. Masaldaki işlevlerin dizilişinin, her zaman aynı olduğunu, bütün olağanüstü masalların yapısal açıdan aynı şekilde bağlandığını ifade eder (2011: 24-27). Vladimir Propp'a göre; kahramanlar, sürekli olarak hikâyelerde benzer fonksiyonları,

süreç içinde yansıtmaktadırlar. Anlatı ve masallardaki süreçlerde, kahraman sayılarının sınırsız olduğunu ifade eder. Ritüeller ve çeşitlilik hakkında, masalların iki farklı özelliğini belirtir. Anlatılarda ve masallarda, kahramanların süreç içinde farklı çevrelerde geçmesi, ayrıca hikâye içindeki kahramanın inanç ve âdetlerinin zenginliğini masalların zenginliğine bağlar, masalın fonksiyonları ise ritüeller ve sonsuzluğu sağlamaktadır (Gülay, 2011: 28).

3.2. Carl Gustav Jung ve Kahramanın Yolculuk Serüveni

İsveçli psikolog Carl G. Jung (1875-1961) 'arketip'i, insanlığın ortak mirası ve kişiliğin ortak kalıpları olarak tanımlamaktadır. Jung; arketip kavramalarını bütünleştirici bir durum olarak ifade eder. Bu durumu ifade ederken, çoğunlukla bilinçli olduğunu, farkında olunmayan fakat her insanda var olduğunu öne sürdüğü ruhun kendi içine doğru bir büyüme - gelişme – açılma serüveni şeklinde ifade etmiştir. Kişinin kendi iç dünyasına olan bu yolculuğu, arketipsel sembollerle ifade etmiştir. Bu yolculuğun belirli aşamaları; girişi, dönüşümleri, gelişimleri, birleşme süreçleri gibi birçok ifadeden yaralanarak yansıtmaya çalışmıştır. Jung, arketiplerin öncelikle erken çağlarda, Platon'un "idea" kavramıyla eş anlamlı olduğunu söyler. Jung, arketipleri birer biçimsel unsur olarak ifade eder. Bu biçimlerin kalıtım yoluyla aktarıldığı ve bu kavramların içgüdüleri yansıttığı iddia edilmiştir (2005: 16-17).

Arketip kavramına bütüncül bir tanımın gayretinde olan Jung, insan bilincinin keşfedilme çabasının arketipsel semboller aracılığıyla yapılabileceğini iddia etmiştir. Bilinç yolculuğu olarak da ifade edilebilen bu araştırma, kişinin içi dünyasının ortak değerler üzerine denk geldiğini, bu değerleri, bilince dair tartışmalar çerçevesinde düşüncelerini savunmuştur.

Jung, genel olarak insanlar hakkında, ağırlıklı olarak içedönük veya dışadönük şeklinde ayrılabileceğini ifade eder. Sosyal olarak, dışa dönük kişiler, dış dünyaya odaklanırken; içedönük kişilerin ise içsel gerçekliğe yöneldiğini ifade eder. Dışadönük karakterlerin; kalabalıklar içinde daha rahat hareket edip başka insanlarla daha rahat ilişki kurabildiğini söyler. İçedönük insanların ise; tek başına yapabildiği etkinliklerle uğraştığını, bunların meditasyon yapmak, kitap okumak gibi etkinlikler

olduğunu ifade eder. Jung; kişilik tiplerini daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla içedönük ve dışadönük tiplere dört kategori daha eklemiştir; duyusal tip, duygusal tip, sezgisel tip, düşünen tip (Seger, 2015: 97).

Jung'a göre; insan karakter olarak, içe dönük veya dışa dönük olması sebebiyle, yansıttıkları davranışların farklılık göstermektedir. İçe dönük tiplerin, bireysel aktivitelere daha yatkın olduğunu, dışa dönük tipteki kişilerin ise daha sosyal olduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

Duyusal tipteki insanların, hayatı duyularla deneyimlediği, örnek olarak yaşadıkları çevrenin renk, koku, biçim ve zevklerle uyumlu olduğunu, etrafındaki durumlara tepki vererek şimdiki zamanda yaşamaya eğilimli oldukları bilinmektedir. Yaşamdaki örnek karakterleri; aşçı, doktor, fotoğrafçı gibi görülebilir. Duygusal tiplerin; diğer insanlarla iyi arkadaşlık kurabildiğini, kişilik özellikleri olarak; sempatik ve sıcak kalpli olduklarını yaşamdaki örnek tiplerini; öğretmenler, hemşireler, sosyal hizmet çalışanları olarak karşılaşılabileceği öngörülebilir. Sezgisel tiplerin; gelecek ile alakalı ihtimallere ilgi duydukları görülür. Sürekli olarak yeni planları, vizyonları ve fikirleri olan hayalci tipler olarak görülür. Sezgisel tipler; yaşamda genel olarak girişimci, yatırımcı veya sanatçı karakterler olarak görülebilmektedir. Düşünen tipler, duyusal tiplerin zıttı olarak tarif edilebilir. Bir durum üzerine akıl yürütür, değerlendirme yapar ve çözüm üretirken kontrolü ele almaktadır. Kararları sezgisel olarak değil ilkesel olarak değerlendirir. Mantığa dayalı, nesnel ve yönetimseldirler. Bu tipi karşılayan tipler olarak; mühendis, teknisyen veya müdür olarak yaşamda olan tipler olarak yansıtılır (Seger, 2015: 98-99).

Bu tipler, hikâyelerde veya gerçek yaşamda hiçbir zaman tek başına varlık gösteremezler. Genellikle her kişiliğin bir gölge karakteri de bulunmaktadır. Bu dünyaya bakış açılarını, duyularını ve sezgilerini yansıtarak değerlendirmelerine olanak sağlamaktadır.

Jung; insan ruhunun temelinde doğuştan gelen bir tinsel öge var olduğunu öngörmektedir. Jung'un özel bir tanrı veya tinsel güç ile ilgili iddiası bulunmasa da insanlığın tamamının metafizik bir yaklaşımla ilişkili olduğunu, bu metafizik

ilişkinin; inanç, din, tinsellik ve bunun yanında daha üstün bir güce karşı inanış hakkındaki evrensel ihtiyacının temelinde, güçlü bir psikolojik güç olduğunu varsaymaktadır. Jung, bütün insanların arasında metafizik bir itibarı olduğunu ve bu itibarın bütün insanlar arasında sağlanmasına "*kolektif bilinçdışı*" adını vermiştir (Indick, 2011: 132).

Arketip; yenilenen simge, imge, evrensel deneyimleri veya model gibi deneyimlerin, tanımların, bunun yanında sözcük olarak ise "*ilk imge*" veya "*ilk örnek*" anlamına gelir. Arketip kavramı; mitolojik düzlemde, yolculuk gibi tarif edilen karakter şekilleri için yaygın olarak başvurulan simgeler veya dini simgeleri içerir (Tecimer, 2006: 93). Jung; arketipler için insan bilincinde olduğunun bilinmesi gerektiğini iddia etmiştir, arketiplerin insan köklerinin bir parçası olduğunu ifade etmektedir.

Arketip kavramının insan bilincindeki ilk öge olarak tarif edilmesi ile bireyin öğrenimlerinin ve deneyimlerinin özünde, içgüdüsel bir yanının olduğu söylemi geliştirilebilmektedir.

Jung, geliştirdiği arketip kuramı için, dünyanın her tarafını kapsayan bütün mitlerin, masalların her ne zaman ya da her nerede olursa olsun, belirli motifleri ve şekilleri kapsadığına, yaptığı gözlemler sonucunda ulaşmış olduğunu iddia etmektedir. Jung'a göre her zaman, bu motifler, günümüzde, geçmişte, fanteziler, korkular gibi birçok alanda işaretlerinin olduğunu ifade etmektedir. Jung, kendi ifadesiyle benzer bütün bu kavramlara "*arketipsel düşünce"* adını vermektedir. Jung, bu kavramların canlı olduğu orantıda, duyguların derinleşmesine yardımcı olduğuna ve kişileri etki altına aldığını ifade etmiştir. Bu durumu; ruhun kalıtımsal olarak kendi yapısının içinde olmasına rağmen, gerçekte ifade edilemeyen bir bilinçdışı durumun parçası gibi olduğunu kanıtlama çabasıyla, arketiplerin herhangi bir alanda aniden karşımıza çıkması durumunu; içgüdüsel yapıları nedeniyle, duygu çeşitliliklerinin ve duygu hâkimiyetinin oluşmasında, büyük bir etken olduğunu ifade etmiştir (2009: 291).

Arketip kuramı için Jung; evrensel kabul gördüğünü, duyuların arketipsel bir karşılığı olduğunu ve evrensel olarak aktarıldığı düşüncesini savunmaktadır.

Jung, bireylerin bilinçaltına eşdeğer bir karma bilinçaltı olabileceğini düşünmüştür. Arketip adını verdiği bu kavramların peri masalları, mitler ve kültürel olarak birikmiş bütün düşlere benzediğini ifade etmiştir. Jung'un ifadesine göre; bütün karakter türlerinin hem bireysel hem de karma ölçekteki bir karakterde kendini gösterdiğini ifade etmiştir. Arketipler, hem tüm dünya mitlerinde, bireylerin özbenliklerinde ve onların düşüncelerinde olduğu kadar bütün zamanları kapsayacak kadar genişlik ve çeşitlik gösterdiğini iddia edilmektedir. Arketip kavramının özünde bir öyküdeki karakterlerin bütün işlevlerini, amaçlarını kavramak için muazzam bir araç olduğunu ifade eder. Bir karakterin yansıttığı arketip işlevinin kavranması durumu, incelenen öykünün bütün olarak yansıtıp yansıtmadığı bağlamında inceleyenin görmesine yardımcı olur. Arketiplerin evrensel olarak ortak değerleri yansıttığını iddia ederken, arketiplerin, evrensel öykücülük için ayrılmaz bir parça olduğunu savunmaktadır (Vogler, 2012: 65-66).

Arketiplerin bilincin bir yansıması olduğu göz önüne alındığında; kişilerin kendi öz benliklerinde arketiplerin bulduğu tartışması, zaman içinde oluştuğu kabul edilen kültürel değerlerin benzerliklerinin olduğu tartışılabilir. Ortak arketip olarak kabul edilen binlerce arketip vardır. Temel arketiplere örnek olarak: "*Persona", "Kahraman", "Gölge", "Yaşlı Bilge", "Anne", "Anima – Animus", "Self*" olarak örneklendirilebilir.

"Persona" arketipi; işlevsel olarak dış dünya ile ilgilidir. Persona; toplum ve birey arasında insanın nasıl bir tutumda olması gerektiği hakkında bir uzlaşmadır. Dış çevre koşulları ile kişinin iç gereksinimleri arasındaki bir uzlaşmadan söz eder. Persona; her kişinin içinde taşıdığı ben-ülküsü veya dilek-imgesi olarak tanımlanır, kişinin içinde bulunduğu duruma, kendi özel bakış açısıdır. Persona, kişiliğin gelişmesine katkıda bulunur. Persona'nın bağlantısı sadece ruhsal nitelikler değildir. Bunun yanında toplumsal norm ve davranış biçimleri ile dış görünüş gibi birçok özellikle alakalıdır. Persona, Jung'a göre; bir maske gibidir. Bilinç, dürüst işleyen bir durumda persona'yı istediği şekilde kullanabilir. Kişinin personasını değiştirme imkânı da vardır; fakat bu durumda, bilincin iyi bir şekilde geliştirilmiş üst işlevi dâhilinde yapabilir, fakat genellikle bu yapılamaz. Persona'nın değişimi; ebeveyn baskısıyla olabilir veya çevrenin baskısı ile olabilir (Jung, 2006: 46). Persona

arketipi; karakterlerin dünyada diğer kişilerin görmesini istediği varlığının bir parçası olarak tarif edilen birer maske olarak tarif edilebilir. Karakterlerin karanlık yönlerini gizleyen, dış görünüş olarak benliklerinin haricinde bir görünüme sahip olmak şeklinde tarif edilebilir (Indick, 2004: 133:134). Persona arketipi; karakterin sosyal görüntüsünün bir temsili olarak ifade edilebilir, self arketipi ile birlikte karakterin dış dünya ile ilişkisine aracılık eder. Persona arketipi için, bireylerin dünya düzenine uyum sağlaması düzeni olarak veya kişinin dünyada süregelen ilişkileri için geliştirdiği tavır olarak ifade edilebilir (Tecimer, 2006: 101).

Tecimer; karakterin arketipi kavramı üzerine toparlayıcı, geniş kapsamlı bir çalışma yapmıştır. Tecimer, önemli olarak atfettiği değerlerin, kahramanın yolculuğunun arketipsel değerleri olduğunu iddia etmiştir. Arketiplerin kullanılacağı öykülerin gereksinimlerine göre değişebileceğini fakat arketipsel değerlerin evrensel olduğunu ifade etmiştir (2006).

"Kahraman" arketipi; mitolojik olarak benliğin asıl simgesidir. Kahraman, aynı zamanda bir arketip olmakla beraber merkez arketip olarak tanımlanır. Kahraman arketipi, kahraman başlığı tanımlaması için yetersizdir. Kahraman arketipi diğer bütün arketipleri bir araya getiren arketiptir (Indick, 2011, 133). Tecimer, kahramanı, hikâyenin en temel karakteri olarak tanımlar. Kahraman hayatını yolculuğa adayan, kendini gündelik yaşamdan ayıran, tekinsiz, bilinmeyen ve tehlikeli bir dünyaya geçer ve hikâyenin sonunda değişmiş ve gelişmiş olarak döner. Kahramanın bu vasıfları yerine getirebilmesi için, ilk olarak maceraya çağrıya karşı olumlu bir cevap verebilmelidir. Kahraman meydan okumayı sever ve arayışta yükümlülüklerini yerine getirmek amacıyla hayatını feda etmeyi göze almaktadır (Tecimer, 2006 124).

Kahraman arketipi, bütün arketiplerin bir araya gelmesini sağlayan temel öğe olarak ifade edilebilir. Kahramanın katılacağı yolculuğa davet edilmesi, hikâyenin kırılma noktası olarak varsayılmaktadır.

"Gölge", arketipi; karşıt güçlerin temelinde doğal olarak dengenin kabul edilmesini yansıtan Doğu felsefelerinden etkilenmiştir. Her benliğin karşıtı olarak bir de karşı benlikten yani ikilik durumdan bahseder. Bu durumun Yin ve Yan, karanlık

ve aydınlık gibi, erkek ve dişi gibi her durumun bir karşıt durumu olduğundan bahseder. Jung' un oluşturduğu modele göre; persona arketipi kaşıt bir güç olarak ifade edilir. Bu durum bilicin oluşturduğu karşıt görüş olarak da tanımlanabilir. Gölge, persona arketipinin; derinlerinde gizli olan varlık olarak ifade edilir (Indick, 2011: 136). Tecimer, gölge arketipi için; psikolojik bakış açısından karanlıkların enerjisini yansıttığını söyler. Gölge; kahramanın dışa vurmadığı, ifade etmekten kaçındığı, unutulmuş veya reddedilmiş duyguları yansıttığı görülebilir. Gölge; kahramanın iç dünyasında karşısına çıkmaktan korktuğu bir yansıma olarak çıkar ve kahramanı bu yansımayla mücadele etmesi için zorlar (2006: 131). Jung, gölge arketipi; kişiliğin alt düzeyde bir parçası, ortak ve bireysel ögelerin bilinçlilikle dengeyi sağlayamadıkları veya yaşam sürecinde bilinçdışına karşılık gelen öğe olarak tanımlamıştır. Gölge arketipi; bilinçten gelen yansıma ile bilincin karanlıkta kalan tarafı yansıttığı ifade edilmektedir.

Gölge arketipi; karakterlerin ters yansıması olarak varsayılabilir. Gölge, karakterlerin görünmeyen karanlık yüzlerinin bir temsili olduğu sonucuna ulaşılabilmektedir.

"Yaşlı Bilge"; akıl hocası olarak da geçen mentor bir arketiptir. Kahramanın kendinde olan; fakat farkına varmadığı yetenekleri açığa çıkarması için yardımcı olmaktadır. Kahramanın gelişimine, eğitimine yardımcı olur ve onu yolculuğa hazırlar. Yaşlı bilge arketipi; masallarda, mitoslarda ve rüyalarda kahramana; büyücü, simyacı, evliya, din adamı, öğretmen, baba, profesör veya başka bir öncü karakter olarak görünmektedir (Tecimer, 2006: 126).

Yaşlı bilge arketipi; danışman, akıl hocası veya mentor gibi tanımlar ile ifade edilebilir. Yaşlı bilge arketipi; karakterin var olan veya sonradan edinilen özelliklerinin açığa çıkması için rehberlik ettiği sonucuna ulaşılabilmektedir.

"Anne" arketipi; kişisel anne, büyükanne, kayınvalide gibi içinde bir kadın olan: Bilge Kadın, Tanrıça, Tanrı'nın Annesi, Bakire Meryem, Kybele-Attis, Üniversite, Kilise, Kent, Ülke, Gök, Yer, Orman, Toprak, Akarsu, Deniz, Yeraltı Dünyası, Ay, Gezegenler, Tarla, Kaya, Bahçe, Bağ, Mağara, Ağaç, Gül, Lotus, Vaftiz Kabı, Derin Kuyu, Rahim, Yuva, Tencere, İnek veya her türden faydalı

hayvan gibi birçok simge ile olumlu veya olumsuz bir anlam taşıyabilir. Anne arketipi, dişisel özelliklerin haricinde; ruhsal yücelik ve bilgelik veya şefkat, iyi kalp, ruhsal yücelik, gibi birçok özellikleri barındırır. Annenin en önemli üç özelliği hakkında; tutku, iyilik ve karanlık olarak "Samkhya" felsefesinde "prakrti" kavramının üç "gunas"[4]ı yüklendiğini söyler (Jung, 2005: 22).

Anne arketipi; özünde bütün iyi veya kötü sembollerin çoğunlukla iyi sembollerin temelinde yansıtıldığı varsayılan, bir sembol olarak arketipsel nesneler arasında yer aldığı sonucu ortaya konulmaktadır.

Anne arketipini Jung, kendi bakış aşıcı ile psikanalist kuramı arasında farkın ve bunun, bu kişisel anne figürünü tek bir sınıra koymasından dolayı olduğunu ifade eder. Çocuk psikolojisi üzerinde; annenin etkilerinin büyük önemi olmasından dolayı kişilikçi psikolojide kuramsal olarak, kişisel olarak anne figürünün önüne geçmediğini söyler. Arketip ve mitolojiye göre ise; çocuk psikolojisi üzerinde yansıyan etkinin sadece anne değil bunun yanında anne arketipi ve anneye yansıtılan arketipin ona bir mitolojik arka plan sunarak bir tanrısallık ve otorite katmaktadır (2008: 23).

Mitolojik olarak anne arketipi tarifiyle, psikanalist kuramın tarif ettiği anne kavramının farklılık gösterdiği sonucuna ulaşılabilir. Arketip olarak anne kavramında; mitolojik temeller üzerinden düşünüldüğünden dolayı evren içindeki bütün hareketin temel kaynağı olduğu düşüncesi şekillenmektedir.

"Anima – Animus"; anima hem kadınsı özellikler hem de erkeksi özelliklerin beraber olduğu dengeli bir benlik tipi olarak ifade edilebilir. Kadın arketip tipinin, erkek benliği içinde kadınsılığın vücut bulmuş halini yansıtmaktadır. Anima arketipinin yansıttığı özellikler duygusal akıl, duyarlılık, sezgi, empati, duyarlılık ve özen gibi kadın cinsiyetinin özellikleri olduğu görülür. Anima arketipi, romantik sevgi ya da cinsellik sunar. Anima arketipi, erotik bir kişilik veya romantik bir kişiliktir. Animus arketipi ise; kadınlığın içinde yansıyan bir erkek arketipidir. Bu

[4] Üç gunas: Samkhya felsefesi anne arketipin prakrti kavramıyla ifade edilmiş; "iyilik", "tutku", "karanlık" – "*sattvam", "rajas", "tamas"* isimleriyle anılırlar. Annenin üç önemli özelliği olan; bakıp büyüten, besleyen iyiliği, arzu dolu duygusallığı ve yer altına özgü karanlığı olarak ifade edilir (Jung, 2005: 22).

arketipin özellikleri liderlik, cesaret, fiziksel güç, entelektüel akıl gibi eril özellikleri yansıtır (Indick, 2004: 144-146). Anima- Animus, self arketipinin bilinçdışına dönük yüzü olarak da ifade edilebilir (Tecimer, 2006: 100).

Erkek ve kadın cinsiyet özelliklerine sahip olduğu ifade edilen anima – animus arketipi, kendi benliğinde dengeli bir düzene sahip olduğu varsayılabilir. Belirtilen iki cinsiyetin özelliklerini yansıtabilme ve davranış özelliklerine sahip olduğu düşüncesi, bu arketip için benliğin dışarıya, bilinçdışı olarak yansıması olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

"Self" arketipi; merkez arketip olarak da tanımlanabilir. Karakterin bireyselleşme devinimini ifade eder. Self ana arketip olarak, bütünleme ve düzen arketipi olarak kahramanın kişiliğinin tamlığının ifadesidir. Self, kişiyi kendi öz benliğini tanımaya ve kahramanın dünyadaki konumunu belirlemesine kılavuzluk etmektedir. Özben için yaşamın bir amacı olarak da tanımlanır (Tecimer, 2006:100).

Self; öz, kendi, özellik, kişilik, ben kavramı, öz benlik, kişi, zat, şahıs, nefis, çıkar gibi birçok anlama gelmektedir. Self kişinin, kendi öz benliği olduğu ve koruma içgüdüsüne sahip olduğu sonucuna ulaşılabilmektedir.

3.3. Joseph Campbell ve Kahramanın Yolculuğu

Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* için Sigmund Freud ve Carl Gustav Jung'un ve diğer psikanistlerin biriktirdiği kaynakları kullanarak, yüz yıllardır gelmiş masalların, mitlerin farklı kültürler arasında bile olsa, aynı hikâyeyi anlattığını savunmaktadır. Campbell ifadesine göre; bütün kahramanların özellikleri nesiller boyu aktarılmış ortak değerlerin bir yansımasıdır. Yazar James Joyce'nin *"Finnegans Wake"* kitabından ilk kez geçen "*monomit"* kuramını temel alarak kahramanın mitolojik serüvenini formüle etmeyi amaçlamıştır (2010).

Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, temel fikrini yüz yıllardan beri süre gelen; mitler, masallar gibi anlatı yapılarında ortak bir şablona sahip olduğunu iddia etmektedir. Çalışmasının dayanağı olarak; farklı kültürel yapılara sahip olan, farklı

coğrafyalar üzerinde üretilen bütün anlatıları derleyerek, anlatı kalıplarının benzer olduğu hakkındaki kanıya ulaştığını iddia etmektedir.

Kahramanın yolculuğu modeli, başarılı filmlerini temel olarak uyguladıkları bir model şeklinde ifade edilebilir. Kahramanın yolculuğunun simgesel öğeler barındırması bakımından, hem hikâye oluşturucusu hem de izleyicinin beklentilerine uygun bir model olarak sunulmaktadır. Kahramanın yolculuğunun özel olmasının sebebini içinde barındırdığı arketipsel öğelerdir (Tecimer, 2006: 123).

Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* modelini on yedi aşama olarak ayırmıştır. Bu aşamalar: "Ayrılma", "Erginlenme", "Dönüş" olarak üç bölümden oluşmaktadır.

İlk bölüm: "Ayrılma", beş alt aşamadan oluşmaktadır. Maceraya Çağrı, Çağrının Reddi, Dünya Üstü Yardım, İlk Eşiğin Aşılması, Balinanın Karnı.

İkinci bölüm: "Erginlenme" altı aşamadan oluşmaktadır. Sınavlar Yolu, Tanrıçayla Karşılaşma, Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın, Babanın Gönlünü Alma, Tanrılaşma, Nihai Ödül.

Üçüncü bölüm: "Dönüş" altı alt aşamadan oluşmaktadır. Dönüşün Reddi, Büyülü Kaçış, Dışarıdan Gelen Kurtuluş, Dönüş Eşiğinin Aşılması, İki Dünyanın Ustası, Yaşama Özgürlüğü.

Kahramanın yolculuğu aşamaları yazarlar ve okurlar için, bir rehber görevi görmektedir. Yolculuk dairesel bir şekil olarak düşünülürse, başlangıç noktası belirlenip yolculuğa başlandığında kahramanın bütün aşamaların tamamlanıp tekrar başladığını yere geri dönmesi ile sürecin tamamlanacağını sonucuna varılmaktadır.

İlk bölüm "Ayrılma" bölümünde kahraman, "Maceraya çağrı" aşamasında; beklenmedik bir olay karşısında zorlu olarak bir olaya doğru sürüklenir. Kahraman, serüvene katılmak amacıyla gerçek dünyandan ayrılır (Indick, 2011). Haberci arketipi ile kahramana maceraya katılması için davet gelir. Haberci, kahramana bu macerasında yardımcı olacak rehber arketipine sahiptir. "Çağrının Reddi" kısmında; kahraman, bilmediği dünyaya karışı gönülsüzdür. Kahraman, bu aşamada ya

habercinin getirdiği davete uyacaktır ya da vazgeçecektir, genellikle kahraman, bu daveti geri çevirmez ve yolculuk devam eder. "Doğaüstü Yardım" kısmında kahraman olası yardımları sağlamak amacıyla (tılsımlar, öğütler vs.) yanına bir çoban, keşiş, büyücü çıkabilir. Bu öğeler her kültürel döneme göre değişiklik gösterebilir. Artık kahramanın çağırıya yanıtı biliniyordur ve "İlk Eşiğin Aşılma" kısmına kahraman varmıştır. Kahraman, macerada bir tür eşik gardiyanı ile karşılaşır burada ya sınırı geçip gerçek dünyadan çıkacaktır ya da geri dönecektir. Bilinmeyen alana doğru ilerleyen kahramana, gerçek güce ulaşması için önüne çıkan engelleri aşması gerektiği bildirilecektir. "Balinanın Karnı" aşamasında, ilk eşiği aşan kahraman, girdiği yeni dünyada kendine ait eski benlikleri kaybetmeye başlar. Bu aşamada aslında bir dönüşüm aşamasıdır. Böylece kahraman ayrılma bölümündeki görevlerini tamamlar (Campbell, 2010). Anlatılarda her zaman duygu üzerine vurgu yapılır, kahramanın zor duruma düşmesi kahramanı takip eden izleyicinin duygusal olarak katılımını pekiştirir (Indick, 2011: 176).

Kahraman, gerçek dünyada kendini kahraman olarak görmese bile kahraman veya kahramanın kendisine dolaylı veya direkt olarak bir davetin gelmesi ile kahramanın yolculuğu başlamış olacaktır. Kahraman, büyük çoğunlukla bu davete katılır ve hikâye devam etmeye başlar ve diğer aşamalara doğru süreç gider.

"Erginlenme" bölümü altı aşamada gerçekleşir. İlk aşamada "Sınavlar Yolu'nda, kahramanı artık gerçek sınavlar bekliyordur. Kahramanın artık öğrendiği becerileri kullanması gerekmektedir. "Tanrıçaya Karşılaşma" aşamasında bütün engelleri aşan kahraman, bu aşamada Tanrıça ile kutsal birliktelik kurar. Evlilik ayinleri ile kutsal birleşmenin yerle gök arasında yeniden birleşmenin yeniden üretimim olarak tamınlar (Eliade, 1994: 37). Tanrıçadan edindiği bilgelik, rehberlik gibi vasıfları kahramanın "Erginlenme" aşamasında çok ihtiyacı olacağı özel güçlere kavuşturur. Kahramanın yolculuğu sürecinde aşk ödülünü elde etmek için geçeceği son sınavlardan biridir. "Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın" aşamasında kahraman, girdiği yeni dünyada yaşam ustalığını temsil ediyordur. "Babadan Gönlünü Alma" aşamasında, Kahraman babasının yerine geçerek onun bütün edinimlerini üzerine almıştır. "Tanrılaştırma" aşamasında, kahramanın her şeyden üstün bir şekilde var olduğu ve kendisinin gerçekte ne gibi görevler için bu yolculuğa çıktığını öğrenmiş

olur. “Nihai Ödül” aşamasında, kazanılan sınavların sonunda elde edilen ganimetin alınması, karşılaştığı zorlukların önünde bazen kararsız, güçsüz kalsa bile bu durumları aşarak maceranın son kısmıma doğru ilerleyecektir (Campbell, 2010).

Kahraman, erginlenme bölümüne geldiğinde karakter olarak dönüşümün sürekli olarak yenilemiştir; ayrıca dönüş yolunda karşına çıkacak yeni sınavlar için hazırlıklarını tamamlaması gerekmektedir.

“Dönüş” bölümünde kahramanı altı aşama beklemektedir. “Dönüşün Reddi” aşamasında kahraman artık bütün ağır sınavların sonunda, kendi dünyasına geri dönmesi gereklidir. Bu aşamada, kazandığı bütün kazançları ve hünerleri gerçek dünyaya taşımayı isteyebilir. “Büyülü Kaçış” aşamasında, kahramana eğer bütün rakiplerini yenip zafere ulaşırsa veya tanrıçanın kutsamasını elde ederse gerçek dünyada toplumunu tekrar yapılandırmak için doğaüstü efendisinin bütün gücü ile desteklenir veya kahraman bu durumu istemezse, gerçek dünyaya dönüşte korkak olarak anılacaktır. “Dışarıdan Gelen Kurtuluş” aşamasında kahramanın dışarıdan bir destekle geri gelmesi gerekebilir. “Dönüş Eşiğinin Aşılması” aşamamasında, kahramanı en zor görevlerden bir daha karşılar. Kahraman geri döndüğünde, yolculuğunu tamamlamak için dünyanın etkisinden kurtulmalıdır. Her tekrar yaratılışın öncesinde kahraman, kozmik evrenin, dünyanın yaratılışını tekrarlar (Eliade, 1994: 32). “İki Dünyanın Ustası” aşamasında, kahramanın özgürlüğe en çok yaklaştığı andır. Zamanda ileri ve geri dönüp özgürlüğün becerikli bir hükmedicisidir. “Yaşama Özgürlüğü” aşamasında, kahraman yaşamın ve ölümün üzerinde gerçek bir ilişki kurabilmesini sağlar. Gerçek benlik duyumuna ulaşan kahraman, böylece yolculuğunu tamamlamış olur (Campbell, 2010).

Kahraman, süreçleri ve sınavları tamamlamış olarak bu döngüyü bitirip ilk olarak geldiği yere başka bir kişi olarak geri döner; kişi artık “kahraman” olmuştur. Bunu diğer anlatılarda da sürdürecektir.

3.4. Christopher Vogler ve Yazarın Yolculuğu

Christopher Vogler, Hollywood’da film şirketlerine senaryo geliştirimi konusunda danışmalık yapmaktadır. Joseph Campbell’in yıllar boyunca gelişen

mitolojik çalışmalara uygulanabilir bir model olarak geliştiren Vogler, senaryo yazarları ve hikâye yazarları için "yazarın yolculuğu" modelini on iki aşamada geliştirmiştir. Vogler, uzun süren gözlemlerin ve araştırmanın sonucunda geliştirdiği yazarın yolculuğu modelini, bir öykünün ilerlemesi için gereken yerlerin, işleyişin gibi birçok kavramının derlenmesiyle yazarlar için pratik bir model geliştirmiştir. Christopher Vogler' in Joseph Campbell' in yazdığı *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabına dayanarak geliştirdiği yazarın yolculuğu modeli, öykücülüğe ve hikâye anlatmaya dair pratik bir yol sunmaktadır (2012: 15- 17).

Vogler'in geliştirdiği yazarın yolculuğu modeli, binlerce yılın birikimi olan mitolojinin hiç değişmeyen anlatı şablonunu günümüzdeki hikâye anlatıcılığı ve film senaryolarının arasında sıkı bir bağ olduğunu, bu modelin yazarlar ve okuyucular için rehber niteliğinde görülebileceğini iddia etmiştir.

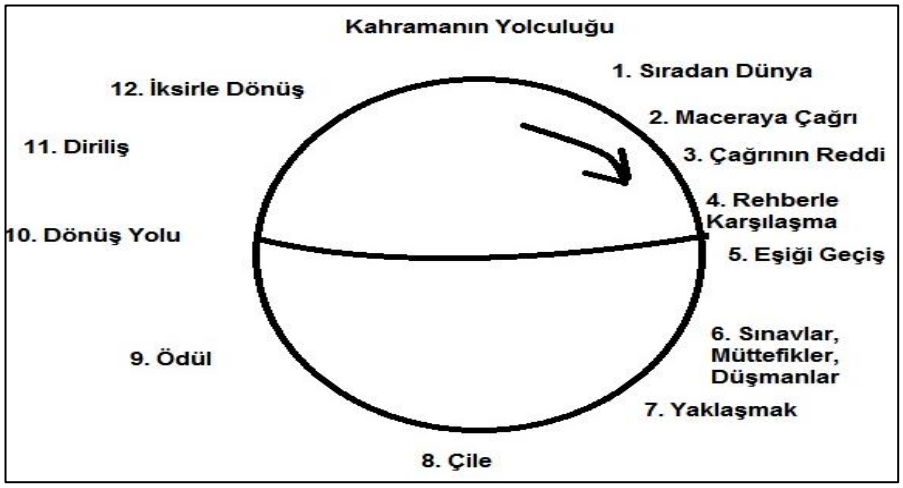
Christopher Vogler için asıl önemli olan Kahramanın Yolculuğunda hikâyenin taşıdığı arketipsel değerlerinin yansımasıdır. Mitolojik olarak birikimin bir yansıması ve deneyimlerin zaman içinde evrensel olarak arketiplere dönüşmesidir. Vogler, arketipler hakkında "öyküdeki kişilerin işlev ve amaçları anlamak için vazgeçilmez bir araç" olduğunu ifade eder (Tecimer, 2006: 123). Vogler, temel arketipleri: Kahraman, Rehber, Eşik Gardiyanı, Haberci, Biçim Değiştirici, Gölge, Müttefik ve Üç Kâğıtçı olarak sıralamıştır. Vogler, arketiplerin sağladığı işlevleri yolculuğun sürecinde kahramanı davranışlarına yansıdığını ifade etmiştir (Tecimer, 2006: 132).

Joseph Campbell *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*	*Christopher Vogler* *Yazarın Yolculuğu*
1. Maceraya Çağrı.	**1. Sıradan Dünya.**
2. Çağrının Reddi.	**2. Maceraya Çağrı.**
3. Dünya Üstü Yardım.	**3. Çağrının Reddi.**
4. İlk Eşiğin Aşılması.	**4. Rehberle Karşılaşma.**
5. Balinanın Karnı.	**5. İlk Eşiği Geçiş.**
6. Sınavlar Yolu.	**6. Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar.**
7. Tanrıçayla Karşılaşma.	**7. Mağaranın Derinliklerine Yaklaşma.**
8. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın.	**8. Çile.**
9. Babadan Gönlünü Alma.	**9. Ödül.**
10. Tanrılaşma.	**10. Dönüş Yolu.**
11. Nihai Ödül.	**11. Diriliş.**
12. Dönüşün Reddi.	**12. İksirle Dönüş.**
13. Büyülü Kaçış.	
14. Dışarıdan Gelen Kurtuluş.	
15. Dönüş Eşiğinin Aşılması.	
16. İki Dünyanın Ustası.	
17. Yaşam Özgürlüğü.	

Tablo 1: Joseph Campbell "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu", Christopher Vogler "Yazarın Yolculuğu".

Joseph Campbell; kahramanın sonsuz yolculuğunun on yedi aşamadan oluştuğunu, Christopher Vogler ise yazarın yolculuğunu on iki aşamadan oluştuğunu ifade eder.

Kahramanın Yolculuğu modeli bir çember olarak düşünülürse, kahramanın yolculuğa ilk çıktığı yere bütün müdaceleleri ve aşamaları geçtikten sonra, başlangıç noktasına tekrar geri gönmesi ile yolculuk tamamlanmış olur. Kahramanın yolculuğu, bir iç yolculuk olarak da ifade edilebilir. Kahramanın gerçek dünyadan ayrılması ile ilk eşiği geçmesi ve dönüş yolu, aynı yöndeki eksende görülmektedir.



Tablo 2: Kahramanın Yolculuğu

(Kaynak: Chirstopher Vogler, Yazarın Yolculuğu- Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları).

Vogler'in geliştirdiği on iki aşamalı bu modele göre; kahramanın, bütün aşamaları tamamlayıp tekrar başlangıç noktasına geri dönmesiyle yolculuğun tamamlanması esasına dayalıdır. "Vogler, her türlü değişik yansımalarına rağmen karakterlerin öyküsünün mutlaka bir yolculuğa karşılık geldiğini savunur" (akt. Başol, 2017: 358).

Vogler (2012: 49); Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Campbell, 2010: 273) çalışmasına dayanarak, arketiplerden yararlanarak öykülerde sürecin nasıl geliştiğini aşamalar halinde yansıtmayı amaçlar. Yazarın yolcuğu on iki aşamadan meydana gelmektedir. Bunlar:

1) *Sıradan Dünya*: İlk olarak hikâyeye giriş yapılmaktadır. Hikâyenin adı ve nerede geçtiği tanıtılır. Bu aşamada, gerekli görüldüğünde bir prolog ile kahramanın daha önceki yaşantısına değinilmektedir. Kullanılan prolog vasıtasıyla hikâyede anlatılacak durumun, önceden bir tanıtımı yapılarak izleyiciye nasıl bir ortamla karşılaşılacağı hakkında bilgi verilmektedir. Karen Armstrong, "*Mitlerin Kısa Tarihi*" eserinde, bu sırada dünyadan ayrılan kahramanın ruhunun bedeninden kurtulup tanrılar dünyasına yolculuk edebileceğini ifade eder (2006: 22). Sıradan dünya, kahramanın yeni gireceği dünyaya karşı bir hazırlık aşaması olarak tanımlanabilir. İlk aşamada, hikâyenin dramatik sorusunu açığa kavuşturmaktır. Bu sorular; hikâyede kahramanın amacına ulaşıp ulaşamayacağı, önüne çıkan engelleri

nasıl bertaraf edeceği, düşmanını veya düşmanlarını alt edebilecek mi? gibi örnek gösterilebilir. Sorularla seyirciyi veya okuyucuyu, hikâyeyi merak içinde takip edebilmesi amaçlanmaktadır. Sıradan dünya aşamasında, kahramanın içsel veya dışsal sorunları da varsa açığa kavuşmaktadır.

Sıradan dünya aşamasında seyirci veya okuyucuya, kahraman ile ilgi takip edilmesi veya takip edilmemesi konusunda bir kanaat getirmesi amacıyla gerekli olan bütün bilgi verilmektedir. Bu aşamada, kahramanın maceraya çağrı aşamasından önce nasıl bir ortamdan geldiği anlatılır. Kahramanın artık maceraya çağrı aşaması için, hikâyeye giren dış veya iç etkenin müdahalesiyle gerçek dünyadan ayrılıp sıradaki aşama olan maceraya çağrı eşiğine varmaktadır.

2) *Maceraya Çağrı*: Sıradan dünyada, görevleri tamamlayan kahraman, artık hikâyenin başlaması için, "haberci" veya "haber" olarak tanımlanan bir çağrı ile karşılaşmaktadır. Çağrı; bir yakının gelmesi, bir arkadaşın gelmesi gibi birçok şekilde olabilmektedir. Çağrı, artık değişim zamanını geldiğinin habercisidir. Bu durumda, kahramanın önceki durumundan bıkmış olması veya onu rahatsız edici durumun artık sona ermesi amacıyla daveti (haber) kurtuluş olarak görebilmektedir. Armstrong, maceraya çağrı için kahramanın "içe işleyen" dönüşümcü bir çağrı olarak ifade etmektedir, artık eskisi gibi yaşamaya elverişli bir ortamı olmayan kahraman, yaşantısını değiştirmek içini bu çağrıya uymaktadır (2006: 101).

Maceraya çağrı aşaması, bir tesadüfler zinciri olarak da görülmektedir. Bu aşamada, kahraman artık ya çağrıya cevap verecektir ya da başka bir yol bulmaktadır. Kahramanın, bütün caydırıcıları değerlendirerek bir karar vermesi gerekmektedir.

3) *Çağrının Reddi*: Maceraya çağrı aşamasında gelen haberci veya haber'e karşı vereceği yanıt, kahramanın bilmediği bir dünyaya katılmasını veya katılmamasının belirlendiği önemli bir aşamadır. Kahraman, sıradan dünyada karşılaştığı sorunlardan daha büyük sorunlarla veya bir bilinmeze doğru sürükleneceğini düşündüğünden veya çevresinin etkisiyle, önce habercinin getirdiği daveti reddedecektir. Bu aşamada, önce mazeretlerini sunacak, gerçeklerle

yüzleşmekten kaçınmak için türlü bahaneler ile serüvene katılmaya karşı direnecektir.

Mitolojik metinler arasında tekrar eden ritüeller gerçekleşmektedir. Her türden kahraman için, bir eylemi tekrarladığı sürece durum geçerlik kazanır (Eliade, 1994: 34). Kahraman, kendi ve veya çevresinin etkisinde verdiği ısrarlı daveti kabul etmemesinin, daha kötü sonuçlara sebep olacağını varsaydığı için gelen çağrıyı kabul edecektir (Vogler, 2012: 169-177).

Kahraman, her ne kadar gönülsüz görünse bile gelen çağrıyı türlü sebeplerden dolayı kabul etmektedir. Gelen çağrıyı kahramanın kabul etmesi hikâyenin devam etmesi bakımından önemlidir.

4) *Rehberle Karşılaşma*: Bu aşamada, kahraman bir bilinmeze doğru yol alırken "Rehber" arketipi ona yardımcı olacak ve yol gösterecektir. Rehber arketipi, kahramandan daha bilge ve daha deneyimli bir figür olarak tanımlanabilir. Kahramanın, rehbere olan bağlılığının onu başarıya götüreceği izlenimi gerçekleşir.

Rehber arketipi, "Mentor" adı altında da birleşmektedir. Rehber, kahramanı, usta çırak ilişkisi gibi gelecek sorunlara karşı yetiştirir. Kahramanın yeni dünyada önüne çıkan bilmediği her ne varsa ona rehberlik, öncülük eder, kahramana yol gösterir. Rehber arketipi; kayıkçı, öğretmen veya ruhları diğer dünyaya aktaran kişi şeklinde de gösterilebileceği ifade edilmektedir (Campbell, 2010: 86).

5) *İlk Eşiği Geçiş*: Kahraman artık gerekli donanımları edinmiştir. Bu aşamada, kahraman gerçek sınavlarda öğrendiği bütün bilgileri kullanarak bir dizi sınavdan geçecektir. İlk eşiği geçiş aşamasında kahraman; yakınlarını kaybedebilir, dış bir gücün etkisi altında kalabilir. Bu aşamada kahraman, artık bir seçim yaptığı ve yolculuğu tamamlamak için dirayet gösterdiği aşamadır. Kahramanın mitolojik olarak zafer için ya da önüne çıkan engellere karşı savaşabilir. Trajedilerde kahramanın bir çözüm fikri olmadığı iddia edilir. Kahramanın bu aşamada zor şartlar altında bilinçli seçimler yapması ve bu seçimin sonuçlarına katlanması gerektiği sonucuna ulaşmaktadır (Armstrong, 2006: 69). Bu aşamada, önüne çıkan eşik

gardiyanlarını da alt edip nihayetinde gerçek sınavların olduğu dünyaya bu süreçte girmiştir.

6) ***Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar*****:** Kahraman, bu süreçte gerçek sınavlarla karşılaşır. Rehberle yaptığı bütün hazırlıklar ve edindiği hünerleri artık önüne çıkan sınavlarda kullanarak başarıya ulaşmaya çalışacaktır. Bu süreçte kahraman, birçok meydan okumaya karşı gelecek, sınavları alt edebilmek için müttefikler edinecek ve nihayetinde düşmanlara karış mücadele edecektir. Campbell, kahramanın bir dizi zorlu sınavdan geçmek amacıyla soyut dünyaya doğru ilerlediği bu aşamayı, maceraları-mitlerin sevilen aşaması olarak tanımlar. Kahraman, bu aşamada, olağanüstü yardımlar ve araçlar alabilmektedir. Kahraman, bu yolculuğu süresince onu destekleyen bir gücün var olduğunu ilk kez anlayabilir (2010: 113).

Bu aşama kahramanın, diğer karakterlerle daha çok kaynaştığı bir aşama olarak görülebilir. Kahraman, gerçek gücünün farkına varıp sonraki aşamaya hazırlanması sürecine ilerlemektedir.

7) ***Mağaranın Derinliklerine Yaklaşma*****:** Kahraman, sıradan dünyadan ayrıldıktan sonra yeni girdiği dünyada zafere ulaşabilmek için durumu değerlendirme aşaması olarak tanımlanabilir. Bu aşamada, çile aşamasına karşı bir hazırlık olduğu da söylenebilmektedir. Campbell, kahramanın iki dünya arasında yani aklını ve erdemin gereksinimlerini kullanıp özgürlük için yolculuğun ustası olduğunu ifade etmektedir (2010: 257).

Kahraman, hikâye akışında geriye kalan son aşamalara ulaşmadan önce verdiği mücadeleler sonunda en zorlu aşamaya yani çile aşamasına ulaşacaktır. Kahraman, mağaranın derinliklerine yaklaşma aşamasında artık ruhani olarak olgunluğa ulaştığı soncu çıkartılabilmektedir.

8) ***Çile*****:** Kahraman, mağaranın derinliklerine yaklaşma aşamasına kadar, yaptığı bütün sınavların değerlendirmesini gerçekleştirmektedir. Çile aşamasında, kahraman en büyük rakibi ile karşı karşıya gelecektir. Bu aşamada, kahraman verdiği mücadelelerin sonunda başarıya ulaşmış, yeniden doğmuş ve kendini yenilediği bir süreci takip etmektedir.

Mücadeleler, savaşlar ve çalışmaların iki klan arasında veya tanrılar arasında olabileceği ve belli temsillerin olması gerektiği iddia edilir (Eliade, 1994: 42). Kahraman, çektiği acılar sonucunda artık değişmiştir. Bu aşamandan sonra, verdiği mücadelelerin mutlak ödülüne kavuşmak için diğer aşamaya yaklaşır.

9) *Ödül*: Kahramanın yolculuğa çıktığı süreçten sonra, birçok sınavdan geçmiştir, bu sınavları başarıyla bitiren kahraman sonunda ödüle kavuşmaktadır. Ödül aşaması; kavuşma, kutlama veya kendini tanıma olarak tarif edilebilmektedir. Ödül'e kavuştuktan sonra, kahraman serüvenin sonuna doğru bir yolculuğa daha çıkacaktır. Campbell, kahramanın çıktığı bu yolculukta, asıl maceranın doruk noktasını geçtiğini ve mucizelerle beraber dönüş yoluna yöneldiğini ifade etmektedir (2010: 343).

10) *Dönüş Yolu*: Kahramanın bütün aşamalarda edindiği; ganimetlerin, bilgilerin, tecrübelerin ve kutlamaların sonucunda artık bir tercihte bulunması gerekmektedir. Dönüş yolu aşamasında, kahraman ya geldiği dünyaya geri dönecektir ya da kazandığı zaferin ardından hikâyenin sürdüğü dünyada kalacaktır.

Eliade, kahramanın kimi zaman döngüsünü kendi başına yönlendiremediğinden bahseder (1994:119). Dönüş yolu, ilk eşik gibi bir karar verme aşamasıdır. Burada elde ettiği bütün kazançları bırakacak veya onlarla yola devam edecektir.

11) *Diriliş*: Birçok sınavdan ve aşamadan geçen kahraman artık hikâyeye giriş aşamasındaki kahramanla aynı kişisel özelliklere sahip değildir. Kişilik olarak edindiği deneyimlerin sonunda artık değişmiştir ve yeni bir kişilik kazanmıştır. Kahramanın yeni kişiliği; eski zayıf noktalarından ve zaaflarından arınmış, daha güçlü bir şekilde olası sınavlara karşı hazırlıklıdır. Eliade, erginlenme aşamasında ayinsel bir diriliş ve ölümü de içeren bir durum olduğunu ifade etmektedir (1994: 84).

Kahraman artık bütün özelliklerinin doruk noktasındadır. Diriliş, kahraman için son sınav olarak ifade edilebilir. Bu aşamadan sonra kahramanın, iksirle dönüş aşamasına geçmek için hazır olduğu ifade edilebilir.

12) *İksirle Dönüş*: Son aşama olan iksirle dönüş; bütün sınavlardan, çilelerden ve ölümden dönen kahramanın başlangıç noktasına döndüğü veya yolculuğa devam ettiği süreç olarak ifade edilebilir. Bu aşamada, ele geçirilen "iksir" dönüş yolunda manevi bir güce sahip olmayı tanımlamaktadır. Gerçek kahramanlar, yolculuğu tamamlar ve gerçek dünyaya geri dönmektedirler. "İksir" olarak ifade edilen metafor; bilgelik, kazanılan güç, sevgi, şöhret gibi birçok kazanç olarak ifade edilebilir. Böylece bütün aşamaları tamamlayan kahraman, yolculuğunu da tamamlamıştır (Vogler, 2012).

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK TV DİZİLERİ VE TRT

2.1. TRT Yayıncılık Tarihi ve Yayıncılık Anlayışı

TRT, kuruluşundan itibaren birçok ilki gerçekleştirerek Türk izleyicisine yönelik yayınlar ve programlar yapmaktadır. TRT televizyonunda ilk yerli dizilerin üretimi gerçekleştirmiştir. "*Yorgun Savaşçı*" dizisi de ilk üretilen yerli dizilerden biri olduğu için bu TRT'nin yapısı ve dönemsel özellikleri, TRT yapısı içindeki bu yapım irdelenecektir.

Bir kitle iletişim aracı olan televizyon, keşfedilmesini takip eden süreçte, en popüler kitle iletişim araçlarından biri olarak kabul edilir. Televizyonun en gözde kitle iletişim aracı olması, sözel veri aktarımı olarak radyonun işlevinin yanı sıra görsel olarak verileri izleyiciye iletebilmesindendir. Televizyon işlev olarak: eğitim, haber, eğlence gibi birçok unsur için kullanılabilme ve geniş kitlelere ulaştırabilme olanağı sunmaktadır.

9 Temmuz 1952 yılında, Türkiye'de ilk televizyon yayını İstanbul Teknik Üniversitesinin (İTÜ) stüdyolarında yapılmıştır. İTÜ her hafta cuma günleri yayın gerçekleştirmiştir. Bu tarihte İstanbul'da televizyon alıcısı sadece 30 adettir. 1960'lı yıllarda olan sosyal olaylar sonucunda, 2 Mayıs 1960 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Televizyonu kapatılmıştır. 27 Mayıs 1960 askeri darbesinde kapalı kalan televizyon, 10 Ekim 1960 tarihinde tekrar yayına girmiştir. 1970 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi televizyon yayınına son vermiştir. Bu deneme yayınlarının yüzde 50'si müzik, yüzde 20'si film, yüzde 30'u sohbet programları oluşturmuştur. 1950 yılında 1970 yılına kadar, Türkiye'nin tek yayın yapan kuruluşu İTÜ Televizyonu, 1963 yılında çıkarılan yasa ile Türkiye Radyo Televizyonu Kurumunun tekeline devredilmiştir. 1971 yılında, İTÜ yapılan anlaşma soncunda stüdyosu ve bütün yayın içeriğiyle TRT'ye devredilmiştir. TRT, 31 Ocak 1968 yılında başlayan "*deneme yayınları*" ile yayın hayatına başlamıştır (Serim, 2007: 27-32).

İstanbul Teknik Üniversitesi Televizyonunda yayınlanan ilk yayın çalışmaları, Türk televizyon yayıncılığı bakımında birçok ilke imza atmıştır. İlk

klasik müzik konseri, televizyonda tiyatro, Türk halk müziği, halk konser müziği konser yayını, sağlık, kültür, çocuk programı, hava raporları bunların yanında ilk naklen futbol müsabakasını yayınlanmıştır (Aziz, 1999: 16).

İTÜ televizyonu ile başlayan yayın denemeleri, TRT'nin kurulmasıyla gelişim göstermeye devam etmiştir. TRT, yayın anlayışı olarak, radyo yayınları zamanından edinilen tecrübelerle zamanın ihtiyaçlarını karşılayacak bir kurum haline gelmiştir.

Türkiye'de radyo yayınları, Türkiye İş Bankası ve bir Fransız şirketinin ortaklığı ile 1938 yılında PTT yönetimine taşınarak kamusallaştırılmıştır. İstanbul'da ilk radyo yayını, 1927 yılında Galatasaray'daki Büyük Postane'nin üst katında yapılmıştır. Bu dönemde, Ankara'daki ilk yayınlar Yenişehir ve Cebeci semtlerinde yapılmıştır. Türkiye Radyoları olarak faaliyet gösteren kuruluş, 1963 yılındaki 256 sayılı yasa ile Turizm Tanıtma Bakanlığı'na bağlanmıştır. Bu kuruluş, 1968 yılına kadar faaliyetlerini sürdürmüştür. 27 Mayıs 1960 askeri darbesinden sonra, 1961 Anayasası'nın ön gördüğü biçimde, 24 Aralık 1963 tarihinde çıkartılan 359 sayılı "*Radyo ve Televizyon Kurumu Kuruluş Yasası*" ile Türkiye Radyoları yeni bir yönetim içinde, tüzel bir kişiliğe sahip, bir kamu yatırımı olarak gerçekleşmiştir. TRT'nin yasaya göre bir kamu tüzel kişiliği olarak dört önemli organı vardı: "Genel Müdür", "Yönetim Kurulu", "Danışma Kurulları", "Siyasi Yayınlar Hakem Kurulları" olarak belirlenmiştir. Yayın kuruluşunun adı "*Türkiye Radyo Televizyon Kurumu*" olarak tescil edilmiştir ve simgesi olarak "*TRT*" kabul edilmiştir (Serim, 2007: 36).

359 sayılı, Türkiye Radyo ve Televizyon Kanunun dayanağı 1961 Anayasanın 121. Maddesine bağlıdır. Bu madde ile: *"Radyo ve televizyon istasyonlarının idaresi, özerk kamu tüzel kişiliği halinde, kanunla düzenlenir. Her türlü radyo ve televizyon yayınları, tarafsızlık esaslarına göre yapılır. Radyo ve televizyon idaresi, kültür ve eğitimi yardımcılık görevinin gerektirdiği yetkilere sahip kılınır. Devlet tarafından veya Devletten mali yardım alan haber ajanslarının tarafsızlığı esastır"* (Aziz, 1999: 15).

359 Sayıl Yasanın avantajları, kurum çalışanlarının yönetim kurulu tarafından seçilme özgürlüğü, TRT'nin özgür ve özerk bir şekilde idare edilmesini sağlamamıştır. Bu kanuna göre; TRT dokuz kişiden oluşan bir yönetim kurulundan oluşmaktadır ve bu kurulun yönetim başkalığını "TRT Genel Müdürü" yapmaktadır. Yönetim kurulu üyelerinin sadece iki üyesi hükümet eli ile atanmış olup kurum, yönetimi siyasi baskıdan uzak bir özerk yönetimin sağlanması ile gerçekleşmiştir. TRT'nin ilk Genel Müdürü 1963 – 1971 yılları arasında görev yapan Adnan Öztrak olmuştur. 12 Mart 1971 tarihinde, gerçekleşen muhtıra ile TRT'nin özerkliği kaldırılmıştır. 12 Mart muhtırasından sonra çıkan 1568 Sayılı TRT Yasası gereğince iktidarlara, kendilerine bağlı genel müdürleri atamaları imkanı resmi olarak verilmiştir (Serim, 2007: 39).

12 Mart 1971 muhtırası sonrasında çıkan yasa ile özerk olarak yönetilme olanağı elinden alınan TRT, atanan genel müdürlerinin değişen siyasi çevrenin sözcüsü olarak yayıncılık yapma olasılığını gündeme getirmiştir.

TRT yayıncılık anlayışı ile görevleri sıralandığında: "*Ulusal eğitim sistemini tamamlamak, eğitimde fırsat eşitliğinin gerçekleşmesine yardımcı olmak; Planlı kalkınma hedeflerinin gerçekleştirilmesine yardım etmek; Ulusal bütünleşmeye katkıda bulunmak; Vatandaşın demokratik sürece, katılmasına yardımcı olmak ve kamuoyunu serbestçe ve yansız biçimde oluşturmak; Vatandaşın Siyasal iktidarı gözetleme ve denetlemesine yardımcı olmak*"[5] olarak saptanabilir (Geray, 1971).

TRT kuruluşundan, yöneticilerin radyo deneyimlerinden edindikleri bilgilere ve 359 sayılı yasanın, "*Radyo ve Televizyon Yayın İlkelerine*" göre yayınların amacı ve işlevleri: "*eğitim, bilgilendirme, haber verme*" olarak temel alınmıştır. Bu dönemde devlet eli ile olan yayıncılığın temel işlevi halkı yansız, objektif bir şekilde iç ve dış olaylardan haberdar etmek, halkın kültür düzeyini yükseltmek ve bununla beraber halkın eğitimine yardımcı olmaktır. Bu görüşler, ilk televizyon yayınları

[5] Cevat Geray, Toplumsal ve Eğitsel Açıdan Türkiye'de Radyo ve Televizyon Yayınlarının Amaç, İlke ve Öncelikleri Üzerine bir deneme. AÜ. Eğitim Fakültesi Dergisi, C.4,S.1-4, 1971 (http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/488/5722.pdf), s.42 (Erişim tarihi:09.12.2018)

başlandığında, Türk toplumunda ve TRT kurumunda egemen olan düşünce olarak gözlenmektedir. 1970'li yılların ortamlarına gelindiğinde ise yayın politikası *"eğlence bir amaç değil, olsa olsa diğer program türlerinin izlenmesi için bir araçtır"* yönünde değiştiği tespit edilebilmektedir (Aziz, 199: 31). Televizyon yayıncılığının ilk yıllarında, radyo yıllarında süre gelen öncelik olarak *"halkı eğitme ve kültür seviyesini yükseltme"* ilkeleri geçerliliğini sürdürmüştür.

1970'li yıllarda Türkiye'de toplumsal çatışmaların arttığı bir dönem olarak görülmektedir. Avrupa'da başlayan ve Türkiye'de de yayılan öğrenci eylemleri, toplumun birçok kesiminden destek almıştır. Bu dönemde sağcı-solcu kutuplaşmalarının yanında, artan şiddet olayları toplumu rahatsız etmektedir. Toplumsal olaylar ve siyasi baskı soncunda, TRT'nin özerkliğinin kaldırılması aşamasına gelinmiştir (Cankaya, 2003: 90).

1968-1971 yılları arasında ilk genel müdür olarak olan Adnan Öztrak, döneminde üretilen yapımların büyük çoğunluğu yerli yapımlardır, bunlara örnek olarak: "*Sanat Olayları*", "*Cumartesi Gecesi*, "*Köye ve Kente*", "*Hangisi Doğru*" gibi programlar gösterilebilmektedir. Televizyon hayata girdiği bu dönemde ise; Dünya'da ve Türkiye'de çeşitli gençlik hareketleri gerçekleşmiştir. 1968-1970 yılları arasında gerçekleşen bu gençlik hareketlerinden, TRT yönetiminin, radyoda ve televizyonda toplumsal hareketleri yayınlaması dönemin iktidar partisinin tepkisine neden olmuştur. Bu tepkilerin sonucu olarak, TRT'nin özerkliğinin ortadan kaldırılması sürecini doğurmuştur (Serim, 2007: 53).

TRT'nin özerkliğini kaybetmesiyle birlikte kamu için objektif yayın anlayışı zayıflaması yönünde tartışmalara kapı aralamıştır. Özerliğin kaldırılmasıyla özerkliğin getirdiği avantajları kaybeden yayıncılık anlayışı, dönemler içinde değişen iktidar ve yöneticilerin yönlendirmesiyle yayın ilkelerinin değişmesine sebep olduğu çıkartılabilir.

1971–1973 yılları arasında TRT'ye 12 Mart 1971 muhtırası sonucunda atanan Musa Ögün yönetiminde yayın anlayışı değişmiştir. 12 Mart 1972 tarihinde televizyonda reklam yayınları başlamıştır. Bu dönemde kısıtlı imkanlara rağmen nitelikli yapımlar üretilmeye çalışılmıştır. Milli Eğitim Bakanlığı ile ortak yapılan

yapımlarda, eğitim ve aile hayatı ile ilgili konular işlenmektedir. Üretilen yapımlar, halkı günlük sosyal sıkıntılarından uzaklaştırmak gayesi ile hazırlanmıştır. Bu dönemde, TRT'nin yayın anlayışına ters düşse bile magazin türündeki programlara da yer verilmiştir. Yerli yapımların temel amacı, kamu hizmeti yayıncılığının ön koşulu olarak düşünülmektedir. 1972 yılında yurt dışı kaynaklı diziler ile TRT bütçesi çok zorlanmadan hazır yapımları izleyiciye sunabilmiştir. 1973 yılında TRT, tam gün yayın akışına geçiş yapmıştır. 1973 yılındaki TRT Çalışma Programına göre yapılan yayınlarda, köy ve köylülerin hayat kalitelerini artıracak uğraşların ve bilgilerin paylaşılması ile halkın eğitim, öğrenim seviyesini ileriye taşımaya yönelik yayın amacı planlanmıştır (Cankaya, 2003: 126-129).

TRT'nin değişen yönetimlerine karşın değişmeyen ve sürekli gündemde olan özelliğinin, halkı eğitmek için bir araç olarak kullanılmasının devam ettiği gözlenebilmektedir.

15 Şubat 1974 tarihinde, Başbakan Bülent Ecevit tarafından TRT genel müdürü olarak İsmail Cem İpekçi atanmıştır. TRT, toplumum her kesimini hedef aldığı için izleyicileri aydınlatmak, bilgilendirmek, eğlendirmek ve en geniş ifade ile "milli kültür" ile bütünleşmesini sağlamak amacıyla yayınlarını gerçekleştirmeye çalışmaktadır. İsmail Cem yönetimindeki TRT, var olan teknik olanaksızlıkların yanında bürokrasi engeli ile karşılaşmıştır. Bu dönemde ilk kez yerli diziler, dönemin Türk sinemasının kalburüstü yönetmenlerine Türk romanlarından diziler yapılması için anlaşmalar sağlanmıştır. Lütfü Akad'a beş bölümden oluşan "*Ömer Seyfettin Hikâyeleri*", Metin Erksan'dan; Sait Faik, Sabahattin Ali, Kenan Hulusi Koray, Samet Ağaoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarların derlemiş olduğu "*Beş Hikâye*" adlı dizi, Halit Refiğ'den, Halit Ziya Uşaklıgil'in "*Aşk-ı Memnu*" adlı yapıtı TRT ile izleyicilerin beğenisine sunulmuştur (Serim, 2007: 76).

12 Mart Muhtırasından sonra, devletin bütün kurumlarında var olan siyasi baskı sonucunda tarafsız yayın anlayışının yeniden tanımlanması tartışılmıştır. Bu dönemde "milli bütünlük", "milli kültürel bütünlük", "milli duygular" gibi kavramlar dönemin hükümet yetkilileri tarafından çokça söz edilmiştir. Siyasi iklimden

etkilenen TRT yayınlarında da "millileşme" kavramı üzerine yoğunluk olduğu görülebilmektedir (Cankaya, 2003: 127).

1970'li yılların millileşme hareketlerinin bir yansımasının TRT'de de görüldüğü tespit edilebilmektedir. Aynı dönemde Türk sinemasında "halk sineması", "ulusal sinema" gibi kavramlar tartışılmaktadır.

İsmail Cem dönemi, TRT için ilklerin yaşandığı bir dönem olarak ifade edilebilir. Bu dönemde ilk kez Eurovision Şarkı Yarışmasına katılınmıştır. Televizyon yayınları, *"Tele spor"* ile 3 Mart 1974 yılında gündüz yayınlanmıştır ve geniş izleyici kitlesine sahip olmuştur. İsmail Cem'in talimatıyla TRT, 21 Nisan 1974 tarihinde ünlü Türk romancısı Kemal Tahir için bir anma programı yayınlanmıştır (Serim, 2007: 76).

İsmail Cem'in TRT'ye genel müdürlük yaptığı dönemde yayın saatleri uzamıştır. İsmail Cem döneminde, büyük önem verildiği belirtilen televizyon dizileri için yatırımların yapıldığı bir dönem olarak anılmaktadır.

1975 yılında Nevzat Yalçıntaş, TRT'ye İsmail Cem'in görevden alınmasından sonra atanmıştır. Bu dönem yedi ay sürmüştür. İsmail Cem'in başlattığı Türk edebiyatından uyarlama dizilerin gösterimi bu dönemde gerçekleşmiştir. Nevzat Yalçıntaş yönetiminde, TRT'de yayıncılık konusunda uzlaşmacı bir tutum sergilenmiştir (Cankaya, 2003: 135).

1976–1977 yılları arasında TRT'nin beşinci genel müdürü olarak Nevzat Yalçıntaş'ın istifasından sonra Şaban Karataş atanmıştır. Şaban Karataş döneminde, yayın TRT yayın politikası tekrar değişmiştir. Yalçıntaş dönemimde, TRT yayın anlayışında "Milli Kültür" kavramının geniş bir şekilde yayıncılık anlayışına dahil edildiği, özellikle "Türk tarihi, medeniyet ve sanat" yılı olarak anılacak bir yaklaşım sergilenmiştir. Dini konuları işleyen yapımların çoğalması söz konusu olmuştur. TRT'de bu dönem Yücel Çakmaklı'nın yönetmenliğinde, Necip Fazıl Kısakürek'in "Bir adam Yaratmak" eseri dizi haline getirilmiştir (Cankaya, 2003: 148).

Hükümet değişiklikleri TRT üzerinde etkili olmuştur. 1976 yılına gelindiğinde ise "Milli Kültür", "Milli Tarih" kavramları ve dini yayınların büyük oranda TRT yayınları üzerinde etkilerinin yansımaları bulunmaktadır.

1978-1979 yılları arasında İbrahim Cengiz Taşer vekaleten genel müdür olarak atanmıştır. TRT, Cengiz Taşer döneminde Türk televizyonculuğu onuncu yayın yılına girmiştir. Taşer döneminde, diğer genel müdürlerde olduğu gibi TRT yapısal bir reform içindedir. Taşer, İsmail Cem'in genel müdürlüğünde yaptığı gibi sinema yönetmenlerine diziler yaptırmıştır. Bu dönemde, TRT Yönetim Kurulu kararıyla Mustafa Kemal Atatürk'ün 100. doğum yılında gösterilmek amacıyla bir kurtuluş savaşı dizisinin yaptırılmasına karar verilmiştir. Alınan bu karar doğrultusunda Halit Refiğ ile Kemal Tahir'in "*Yorgun Savaşçı*" adlı eserinden bir televizyon dizisi yapılması üzerine çalışmaya başlanmıştır. Yapılacak bu dizi, kurum içinde ve kurum dışında birçok etken tarafında engellenmek istenmiştir. Dizi, 1983 yılında 12 Eylül dönemi Başbakanı olan Bülent Uslu'nun verdiği emirle yakılarak imha edilmiştir (Serim, 2007: 103).

1979–1981 yılları arasında, TRT genel müdürü olarak Cengiz Taşer'in görevinden alınmasından sonra Doğan Kasaroğlu göreve başlamıştır. Kasaroğlu, genele müdür olarak göreve başladığında TRT'nin siyasi partilerle alakalı yayınlarda tarafsızlık ilkesinin korunmasına yönelik bir yasa çıkarılmasının gerektiğini ifade etmiştir. 1979 yılında, Genel Yayın Planı'nda: "*drama ve belgesel programlarda yerli yapım oranını yükseltmek, drama türündeki yapımlarda daha çok Türk yazarların önemli esrelerine yönelmek, televizyon tekniğine uygun özgün eser yazımını özendirmek, yazar sıkıntısını ortadan kaldırmaya çalışmak, yayın niteliğini yükseltmek*" gibi temel hedefler belirlenmiştir (Cankaya, 2003: 159).

TRT'de her yönetim değişikliği sonrasında, yayıncılık anlayışı olarak değişikliklerin var olduğu bilinmektedir. TRT genel yayıncılık olarak, Türk televizyon tarihinde ilkleri gerçekleştirmiştir. TRT, sadece yayıncılık yapmamış bunun yanında birçok yapımcının ve yazarın yetişmesini sağlamıştır.

Doğan Kasaroğlu'nun müdürlüğünde TRT yönetimi, 12 Eylül öncesi olayların gelişmesi ve dönemin ekonomik sıkıntılarını yaşamalarının yayıncılık

anlayışında etkileri görülmektedir. Bu dönemde olan ekonomik sıkıntıların, yurtdışından sağlanan yayın ekipmanları ve diğer yayın için gerekli acil ihtiyaçların; TRT bütçesi tarafından karşılanmakta zorlanıldığı bilinmektedir. Ekonomik darboğaz olanaksızlıkları sebebiyle bazı yapımların durdurulmasına karar verilmişken "*Yorgun Savaşçı*" dizisi bu uygulamanın dışında kalmıştır. 1980 yılında, Kasaroğlu döneminde TRT Yönetim Kurulu "*Reklam Dairesi Başkanlığı*"nın kurulmasına karar vermiştir. Böylece TRT, özel kanalların açılmasına kadar ki döneme kadar tek kanal olmanın avantajıyla büyük bir gelir kaynağı elde etmiştir (Serim, 2007: 107).

12 Eylül 1980 darbesiyle TRT, askeri yönetim tarafından devralınmıştır. Askeri yönetim, geçici bir gözlemci olarak TRT içinde yer alsa bile genel müdür olarak Doğan Kasaroğlu görevine devam etmiştir. Bu dönemde TRT'nin iki yönden etkilendiği ifade edilmektedir: İlk olarak televizyon ve radyo yayınları ve bütün programların içeriklerinin denetiminde militarist bir görüş ile yayınların militaristleşmesi, ikinci etken ise; yeni bir yayın yasasının yapılandırılmasıdır. Bu dönemde, en önemli yayın akışındaki etki, darbe döneminde üç yıl boyunca haber yayınlarının askeri yönetim ve askeri yönetimin atadığı hükümetin icra ettiği uygulamaların yayınlanması ile gerçekleşmiştir (Serim, 2007: 113).

TRT, kurum olarak devletin gelirleriyle beraber yeni gelir kaynağı olarak reklam gelirlerini yayın alanında harcamıştır. TRT, kaynakların reklam ile arttığı sürecin ilk yıllarında gelişim göstermesi beklenirken, 1980 askeri darbesi ile yönetimi ele alan darbe hükümetinin yönetiminde yayıncılık anlayışı olarak bir duraklama dönemine girdiği düşünülebilir.

1981–1983 yılları arasında, TRT'ye Macit Akman genel müdür olarak atanmıştır. 12 Eylül darbesi yönetimi tarafından atanan Macit Akman, asker kökenli bir yönetici olarak seçilmiştir. Macit Akman döneminde, TRT yayın anlayışı olarak Atatürkçülük ve Atatürk ilkelerini millete benimsetmek amacıyla programların hazırlanması planlamıştır (Serim, 2007: 118). 1981 yılında, Atatürk'ün 100. Doğum yılı vesilesiyle "Atatürk Yılı" ilan edilmiştir. Atatürk yılı etkinlikleri televizyon yayınlarında geniş yer bulmuştur. Yapılan programlardaki amaç: Atatürk ilkelerini

halka tanıtıp daha geniş bir kitleye benimsetilmek gayesi güdülmüştür (Cankaya, 2003: 178).

TRT'de 1980 darbesi sonucunda, tekrar bir yönetim değişikliği söz konusu olmuştur. Geçmiş yönetimin geliştirdiği yapımların gerçekleşmesinin yanında 1981 yılında Atatürk'ün doğum yılı sebebiyle çeşitli etkinliklerin ve programların üretildiği görülmektedir.

Macit Akman döneminde "*Yorgun Savaşçı*" dizisi yapımı tamamlanmış ve TRT'ye teslim edilmiştir. Akman, dizinin sakıncalı olduğunu gerekçe ederek yakılmasını emrettiğini söylemiştir. *"Yorgun Savaşçı"* dizisin yakılma gereği olarak: *"dizide Atatürk'e gereken ölçüde yer verilmediği, Çerkez Ethem'in bir kahraman olarak gösterildiği. Ermeni meselesinin Türkiye aleyhinde propaganda malzemesi olabilecek şekilde işlendiği, Kurtuluş Savaşı'na lüzum olmadığı konusunun işlendiği, ordu mensuplarına uygun olmayan argo lakaplar takıldığı, Ege Bölgesi'nde halkın Yunanlılarla savaşmak istemediği şeklinde yanlış bir düşünceye yer verildiği"* iddia edilmiştir. Dizi imhasından 10 yıl sonra Milli İstihbarat Kurumunda bir kopyasının muhafaza edilerek saklandığı ortaya çıkmıştır (Serim, 2007: 116).

2.1.1. Türk Televizyon Dizileri Tarihi

Televizyon kanallarında, yayın akışında diziler önemli bir yer tutmaktadır. Dizi süreleri zaman içinde uzasa bile izleyici tarafından sürekli ilgi ve merakla bir sonraki bölüm beklenmektedir. Türk dizilerinin genel olarak tarihsel yapısı bu bölümde irdelenecektir.

Türk Televizyonunun Gürol Gökçe'nin yaptığı haftada bir gün yayınlanan ve on üç bölümden oluşan "*Hayattan Yapraklar*" dizisi tiyatro geleneğinin izlerini taşır. Bu dizinin her bölümünü farklı bir yazar yazmıştır. Dizinin baş rollerinde: Yıldız Kenter ve Gürol Gökçe oynamıştır (Cankaya, 2003: 130). TRT'de yayınlanan ilk sitcom dizi 1974 yılında "*Kaynanalar"* konusu İstanbul'a göç etmiş Kayserili bir ailenin, büyük şehir yaşamına uyum sağlarken kendi öz benliklerini korumalarını anlatmaktadır. 1975 yılında ise "*Aşk-ı Memnu"* dizisi Halit Ziya Uşaklıgil'in aynı isimli kitabından uyarlanan ilk yerli drama örneğidir. İlk dönem; sekiz, on iki, on altı,

bölüm olarak uyarlanan "*Yaprak Dökümü", "Küçük Ağa", "Aşk-Memnu", "Üç İstanbul"* gibi yerli dramaların haricinde, içinde: aşkın, entrikanın, ihanet gibi konuları ele alan Amerikan dizileri büyük çoğunlukla yayınlanmıştır. 1980'li yıllarda tek kanallı dönemin en çok seyredilen dizisi "*Dallas"* olarak bilinmektedir. 1989 yılında yayına başlayan ve 13 yıl boyunca ekranda kalan "*Bizimkiler"* dizisi bir apartmanda yaşayan aileler ile Türk izleyicisine mini bir Türkiye profili sunmaktadır. 1990'lı yıllarda özel kanalların açılmasıyla yayıncılık anlayışı büyük ölçüde değişmiştir. 1990'lı yıllarda özellikle yardımlaşma, fedakârlık, birlikte hareket etme gibi temaların işlendiği diziler gerçek mekanları ekrana yansıtmaktadır. 2000'li yıllarda ise yerli dizileri için artık dönüm noktası olmuştur, yerli yapımlar kendi yıldızlarını çıkarmaya başlamıştır ve sinema geleneği olan star sistemi çökmüştür (Karabıyık, 2014: 11-14).

Özel kanalların açılmasından önce TRT, Türk televizyon yayıncılığında rakipsizdir. TRT yayıncılık anlayışı olarak örnek gösterilebilecek yapımlar ilk drama örnekleri üretmiştir, bu yapımlardan diziler Türk sinema izleyicisinin beklentilerini karşılayacak kalitede olması sağlanmıştır.

1990'lı yıllarla birlikte üretilen dizi içerikleri: mahalle ve arabesk melodramları, komedi dizileri, melodramlar gibi çeşitlilik göstermektedir. Bunlar: *"Baba Evi"* (1997), *"Mahallenin Muhtarları"* (1992) olarak örnek gösterilebilir. Bu dizilerin ortak özellikleri; insanların beraber yaşadıkları mahalleler, sokaklar gösterilmiş, dizilerde orta ve alt gelirli insanların hikâyelerine yer verilmiştir. Reyting ölçümleri vasıtasıyla dizilerin en çok seyredilen bölümleri tespit edilebilmiş ve izleyicinin izleme davranışları tahmin edilmeye çalışılıp, izleyici odaklı bir yayın anlayışına yönlenmiştir (Yücel, 2011: 84).

Sinema ve televizyonun popüler kültür hareketlerinden etkilendiği görülmektedir. Özel televizyonların yayın hayatına girmesi ile her televizyon kanalı reklam gelirlerinden payını almak amacıyla önce özel reyting ölçümleri ile izlenme oranları saptanmaya çalışılmıştır.

Türkiye'de televizyon yayınları; devlet/kamu hakimiyeti döneminden, özel televizyonların kurulması ile karma yayıncılık dönemine ve süreç içerisinde

günümüze kadar değişen çeşitlikte dizi-film üretiminde değişimlerden ve farklı eğilimlerden etkilenmiştir. 1970'li yıllarda TRT tarafından yaptırılan ilk yerli diziler ve diğer yayınlar kamu yayıncılığı anlayışı temel alınarak başlatılmıştır. İlk dönemde üretilen diziler, Türk edebiyatının uyarlamaları olarak görülür. 1990'lı yıllarda özelleşme hareketi sonucunda yayıncılığa başlayan özel kanallar vasıtasıyla dizi anlayışında çeşitlikler olmuştur. Konuları aile odak alınarak üretilen dizilerden, mahalle dizilerine, yurt dışı menşeliyi durum komedilerin uyarlamalarından, ağa-töre ve mafya konularını ele alan geniş çeşitlilikte diziler üretilmiştir. 2000'li yıllarda ulusal televizyon kanallarında Türk romanlarından yapılan adaptasyonlar yeniden üretilmektedir. Tekrar yapılan Türk yazılı eserlerinden beslenen uyarlamalarda, TRT döneminde yapılan uyarlama anlayışının aksine eserlerin temalarına sadık kalarak olay örgülerinin ve karakterlerin güncelleştirerek günümüze uyarlanmış hikâyeleri anlatmaktadır (Sivas, 2011: 187).

TRT yayın hayatı süresince birçok siyasi, ekonomik, ideolojik durumların etkisinde gelişen değişimlere kayıtsız kalmamıştır. Dönemlere özgü yapımlar üreterek Türk televizyon yayıncılık geleneğinde öncülük yapmıştır.

Edebiyat, tiyatro, sinema ve TV'yi yapıtları ile besleyen en büyük kaynaktır. TRT'nin tek kanal olduğu dönemde romanlar ve hikâyeler dizi olarak çekilmiştir. Tek kanallı dönemde hazırlanan uyarlamalarda yazarların eserlerinin dışına çıkmadan dizilerin senaryoları hazırlanmıştır ve çekilmiştir. TRT için edebiyat uyarlamalarının ilk adresi denilebilmektedir. TRT'nin ilk yerli dizileri yaptırdığı dönemde ekranı yabacı dizilerden arındırmak, Türk edebiyat eserlerinin televizyon vasıtasıyla geniş kitlelere ulaştırma amacını dönemin başarılı bir kültür politikası olarak ifade edilmektedir. Tek kanal dönemi olarak anılan TRT günlerinde, özellikle klasik anlatı üslubunu kullanan giriş-gelişme ve sonuç kalıplarına uygun romanların senaryolaştırıldıkları görülmektedir. TRT, uyarlamalarının birçoğunu özellikle aile hikâyeleri barındırması konusunda önemlidir (Karabıyık, 2010: 58).

TRT, yayın hayatına girmeden önce Türk sinemasında halihazırda sinema filmleri üretimi devam etmiştir. TRT yayın hayatına girdikten sonra, hükümetin kültür sanat politikaları doğrultusunda televizyon programları, sinema ve dizi filmleri

üretilmiştir. Üretilen sinema ve dizi filmleri klasik anlatı çerçevesinde gerçekleşen geleneksel anlatı kalıplarının bir devamı olarak görülebilmektedir.

1990'lı yıllara özel televizyonları yayın hayatına girmesine kadar sadece TRT yapımlarında ibaret olan televizyon dizileri, reklam gelirlerini artırırken sinema sektörü bu süreçte daralmaya girmiştir. Bu dönemde özellikle, reyting kaygısı sebebiyle hazır anlatı şablonları kullanmıştır. Türk seyircisinin düşünce dünyasına ve beğenisine yanıt vermek amacıyla, 1960'lı yıllardan var olan halk sineması beğenilerine göre üretilen dizilere yer verilmiştir. Yeşilçam'da çokça kullanılan bir anlatı türü olan melodram ve komediler bu süreçte diziler vasıtasıyla tekrar seyircilere kavuşmuştur. Televizyon kültürünün başlangıçta Türk sinemasının bir diğer seçeneği olacağı düşünülmemiştir. 1952 yılında hayata geçen kamusal yayıncılık (TRT) ile toplu olarak seyretme kültüründen gelen Türk milletini çarçabuk kavramıştır. Televizyon, ailelerin her akşam önünde toplandığı bir eşyadan çok daha öte bir araç olarak evlerde baş köşeye yerleşmiştir (Yücel, 2011: 79-80).

Özel kanalların açılmasından sonra, televizyon yayınlarında izleyicileri çok çeşitli ve yenilikçi içeriklerin yanında, halk sinemasından tanınan izleyici kitlesinin beklentilerini karşılayacak dizi filmlerin üretildiği ve geniş kitlelere ulaşmasının kolaylaştığı çıkarımı yapılabilir. Televizyon 'un hanelere girmesinden sonra sinema izleyicisi kitlesinde bir azalma olduğu ve sinema sektörünün gelirlerinin azaldığı görülmektedir.

Halk sineması hareketi etkisinde, 1960'lı yıllarda artan film üretimi 1975'ten itibaren çokça azalmıştır. Televizyonun etkisi ile azalan sinema filmi üretimi, öncelikle arabesk formun etkisi altında kalmıştır. 1980'li yılların ortalarından itibaren, Türkiye'de video kaset sektörü büyük ölçüde genişlemiştir. Video kaset vasıtasıyla her evde bir sinema görüşü, sinema salonlarını büyük ölçüde zora sokmuştur. 1990'lı yıllı yıllarda ortaya çıkan büyük alışveriş merkezleri ile yeni sinema salonları vasıtasıyla sinemalarda yeniden bir hareketlilik sağlamıştır. Yavuz Tuğrul'un, Eşkiya (1996) filmine kadar Türk seyircisinin sinemaya olan ilişkisi zedelenmiştir. Televizyon seyircisi, 12 Eylül 1980 yılından 1990 yılının başlarına kadar sinema seyircisinden daha fazla olmuştur. İlk özel kanalların yayın hayatına

girmesiyle reklam hacmi büyümüş özel sermayenin özel kanallara iştirak etmesi reklam gelirlerini artırmıştır. Reklam gelirlerindeki artış, görsel üretim yapan sektörü olumlu etkilemiş yayın sağlamak için gerekli güncel teknolojilerin ve altyapının gelişmesine katkı sağlamıştır. Bu gelişmeler, 90'lı yıllardan itibaren gelişen dizi üretimi için büyük bir kaynak oluşturmuştur (Yücel, 2011: 82).

Türk sineması için gelirlerin dağılımı dönemden döneme değişkenlik göstermektedir. İlk televizyon yayınının başlamasıyla daralan sektör, özel televizyonların hayat girmesiyle daha kırılgan bir hal almıştır. Özel televizyonlar, sermaye sahiplerinin desteklerinin yanında yayın hayatlarını sürdürmek için reklam gelirleri hayati öneme sahiptir. Sinema ve televizyon için aynı anda bir büyümenin gerçekleşmediği, birbirlerinden gelir akışı yönünden etkilendiği görülmektedir.

Yayına giren ilk özel Türk televizyon Star TV ile televizyon yayıncılığı çeşitlenmeye başlamıştır. İlk özel televizyonlarda, 1960–80'li yıllar arasında çekilmiş olan Türk sinema filmleri, pembe diziler gösterilmiştir. Bu dönemde birçok özel televizyon kurulmuştur ve kendi yayın prensiplerine göre yayın yapmışlardır. Bu özel televizyonlardan TGRT, bu dönemde dinsel ağırlıklı yapımlar üretmiştir. Özel televizyon yayınlarının başlamasıyla birlikte reklam gelirleri dağılım değişim göstermiştir. Bu değişimden özellikle TRT etkilenmiştir. TRT, bu dönemde reklam geliri ve seyirci bakımında zayıflamıştır. Özel kanalların kendi imkanlarıyla yaptırdıkları reyting ölçümleri vasıtasıyla yeni yayın politikaları benimsemişlerdir. Özel reyting ölçümleri sayesinde Türk izleyicisine yönelik yeniden bir keşif söz konusudur. Türk izleyicisine yönelik yeni görsel tüketim alışkanlıkları ve yeni izleyici inşası kullanılmıştır (Yücel, 2011: 83).

2000'li yıllar itibariyle televizyonlarda, dizi anlayışı değişmeye başlamıştır. 1990'lı yıllarda, Yeşilçam anlatısı benzeri anlayışın hüküm sürdüğü ve özellikle Türk aile dizileri yapılırken, 1996 yılında gelişen politik olaylardan sonra ilk Türk suç dizisi olan "*Deli Yürek"* (1999) yayın hayatına girmiştir.

2.2. Ulusal Sinema

Ulusal Sinema; yazar–romancı Kemal Tahir ile Halit Refiğ'in görüşmeleri ve fikir alışverişleri sonucunda; sinemada yabancı filmlerin etkisinden arındırarak, Türk sinemasının gelişiminin "ulusal" görüş çerçevesinde bütünleştirmeye ve geliştirmeye amaçlayan bir sinema akımı olmuştur. Halit Refiğ, çektiği filmler ile bu akımın en üretken yönetmenlerinden biri olarak gösterilmektedir.

Türk sineması zengin içeriğiyle birlikte birden fazla dönemden oluşmaktadır. 1911 yılında, Makedonyalı Manaki kardeşlerin ilk gösterimi yapmasından sonra 1914 yılında, Fuat Uzkınay'ın "*Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı*" adlı belgeseli ilk Türk filmi olarak kabul edilmektedir. 1914–1922 yılları arasındaki döneme Türk Sineması'nda ilk evre olarak adlandırılır. Bu dönemde resmi ya da yarı resmi kuruluşlar tarafından sinema faaliyetleri yürütülmüştür. 1922 yılında, Kemal Film ile ilk yerli film çekimleri gerçekleşmiştir. 1922–1939 yılları arasında Muhsin Ertuğrul önderliğinde "*Tiyatrocular Dönemi"* başlamıştır. Tiyatrocular döneminde çekilen filmlerin gerçek bir sinema dili ile üretilmediği, tiyatro anlayışı ile çekilmiş filmler olduğu ifade edilir. 1950 yıllarında ise; Türk sineması için altın çağ olarak adlandırılır. Bu dönemde yapılan filmlerin tiyatro etkisinde olduğu görülmektedir. 1952 yılında, Ömer Lütfi Akad'ın "Kanunun Namına" filmi ile "*Sinemacılar Dönemi"*ni başlatmıştır. "Kanun Namına" filmi ile gelişen sinema dili kendini göstermiştir. Bu dönem için kameranın halkın içine karıştığı ve ilk kez gündelik yaşamdan görüntülerin beyaz perdeye yansıdığı görülmektedir. Sinemacılar dönemi ile yeni arayışlara giren sinema anlayışı, Mısır filmlerinin ülkemizdeki sinemalarda gösterilmesiyle yeni bir evreye doğru geçilmiştir. Mısır filmlerinin, dini duygulara yönelik yapımları halk tarafından büyük bir ilgi ile karışlanmıştır. 1942 yılında, Mısır filmlerinin ithalatının yasaklanmasıyla birlikte yabancı filmlerden yapılan uyarlamalarının çekilmesiyle film üretim sürecine devam edilmiştir (Maraşlı, 2010: 103).

Dünyada olduğu gibi Türkiye'de de sinema büyük ilgi ile karşılanmıştır. İlk Türk filminin çekilmesinden günümüze kadar Türk Sineması birçok dönemde incelenebilmektedir. Bu dönemler incelendiğinde, Türk Sinemasının gelişimi,

etkilendiği akımlar, dönemlerin sosyo-kültürel yapılarını filmlerde temsilleri bulunmaktadır.

1960'a gelindiğinde, sinema için yerli film arayışının tartışıldığı bir dönem olarak ifade edilir. 27 Mayıs 1960 ihtilalinden sonra, ideolojik kavramların tartışılmaya başlanması ile ideolojik temalar içeren veya sosyolojik olayların yansıtıldığı filmler çekilmiştir. Sosyal içerikli filmler çeken ve ses getiren yapıtları nedeniyle; Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akad, Memdüh Ün, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç ve Halit Refiğ gibi yönetmenlerin adları çokça anılır olmuştur. Bu dönemde "*halk sineması"* kavramının tartışıldığı dönem olarak ifade edilebilir. Bu dönemde, Kemal Tahir'in evinde yapılan toplantılarda halk sineması üzerine fikirler üretildiği ve halk sinemasının temellerinin atıldığı söylenebilmektedir. Halk sineması düşüncesi üzerine yapıldığı ifade edilen filmler: "Yılanların Öcü", "Susuz Yaz", "Vesikalı Yârim", "Hudutların Kanunu", "Gurbet Kuşları" örnek olarak gösterilmektedir (Maraşlı, 2010: 105).

Türk Sinemasında; Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akad, Memdüh Ün, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç ve Halit Refiğ gibi usta yönetmeler yaşadıkları dönemlere kayıtsız kalmayıp halk tarafından büyük hayranlık uyandıran filmler çekmişlerdir.

Türk sineması, tarihsel sürecinde, birden fazla dönemi içermektedir. Ulusal Sinema akımı da bu dönemlerden biridir. Usta Türk yazarı Kemal Tahir'den büyük oranda etkilenen ve sinemasında bir fiil görüşlerinden yaralanan Halit Refiğ'in öncülük ettiği; Lütfi Akad, Metin Erksan ve Atıf Yılmaz'ında desteklediği "*Ulusal Sinema Hareketi*" toplumsal sinema anlayışının karşıtı olarak gelişmiştir. Toplumsal sinema anlayışının temelinde, toplumsal gerçeklik anlayışını barındığı ifade edilmektedir. Toplumsal gerçekçi sinema döneminde: Metin Erksan, Osman Seden, Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ gibi yönetmenlerin çektiği filmleri vardır. Toplumsal gerçeklik anlayışının temelinde Marksist düşünceden beslendiği, dini temsil eden: imam, hoca, molla gibi karakterlerin sürekli bir şekilde hâkimiyeti sağlayan baskıcı kişilerle beraber iş birliği içinde olmaları filmlerde görülmektedir. Toplumsal gerçeklik bakışından anlaşılan tek gerçeğin; işçi karakterler, fakirlik,

sendikalaşmadaki sıkıntılar; toplumsal materyalizme yönelmesine öncelikle Halit Refiğ, Osmanlı-Türk toplumunun Marksist söylemlerden üretilen bir toplumsal yapıya sahip olmadığı iddiasını tartışıp, "*toplumsal gerçekçi"* sinema hareketine karşı "*ulusal sinema hareketi"*ni savunmuş ve en önemli temsilcisi olmuştur (Tunca, 2010: 19).

Yazar ve düşünce adamı Kemal Tahir'in görüşlerinden beslenen ulusal sinema düşüncesi, temelinde ulusallaşmaya bağlanan toplumsal gerçekliğin yansıra ulusun kendi benliğinden beslenen ulusal sinema düşüncesinin Türk sinemasının gelişimi için önemli bir gelişim alanı olarak tartışılmaktadır.

Ulusal Sinema akımı, temelini Kemal Tahir'in eserlerinden ve Kemal Tahir'in fikirlerinden aldığını, ilk olarak Halit Refiğ'in "Yön" dergisinde yazdığı bir makale ile ifade edilmiştir. Bu yazının ardından Metin Erksan'ın "Ant" dergisine yönelik açtığı bir soruşturma ile Onat Kutlar'ın "Papirüs" dergisi üzerinden Halit Refiğ ve ulusal sinema fikrine yönelik eleştirilerine yer verilmiştir ve böylece ulusal sinema tartışmaları başlamıştır. 1960'lı yıllarda, film eleştirmenliği yapan ve sinema anlayışı olarak toplumcu bakış açısı ile Türk sineması üzerine tartışmalar yapan Halit Refiğ, kendi yetiştiği kültür ile kitle film kültürünün, düşüncelerinin, bakış şeklinin, hayat tarzının aynı olmadığı kanısına varmıştır. Halit Refiğ, aydın kesim ve halkın arasındaki görüş farklılığının uç noktalara geldiğini; bu farklılığının giderilmesi için, nasıl ve ne şekilde bir uzlaşının sağlanması amacıyla araştırmalar yapmıştır. Halit Refiğ, Türk milletinin milli karakterini ortaya koyacak, tarihsel ve sosyolojik olarak, bütün koşulların olduğu gibi aktarılacak filmlerin yapılmasını bir ihtiyaç olarak görmektedir. Halit Refiğ, bu durumu "*Orta Oyunu*", "*Karagöz*" gibi geleneksel halk sanatlarına bütünüyle bağlı kalarak sinemaya aktarılmadan ulusal sinemaya ulaşılamayacağını savunmaktadır. Halit Refiğ'e göre ulusal sinema anlayışı, bugünün koşullarının bu yüzyılda gelişen hayat biçiminin ortaya koyulmasının gerektiğini savunmaktadır. Halit Refiğ'in, Metin Erksan'ında desteği ile ulusal sinema düşüncesine dayandırarak, Türk sinemasının bir halk sanatı olduğunu tartışmaktadır. Türk halkının, film seyretmeye olan ihtiyacından gelişen bir sinema olduğu, sermaye sahiplerine hizmet eden bir yapıya bürümeyip sadece emeğe dayanan bir sinema anlayışına sahip olması gerektiğini savunmuştur (Maraşlı, 2010: 104).

Halit Refiğ ile Kemal Tahir'in düşüncelerinin örtüşmesi ulusal sinema düşüncesinin gelişiminde büyük etken olarak gösterilebilmektedir. Halit Refiğ'in sinema görüşünden biri olan ulusal sinema, toplumsal sinema temeli üzerinde geliştirilen ulusallaşma düşüncesini Türk sineması için kendi öz benliğimize olan bağların güçlenmesiyle ulusal sinema düşüncesinin standartlarını yükseltecek bir çözüm yolu olarak varsayılabilir.

Ulusal sinemanın en önemli dayanak noktası, batılılaşma doğrultusunda bir hedef belirleme yerine kesinlikle yerlileşme kavramı üzerine yoğunlaşmaktır. Bu görüşe göre, batılılaşmaya karşı kesin bir duruş söz konusudur. Buradaki amaç, üretilecek filmlerin tamamıyla Türk halkını anlatmasını sağlamaktır. Halit Refiğ, ulusal sinema anlayışına göre batı medeniyetine olan hayranlığı terk edilip, Türk milletinin kendi öz benliğinden beslenen, toprağına, milli değerlerine, tarihine sahip çıkılmasın gerektiğini savunmaktadır. Halit Refiğ, ulusal kavramı içine dâhil olan her şeyin özellikle sinemanın gerektiği gibi korunması durumunda ulusal bağımsızlık üzerine bir kazanım sağlanmış olunacağını ifade eder (Maraşlı, 2010: 109).

Ulusal sinema kavramını bir söylem olarak getirmeyi, Halit Refiğ'in fikirlerinden yola çıkarak eğer ulusal bir beraberlik kazanmak ve ulusu daha ileriye taşımak için sinemayı diğer milletlerin yaptığı filmlerden kurtararak ulusal görüşü yansıtan ve güçlendiren filmlerin üretilmesinin sağladığı ifade edilebilmektedir.

Halit Refiğ, Türk sinemasını halktan beslenen ve halka yönelik bir anlayış içinde olmasını beklediğini, eğer sinemasının ve sanatın halka eğilmesi durumunda halkında bu sinemayı ve sanatı benimsemekten kaçınmayacağını iddia eder. 1966-1967 yıllarında ve devamındaki süreçte, ulusal sinema kavramı bilinçli bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Halit Refiğ, batı medeniyetlerinin bireysel yaklaşımla ürettiği sanat faaliyetleri karşısında, doğu medeniyetinin ürettiği ve kuşattığı, toplumcu sanatı korumayı önemli bir mesele olarak görmektedir. Halit Refiğ; Doğu-Batı ve Türkiye düzleminde ulusal sinema anlayışının oluşturulması gerekliliğini savunmaktadır, batı medeniyetinin sanat ve ideolojik anlayışından beslenip sanatsal faaliyetlerde bulunan aydınların Türk kültürünü erozyona sürüklediğini, bu gibi nedenlerden dolayı, kitlenin her kesimine ulaşabilen sinema sanatında mutlaka

kültürel öz benliğin korunmasının gerektiğini ifade eder. Halit Refiğ; Türk ve Osmanlı tarihinin iyi bir şekilde bilinemeden günübirlik sorunların çözülemeyeceğini belirtmektedir (Maraşlı, 2010: 110).

Ulusal sinema kavramı, Türk milletinin kendi benliklerinden çıkan ve diğer milletlerin ideolojik görüşlerinden etkilenmeden kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirilebileceği düşüncesini tartışır. Ulusun kendi öz benliğine sıkı sıkıya sarılması ile kendi karakterini daima taşıyabileceği ve geliştireceği iddia edilebilmektedir.

Ulusal sinema kavramı üzerinde fikir yürüten bir diğer yönetmen olan Metin Erksan, ulusal sinema olarak öncelikle "*ulusal olmak"* meselesini dile getirmiştir. Metin Erksan, ulusal olmak kavramını başka ulusların fikirlerinden ve ideolojik anlayışlarından ayrı ve özgür bir şekilde düşünmek olarak tarif etmektedir. Halit Refiğ, Metin Erksan'ın "*Sevmek Zamanı"* filmi için milli olması nedeniyle ulusal sinemanın örneklerinden biri olarak göstermektedir. Halit Refiğ, ulusal sinema kavramını tartışırken birden fazla açıdan kapsamlı değerlendirmelerde bulunmuştur. Türk sinemasının fikri karakteri nedir? Bu fikir nerelerden çıkarılabilir? Türk sanatlarının geleneksel ögeleri sinemaya yansımış mıdır? Geleneksel Türk sanatların hangilerinden faydalanabilir? Eğer faydalanırsa bu sanatlar sinemamıza nasıl bir milli karakter kazandırabilir? Halit Refiğ, bu soruları ulusal sinema anlayışının temellerini oluşturduğunu ifade eder (Maraşlı, 2010: 111).

Halit Refiğ; ulusal sinema düşüncesinin temelini ulusallaşma olarak ifade etmiştir. Bunu birçok soru ile cevabını tartışmaya açmış ve kendi ürettiği filmlerin bu sorulara cevap verecek bir nitelikte olması için tasarladığı söylenebilmektedir.

Halit Refiğ 'in Ulusal sinema anlayışın kısa bir Doğu İslam ve Batı Hristiyan toplumları için farklı başkalaşım sınırlarını kıyaslanması, medeniyetlerin farklılığına göre estetik oluşumun, Doğu – Batı sanatlarındaki etkileşimin, batılılaşmanın seyri, Türk sinemasının bu etkilere maruz kalmadan kendi benliğinde bir halk sanatı olarak tartışılmaktadır. Ulusal sinema anlayışında Halit Refiğ, temel mesele olarak değindiği konu batılılaşma hayranı aydınların kendi toplumlarına karşı zayıf/yetersiz olarak görmelerinin Türk toplumunu küçük gösterdiğini iddia etmiştir. Türk

sinemasının kendi özünde gelişim göstermeden, yabancı hayranlığının etkilerinin artmasının Türk sinemasına zarar verdiğini iddia etmektedir (Kırbaş, 2010: 258-259).

Ulusal sinema anlayışı ve TRT buluşması ilk kez 1975 yılında Halit Refiğ tarafından "*Aşk-ı Memnu*" romanını altı bölümlük dizi halinde uyarlaması ile gerçekleşmiştir. 12 Mart muhtırasının peşinden TRT'nin özerkliğini kaldırıldığı, iktidar sahibi olan hükümetin yayın organı gibi kullanıldığı dönemin başlangıcına denk gelmektedir. Bu dönemde, 14 Ekim 1973 genel seçimlerinin ardından CHP ve MSP partilerini oluşturduğu koalisyon hükümetinin özel bir kararname yayınlayarak gazetece İsmail Cem İpekçi'yi TRT kurumunu gelen müdür olarak atamıştır. 1974–1975 yılları arasında 15 ay görev yapan İsmail Cem ilk olarak, 359[6] sayılı TRT Yasası uyarınca genel müdür olmak için gerekli şartları karşılamaması ve yayın politikası olarak özellikle sağ düşünceye sahip gruplar tarafından sert bir dille eleştirilmiştir. Bu duruma karşılık olarak, İsmail Cem döneminde yerli yapımların sayısının arttırılmak istendiği, nitelikli yabancı dizilere, dramatik ve tarihsel belgesellere, dünya klasikleri, kültürel ve eğitim ağırlıklı yapımlara büyük önem verilmiştir. Bu dönemde ayrıca Amerikan, İngiliz ve Fransız kaynaklı satın alınan programlar vasıtasıyla yurt dışı kültürünü yansıtan yapımlara yer verilmiştir (Sivas, 2011: 191).

Halit Refiğ'in ulusal sinema anlayışının TRT yönetiminin yerli yapımlara destek vermesinin yanı sıra yabancı kaynaklı yapımlara da yayın politikasında yer verdiği görülebilmektedir.

"TRT'nin kendi dışındaki sinema ustalarıyla iş birliğine girmesi, mutlak bir zorunluluktu. Ancak, bunun biçimini doğru saptamak gerekiyordu. Kolay çözüm, bir film şirketiyle ya da prodüktörle anlaşmak, gerisini ona bırakmaktı. Bugünlerde uygulanmakta olduğu söylenen bu yöntem, TRT açısından "kolay" olmasına rağmen, büyük sakıncalar da getiriyordu: Yapımı ticari bir kuruluşa emanet ettiğimizde, bu kuruluş, kendi kazancını artırmak amacıyla filmin yapımına daha az masraf edecek, böylece kalite düşebilecekti. Bir Aşk-ı Memnu'yu, izlediğimiz mükemmelliğiyle ticari

[6]https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc055/kanuntbmmc055/kanuntbmmc05501568.pdf. (Erişim tarihi 05.11.2018)

bir film şirketinin yapabilmesi düşünülemez. Seçtiğimiz yol, dolayısıyla, prodüksiyonu TRT'nin gerçekleştirmesi, fakat yönetimi tecrübeli bir sinemacının yapması oldu (Cem, 2010: 80)*."*

Aşk-ı Memnu dizisin yapılması Türk televizyon tarihi açısından tarihi bir dönüm noktası olarak gösterilebilir. 6 bölüm halinde sinema kalitesinde yapılan bu dizi TRT tarihinde önemli bir eser olarak gösterilir. Bu dönemde yapılan bu eslere Türk kültüründen beslenen, yerli edebiyatı temel alan, nitelikli başka yapımların üretilmesine önayak olması açısından önemlidir (Cankaya: 2003: 173). Ulusal sinemanın bir diğer örneği olarak Halit Refiğ'in çekmiş olduğu *"Yorgun Savaşçı"* dizisi için dönemin Başbakanı Bülent Ecevit'in siyasi idaresi ile desteklenmiş bir film olduğunu: "*Devlet öncülük yaptığında Türkiye'de sinema alanında çok başarılı işler yapılabileceğine dair bir inancım vardı. Siz bunu gerçekleştirip bana kıvanç verdiniz*" sözleriyle ifade etmiştir. Halit Refiğ ulusal sinema düşüncesine en yakın iki filminin "*Aşk-ı Memnu"* ve *"Yorgun Savaşçı"* filmleri olduğunu ifade etmiştir. Halit Refiğ, ulusal sinema idealini özel sermayenin kâr amacıyla yaptığı ticari sinema olmadığını, devletin ulusa yönelik hizmeti için girişimlerde bulunmasını örnekleri olarak ifade eder. Halit Refiğ ulusal sinema anlayışını Kemal Tahir'in görüşleri ile serpildiğini ve Türkiye Cumhuriyeti devletinin kuruluş aşamaları, varoluş koşullarıyla alakası düşünüldüğünde "*Ulusal Sinema*" anlayışının en son aşamasının, en üst düzeyinin *"Yorgun Savaşçı"* olduğunu ifade eder (Türk, 2001: 305).

Ulusal sinema temelini toplumsal sinemadan almıştır. Kemal Tahir'in düşünceleri ile Halit Refiğ'in ulusal sinema arayışının sonucu olarak ulusal sinema anlayışı gelişmiştir. Halit Refiğ sineması üzerinden bakıldığında ulusal sinemanın son filmi *"Yorgun Savaşçı"* olmuştur.

2.2.1. Halit Refiğ ve Sinema Anlayışı

Halit Refiğ, 5 Mart 1934'te İzmir'de doğmuştur. Eğitimini İstanbul Şişli Terakki Lisesi'nde devam etmiş daha sonrasında Robert Koleji'nde mühendislik eğitimi görmüştür. 1952 yılında Necip Erses'in Ses Stüdyosu'nda bedelsiz olarak çalışmıştır. İngiltere'ye eğitim programı vasıtası ile gitmiş ve sinema tarihi, sinema

kuramları üzerine kitaplara erişme imkânına ulaşmıştır. 1954 yılında askerliğini yaparken, askeri görevi vesilesiyle Kore'ye gitmiştir. Burada ilk defa 8 mm kamera edinmiştir ve bu kamera ile ilk film kayıtlarını gerçekleştirmiştir. Kore'de çektiği filmler "belge" niteliği taşıyan askerlerin günlük yaşamlarını içeren filmlerdir (Türk, 2001).

Yönetmeliğe başlamadan önce Halit Refiğ; Akis, Sinema, Yeni Sabah, Akşam dergilerde ve gazetelerinde sinema yazarlığı, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Metin Erksan'ın filmlerinde asistanlık yaparak sinema filmleri için tecrübe kazanmıştır. Kemal Tahir'den senaryo dersleri alan Halit Refiğ, 27 Mayıs 1960 askeri darbesi döneminde yönetmenlik kariyerine "*Yasak Aşk*" filmi ile giriş yapmıştır. Halit Refiğ bu dönemde kendi sinema anlayışını "*toplumcu gerçeklik*" akımına yakın olarak görmektedir. Şehirdeki Yabancılar (1963) filmi ile "şehir" ve "yabancılaşma" kavramlarının yansımaları görülmektedir. Sinema bakışıyla sadece toplumsal gerçekliği yansıtmaya çalıştığını ifade eder. *Şehirdeki Yabancılar* ve *Gurbet Kuşları* filmleri Halit Refiğ'in toplumcu gerçeklik anlayışıyla çektiği filmlere ilk örnekler olarak gösterilebilir. *Gurbet Kuşları* film için, gelişmekte olan Türkiye'nin, sanayi toplumlarındaki oluşan sınıfsal farklılıklarını gösterme olanağının aksine toplumun daha basit bir karmaşa olan göç ve aile üzerinden toplumcu gerçekliği göstermeye çalışmıştır (Türk, 2001: 120-121).

Halit Refiğ, sinema anlayışında toplumcu gerçeklik anlayışı büyük bir yer taşır. *Gurbet Kuşları* filmimde İstanbul'a başka bir ilden göç eden bir aileyi temel alarak şehir hayatına karışı ailenin konumu üzerine eğilmiştir.

"*Gurbet Kuşları*", "*Haremde Dört Kadın*" olmak üzere birçok filminde kadın ve kadın sorunları üzerine eğilmiştir. Kadını, filmlerinde merkeze alarak Halit Refiğ topluma mesaj vermeyi amaçlamıştır. Toplumun gelişim göstermesini, kadının gelişim göstermesine bağlayan Halit Refiğ, kadınların birikim, bilgi, beceri akabinde sevgi duygularıyla bir toplumun şekillenmesine katkısı olacağına inanmaktadır (Belkaya, 2010: 164). Halit Refiğ, *Haremde Dört Kadın* filmi ile toplumsal gerçeklik anlayışından ulusal sinema anlayışına doğru bir yönelme olduğu ifade edilir (Hazar, 2010: 208).

Halit Refiğ: "*Ben kadınların, erkeklerden daha üstün varlıklar olduğunun inancını taşıyorum. Tabii bu inanç içinde olunca, filmlerin büyük bir kısmının kadın karakterler, kadın kahramanlar ve kadın dramıyla olması doğal bir sonuç oluyor*" ifadesiyle filmlerinde kadın karakterlerin önemine vurgu yapar (Belkaya, 2010).

Toplumsal sinema anlayışını savunan Halit Refiğ, 1961 anayasasının yürürlüğe girmesinden sonra, yeni kurulan siyasi partiler ve yapılan seçimlerin toplumsal sorunlara farklı açılardan bakmaya olanak sağladığını ifade eder. Bu hareketlenmenin bir yansımasının da sinemada olduğunu iddia eder. "Toplumsal gerçekçilik" adı da verilen bu akımın toplumun yapısını ve bu yapının içinde bulunan insan gruplarının birbirleriyle alakalarını anlatan bir etki bıraktığını iddia etmektedir. Türk sinemasındaki "toplumsal gerçeklik" için bir çeşit batılılaşma ve aydınlar hareketi olarak yansıtıldığı iddia edilmektedir, temsilcilerini; Metin Erksan, Vedat Türkali'nin dahil olduğunu savunmaktadır (2009: 24).

Sinemanın toplumsal yapının yansıtılması için önemli bir araç olarak kullanılabileceği varsayılabilir. İnsanlar toplu olarak yaşadıklarından dolayı birbirleriyle etkileşimde bulunmaları kaçınılmaz olmaktadır. Sinemanın toplumsal gerçekliği, toplumsal hareketlerin yansıtılabileceği ve faydalı bir şekilde izah edilebileceği bilinmektedir.

Halit Refiğ'in 1971 yılında yayımlanan "*Ulusal Sinema Kavgası"* isimli kitapta 1960'lı yılların ve sonrasına etki eden "*milli sinema", "ulusal sinema", "halkçı sinema", "devrimci sinema"* tartışmaları için temel bir kaynak olmuştur (Hazar, 2010: 208). Türk sinemasında milli ve yerli ayışların sinemamıza bir kimlik kazandırma amacı taşıdığını, yerli bir sinema oluşturma çabasının Türk sinemasının Doğu'dan ve Batı'dan farklı olarak kendine ait bir dil oluşturmayı amaçladığını iddia eder. Milli sinema için yapılan girişimler ve tartışmalar, 10 Mart 1973 tarihinde Milli Talebe Birliği Sinema Kulübünün çatısı altında başlamıştır. Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Sami Şekeroğlu ve Yücel Çakmaklı'nın katıldığı açık oturumda Halit Refiğ'in Ulusa Sinema kavramı için "*Ben bizzat ulusal sinema kavramını araştırmaya çalışıyorum, sinemamızdaki geçiş türlerinin etkisinden kurtulmak suretiyle ulusal sinema anlayışına yaklaşılabilecektir*" görüşlerini

savunmuştur. Halit Refiğ, asıl olarak Türk sinemasının zaman içinde değişen hayat şartlarının-bugünün şartlarının değiştiğini, farklı ifade tarzlarının Türk sinemasında yeni izler oluşturabileceğini, bunun yanında yeni anlatım tarzları geliştirebileceğini, bu görüşlere duyarlı kalabilmekle ancak ulusal sinemanın amacına ulaşabileceğini savunmaktadır (Altan, 2010: 75- 77).

Türk sinemasında hem politik hareketlenmeden dolayı hem de sinemacıların ürettikleri yeni fikirlerden dolayı farklı sinema anlayışları olmuştur. Türk sineması kendi benliğini bulma ve ifade etme sürecinde birçok sinema anlayışında yönetmene ev sahipliği yapmıştır.

Halit Refiğ, halk sinemasından destek alan bir ulusal sinema anlayışını tartışmaktadır. Halk sinemasının, sadece halkın sevdiği hikâyeler ve gündemde olan oyuncularla biçimlendiğini halk tabanından bir destekçi bulduğunu, fakat ulusal sinemanın 1966–1967 yıllar arasında Halit Refiğ ve Metin Erksan gibi yönetmenlerin geliştirdiği batı hayranlığı sonrasında oluşan sinema anlayışına karşı bir tepki olarak ortaya koyulduğunu savunmaktadır. Ulusal sinemanın kendi öz benliklerimizin bir karşılığı, özentiden uzak bir şekilde temsil edilmesi gerektiğini ifade eder. Ulusal sinema anlayışına uygun olarak "*Haremde Dört Kadın*", "*Sevmek Zamanı*", "*Kuyu*, "*Bir Türk'e Gönül Verdim*" gibi filmleri örnek gösterilmektedir. Halit Refiğ, ulusal sinema anlayışının Türk düşüncesinin ve Türk sanatlarının bir parçası olarak ele alınması ve geliştirilmesi gerektiğini savunmaktadır (2009: 94).

Ulusal sinema görüşünün temelleri halk sinemasına bağlıdır. Halk sineması, Türk sinema izleyicisinin sevdiği temaları işleyerek başarılı olmuştur. Ulusal sinema anlayışı, batı hayranlığına karşı tepki olarak ortaya çıkmıştır. Ulusal sinema ile sinema alanında ve diğer alanlarda kendi öz benliğimize sahip çıkarak başarılı bir şekilde gelişim gösterileceği tartışılmaktadır.

1974 yılında TRT'nin yönetimine İsmail Cem'in atanmasıyla Metin Erksan, Lütfi Ömer Akad ve Halit Refiğ'e film çekilmesi için teklif götürülmüştür. Halit Refiğ 1975 yılında Türkiye Radyo ve Televizyonu (TRT) için Halit Ziya Uşaklığının ünlü eseri "*Aşk-ı Memnu*" romanını dizi olarak çekmiştir. *Aşk-ı Memnu* ilk Türk

televizyon dizisi olması bakımından Türk televizyon tarihi bakımından önemli bir yerdedir (Sekmeç, 2010: 253).

1979 yılında çekimlerine başlanan *"Yorgun Savaşçı"* dizisi 1983 yılında imha edilmiştir. Dizi hakkında karar veren kurul Kemal Tahir için komünistlikten yargılanan birini romanının çekilmesinin uygun olmadığını iddia etmiştir. 1984 yılında ise dizinin bir kopyasının saklandığı ortaya çıkmıştır. 1993 yılında, TRT diziyi yayınlamıştır. 12 Eylül 1980 darbesinden sonra Halit Refiğ, Türker İnanoğlu'nun teşviki ile ticari sinemaya anlayışına karşılık gelen filmler üretilmiştir.

2.3. "*Yorgun Savaşçı*" Dizisi ve Önemi

1974–1975 tarihleri arasında TRT gelen müdürü olarak görev yapan İsmail Cem İpekçi'nin başlattığı Türk edebiyatı kaynaklı televizyon dizileri üretimi projesi ile televizyonun Türk izleyicisi ile tekrar barıştığı dönem olarak anılmaktadır.

"*Yorgun Savaşçı*" romanı Yunus Nadi ödülünü almış bir eserdir. Bu roman Kurtuluş Savaşının içinden bir kesintin "Cehennem Topçu Yüzbaşı Cemil" karakteri üzerinden anlatmaktadır.

"*Yorgun Savaşçı*" dizisini Türk Silahlı Kuvvetleri'nin en üst düzeydeki temsilcisi olan Orgeneral Kenan Evren'in onayı ile yapımı için her türlü destek vermiştir. Dizi, Oramiral Bülent Uslu'nun emri ile yakılmak suretiyle ortadan kaldırılmıştır. Dizi, proje aşamasındayken, 12 Eylül öncesinde "*Yorgun Savaşçı*" eserinin yapılmasını engellemesi amacıyla basında "*Yorgun Savaşçı*" *Çekilmesin*" kampanyası yürütülerek projenin iptal edilmesi yönünde propagandalar yapılmıştır.

TRT gelen müdürü İbrahim Cengiz Taşer, 13 Ekim 1978 tarihinde TRT yönetim kuruluna "*Yorgun Savaşçı*" romanın dizi yapılması için öneride bulunmuştur. Bu öneride bu eserin; Osmanlı Devleti'nin yıkılışından Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar geçen sancılı dönemi anlattığını, bu sancılı dönemin atlatılmasında yoğun emek harcayan bir avuç insanın çabasını, Kurtuluş Savaşı'nın ilk yıllarında karşılaşılan iç ve dış düşmanlara karşı olan direniş ve örgütlenme sürecini anlatan, kırk beş dakikadan oluşan 6 bölümlük bir dizi film

haline getirilmesinin uygun olacağını ifade etmiştir. Bu romanın önemi için; Türk toplumunun, 1970 yıllardaki içinde bulunduğu siyasi ve toplumsal sorunlara ışık tutacağını ve halkın beraberliğine katkı sağlayacağını belirtilmiştir (Serim, 2003: 17).

Dizi'nin 6 bölümlük olarak çekilmesi planlanmıştır; fakat dizinin girişine Atatürk'ün büyük eseri olan Nutuk'tan alınan birer parçanın eklenmesi ile proje son halini almıştır. Nutuk'tan alınan paragraflar, dizinin her bölümünün özeti olacak şekilde eklenmiştir.

Dizi projesinin kabul edilmesinden sonra tartışmaları beraberinde getirmiştir. Bu tartışmalar, TRT Denetim Müdürü Hadi Şenol tarafından yazılı olarak sunulmuştur denetim raporu özetlenirse: Kemal Tahir'in "*Yorgun Savaşçı*" eserinin, Kurtuluş Savaşına tümüyle hatalı bir teze dayalı olduğu, aktarılan karakterlerin gerçekleri yansıtmayan olayları canlandırmaları sonucunda gerçeklerin çarpıtıldığı, Cehennem Topçu Yüzbaşı Cemil karakterinin Kemal Tahir'in hayal dünyasının bir ürünü olduğu ve gerçek kişilerle hiçbir alakası olmadığı gibi gerçekleri çarpıtan bir karakter olarak ifade edildiği, Cehennem Topçu Yüzbaşı Cemil'in Anadolu direniş hareketini bir lider olarak yönlendirmesinin gerçekleri yansıtmadığını, Kemal Tahir'in gerçekleri bilinçli bir şekilde çarpıttığı iddia edilmiştir. Bu durumun düzeltilmesi amacıyla senaryonun gerçek tarihi yansıtacak bir şekilde tekrar yazılması veya tarihsel gerçekleri çarpıtarak yansıttığı iddia edilen "*Yorgun Savaşçı*" dizisinin romana uygun bir şekilde uyarlanmasının kamuoyunda televizyon filmi vasıtasıyla büyük yanlış yanılgılara yol açacağını ve sorumluluğunu TRT'nin üzerine alması konusunda tartışmalar yapılmıştır (Serim, 2003: 24- 25).

TRT Denetleme Kurulu, bu dizinin yapılmasını onaylamış olmasına rağmen; tartışmaları TRT'nin içinden körükleyen biri olarak Hadi Şenol'un '"*Yorgun Savaşçı*" filme çekilemez' raporu, diziyi onaylayan genel müdür Cengi Taşer, Televizyon Dairesi Başkanı Yılmaz Dağdeviren gibi üst düzey yöneticilerin büyük tepkisine yol açmıştır.

"*Yorgun Savaşçı*" dizisinin yakılma emri olarak ifade edilen belge **EK-2** bölümünde "*TRT Genel Müdürlüğünün 31/5/1983 gün ve TV Daire Başkanlığının 3607-709-1767 sayılı Tutanak*" adlı başlık altında bulunmaktadır. Bu tutanak

"*Yorgun Savaşçı*" dizisinin için yakılma emrinin verilme gerekçelerini sıralayan bir tutanak olması bakımından önemlidir. Tutanağı hazırlayanlar ve filmi izleyen isimler: İhsan Beşir (Tank Albay, Milli Güvenlik Kurulu Genel Sekreteri Temsilcisi), Seyfettin Alemdaroğlu (Hava Kıdemli Albay, Genel Kurulu İstihbarat Başkalığı Temsilcisi), Selçuk Doğu (Piyade Albay, Genel Kurul İstihbarat Başkalığı Temsilcisi) olarak kayıtlara giren üç albayın sakıncalı olarak belirtikleri bu rapor sonucunda "*Yorgun Savaşçı*" dizisi yakılmıştır (Serim, 2003: 190).

5 Ekim 1983 tarihinde, 12 Eylül yönetiminin toplamış olduğu sekiz kişilik bir komisyonun hazırlamış olduğu tutanakta "*Ekrana ve videoya aktarılamayacak bir kopyanın muhafaza edilmesi*" şartıyla "*Yorgun Savaşçı*" dizisinin geriye kalan bütün malzemenin ortadan kaldırılması kararlaştırılmıştır. Dizinin bir kopyasının korunmasının sebebi olarak "*Filmin ekrana ve videoya aktarılmasını önleyecek bir sistemle alınacak bir kopyasının uygun görülecek bir durumda, ileride doğabilecek hukuki sorunlar göz önüne alınarak muhafaza edilmesini, geriye kalan her türlü film, video bant vesaire gibi bütün malzemeleri hakkında Başbakanlığın 28/6/1983 gün 2261 sayılı emirlerinin uygulanması görüşü işbu tutanak tarafından tanzim edilerek imza edilmiştir. 5 Ekim 1983"* dizinin imhası ve gelecekte olabilecek hukuki süreç için öngörü ile karar gerekçelendirilmiştir (Serim, 2003: 203 – 204).

Dizinin imha kararına karşı Halit Refiğ, hazırladığı dilekçelerle dizinin yakılmasını engellemek için hukuki yolları kullanmıştır. Halit Refiğ, "*Yorgun Savaşçı*" dizisinin yapım sürecinde, 12 Eylül öncesinde Genel Kurmay Başkalığı tarafından desteklediğin fakat 12 Eylül sonrasında ise bu durumun tersine döndüğünü ifade etmiştir. Dizinin yakılmasının ardından, Televizyon Daire Başkanı Yılmaz Dağdeviren'e ulaştırılmak üzere 30 Temmuz 1979 tarihinde, Halit Refiğ dilekçe yazarak yakılma sebebini sorgulamış ve yasal yollar çerçevesinde durumun izahını istemiştir. Bahsedilen dilekçe **EK-1**'de tam metin olarak eklenmiştir.

"*Yorgun Savaşçı*" dizisinin yakılma emri verilen tutanakta; Genelkurmay temsilcileri olarak Hava Albay Mehmet Yılmaz, Piyade Albay Selçuk Doğu. Milli Güvenlik Kurulu Genel Sekreterliği Temsilcisi Tank Albay İhsan Beriş, İçişleri Bakanlığı temsilcisi Hatice Özak, Basın Yayın Enformasyon Genel Müdürlüğü

temsilcisi Adnan Yarar, TRT temsilcileri olarak Mehmet Turan Akköprülü, Aydın Olgun, Kültür ve Turizm Bakanlığın temsilcisi Turgut Özakman'ın imzaları vardır. Tutanakta belirtilene göre Atatürk'e dizide yeteri kadar yer verilmediği, Çerkez Ethem'in Milli Mücadele'nin başlangıç dönemindeki faaliyetlerinden övgü ile söz edildiği, milli kahraman görüntüsüne sokulduğu, Çerkez, Arap, Kürt, Laz, Rumeli Çingenesi gibi tabirlerin çok kullanılması gerekçe olarak gösterilmiştir (Serim, 2003: 203).

"*Yorgun Savaşçı*" dizisinin TRT yönünde akıbeti geçen süreç içerisinde neden yakıldığı hakkında yapılan tartışmaları ortaya çıkarmıştır. 90'lı yıllarda özel televizyon kanallarının açılmasından sonra HBB televizyonu tarafından, Tunca Yönder'in yönetmenliğini yapacağı "*Yorgun Savaşçı*" dizisinin yeniden çekimi gündeme gelmiştir. Yeniden çekilen filmde ilk filme nazaran daha az prodüksiyon içeren fakat orijinal senaryoya sadık kalan dizi üretilmiştir. 1993 yılında yeniden çekilen "*Yorgun Savaşçı*", HBB televizyonunda gösterilmiştir. Bu tarihte TRT'de aynı süreçte yakılan "*Yorgun Savaşçı*" dizisinin bir kopyası bulunmuş ve aynı dönemde ilk kez yayınlanmıştır (Serim, 2003: 229).

"*Yorgun Savaşçı*", Halit Refig'in otuz yıllık sinema hayatının zirvesi olarak gösterebilecek bir projesi iken, 12 Eylül darbesi döneminde yakılarak imha edilmiştir. "*Yorgun Savaşçı*" dizisinin yakılması "ulusal sinema" anlayışının sona erdiği nokta olmuştur (Hazar, 2010: 219).

"*Yorgun Savaşçı*" dizisinin künyesi:

Yapım: TRT adına Ömer Serim.

Yönetmen: Halit Refiğ.

Senaryo – Uyarlama: Halit Refiğ (Kemal Tahir'in ayın aydı romanından).

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı, Mustafa Yılmaz.

Müzik: Kemal Sünder.

Orkestrayı Yöneten: Gürer Aykal.

Sanat Yönetmeni: Erol Keskin, Evcimen Perçin.

Oyuncular: Can Gürzap, Yıldırım Gencer, Erkan Yücel, Haluk Kurdoğlu, Serpil Akıllıoğlu, Meral Orhansay, Selçuk Özer, Zihni Küçümen, Erol Amaç, Mete Sezer, Nuri Ergün, Yücel Erten, Haldun Dormen, Nurinisa Yıldırım, Nisa Sezerli.

2.3.1. Halit Refig'in Yönetmenlik Yaptığı Filmler

Halit Refiğ, Türk Sinemasına uzun yıllar boyunca filmler kazandırmıştır. Halit Refiğ, *Gurbet Kuşları* filmiyle 1. Antalya Film Şenliğinde En İyi Film ve En İyi Yönetmen ödüllerini 1964 yılında, Hanım filmiyle 26. Antalya Film Şenliğinde En iyi film ödülünü 1989 yılında, Karılar Koğuşu filmiyle 27. Antalya Film Şenliğinde En iyi film ödülünü 1990 yılında kazanmıştır.

Yasak Aşk (1960-61), *Seviştiğimiz Günler* (1962), *Gençlik Hülyaları* (1962), *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Şafak Bekçileri* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), *İstanbul'un Kızları* (1964), *Şehrazat* (1964), Evcilik Oyunu (1964), *Haremde Dört Kadın* (1965), *Kırık Hayatlar* (1965), *Güneşe Giden Yol* (1965), *Canım Feda Sana* (1965), *Üç Korkusuz Arkadaş* (1966), *Erkek ve Dişi* (1966), *Karakolda Ayna Var* (1966), *Kız Kolunda Damga Var* (1967), *Sıladan Mektup* (Belgesel) (1968), *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969), *Yaşamak Ne Güzel Şey* (1970), *Adsız Cengâver* (1971), *Sevmek ve Ölmek Zamanı* (1971), *Ali Cengiz Oyunu* (1972), *Çöl Kartalı* (1972), *Aşk Fırtınası* (1972), *Fatma Bacı* (1972), *Acı Zafer* (1972), *Kızın Var Mı Derdin Var* (1973), *Yedi Evlat İki Damat* (1973), *Vurun Kahpeye* (1973), *Sultan Gelin* (1973), *Aşk-ı Memnu* (6 Bölümlük TV dizisi) (1975), *The Intercessors* (Ara bulucular) (1977), *Sedad Hakkı Eldem ve Ulusal Mimarlık* (Belgesel) (1978), *Robert College/Old and New* (Belgesel) (1978), *Yaşam Kavgası* (1979), *Cemal Reşit Rey 75 Yaşında* (Belgesel) (1982), *Şişli Terakki 100.Yıl* (Belgesel) (1982), *Atatürk ve Sanat* (Belgesel) (1982), *O Kadın* (1982), *Leyla ile Mecnun* (1982), *İhtiras Fırtınası* (1983), *Beyaz Ölüm* (1983), *Yorgun Savaşçı* (8 Bölümlük TV dizisi) (1978-1983), *In The Wilderness* (1984), *Alev* (1984), *Son Darbe* (1985), *Ölüm Yolu* (1985), *Paramparça* (1985), *Kıskıvrak* (1986), *Teyzem* (1986), *Yarın Ağlayacağım* (1986), *Kızımın Kanı* (1987), *Kurtar Beni* (1987), *Kızım ve Ben* (1988), *Hanım* (1989),

Karılar Koğuşu (1990), *İki Yabancı* (1991), *Zirvedekiler* (18 Bölümlük TV dizisi) (1994), *Sarah ile Musa* (5 Bölümlük TV dizisi) (1996), *Köpekler Adası* (1996), *Midas'ın Düşü* (TV filmi) (1997), *Affet Bizi Hocam* (16 Bölümlük TV dizisi) (1998), *Gelinlik Kız* (TV filmi) (2000) (Türk, 2001).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HALİT REFİĞ "*YORGUN SAVAŞÇI*" DİZİSİNDE ERKEK KAHRAMANIN CRISTOPHER VOGLER'E GÖRE ANALİZİ

3.1. "*Yorgun Savaşçı*" Dizisi ve Bölümlerin İçeriklerinin Özeti

"*Yorgun Savaşçı*" dizisinin özeti öncesinde bazı bölümlerde sürekli olarak tekrar eden "İttihat ve Terakki" hakkında bilgi verilecektir. Jön Türk hareketi olarak da bilinen Paris grubu, 1908 yılında Makedonya'da görevlendirilmiş genç subayların desteği ile dönemin Padişah'ı 2. Abdülhamit'in 1876 Anayasasını tekrar yürürlüğe koymasıyla birlikte 1908 devrimi gerçekleşir. Özellikle ordu içerisinde desteklenen Türkçü politika nedeniyle Osmanlı Devleti içerisindeki etnik gruplar üzerinde bağımsızlık ve ayrımcılık hareketlerinin doğmasına neden olur. Sonuç olarak önce Balkanlarda başlayan ve daha sonra Filistin, Yemen ve diğer eyaletlerde gelişen isyanları ve ayrışmayı bastırmak için yoğun mücadele verilmiştir (Saraçgil, 2005: 162-163).

"*Yorgun Savaşçı*" dizisi, Kemal Tahir'in aynı adlı romanından Türkiye Radyo ve Televizyonu (TRT) için 1979 yılında 8 bölüm olarak Halit Refiğ tarafından çekilmiştir. Dizinin başlıkları: 1. Bölüm: "*Yenilenler*", 2. Bölüm: "*Parçalanan Vatan*", 3. Bölüm: "*Çökme ve Çürüme*", 4. Bölüm: "*Milletin Hukuku*", 5. Bölüm: "*Karanlığın Dibinde*", 6. Bölüm: "*Dönemeç*", 7. Bölüm: "*Zafere Doğru*", 8. Bölüm: "*Yeni Devlet*" olarak adlandırılmıştır.

1. Bölüm: "*Yenilenler*": Açılış sahnesinde, İstanbul'a gemi ile gelen çok sayıda asker görülmektedir. Muhtemel olarak bir cephede savaşmışlardır. Askerlerin hepsinin yorgun ve üzgün oldukları görülmektedir. Kalabalığın arasından Cehennem Topçu Yüzbaşı Cemil (Can Gürzap) görünmektedir. Yüzbaşı Cemil evine doğru yol almaktadır. Yüzbaşı Cemil'in tahmini olarak 30'lu yaşlarda olduğu düşünülmektedir.

Yüzbaşı Cemil, evine doğru ağır adımlarla yol alır ve evine varır, teyzesinin kızı Neriman ile "*Von Kres Paşa*"[7]nın hediye ettiği dürbün (Süveyş kanalında topçu birliğinin batırdığı bir gemi sebebiyle hediye edilmiştir) hakkında konuşurlar Neriman ile Yüzbaşı Cemil bir ilişki yaşamaktadır. Yüzbaşı Cemil, evde aile fertlerine bildirmediği bir kaçağı beklemektedir.

Habersiz gelen kişi, İttihatçı Doktor Reşit Bey'dir. Yüzbaşı Cemil, Doktor Reşit Bey'i eve almak için hareketlenir; fakat Reşit Bey kaçak olduğu için etrafını çoktan askerler sarmıştır, Reşit Bey teslim olmaz ve intihar eder. Yüzbaşı Cemil ise Reşit Bey'e yardım edemediği için kendini huzursuz hissetmektedir. Neriman, gelen kişinin kim olduğunu sorgular; fakat Yüzbaşı Cemil kim olduğunu söylememiştir. Neriman, Yüzbaşı Cemil'e askerliği bırakmasını ve İstanbul'da yeni bir hayat kurmayı teklif eder. Yüzbaşı Cemil, kalıp kalmama durumda kararsız olarak görülmektedir.

Yüzbaşı Cemil, olayın ardında evde çaresiz beklerken haberci olarak Teğmen Faruk gelir kısa bir sohbet gerçekleştirirler. Karakoldan "*Arap Maskut*" 'un Yüzbaşı Cemil'i yanına çağırdığını bildirir. Teğmen Faruk, Doktor Reşit olayı için yardım edilmekte geç kalındığını ve desteğin yetişmediğini anlatır. Yüzbaşı Cemil, artık savaşlardan yorulduğunu, savaştan yenik olarak ayrılan askerlerin morallerini bozduğun ifade eder. Aralarında askerlik ve sivil hayat arasında kararsız kalmaktan bahsederler.

Yüzbaşı Cemil, ordu dağıldıktan sonra artık sivil elbiseler giymektedir; fakat belinden silahını çıkartmaz. Neriman, Yüzbaşı Cemil'e sivil hayat yaşayacaksak artık bütün fazlalıklardan kurtulması gerektiğini önerir.

Dışarıya çıktığında Hacı Bakkal ile karşılaşan Yüzbaşı Cemil, Hacı Bakkal'ın dükkânında kısa bir sohbet gerçekleştirir. Hacı Bakkal, Yüzbaşı Cemil ve Neriman'ın evlenmesi gerektiğini ima eder ve gelecek planları hakkında konuşurlar.

[7] Von Kres Paşa asıl adı: "Friedrich Freiherr Kress Von Kressenstein" (1870-1948) dir. 1914-1978 yılları arasında Osmanlı ordusunda görev yapan bir Alman subayıdır. Osmanlı ordusunda Süveyş Kanalı ve Filistin cephelerinde savaşmıştır. https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/kre_von_kressenstein_friedrich_freiherr (çevrimiçi) 26. 06. 2018

Yüzbaşı Cemil gayrimüslim bir terzinin dükkânına giderek askeri kaputunu yerine sivil bir palto satın alır, artık dışarıdan sivil bir görünüşte olsa bile içinde askeri kimliğinden ayrılamadığını ifade eder.

Karakol'da geldiğinde, Yüzbaşı Arap Maksut ile karşılaşır. Yüzbaşı Cemil'e haber vermeden Doktor Reşit'in kaçırılma olayını ve başarısızlıklarını anlatır. Arap Maksut aslında Patriot Ömer'in "*Bekirağa bölüğü*[8]"nden kaçırıldığını fakat bir terzinin bulunduğu evde gizlendiğini, evin sürekli izlendiğini, oradan çıkartmanın tek yolunun bir kadın yardımı ile olacağını paylaşır. Arap Maksut, kendi çevresinden bu işi başaracak güvenilir bir kişi aramaktadır. Yüzbaşı Cemil ise Erenköy'de Doktor Münir'den yardım isteyebileceklerini ve eğer Patriot Ömer'in kaçırılması gerçekleşirse Doktor Münir'in evinde saklayabileceklerini planlamaktadır. Arap Maksut, gönüllü olmasa da Erenköy'e gidip durumun ön hazırlığı için plan yapmaya karar verir fakat bu girişimin başarısız olacağını iddia eder.

Doktor Münir'in evine vardıklarında, Arap Maksut yardım istemenin uygun olmadığını yeniler. Arap Maksut, Doktor Münir'in geçmişinin sakıncalı olduğunu bildiğinden yardım isteme konusunda karasızıdır ve Yüzbaşı Cemil'i de bu yönde ikna etmeye çalışır. Arap Maksut, Doktor Münir'in kütüphanesini görünce çok okuyan kişinin başa bela olacağını iddia eder. Yüzbaşı Cemil ve Arap Maksut oda 'da Doktor Münir'i beklerken onları Halil Paşa karşılar. Halil Paşa'nın bu evde olduğunu gören Arap Maksut, Doktor Münir'e kesin olarak güvenmelerinin doğru olmadığına kanaat getirir. Halil Paşa durum değerlendirir, Doktor Reşit'e yardım edemedikleri için öldüğünü, artık amaçlarının Patriot Ömer'i kaçırmak olduğunu dile getirmektedir.

Yüzbaşı Cemil, Neriman'a Patriot Ömer'i kaçırmalarına yardım etmesini ister. Evde, Neriman'ın annesi Hacı Bakkal'ın, Neriman ve Yüzbaşı Cemil'in ilişkisini artık resmiyet kazanması gerektiği yönünde bir önerisi olduğunu ifade eder. Neriman bu durumdan hoşnuttur.

[8] Bekirağa Bölüğü: Osmanlı Devletinde günümüzde İstanbul Üniversitesi merkez binasının avlusunda yer almış olan bir askeri cezaevi' dir. Muhaliflerin tutuklu kaldığı ve işkence ve eziyetin en yüksek seviyede olması yönünden nam salmış bir askeri mahpushanedir. https://www.turkcebilgi.com/bekirağa_bölüğü (Çevrimiçi) 26.06.2018

Fotoğraf 1: "Yorgun Savaşçı" 1. Bölüm: "Yenilenler"



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

2. Bölüm: "***Parçalanan Vatan***"; Yüzbaşı Cemil, Neriman'ı evden çıkartır. Neriman'a yolda Patriot Ömer'i kaçırmalarına yardım etmesi gerektiği ilk kez paylaşır. Neriman, teklifi kabul eder ve Patriot Ömer'i çarşaf giyerek kaçırırlar. Yolda "Gönüllü Polis" önlerini çevirir peçelerin açmalarını istemiştir. Durumu uzaktan takip eden Yüzbaşı Cemil, Gönüllü Polisi döverek uzaklaştırır. Patriot Ömer kurtulmuştur fakat Yüzbaşı Cemil'in tanınmasından dolayı ismi arananlar listesindedir.

Doktor Münir'in evinde toplanan Yüzbaşı Cemil, Halil Paşa ve Patriot Ömer beraber yemek yemektedirler. Yemek sırasında, ülkenin bu zor duruma nasıl geldiğini ve kurtuluş için ne yapabilecekleri hakkında tartışmaktadırlar. Aralarındaki tartışmada milletin neden ayrışma aşamasına geldiğini sorgulanmakta ve gelecek için neler yapabileceği hakkında fikir alışverişinde bulunurlar. Tartışmanın arasında Mustafa Kemal'in kuracağı gizli ordudan bahsedilmektedir. Yüzbaşı Cemil, Mustafa Kemal'in savaşta kalan silahları Anadolu'ya taşıdığını ve orada bir direniş başlatacağından bahseder. Doktor Münir, fikri eğer gerçekleşirse Anadolu'da bir Türk Devleti kurulabileceğini ifade eder.

Patriot Ömer ve Yüzbaşı Cemil konuşmasında savaşlarda yenilmenin çok zorlarına gittiğini ve savaşlardan yorduğunu, birçok kötü durum atlattıklarını, yeni soruları da atlatacaklarını ifade edeler. Yüzbaşı Cemil, gelecek planı için Neriman'la

savaşın olmadığı bir yerde artık sivil bir hayat istediğini belirtirken, Patriot Ömer ise vatanı yalnız bırakamayacağını ifade eder.

Halil Paşa ve Patriot Ömer oturma odasında beklerken, Doktor Münir işlerin kötüye gittiğini, Amerika Başkanı Wilson'un İzmir ve çevresinin Yunanlılara verilmesinin onaylandığını haber verir. Halil Paşa, bu haberi duyunca ayaklanır Doktor Münir, Halife'nin bir başka devletin mandası olmayı bile karar veremediğini, savaşa girmeden hürriyetin kazanılamayacağın ifade eder. Doktor Münir, bu duruma gelmenin sebebinin Abdülhamit'in devrilmesinin sonucu olduğunu iddia eder.

Yüzbaşı Cemil, Binbaşı Şükrü'nün evinde saklanır. Teğmen Faruk, Neriman'ın Yüzbaşı Cemil ile konuşmak istediğini belirtir. Yüzbaşı Cemil, Neriman'ın evine gider. Neriman hamile kaldığından şüphelenmektedir. Neriman, Yüzbaşı Cemil'e bu kaçırma olayına dahil olunmanın iyi olmadığını paylaşır. Yüzbaşı Cemil, Neriman'a artık yalnız kalmayacağını ve yakında evleneceklerini müjdeler.

Neriman ve Yüzbaşı Cemil gizli bir yerde dini nikâh kıyılır ve evlenirler. Yatak odasında yeni girmişken ihbar edildikleri haberi gelir. Yüzbaşı Cemil, Neriman'ı evde bırakarak kaçar. Yüzbaşı Cemil, evden ayrıldıktan sonra ev basılır fakat bulunamaz, ev sürekli izlendiği için Yüzbaşı Cemil eve tekrar giremeyecektir. Kaçak durumuna düşen Yüzbaşı Cemil her yerde aramaktadır.

Fotoğraf 2: "*Yorgun Savaşçı*" 2. Bölüm: "Parçalanan Vatan"



("*Yorgun Savaşçı"* (1979) dizisi, Halit Refiğ)

3. Bölüm: "*Çökme ve Çürüme*"; Yüzbaşı Cemil evden kaçar, önce Gülhane parkında geceyi geçirir uyandığında önüne iki çocuk çıkar. Çocuklar neden burada uyuduğunu, bazen askerlerinde gelip burada sakladığını belirtirler. Yüzbaşı Cemil çocuklarla kısa bir sohbet gerçekleştir. Çocukların istemesi üzerine sigara verir ve Gülhane parkından ayrılır.

Yüzbaşı Cemil, Teğmen Recep'in bulunduğu Ayasofya Camiyi koruyan askeri birliğe gider. Ayasofya bahçesinde birçok çadırda askerler konaklamaktadır. Yunan ve İngiliz kuvvetleri dışarıda onları beklemektedir. Yüzbaşı Cemil, Teğmen Recep'in yanına ulaşır. Yüzbaşı Cemil, buraya gelmesini Arap Maksut' un tavsiye ettiğini belirtir. Teğmen Recep ile Yüzbaşı Cemil arasında bir sohbet gerçekleşir. İzmir'de ve Trabzon'da ayaklanma için grupların toplandığını ve Ayasofya Camii'nin korunmasının öneminden bahsederler.

Teğmen Recep, Yüzbaşı Cemil'i bir eğlence evine davet eder. Teğmen Recep'in keyfine düşkün olması Yüzbaşı Cemil'in zoruna gider. Eğlence evinde Hüsniye adında bir kadına misafir olurlar. Teğmen Recep, Hüsniye'ye kötü davranır Yüzbaşı Cemil duruma mani olmaya çalışır. Hüsniye hayatını anlatır, kocasının Çanakkale savaşında şehit düştüğün ve Tayyar adında bir oğlu olduğunu belirtir. Yüzbaşı Cemil, Gülhane parkında gördüğü çocuğun Hüsniye'nin oğlu olduğunu anlar.

Aniden kapının açılma sesiyle gecenin sabahında Yüzbaşı Cemil uyanır. Silahı alarak tetikte bekler gelen kişi Teğmen Recep'tir Yüzbaşı Cemil'e Patriot Ömer'in kaçırılma olayından dolayı arandığını haber aldığını paylaşır. Arap Maksut'un bir miktar para gönderdiğini ve başka bir kimlikle (Yüzbaşı Tosun) Teşvikiye'deki Subay Barınma Evine gidip saklanabileceğini söyler. Teğmen Recep; Patriot Ömer'in, Halil Paşa'nın, Doktor Münir'in saklandıkları köşkün İngilizler tarafından basıldığını ve kaçakların tutuklanıp Bekirağalar bölüğüne yollandığını haber verir. Yüzbaşı Cemil, Teğmen Recep'in yanından ayrılarak Teşvikiye'deki Subay Barınma Evi'ne gider.

Subay barınma evinde Yüzbaşı Cemil, Yüzbaşı Tosun adıyla kaydolur. İçerisi çok kalabalıktır onun gibi evsiz, yurtsuz kalan bütün subaylar barınmaktadır.

Yüzbaşı Cemil, Yarbay Naci'nin yanında bir oda bulur. Yarbay Naci, Kafkas Cephesinde savaşta gözlerini kaybetmiştir. Yüzbaşı Cemil eski arkadaşı Yüzbaşı İsmail ile karşılaşır, Yüzbaşı İsmail bir bacağını kaybetmiştir. Gece koğuşta Yüzbaşı İsmail, Yüzbaşı Cemil'e saklanmak için buraya geleceğine Anadolu'ya geçmesinin daha iyi olacağını paylaşır. Yüzbaşı Cemil ise Neriman'ı yalnız bıraktığı için kararsızdır.

Fotoğraf 3: "*Yorgun Savaşçı*" 3. Bölüm: "Çökme ve Çürüme"



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

4.Bölüm: "*Milletin Hukuku*"; Yüzbaşı Cemil, Yüzbaşı İsmail'in cesaretlendirmesiyle yola çıkar. İstanbul'dan Bandırma'ya ve sonunda İzmir'e ulaşır. İzmir'de, Albay Bekir Sami'nin yanına gitmek için kahvehane sahibi Hasan Efendi ile görüşür. Hasan Efendi eski bir bahriyeli subaydır gizil olarak milli mücadeleye destek olmaktadır.

Yüzbaşı Cemil, 17. Kolordu komutanlığına atanan Albay Bekir Sami'nin karargâhına ulaşır. Yüzbaşı Selahattin, Yüzbaşı Cemil'i karşılar. Albay Bekir Sami ile tanışan Yüzbaşı Cemil, Filistin cephesinden Mustafa Kemal ile beraber 7. Kol Ordu'da görev yaptığı ifade eder. Yüzbaşı Selahattin vatanın parçalanma aşamasına

geldiğini ve ortada iki umut kıvılcımı olduğunu, Yunan işgaline karşı tek kurtuluşun direnmek olduğunu, Mustafa Kemal'in ordu müfettişliği ile Samsun'a gittiğini ve milli mücadeleye destek vereceklerini belirtirler.

İşgal tehlikesiyle karşı karşıya olan vatandaşlara Albay Bekir Sami açıklama yapacaktır. Seferihisar, Gül bahçe ve Çeşme'de olan birliklerin Yunan işgalini duyunca dağıldıklarını, Menemen'den yürüyen Yunan askerlerinin Yerli Rum çetelerinin destek olduğu haberleri gelmiştir. Ordu'nun dağıldığından ve işgale karışı gerekli mühimmatın olmadığının öğrenirler. Albay Bekir Sami, hiçbir subayın, hiçbir askerin silahını teslim etmemesi gerektiğin ve birliklerin kesinlikle dağıtılmaması gerektiğini haber alır.

Meydana ulaşıldığında Albay Bekir Sami yanına, Yüzbaşı Cemil ve Yüzbaşı Selahattin'i alarak toplanan vatandaşlar konuşma yapar, konuşmasında birlik olmamız gerektiğini Menemen'in işgale uğrama tehlikesinde olduğun ve 7'den 70'e halkın her kesiminin orduya destek olması gerektiğini belirtir.

Karargâha geri dönen Albay Bekir Sami ahali önderlerinin yardımıyla işgale karşı bir bölük ordu toplamayı planlamaktadır. Yüzbaşı Selahattin, telgraf evinde Yüzbaşı Cemil'le durum değerlendirmesi yapmaktadır. Askerlerin savaşları kaybetmenin yanında ayrıca geçim derdine düştüklerini öğrenirler. Bekir Sami Bey'in bölüğüne Hafız Hasan gelir. Çerkez Ethem ve diğer başıbozuk[9]ların toplanması için gerekli yardımın vereceğini ve düzenli ordunu kuruması için sivil vatandaşlardan da destek alabileceğini vadeder. Düzenli bir ordu olmadığı için dağa çıkmış bütün başıbozukları bir ordu gibi hizaya getirip, Manisa yolunda Yunan Kuvvetlerine karşı bir direniş ve püskürtme hareketi yapma planı tasarlamışlardır.

Düşman, Manisa önüne gelmeden önce savunma hattı kurmak için Bandırma'dan trene binerler. Demir yolları, İtalyan kuvvetlerini eline geçmiştir. Toplayabildikleri mühimmat ve askerle Balıkesir'e ulaşırlar. Balıkesir, Yunan işgalindedir. Bütün istasyonlar Yunan bayrakları ile donatılmıştır.

[9] Başıbozuk: 1. Düzensiz topluluk. 2. Askerlerin arasına katılmış sivil savaşçı. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b32afdd5b6030.79533787 (Çevrimiçi) 26. 06. 2018

Balıkesir'de trenden indiklerinde bir gazeteci Albay Bekir Sami'ye yeni haberleri ulaştırır. Manisa'nın işgal altında olduğunu halkın direnmediğin ve Akhisar'a doğru gitmenin daha emniyetli olduğunu ifade eder.

Tren, Akhisar'a ulaştığında inerler. İstasyon görevlisinden kasabalının Yunan askerilerini karşılamak için gittiğini öğrenirler. Albay Bekir Sami ve diğerlerini tren istasyonu ilerisinde Yüzbaşı Rasim karşılar. İttihatçıların kışkırtması ile haklın, askerlere karış ayaklandığını bildirir. Albay Bekir Sami bu duruma karşılık geride durup olası bir saldırı için hazırda bulunmalarını ve kesinlikle işgal kuvvetlerine teslim olmamaları gerektiği konusunda emir verir. Albay Bekir Sami, başıbozukların lideri ile görüşmek için yanına çağırtır.

Gece kendilerine konaklayacak bir yer ararlar. Yüzbaşı Cemil ve askerler bir pansiyona yerleşirler. Gece, pansiyonda durum değerlendirmesi yapılmıştır. Çok büyük bir devletin şerefli bir ordusu iken düştükleri durumu sorgularlar.

Sabah, Yüzbaşı Cemil terkedilmiş bir askerlik şubesini bulur. İçeride bir gözü kör bir ayağı topal Kör Şaban vardır. Kör Şaban, Reis Bey'in İstanbul'a gittiğini ve içeriye kimseyi almayacağını belirtir. Kör Şaban, Binbaşının askerlik şubesinden ayrıldıktan sonra, bir tek kendinin kaldığını ifade eder. Yüzbaşı Cemil, kendini Binbaşı olarak tanıtır ve askerlik şubesi komutanı atandığı yalanını uydurur. Kör Şaban, Yüzbaşı Cemil'e inanır. Yüzbaşı Cemil, askerlik şubesinde silah deposunu yerini öğrenir, depoda bir miktar mühimmat vardır. Kör Şaban'a dört adet tüfek hazırlatır. Silahları teslim alan Yüzbaşı Cemil, Kör Şaban'a içeriye kimsenin almamasını gerektiğini tembihler. Yüzbaşı Cemil, silahları pansiyona götürür ve diğer arkadaşlarına dağıtır.

Fotoğraf 4: "*Yorgun Savaşçı*" 4. Bölüm: "Milletin Hukuku".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

5. Bölüm: "*Karanlığın Dibinde*": Akhisar Kaymakamı önderliğinde; din adamları ve diğer azınlıkların liderleri toplandıkları odada, Albay Bekir Sami; Yüzbaşı Cemil, Yüzbaşı Selahattin ve Teğmen Recep'in yanına alarak konuşma yapar. Konuşmanın özeti; ateşkes antlaşmasına uyulmadığı, düşmanın İzmir'e çıkartma yaptığını, İstanbul Hükümetinin baskı altında olduğu için etkisiz kaldığını, Akhisar savunmasının önemli olduğu konuklara anlatılır. Konuşma sırasında; bir din adamı savaşa girmek yerine düşman işgaline razı oldukların, askerlerin burada bir direniş başlatmadan terk etmesi gerektiği ifade eder. Bu görüşe karşı çıkanlar olur. Albay Bekir Sami, işgale karşı konulmazsa vatanın, halkın ırz ve namusunun tehlike altına gireceğini ifade eder. Albay Bekir Sami, düşmana karşı diğer iller gibi Akhisar'ın da destek vermesi gerektiğini belirtir.

Toplantının sonunda telgraf evine giden askerler, gelen emire göre silahlı birliklerin dağıtıldığı haberini alırlar. Albay Bekir Sami, kalan asker ve mühimmatın, Akhisar'a taşınmasını emreder. "Gavur Efe" zorla telgraf evine girip Albay Bekir Sami ve diğerlerine kasabanın Kaymakam'ın yolladığı buyrukları anlatır; eğer şehri terk etmezlerse telgraf haneyi yakacaklarını ve direnişçi askerleri öldürecekleri yönünde tehditler savurur. Yüzbaşı Cemil, dayanamaz Gavur Efe'ye saldırmaya

niyetlenir Albay Bekir Sami olayı kontrolüne alır ve Yüzbaşı Cemil'i sakinleştirir nihayetinde askerler telgraf evinin terk ederler.

Pansiyona geri döndüklerinde, kovulmuş olduklarını kapıya bırakılan bavullardan anlarlar. Albay Bekir Sami, kapıyı kırıp içeri girilmesini ister, Yüzbaşı Cemil bunu yapmanın halkın güvenini sarsacağını ve olası bir desteğin sona ereceğini iddia eder. Yüzbaşı Cemil, terkedilmiş askerlik şubesine yerleşmeyi teklif eder.

Askerlik şubesinde, Yüzbaşı Cemil ve diğer askerleri Kör Şaban karşılar. Yüzbaşı Cemil burada kalacaklarını ve barınacaklarını belirtir. Kör Şaban'ı erzak aldırmaya gönderir. Askerlik şubesinde, Yüzbaşı Selahattin sıtma nöbetine yakalanır ve bir masaya yatırılır.

Askerlik şubesine gelen Kör Şaban'a, Gâvur Efe ve etrafına topladığı bir grup çocuk taş atarlar. Yüzbaşı Cemil, Kör Şaban'ı taşlayan kalabalığı dağıtır. Gâvur Efe, "İttihatçı Gavurlar" diye hitap ederek, bu şehri terk etmeleri konusunda tehditler savurur. Yüzbaşı Cemil, Gavur Efenin öldürülmesi gerektiğini ifade eder fakat Kör Şaban engel olur. Kör Şaban, Yüzbaşı Cemil'e neden burada muhtaç kalındığı hakkında düşüncesini paylaşır. Savaşta, Arapların ihanetine neden karşılaşıldığını, milletin neden bize kızdığını sorgular. Yüzbaşı Cemil cevap veremez.

Fotoğraf 5: "*Yorgun Savaşçı*" 5. Bölüm: "Karanlığın Dibinde".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

6. Bölüm: *"Dönemeç"*: Milli Mücadele için halk ve başıbozukların ikna edilip, düşmana karşı savaşmak için; İzmir, Bursa, Akhisar illerine Yüzbaşı Cemil ve diğer askerler görevlendirilir.

Albay Bekir Sami, Akhisar'dan gerekli desteği alamadığı için başıbozukların lideri Halit Bey ile tanışırlar. Albay Bekir Sami, Milli Savunma İdaresinin geniş yetkilerle Anadolu'da, 17. Kolordu komutasında bir ordu toplanması görevini aldığını Halit Bey'e paylaşır. Halit Bey, Albay Bekir Sami'ye 1000 atlı ve cephane bulabileceğini vadeder. Halit Bey'in Akhisar'dan Manisa'ya kadar çok etkili olduğunu, Manisa'da kalan cephanenin kurtulabileceğin ifade eder. Albay Bekir Sami, olası bir desteğin ödülsüz kalmayacağını belirtir. Halit Bey, gerekli desteği sağlamak için Manisa'ya doğru harekete geçer.

Akhisar'da askerlik şubesinde kalan mühimmatı kağnılara yüklenip; Yüzbaşı Cemil, Teğmen Recep, Yüzbaşı Selahattin, Kör Şaban ve Albay Bekir Sami bir gece Manisa'ya doğru olası bir baskına karış önlem almak için yola çıkarlar.

Yüzbaşı Cemil ve diğer askerler Manisa'ya varırlar, daha önceden Halit Bey'in gönderdiği haberi alan halk gelenleri coşku ile karşılar. Manisa'da mühimmatların yerli Yunan çeteleri ve Yunan kuvvetlerinin yağmaladığını öğrenirler. Halit Bey, civar köylerden gönüllü asker toplama çabasındadır. Manisa'da, Yüzbaşı Cemil ve askerler; "Kız Efe" adlı bir kadının topladığı bir grubun ile savunmaya katıldıkları görülür.

Halit Bey'in yaptığı çağrı üzerine başıbozuklar ve çevre ahali toplanır fakat gelenler binek at verilmediği için direnişe katılmakta gönülsüzlerdir. Yüzbaşı Cemil, toplanan kalabalığa savunmanın önemini vurgulayan cesaretlendirici bir konuşma gerçekleştirir. Destek sağlanırsa Manisa'dan Obüs toplarını ve diğer mühimmatın buraya nakledilmesi sağlandığında binek at verileceğini taahhüt eder. Toplanan kalabalığı komuta etmesi için Teğmen Faruk'u görevlendirirler.

Bir süre sonra gönderilen başıbozukların komutadan ayrıldığı haberi ulaşır. Halit Bey, tehdit altında olduklarını için gerekli yardımı sağlayamadığın paylaşır. Manisa planının işe yamadığını öğrenen Albay Bekir Sami, Yüzbaşı Cemil'i Çerkez Ethem'in başına buyruk hareketlerinden dolayı önlem için Akhisar'a gönderir.

Akhisar'da Yüzbaşı Cemil, Rauf Orbay ve şehrin ileri gelenleri ile toplantı gerçekleştirir. Yüzbaşı Cemil, Manisa planın başarısızlığını anlatır. Rauf Orbay başıbozuklarla idare etmek için tavsiyelerde bulunur. Rauf Orbay, tekrar bir birlik kurulursa askerlere maaş verileceğini garanti eder. Rauf Orbay, Çerkez Ethem'in iyi idare edilirse savaş tecrübesinden faydalanılabileceğini ifade eder.

Rauf Orbay, Yüzbaşı Cemil'e Arap Maskut'un gönderdiği mektubu teslim eder. Mektupta Neriman'ın bir çocuğu olacağı haberi vardır. Yüzbaşı Cemil, geçen uzun süreye rağmen ailesi ile bir bağı kurabildiği için moral kazanmıştır.

Rauf Orbay, Çerez Ethem'in konuşmasında Halit Bey'in baskından kaçarken şehit düştüğünü öğrenir. Rauf Orbay, iç sorunları çözülmeden düşmanla savaşta başarılı olunamayacağını ifade eder.

Yüzbaşı Cemil ve Çerkez Ethem, Akhisar'da isyan eden halka, direniş hareketinin İstanbul Hükümeti desteği ile gerçekleştiğini ve kayıtsız destek olunması

gerektiğini duyururlar. Desteğin sağlanması ve halkı korkutmak amacıyla direnişe karışı gelen Gavur Efe'nin ibret alınması için kasaba meydanında idamı gerçekleşir.

Fotoğraf 6: "*Yorgun Savaşçı*" 6. Bölüm: "Dönemeç".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

7. Bölüm: **"*Zafere Doğru*"**: Mustafa Kemal'in, bütün birliklere gönderdiği vatan savunması için alınan bütün emirleri içeren bir mektubu Yüzbaşı Cemil okumaktadır. Mektupta, dahili isyanların bastırılması ve Yunan taarruzunun püskürtülmesi vurgulanmıştır.

Yüzbaşı Cemil, Akhisar'dan sonra Alaşehir'e gitmesi için görevlendirilir. Çerkez Ethem'le beraber Alaşehir isyanı bastırırlar. Çerkez Ethem'in başına buyruk hareket etmesi Yüzbaşı Cemil'in canını sıkmaktadır. Çerkez Ethem, her gittiği şehirde yargısız idamlar yapmaktadır. Yüzbaşı Cemil ise Çerkez Ethem'in askeri desteğine muhtaç olduğu için karşı gelmemektedir.

Bursa 56. Tümen komutanlığına atana Albay Bekir Sami, Yüzbaşı Cemil'i yanına çağırmıştır. Yüzbaşı Cemil ve Albay Bekir Sami, Çerkez Ethem'in başına

buyruk hareket ettiğini farkında olduklarını ve ilerisi için durumu gözden geçirilebileceğini ifade eder.

Albay Bekir Sami, Yüzbaşı Cemil'i kaldığı konağa davet eder. Albay Bekir Sami'nin konağında, Neriman yeni doğmuş oğlu ile Yüzbaşı Cemil'i karşılaşır. Yüzbaşı Cemil, uzun bir süreden sonra ailesi ile vakit geçirme şansına ulaşır.

Yüzbaşı Cemil, geçen süre içinde müdafaa-i hukuk konusunda hala bir uzlaşı elde edilemediğini ve ayrıca İstanbul'un işgal altında olduğu belirtilir.

Tümende, Albay Bekir Sami'nin yanına geden Yüzbaşı Cemil, Mustafa Kemal'in Anzavur ayaklanması hakkında verdiği emirler ile Ankara Hükümeti'nin sürekli irtibat halinde olduğu bilgisini öğrenir.

Albay Bekir Sami, askeri mahkemede davalara adaletsiz bir şekilde karar veren Kasap Osman'ın görevden alınma emrini Yüzbaşı Cemil'e verir. Yüzbaşı Cemil, Yarbay Kasap Osman'ı tutuklayıp Albay Bekir Sami'nin karargahına teslimini gerçekleştirir.

Fotoğraf 7: "*Yorgun Savaşçı*" 7. Bölüm: "Zafere Doğru".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

8. Bölüm: **"*Yeni Devlet*"**: Daha önceki bölümlerde sadece milli savunma hakkında fikirlerini paylaşan askerler artık yeni bir devletin kurulmasını gerektiğinin farkına varmışlardır. İstanbul hükümeti ile Ankara hükümeti arasında kalan Yusuf İzzet Paşa'nın görevden alınma görevi gerçekleşecektir.

Çerkez Ethem ve birlikleri önce Anzavur ayaklanmasın bastırır, ardında Düzce ve çevresindeki diğer ayaklanmalarda başarılı olmuştur.

Yüzbaşı Cemil, Yüzbaşı Selahattin'e Mustafa Kemal Paşa'dan aldığı yeni paylaşır. Yusuf İzzet Paşa hem İstanbul Hükümetini hem de Ankara Hükümetinden gelen emirler arasında kaldığını bu durumun Milli Mücadele için yapıkları girişimleri zora soktuğunu paylaşır. Yüzbaşı Cemil ve Teğmen Faruk, Bursa'ya gidip Yusuf İzzet Paşa'yı görevden alırlar.

Bursa'da Yüzbaşı Cemil açık bir alandaki masada; Binbaşı Nuri Bey ile Yusuf İzzet Paşa meselesin ve Milli Mücadele ile ilgili durum değerlendirmesini gerçekleştirirler. Binbaşı Nuri Bey, Halife'nin Milli Mücadeleye katılan askerler için katli vaciptir diye ferman yazdırdığını haber verir. Doktor Münir, İstanbul'dan haberler getirmiştir; Patriot Ömer, Halil Paşa'nın yakalandığını, Patriot Ömer'in Malta adasına sürgün edildiğini, Halil Paşa'nın ise bekirağalar bölüğüne gönderildiğin ve sorasında oradan kaçtığını bildirir.

Binbaşı Nuri Bey, Anzavur ayaklanması için gönderilen birliklerin komutasını Çerkez Ethem'e verildiğini duyurur. Yüzbaşı Cemil, büyük öneme sahip bir savunmanın Çerkez Ethem'e verilme sebebini sorgular. Binbaşı Nuri Bey, Mustafa Kemal Paşa'nın İstanbul hükümeti tarafından asi ilan edildiğini ve Kuva-yi Milliye taraftarlarını gavur olarak anıldığını paylaşır. Binbaşı Nuri Bey, gelecek için iki durumu gerçekleşme ihtimali olduğunu; İstanbul hükümetine bağlanıp manda yönetimini kabul edileceğini ya da vatanı savunmayı seçileceğini belirtir. Yüzbaşı Cemil "biz vatanı savunmayı seçtik" diye cevap verir.

Yüzbaşı Cemil, Albay Bekir Sami'nin Bursa'daki konağında kalan Neriman'a vatan savunması için yaptıklarını anlatır. Anzavur 'un Bandırma'ya girdiğini ve Bursa'nın her an bir baskın tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu paylaşır.

Albay Bekir Sami'nin konakta bulunan bütün kadınların güvenliği için İstanbul'a gitmesini duyurmuştur. Bu yüzden Neriman, Yüzbaşı Cemil ile ayrı kalacağı için üzgündür. Albay Bekir Sami ile görüşen Yüzbaşı Cemil, Anzavur ayaklanması ile ilgili görüşlerini paylaşır. Yüzbaşı Cemil, bir topçu birliğinin başına geçip, Anzavur ayaklanmasını bastırmakta görev almak isteğini belirtir.

Anzavur ayaklanması, ilk olarak Çerkez Ethem'in birlikleri savaşmaktadır. Yüzbaşı Cemil ve topçu birliğinin komutasına geçip Anzavur ayaklanmasını kesin olarak bastırır. Tekrar Bursa'ya geri dönen Çerkez Ethem ve Yüzbaşı Cemil, Albay Bekir Sami tarafından tebrik edilirler. Albay Bekir Sami, Yüzbaşı Cemil ve Çerkez Ethem diğer cephelerde savaşmak için gittikleri görülür.

Dizinin sonunda bir tümen askerin başka bir cepheye gidişini ve gidenlere Yüzbaşı Cemil'in ve diğer askerlerin verdiği selam duruşu ile sona erer.

Fotoğraf 8: *"Yorgun Savaşçı"* 8. Bölüm: "Yeni Devlet".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

3.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı; Halit Refiğ'in "*Yorgun Savaşı*" adlı televizyon dizisinin Christopher Vogler'in, Joseph Campbell'in "monomit" kahramanın yolculuğu modelinden geliştirilen yazarın yolculuğu modeline göre incelemek, bu eserin bu modele ne ölçüde benzerlik gösterdiğini veya akışında olan farklılıkları saptamak, militarizm, milliyetçilik ve erkeklik bağlamında betimlemesini gerçekleştirmektir.

Çalışmada "Yorgun Savaşçı" dizisinin, içerik analizi yapılarak "Yazarın Yolculuğu" modeline göre birçok öğe ile uyum sağlayıp sağlamadığı sistematik olarak ortaya konulmaktadır. Christopher Vogler'in "Yazarın Yolculuğu" modelinde yer alan ögelerin, "Yorgun Savaşçı" dizisindeki varlığı-yokluğu tespit edilmiştir. "Yorgun Savaşçı" dizisinin içerik analizi yapılarak "Yazarın Yolculuğu" modeline göre birçok öğe ile uyum sağladığı ortaya konulmaktadır.

Christopher Vogler'in yazarın yolculuğu modelinde göre yapılacak analiz için, Halit Refiğ'in "*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi defalarca izlenmiş olup dizinin tek bir düzlemde anlatılmasının önüne geçmek için, önemli sekansların tasvir edilmesi yoluyla, diziyi izleme fırsatı olmayanlar için de; fikir belirtmesi için hikâyenin akışına etki etmeyen sahnelere değinilmemiştir. Dizinin aktarılmasında, özellikle ana karakter olan Yüzbaşı Cemil'in dizi içindeki durumları üzerine yoğunlaşarak hikâye akışının sağlıklı aktarılması sağlanmaktadır. Dizinin her bölümü ortalama elli beş dakika olup sekiz bölümden oluşmaktadır.

Dizinin bölümlerinin: 1. **Yenilenler**, 2.**Parçalanan Vatan**, 3. **Çökme ve Çürüme**, 4 **Milletin Hukuku**, 5. **Karanlığın Dibinde**, 6. **Dönemeç**, 7. **Zafere doğru**, 8. **Yeni Devlet** olarak adlandırılmasının hem Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* modeline uyun göstermesi hem de Christopher Vogler'in *Yazarın Yolculuğu* modeline uyum göstermesi söz konusudur.

3.3. Araştırmanın Önemi

Halit Refiğ, 1975 yılında TRT için ilk yerli dizisi olan Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* romanını altı bölüm halinde çekmiştir. 1979 yılında ise Kemal Tahir'in "*Yorgun Savaşçı*" romanın sekiz bölüm olarak çok büyük bir yapım olanağı ile çekmesi Türk yerli dizi tarihi için önemli bir yer teşkil etmektedir ve dizinin bu yönü, inceleme alanı içine alınma sebeplerinden birini oluşturmaktadır.

"*Yorgun Savaşçı*" dizisinin devlet eliyle yapılması ve 1982 darbe hükümeti tarafından 35mm filmlerinin yakılması ve 1993 yılında ise TRT de gösterilmesi ile tekrar gün yüzüne çıkması incelemeye değer görülen yönlerindendir.

Çalışmanın ekseninde; milletçilik ve militarizm kavramlarının, toplumsal cinsiyet, erkeklik, hegemonik erkeklik ve kahramanlık gibi konuların bu askeri bir dönemi gösteren dizide nasıl sergilendiğinin tespiti de diğer önemli noktadır. Dizinin asıl kaynağı olan Kemal Tahir'in "*Yorgun Savaşçı*" romanında yansıtılan Osmanlı Devleti'nin yıkılma dönemi ve yeni Türk Devletinin kurulma sürecinin cephelerde savaşan bir askerin gözüyle anlatılması da içerdiği bahsedilen bütün alt başlıkları tek bir başlıkta eritmesi bakımından önem teşkil etmektedir.

3.4. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada kullanılan yöntem nitel analiz yöntemi olan içerik analizinden faydalanılarak sonuca ulaşılması amaçlanmıştır. Niceliksel analiz, niteliksel analizin farkını ortaya koymaktadır. Bu çalışmada içerik analizini seçmekteki neden, incelenen çalışmanın arama ve tarama stratejisine uygunluğudur. Konuların sınıflandırılmasının faydalarından yararlanma ve çalışmanın sınırları belirli olduğu için daha elverişli bir araştırma yöntemi sunması olarak ifade edilebilir (Gökçe, 2006).

Çalışmada; "*Yorgun Savaşçı*" adlı dizide, kahramanın yolculuğunu tanımlama ve betimsel bir çalışma ortaya koyma hedefleri temel alınarak, nitel verilerden hareketle nicel verilerin elde edilebilmesi amaçlanmıştır. Örneklem olarak seçilen *"Yorgun Savaşçı"* adlı dizinin, Christopher Vogler'in Yazarın Yoluculuğu modeli

bağlamında temsîl etme yeteneğini ortaya koymak çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Bu tür bir kategorisel analizin alanda yapılacak çalışmalara kaynaklık etmesi hedeflenmektedir.

Christopher Vogler'in Yazarın Yoluculuğu modeli esas alınarak incelenecek olan Halit Refig'in "*Yorgun Savaşçı*" dizisinin analizi yapılacaktır. Yapılacak olan çözümlemeye derinlik katması yönünden konuyla alakalı olduğu görülen Militarizm, Milliyetçilik, Toplumsal Cinsiyet, Erkeklik, Kahraman ve Kahramanlık kavramlarının da incelenecek olan dizideki yansımaları varsa bulunacak ve açığa kavuşturulacaktır.

3.5. Araştırmanın Evreni / Örneklemi / Sınırlılıkları

Araştırmanın evrenini, Türk dizi tarihinde yer alan tüm diziler oluşturmaktadır. Bu çalışmanın örneklemi ise; Türk dizi tarihinde 1979 yılında çekilen Halit Refiğ'in "*Yorgun Savaşçı*" dizisidir ve söz konusu dizinin bölümlerini içerir şekilde ve bu bölümlerin analizi ile çalışma sınırlandırılmıştır.

Bu çalışmanın araştırma soruları:

1. Ele alınan Halit Refig'in "*Yorgun Savaşçı*" dizisinin Erkek Kahramanın Yolculuğu esas alınarak Christopher Vogler'in Yazarın Yolculuğu modeli ile benzer kalıpları kullanıyor mu?

2. İncelenmekte olan bu dizinin erkek kahramanı olan Yüzbaşı Cemil karakterinin hangi erkeklik özellikleri taşıdığını ayrıca Yüzbaşı Cemil'in "kahraman" temsili içi uygun bir karakter olup olmadığının sorgulanması.

Bu çalışmanın sınırlılığı 1979 yılında çekilmiş olan Halit Refiğ'in "*Yorgun Savaşçı*" dizisinin sekiz bölümü ile sınırlandırılmıştır.

3.6. Analiz

"Yazarın Yolculuğu" ünlü senaryo yazarı Christopher Vogler'in geliştirdiği; Joseph Campbell'in "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" metodunu temel alarak, arketipler ve arketipler ve mitlerden beslenerek yazarlar ve eleştirmenlere benzersiz

bir kılavuz olmuştur. Yapılmış olan analizde "Yazarın Yolculuğu" modelinin Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı "*Yorgun Savaşçı*" dizisine nasıl bir uyum sağladığını veya sağlamadığını ispat etmek için oluşturulmuştur.

Yapılmış olana analiz; Christopher Vogler'in Yazarın Yolculuğu modelinin; ***1) Sıradan Dünya, 2) Maceraya Çağrı, 3) Çağrının Reddi, 4) Rehberle Karşılaşma, 5) İlk Eşiği Geçiş, 6) Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar, 7) Mağaranın Derinliklerine Yaklaşma, 8) Çile, 9) Ödül, 10) Dönüş Yolu, 11) Diriliş, 12) İksirle Dönü***ş olarak adlandırılan on iki aşamasını ve Halit Refiğ'in çekmiş olduğu *"Yorgun Savaşçı"* dizisinin: ***1. Bölüm: "Yenilenler", 2. Bölüm: "Parçalanan Vatan", 3.Bölüm: "Çökme ve Çürüme", 4. Bölüm: "Milletin Hukuku", 5. Bölüm: "Karanlığın Dibinde", 6. Bölüm: "Dönemeç", 7. Bölüm: "Zafere doğru", 8. Bölüm: "Yeni Devlet"*** sekiz bölümünün "Yazarın Yolculuğu" metodu bakımından döngüye oturtularak varsa aralarındaki benzerliklerin yoksa aralarındaki farklılıkların bulunması amaçlanmaktadır.

Christopher Vogler "Yazarın Yolculuğu" Aşamaları	**Halit Refiğ, "*Yorgun Savaşçı*" Dizisi Bölümleri**
1) Sıradan Dünya	**1. Bölüm: "*Yenilenler*"**; Yüzbaşı Cemil, ordu dağıtıldığın için terhis edilmiş ve evine dönmüştür.
2) Maceraya Çağrı	**1. Bölüm: "*Yenilenler*"**; Teğmen Faruk, Yüzbaşı Cemil'in evine gelmiştir. Amaçları Patriot Ömer'in kaçırılması.
3) Çağrının Reddi	**2. Bölüm: "*Parçalanan Vatan*"**; Neriman, Yüzbaşı Cemil'in akrabalarını terk etmemesini ister.
4) Rehberle Karşılaşma	**2. Bölüm: "*Parçalanan Vatan*",** 3. Bölüm: **"*Çökme ve Çürüme*"**, 8. Bölüm: "***Yeni Devlet****"* bölümlerinde; rehber karakterler Doktor Münir, Albay Bekir Sami, Yüzbaşı Selahattin, Yüzbaşı İsmail.
5) İlk Eşiği Geçiş	**2. Bölüm: "*Parçalanan Vatan*"**; Patriot Ömer'in kaçırılması.
6) Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar	**2. Bölüm: "*Parçalanan Vatan*", 3. Bölüm:** "***Çökme ve Çürüme****"* bölümlerinde; Patriot Ömer'in kaçırılması, Akhisar halkından gerekli desteğin sağlanamaması, Yüzbaşı Cemil ve diğer askerlerin tutuklanma emrini veren İstanbul Hükümeti.
7**) Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak**	**3. Bölüm: "*Çökme ve Çürüme*"**; Yüzbaşı Cemil'in direniş hareketi için Anadolu'ya geçişi.
8) Çile	**4. Bölüm: "*Milletin Hukuku*", 5. Bölüm:** "***Karanlığın Dibinde***" bölümlerinde; Akhisar halkından gerekli desteğin sağlanamaması, sürekli düşman baskını tehlikesi altında olmaları.
9) Ödül	**6. Bölüm: "*Dönemeç*", 7. Bölüm**: **"*Zafere Doğru*", 8. Bölüm: "*Yeni Devlet*"** bölümlerinde; Neriman, Yüzbaşı Cemil'e ilk olarak bir mektup gönderir daha sonra ise yeni doğmuş oğlu ile Bursa'ya Yüzbaşı Cemil'in yanına gelir.

10) Dönüş Yolu	İncelenen dizide herhangi bir **"Dönüş"** aşaması bulunmamaktadır.
11) Diriliş	**7. Bölüm: "*Zafere Doğru*"** bölümünde; Çerkez Ethem ve diğer başıbozuk kuvvetlerinden gerekli destek sağlanmıştır. Milli Mücadele hareketinde artık etkin bir güç olarak hizmet etmektedirler.
12) İksirle Dönüş	İncelene dizide herhangi bir **"İksirle Dönüş"** aşaması bulunmamaktadır.

Tablo 3: "*Yorgun Savaşçı*" Dizisi ve Yazarın Yolculuğu Modeline Göre Analizi

Hazırlanan Tablo 3 ile "*Yorgun Savaşçı*" dizisinin başlıkları ve "Yazarın Yolculuğu" modeli karşılaştırılarak bir şablon oluşturulmuştur. Aşamaların çözümlemeleri detaylı olarak yapılacaktır.

1) "*Sıradan Dünya*"; aşamasında hikâye anlatısına giriş yapılmaktadır. Hikâyenin nerede ve nasıl geçtiği anlatılır. Kurulan anlatı girişi sayesinde hikâyenin oluşacağı dünya izleyici veya okuyucuyu bilgilendirir. ***1. Bölüm:* "*Yenilenler*";** Yüzbaşı Cemil, Ordunun dağılmasının ardından silahlarını teslim etmiş ve evine dönmüştür. Yüzbaşı Cemil, maceraya çağrı aşamasına ulaşmadan önce evinde konaklayacaktır. Sıradan dünyada; Yüzbaşı Cemil, Neriman ile gelecek planları kurmaktadır. Yüzbaşı Cemil, cephelerde yaptığı uzun hizmetlerin ardından kendini yorgun hissetmektedir. Yüzbaşı Cemil'in, sıradan dünya kalması habersiz bir şekilde evin yakınına gelen Doktor Reşit'in Yüzbaşı Cemil'in evinde sığınma niyeti ile gelmesi ile son bulacaktır. Evin dışarısında olan olayları Neriman'ın görmesi ve Yüzbaşı Cemil'e haber vermesiyle sıradan dünyadaki eşiği açılması başlamıştır. Yüzbaşı Cemil, askerlere teslim olmak yerine kendisi öldüren Doktor Reşit'e yardım etme fırsatı bulamaz. Doktor Reşit olayından sonra sıradan dünyada kalması üzerine Neriman ile ilişkisinin geleceği hakkında Yüzbaşı Cemil bir karar verme aşamasına gelecektir.

Fotoğraf 9'da Yüzbaşı Cemil'in sıradan dünyadan hikâyenin geçtiği dünyaya girişin temsilinin yansıtılması amacıyla seçilmiştir.

Fotoğraf 9: "*Yorgun Savaşçı*" 1. Bölüm: "Dönemeç".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

2) "*Maceraya Çağrı*"; aşamasında, sıradan dünya gerekliliklerini tamamlayan kahraman "haberci" veya "haber" ile gelen davet ile yolculuk aşamalarına girmiş olarak kabul edilmektedir. Maceraya çağrı aşaması; kahramanın hikâyeni döngüne dahil olduğu aşamadır. Kahraman gelen çağrı ile maceraya dahil olur veya çağrıyı yanıtsız bırakır. **1. Bölüm: "*Yenilenler*";** Yüzbaşı Cemil'in evine gelen Teğmen Faruk, Arap Maksut'un davetini getirir. Doktor Reşit olayı sebebiyle çağrıldığını tahmin eden Neriman, Yüzbaşı Cemil'i bu davete karşı yanıtsız kalması konusunda telkinde bulunur. Yüzbaşı Cemil bu durumu göz ardı edecektir ve habercinin getirdiği davetin peşinden ilerleyecektir.

Fotoğraf 10: "*Yorgun Savaşçı*" 1. Bölüm: "Dönemeç".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

3) "*Çağrının Reddi*"; aşamasında: gelen haberciye veya haber' e karamanın vereceği yanıt kahramanı gerçek dünyadan alıp maceranın için sürükleyeceği tahmin eden kahraman bu çağrıya yanıtsız kalır veya bu çağrıya olumsuz yanıt vermesi yönünde başka biri telkinde bulunur. Kahraman bu süreçte sıradan dünyanın gerçek sorunlarından da kaçma olasılığı gibi görünen "çağrının reddi" aşamasında gönülsüz davranabilir. Çağrını reddini bir mazerete bağlanması gerekmektedir. **2. Bölüm: *"Parçalanan Vatan"*;** Yüzbaşı Cemil' Arap Maksut'un gönderdiği çağrıya yanıt

vermemesi yönünde Neriman telkinde bulunur. Neriman eğer kalırlarsa evlenebileceklerini ve artık düzenli bir hayata sahip olabileceklerini ifade eder.

Fotoğraf 11: "*Yorgun Savaşçı*" 2. Bölüm: "Parçalanan Vatan".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

4) "*Rehberle Karşılaşma*"; aşamasında kahraman geleceğine karar vermesi için bir veya birden fazla rehber figürü ile karşılaşır Kahramanın rehberden öğreneceği bilgiler sayesinde gireceği yeni dünyada başarılı olmasını sağlayacaktır. Rehber karakteri ile kahramanın aynı görüşte olması veya rehber karakterinin kahramanı yönlendirmesi ile de bu birleşme gerçekleşir. Birden fazla rehber karakter dizide bulunmaktadır. ***2. Bölüm: "Parçalanan Vatan";*** Doktor Münir, vatanın kurulması için yapılmasını gerekenleri Yüzbaşı Cemil'e anlatır.

Fotoğraf 12: "*Yorgun Savaşçı*" 2. Bölüm: "Parçalanan Vatan".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

4. Bölüm: "Çökme ve Çürüme"; Subay barınma evinde, rehber karakter Yüzbaşı İsmail, Yüzbaşı Cemil'in Anadolu'ya gitmesi konusunda fikir verir, cesaretlendirir.

Fotoğraf 13: "*Yorgun Savaşçı*" 3. Bölüm: "Çökme ve Çürüme".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

***4. Bölüm:* "*Milletin Hukuku*";** dizide birçok bölümde olan Albay Bekir Sami; Yüzbaşı Cemil'e askeri bilgisini paylaşmaktadır yol göstermektedir.

Fotoğraf 14: "*Yorgun Savaşçı*" 4. Bölüm: "Milletin Hukuku".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

5) "*İlk Eşiği Geçiş*"; aşaması, kahraman rehber karakterinden öğrendikleri edinimleri ile artık daha büyük sınavlara girmeye hazırdır. İlk eşiğin geçişinden itibaren kahraman artık sıradan dünyadan çıkmış olup yeni dünya'nın üyesi veya yönlendiricisi olacaktır. Bu süreçte kahraman bir veya birden fazla meydan okuma ile karşılaşabilir. Kahraman geleceğini sağlama almak için bir veya birden fazla görevi yerine getirmek için çabalayacaktır ve başarılı olması durumundan kendini sınavlar, müttefikler ve düşmanlar aşamasına ulaşacaktır. Kahramanın zor bir durumda bir karara varması gerekmektedir. Bu karar kahramanı eşik gardiyanlarını da geçerek nihayetinde gerçek sınavların olduğu çetin dünyaya sokacaktır. ***2. Bölüm:* "*Parçalanan Vatan*"**; Yüzbaşı Cemil ilk görevi olan Patriot Ömer'in kaçırılmasına yardım ederek gerçek dünyadan yeni dünyaya geçişini tamlayacaktır. Bu aşamada Yüzbaşı Cemil, Doktor Reşit'e yardımcı olamadığı için pişmandır bu durumu telafi etmek amacıyla bu görevin içinde bulur kendisini. Patriot Ömer'in kaçırılmasından sonra artık evine geri dönemez. Patriot Ömer'in kurtulmasının karşılığında kendi özgürlüğünü kaybetmiş olan Yüzbaşı Cemil önce diğer müttefiklerinin yanına geçecek ve arkasında Anadolu'ya geçip milli mücadelede aktif bir rol alacaktır.

Fotoğraf 15: "*Yorgun Savaşçı*" 2. Bölüm: "Parçalanan Vatan".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

6) "*Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar*"; aşaması, kahramanın bir dizi sınavdan geçmesi gerekmektedir. Rehberle buluşmasında asıl zorlu sınavı vermesi için gerçek müttefikler ile karşılaşarak güçlerini birleştirme fırsatı bulacaktır. Bu aşmada beklenmeyen bir yardın, bir doğa olayı gibi bir durumla yolculukta artık başarılı olma ümidi ile dolacaktır. Bu aşamada kahramanın diğer yardımcı karakterlerle karşılaşması gerçekleşecek ve artık onlarla daha da samimi olacaktır. Düşmanlar veya düşman ile mücadele etmemi durumu ise hem içi hem de dış düşmanlarla veya karakterin kendi benliği ile bir savaşına şahit olunabilir. **2. Bölüm: "*Parçalanan Vatan*", 3. Bölüm "*Çökme ve Çürüme*"** bölümlerinde; Yüzbaşı Cemil, hikâye akışında birçok sınav ile karşılaşmıştır bunlar: Doktor Reşit'in saklanmasına yardım edememesi, Patriot Ömer'in kaçırılması, Akhisar halkından askeri yardım alınmaması gösterilebilir. Müttefik karakterler ve olaylar birçok aşamada görülmektedir bunlar; Yüzbaşı Cemil'e manevi destek sağlayan Neriman, ittihatçı grubun saklanma ve barınma ihtiyacını karşılayan Doktor Münir, Akhisar karakolunda Kör Şaban, Kol Ordu Komutanı Albay Bekir Sami olarak temsil edilmektedir.

Fotoğraf 16: "*Yorgun Savaşçı*" 2. Bölüm: "Parçalanan Vatan" Patriot Ömer'in kaçırılması.



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

Fotoğraf 17: "*Yorgun Savaşçı*" 3. Bölüm: "Çökme ve Çürüme".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

Fotoğraf 18: Müttefikler Karakterler: Doktor Münir, Neriman, Albay Bekir Sami, Kör Şaban.



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

7) "*Mağaranın Derinliklerine Yaklaşma*"; hikâye sürecinde kahraman artık kendini en zorlu şartlara hazırladığın bir aşama olarak tarif edilebilir. Bu aşama çile aşamasın olan bir hazırlıktır. Kahramanın özgürlüğünü tekrar kazanabilmesi için yolculuğun ustası haline gelmiştir. ***3. Bölüm:* "*Çökme ve Çürüme*"** bölümünde; saklanacak yer kalmadığı için sahte bir kimlikle Teşvikiye Subay Barınma Evi'ne sığınan Yüzbaşı Cemil'e, Yüzbaşı İsmail'in önerisiyle Anadolu'ya geçmiştir, Milli Mücadelenin hazırlanması için imkânsızlıklar içinde yardım aramaktadır.

Fotoğraf 19: "*Yorgun Savaşçı*" 3. Bölüm: "Çökme ve Çürüme".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

8) "*Çile*"; beklediği bir desteği alamayan kahraman en büyük sıkıntıları çekerek en büyük rakibi ile karışı karşıya gelmesi aşamasıdır. Karaman, bu aşamada kendini yenilemek ve güçlenmek zorundadır. Belli başlı mücadelelerle karşılaşan

kahraman çektiği sıkıntıların sonunda verdiği emeğin bir karşılığı olarak beklenmeyen bir başarı veya desteğe sahip olarak bu aşmayı geçip, ödülü artık hak etmektedir. ***4. Bölüm: "Milletin Hukuku"***, 5. ***Bölüm: "Karanlığın Dibinde"*** bölümlerinde; Yüzbaşı Cemil ve Albay Bekir Sami işgal kuvvetlerine karşı bir ordu toplama çabasındadırlar. Akhisar halkı ve "Gavur Efe" adlı karakter destek vermeye razı değildirler. Yüzbaşı Cemil halkan gerekli desteği alamamaktadır. İlk olarak kaldıkları Pansiyon'dan atılırlar, Halit Bey'in vadettiği askeri destek toplanamaz, isyanlar çıkar ve askerler firar ederler. Ayrıca İstanbul Hükümeti, Anadolu'da gerçekleşen direniş hareketlerine karşı destek vermemektedir. Her an bir baskın tehlikesiyle karşı karşıyalardır.

Fotoğraf 20: "*Yorgun Savaşçı*" 4. Bölüm: "Milletin Hukuku".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

Fotoğraf 21: "*Yorgun Savaşçı*" 5. Bölüm: "Karanlığın Dibinde".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

9) "*Ödül*"; aşaması, kahramanın verdiği bütün bu süreçlerin sonunda ödüle kavuşmuştur. Bu aşama kahramanın kendini tanıması veya kutlama olarak görülebileceği gibi kahramanın gerçek bir ödüle kavuşması olarak da ifade edilebilir. Kahraman verdiği mücadelenin doruk noktasını ulaşmış olarak tarif edilebilir. Bu aşamada kahraman beklemediği bir kişi veya bir haber ile ödüle kavuşmuş olabilir. Bu aşamayı geçen kahramanda dönüş yoluna girmek için hazırlıklara başlayabilir. ***6. Bölüm: "Dönemeç"*** bölümünde; Neriman'ın gönderdiği mektup ile başlayan ödül aşaması, Yüzbaşı Cemil'in bir oğlu olacağı haberi ile açılır. ***7. Bölüm: "Zafere***

***Doğru*", 8. Bölüm: "*Yeni Devlet*"** bölümlerinde; Neriman, Bursa'da görev yapan Yüzbaşı Cemil'in yanına yeni doğmuş oğlu ile gelmesi ile aşması gerçekleşir. Ayrıca Çerkez Ethem'in milli mücadeleye olan katkısı da ödül olarak gösterilebilir. Ödüle kavuşan Yüzbaşı Cemil, Neriman'ın İstanbul'a geri dönme durumunda yine Anadolu' da yurdu savunmak için görev yapmaya devam edecektir.

Fotoğraf 22: "*Yorgun Savaşçı*" 6. Bölüm: "Neriman'dan gelen mektup".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

Fotoğraf 23: "*Yorgun Savaşçı*" 7. Bölüm: "Zafere Doğru".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

Fotoğraf 24: "*Yorgun Savaşçı*" 8. Bölüm: "Yeni Devlet".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

10) "*Dönüş Yolu*"; aşaması, diğer bütün aşamaları geçen kahraman edindiği bilgi ve ganimetlerle beraber artık bir tercihte bulunması gerekmektedir. Kahramanın bu aşamada ya gerçek dünyaya geri dönecektir ya da bu aşmada kalacaktır. Kahramanın bu durumda bir karar vermem hakkı elde edecektir. Burada bir karar vererek ya yeni dünyada edindiği bütün ganimetleri bırakarak gerçek dünyaya dönecektir ya da yeni dünyada kalacaktır. "*Yorgun Savaşçı*" dizisinde Yüzbaşı Cemil'in İstanbul'a geri dönmesi veya savaştan çekilmesi gibi bir durum

bulunmadığı görülmektedir. Yüzbaşı Cemil, bu savaştan kendine ait hiçbir ganimet elde edemediği ve bu durumu sağlayacak hiçbir durumun oluşmamasından dolayı yolculuk aşamasından **"*Dönüş Yolu*"** bu diziye uymamaktadır.

11) "Diriliş"; aşaması, kahramanın dönüşümünü tamamladığı yani kahraman edindiği bilgi, beceri ve deneyimlerin sonunda ilk aşamadaki karaktere sahip değildir. Yeni kazandığın özellikleri ile kişisel zaaflarını ve diğer isteklerini önünde daha dirayetli olarak çıkmaktadır. Bu durum yeniden bir doğuş olarak da tanımlanabilir. Kahramanın gösterdiği çabanın en üst düzeyde olduğu aşama olarak da tarif edilebilmektedir. Diriliş aşamasından sonra kahraman son aşama olan "iksirle dönüş" aşamamasına artık hazırdır. 7. Bölüm: "Zafere Doğru" bölümünde; Yüzbaşı Cemil, Çerkez Ethem ve onun kuvvetleri ile birlikte Anzavur ayaklanmasını bastırmıştır bu bölümde görüldüğü gibi milli mücadele artık daha etkin bir güç haline gelmiştir.

Fotoğraf 25: "*Yorgun Savaşçı*" 7. Bölüm "Zafere Doğru".



("*Yorgun Savaşçı*" (1979) dizisi, Halit Refiğ)

12) "*İksirle Dönüş*" aşaması, kahramanın yolculuğunun son aşamasıdır. Bu aşamada bütün sınavlar ve mücadeleleri kazanan kahraman yeni edinimleri ve becerileriyle beraber tekrara yoluculuğa devam edebilir veya başlangıç aşamamasına geri dönebilir. Bu aşamada kahramanın önüne gerçek dünyaya dönmesi veya dönmemesi açısından bir seçenek çıkmıştır. Bu seçeneğe göre kahraman geleceğini tayin edecektir. Bu aşamayı da tamamlayan kahraman bütünü süreçlerin sonunda yolculuğunu tamamlayıp gerçek dünyaya dönmüş olabilir. *"Yorgun Savaşçı"* dizisinde Yüzbaşı Cemil'in önüne yeniden gerçek dünyaya geri dönebilmesi gibi bir seçenek çıkmamıştır. Yüzbaşı Cemil'in geleceğini kendi tayin edemediğini ve görevine devam dizi içeriğinde görmek mümkündür.

"*Yorgun Savaşçı*" dizininin çözümlemesinin yapılmasının ardından bu çalışmada militarizm ile ilgi buğular dizinin tamamının askeri bir tema içermesi nedeniyle kesintisiz görülmektedir. Yüzbaşı Cemil karakteri ve diğer esas karakterler genel olarak milli mücadele içinde bulundukları için bu mücadelenin sağlanması için savunma gereksinimlerini sağlanması ve bu yeterliliğin yerine getirilmesi amacıyla dağılmış olan Osmanlı ordusunda kalan donanımın korunması olarak ifade edilebilir. Milli Mücadele için diğer görevli kişileri ile önce bağımsız olarak bir ordu kurulması fikri ortaya çıkmıştır daha sonra ise Mustafa Kemal'in önderliğinde bir ordu kurularak iç ve dış düşmana karşı savunma sağlanması amaçlanmıştır. Dizide militarizmin vatan savunması durumunda, kendi içinde organik bir halde ortaya çıktığının örneği olarak yorumlanabilir.

"*Yorgun Savaşçı*" dizisinde, bir diğer konu olan militarizm ve milliyetçilik kavramlarının birbirinden beslendiği gözlemlemektedir. Osmanlı devleti, çok uluslu bir imparatorluk olarak hüküm sürdürdükten sonra yıkılma döneminde, önce uç vilayetlerde çıkan isyanların ve kaybedilen savaşların sebep olduğu durum, incelenen dizide görülmektedir. Yüzbaşı Cemil'in katıldığı savaşlar örnek gösterilebilir; Kafkasya, Süveyş, Yemen, Filistin cephelerinde savaşma nedeni; Almanların, Turancılık söyleminin Osmanlı devletine zarar verdiği ayrıca II. Abdülhamit'in tahttan indirilmesi gibi nedenleri sebep olduğu gözlemlenmektedir. Ortaya çıkan karışıklıklar sonucunda savunma görevine katkı sağlayan İttihat ve Terakki Cemiyetinin birleştirici gücünün zayıf kaldığından bahsedilmiştir.

Toplumsal cinsiyet ve erkeklik söylemleri bakımından, savaş hali olarak gözlemlenen bu dizide, karakterlerin büyük çoğunluğu erkek karakterler olarak görülmektedir. Toplumsal cinsiyet eşitliği olarak "Kız Efe" karakterinin bir başıbozuk grup ile savaşa katıldığı görülmektedir. Bu durum, toplumsal roller olarak cinsiyet haricinde bir durum olarak ifade edilebilir. Diğer gözlemlerin ataerkil toplumun bir yansıması olarak, Yüzbaşı Cemil ve Neriman'ın ilişkisi örnek gösterilebilir. Neriman'ın görüşüne göre artık Yüzbaşı Cemil'in evine dönmesi ve yerleşik düzende kalması, çocuklarının babası-evinin direği olması gibi yapılar okunabilir. "Erkek adamın erkek oğlu olur" deyişinde yola çıkarak Neriman'ın eski kocasından bir erkek çocuğu olması ve Yüzbaşı Cemil ile ilişkisinde de bir erkek

çocuğu daha olması sayılabilir. Yüzbaşı Cemil karakteri ile Çerkez Ethem arasında bir hegemonik erkeklik savaşı gözlemlenmiştir. Bu hegemonik erkekliğin baskın olan erkek tarifine ve iktidara sahip olma gibi özellikleri yerine getirme hareketleri ile Çerkez Ethem, başına buyruk hareketlerde bulunması ve bu durumun Yüzbaşı Cemil tarafından direkt olarak söylenmese bile diğer rütbeli askerlerle paylaşması örnek olarak gösterilebilir.

"*Yorgun Savaşçı*" dizisi genel olarak, bütün kahramanlık özelliklerine sahip olan karakterlerle doludur. Yüzbaşı Cemil, bilinçli olarak vatanını zor durumunda arkasına bakmadan savaşmaya gider ve diğer karakterlerinde bu duruma katıldıkları görülmektedir. Çok zor şartlar altında "olmazı olur yapma" eylemleri, diğer yardımcı karakterleri etraflarında toplama için güven oluşturmaları, milletin birliğinin ve kültürel olarak beraberliğinin kaybolmaması için kedilerini feda etmeye hazır olduklarını belirtmeleri gösterilebilmektedir. Dizide birçok bölümde geçen, düşmanın, halkın ırz ve namusunu tehlikeye atacağını ve namusun korunmasını erkeklerin oluşturduğu ordunun gerçekleştireceğini ifade etmeleri söz konusudur. Ulusun eril gücünün bir simgesi olarak milli mücadele için kendilerini feda ettikleri, subay barınma evinde savaşta bir gözünü veya bir bacağını kaybetmiş gazîlerle karşılaşılması örnek olarak gösterilebilir.

SONUÇ

Televizyon, ilk icat edildiğinden beri, geniş kitlelere yayınlarını ulaştırması bakımından önemli bir yere sahip olmuştur. TRT'nin yayın hayatına girmesiyle başlayan Türk televizyonu, kendi içinde birçok ilke imza atmıştır ve Türk televizyon yayıncılığı bakımından amiral gemisi komundadır.

TRT'nin özel kanallar açılmadan önce tek yayıncı olması bakımından, geniş halk beğenilerine uygun içerik üretmesi, tartışma konusu olmuştur. İlk yayınları kısa süreli veya ithal programlar vasıtasıyla olmuştur. İlk yerli dizilerin yapımı, İsmail Cem'in TRT Genel Müdürü olmasıyla hayata geçmiştir. Yapımı gerçekleştirilecek olan diziler, toplumum her kesiminin ilgi ile takip edeceği varsayılan Türk edebiyatı uyarlamalarının dizi haline getirilmesi ile gerçekleşmiştir. Bu dizileri çeken yönetmenlerden biri de Halit Refiğ'dir. Halit Refiğ, ilk olarak Halit Ziya Uşaklıgil'in "*Aşk-ı Memnu*" adlı eserini dizi olarak çekerek ilk yerli drama örneğini ortaya koymuştur.

1978–1979 yılları arasında İbrahim Cengiz Taşer'in TRT Genel Müdürlüğe atanmasıyla, TRT Yönetim Kurulu kararıyla Mustafa Kemal Atatürk'ün 100. doğum yılında gösterilmek amacıyla bir kurtuluş savaşı dizisinin yaptırılmasına karar verilmiştir. Alınan bu karar doğrultusunda Halit Refiğ, Kemal Tahir'in "*Yorgun Savaşçı*" adlı eserinden bir televizyon dizisi yapılması üzerine çalışmaya başlamıştır. Yapılacak bu dizi, kurum içinde ve kurum dışında birçok etken tarafında engellenmek istenmiştir. Dizi; 1983 yılında, 12 Eylül dönemi Başbakanı olan Bülent Uslu'nun verdiği emirle yakılarak imha edilmiştir.

"*Yorgun Savaşçı*" dizisi ilk yerli savaş dizilerinden biri olması romanın uyarlaması açısından, yerli dizi tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmada; Yazarın Yolculuğu metodunun "*Yorgun Savaşçı*" dizisi üzerinde döngüye oturtularak benzerliklerinin ve farklılıklarının tespit edilmesi sağlanmıştır.

Bu diziyi önemli kılan içeriğinden çok sinema tarihimizde yakılarak imha edilen ilk Türk filmi olmasıdır. Yakılarak imha etmenin yanında, vatandaşların vergileri ile finansmanı sağlanan bu dizinin ve 1980 darbesi ile bu eserin yine vatandaşların hakları yok sayılarak yakılması tezat bir durum teşkil etmektedir. İncelenen bu dizide, millete yapılan bir hakaret ya da îma bulunmamıştır. **EK1**'de bu konu hakkında, Halit Refiğ'in yakılma sebebini tartışan bir dilekçesi bulunmaktadır. Bu dizi özelinde, Yüzbaşı Cemil karakteri üzerinde yoğunlaşarak milli mücadele sürecinde ne gibi zorluklarla karşılaştığı, eşi Neriman ile ilişkisi, Anadolu'da kurulmaya çalışılan direniş faaliyetlerinde önlerine çıkan zorlukları temel alınmaktadır.

Bu çalışmada; Christopher Vogler'in "Yazarın Yolculuğu" modeline göre "*Yorgun Savaşçı*" dizisinin incelemesi yapılmıştır. Popüler kültüre yenik düşen milli bir kahraman tiplemesi olan Yüzbaşı Cemil karakteri üzerinden, bütün bölümlerin incelenmesi ve sorgulanması gerçekleştirilmiştir.

Araştırma; dizinin imha edilmesini karar alan metinde belirtildiği üzere; dizinin yakılmasının sonrasındaki tarihlerde oluşabilecek hukuki davalara istinaden 1984 yılında, Milli İstihbarat Kurumu tarafından sakladığı belirtilmektedir. Saklanma sebebi olarak; "*Ekrana ve videoya aktarılamayacak bir kopyanın muhafaza edilmesi*" şartıyla "*Yorgun Savaşçı*" dizisinin geriye kalan bütün malzemenin ortadan kaldırılması gerekçelendirildiği çalışma içinde detaylı olarak verilmiştir. Seyredilen VHS kopyasının üzerinde TRT logosu olması ve dizi sürecinde reklamların olduğu göz öne alındığında, televizyondan kayıt altına alındığı ortaya çıkan bir VHS kopyasına İstanbul Bilgi Üniversitesi Kuştepe kütüphanesinde erişilmiştir. Dizinin tamamının defalarca seyredilmesi ile bu eseri izleme fırsatı olmayanlar için bir dizi özeti hazırlanmıştır. Ayrıca bu özetin daha iyi anlaşılabilmesi için bölümlere ait ekran görüntüleri seçilerek Üçüncü Bölüm'de "*Yorgun Savaşçı*" Dizisi ve Bölümlerinin İçeriklerinin Özeti" başlığı altında sekiz bölüm özet olarak eklenmiştir. Bu özette, eserin ana karakteri Yüzbaşı Cemil üzerinde; Militarizm, Milliyetçilik, Erkeklik, Kahramanlık gibi konuların karışlıklarının tespitini yapılması sağlanmıştır. Hikâye akışı bakımından özellikle seçilmiş olan Chirstopher Vogler'in Yazarın Yolculuğu modeline göre analizi yapılmıştır.

"*Yorgun Savaşçı*" dizisi, Kurtuluş Savaşı tarihine yönelik bir yüzbaşının bakış açısı bakımından bir seyir sunmuştur ve bu seyirin yanında dönemin siyasi ve askeri yapısı, Milli mücadelenin ne gibi şartlar altında gerçekleştiği hakkında fikir sahibi olunmasını sağlamıştır. Dizinin geçtiği dönem itibariyle yurt, düşman tarafından işgale uğramıştır ve bunun yanında ordusu dağıtılmış bir devletin kalan güçlerini en iyi şekilde değerlendirip Milli Mücadeleyi sağlamaya çalışan halkın, askerlerin yardımı ile bu durumun olumlu sonuçlanması yönünde verdikleri çabalar bütün hatları ile görülmektedir.

"*Yorgun Savaşçı*" dizisinde, militarist yapı içinde resmi bir rütbesi veya unvanı olmadığı halde, silahlı mücadele içinde dolaylı yoldan olan; Doktor Münir, Çerkez Ethem, Halit Bey gibi karakterlerin var olduğu tespit edilmiştir. Dizide; bu karakterlerin sivil militarist yapı olarak adlandırılan önceleri başıbozuk tabir edilen bu gruplar, zamanla karargâha bağlı olarak görev yaptıkları görülmektedir. Çerkez Ethem'in başına buyruk hareket etmesinin de militarist yapıya zarar verdiği iddiası tartışmalara açıktır.

Çalışmanın toplumsal cinsiyet bakımından; bir örneği olarak Hacı Bakkal adlı karakterin Yüzbaşı Cemil ve Neriman'ın evlenmeleri konusunda baskı yaptığı görülmektedir. Bu yönlendirmelerin toplumsal cinsiyetin inşa edilmesi, Türk toplumunun bir şekilde beraber yaşamalarının bir nikâh sonucunda olması gerektiği, sebebini dini kurallara ve örfi geleneklere dayandırarak toplumun inşasının yapılandığını ortaya koymaktadır.

Araştırmanın kapsamının ve konularının sınırlılığının kavranması bakımından; birinci bölümde militarizm konusu, kavramsal bir çerçeve ile anlatılıp militarizm ve milliyetçilik kavramlarının birbirinden beslenmesi bakımından bir diğer başlık olarak incelenmiştir. Bu çalışmada, farklı kuram ve araştırmacılarla incelenen kavramların zengin bir çerçevede sunulması amaçlanmıştır. "*Yorgun Savaşçı*" dizisinde, birçok bakımdan milliyetçi bakış açışı ve milliyetçi söylemler gözlemlenebilmektedir. Yurdun işgal altında olması ve gidecek başka yerlerinin olmaması gibi söylemlerin yanı sıra milletin egemenliğini yine milletin iradesinin kuracağı, milletin söz sahibi olacağı ifadesini güçlendiren söylemlerin; Mustafa

Kemal'in yurdu işgal altından kurtaracak olan plana sadık kalınması gibi örneklerin görülmesi ile milliyetçilik üzerine söylemler geliştirilebilmektedir. Militarizmin; bu dizinin ana hatlarından birini teşkil ettiği görülmektedir. Dizide görünen karakterlerin, bir emir komuta zincirine bağlı kalarak hareket etmeleri, birbirleri arasındaki düzen disiplin anlayışı geleneğinin askeri bir eğitim ve geleneğin sonucu olarak kazanıldığı çıkarımı yapılmaya müsaittir.

Toplumsal Cinsiyet, Erkeklik çalışmaları, Hegemonik Erkeklik başlıklarında erişilen bilgilerin dizide yansımaları Hegemonik erkeklik; erkeliğin kendi aralarında cinsiyetçi bir baskı kurması olarak ifade edildiğinde; Yüzbaşı Cemil'in ve Çerkez Ethem karakterlerini birbirlerine karşı bir çekişme yaşamaları olarak temsilleri görülmektedir. Hegemonik erkeklik olarak Yüzbaşı Cemil'in askeri bir geçmişi olması, kendisinin de Yüzbaşı unvanı ile kendi astları olması ve sözünün geçerli olmasın yanında Çerkez Ethem'in komutasında olan birliklere de Yüzbaşı Cemil'in taşıdığı unvan sebebiyle dolaylı olarak rütbenin getirdiği bir hegemonik erkeklik temsiline ulaşılabilmektedir. Yüzbaşı Cemil karakterin erkek bir karakter olması ve erkeklik özelliklerini tam olarak yansıtıldığı tespit edilmiştir. Erkelik faaliyetlerinden biri olarak ifade edilen "askerlik" görevini uzun bir süre Topçu birliği Yüzbaşısı olarak yapan Cemil karakterinin ayrıca karısı Neriman'dan bir erkek çocuğu sahibi olarak bu özelliklerin temsil edildiği yani erkeklik göstergesi olarak aile reisliği görevini de yerine getirdiği görülmektedir. Askerliğin içinde oluşan hiyerarşi ile erkeklik sınırları daha keskin olarak belirlendiği görülmektedir.

Bu çalışmada, ayrıca hegemonik erkeklik temsilerinden biri olan kadına karşı baskıcı bir tutum sergileme örneği bulunmamaktadır. Dizide; Neriman ve Yüzbaşı Cemil karakterlerini birbirleriyle uyum içerisinde yaşam sürdürme eyleminde oldukları; fakat savaş durumu nedeniyle beraber olma şanslarını çok zayıf bir ihtimal dâhilinde olması da görülmektedir.

Birinci bölümde; sözel ve görsel anlatılarında karamanın yolculuğu esas alınarak anlatı türlerindeki benzerlikleri konu alan Vladimir Propp'un "Masalın Biçimbilimi" ile bir giriş yapılarak, Carl Gustav Jung' un "Bilinçdışı Kuramı"na, "Kahramanın Yolculuk Serüveni" başlığı altında değinilmiştir. "Kahramanın Sonsuz

Yolculuğu" ile Campbell'in hikâye ve mit analizlerinin ışığında Christopher Vogler'in "Yazarın Yolculuğu" modeli ile çalışmanın görsel biçiminin tamamlanması aşamasına ulaşılmıştır. Yazarın yolculuğu ile bu modelin Halit Refiğ'in "*Yorgun Savaşçı*" dizisinin çözümlenmesin ve yorumlanması sağlanmıştır.

"*Yorgun Savaşçı*" dizisi Christopher Vogler'in "Yazarın Yolculuğu" modeline göre: ***1) "Sıradan Dünya", 2) "Maceraya Çağrı", 3) "Çağrının Reddi", 4) "Rehberle Karşılaşma", 5) "İlk Eşiği Geçiş", 6) "Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar", 7) "Mağaranın Derinliklerine Yaklaşma", 8)"Çile", 9) "Ödül", 11)"Diriliş***" aşamalarının *"Yorgun Savaşçı"* dizisinin: ***1. Bölüm: "Yenilenler", 2. Bölüm: "Parçalanan Vatan", 3. Bölüm: "Çökme ve Çürüme", 4. Bölüm: "Milletin Hukuku", 5. Bölüm: "Karanlığın Dibinde", 6. Bölüm: "Dönemeç", 7. Bölüm: "Zafere doğru", 8. Bölüm: "Yeni Devlet"*** bölümlerinde yansıtıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

"*Yorgun Savaşçı*" dizisi Christopher Vogler'in "Yazarın Yolculuğu" modeline ***10) "Dönüş Yolu"*** ve ***12) "İksirle Dönüş"*** aşamalarında uyum sağlamadığı tespit edilmiştir. ***10) "Dönüş Yolu"***: kahramanın kazandığı bilgileri ve ganimetlerin ve kazandığı zaferlerin sonunda tekrar sıradan dünya' ya geri dönmesi beklenirken Yüzbaşı Cemil böyle bir aşama ile karışamamış Neriman'ın yanına veya başka bir yere gitmeyi daha önce düşünmüş olsa bile kesin bir caydırıcı ile karşılaşmadan kendi özgür iradesiyle kendisine göre kazandığı bütün savaşların nihayetinde vatanı kurtarmak için mücadeleye tereddütsüz bir şekilde mücadeleye devam etmektedir.

"*Yorgun Savaşçı*" dizisinde görülmeyen bir diğer aşama ise ***12) "İksirle Dönüş"***: Yüzbaşı Cemil'in yaptığı bütün mücadeleler sonunda başlangıç noktasına geri dönmesi beklenir fakat milli mücadele devam ettiği için böyle bir durum ile karşılaşmamaktayız. Vogler'in gerçek kahramanları bu sürece devam etmeyip gerçek dünya'ya geri döndüklerinden bahsetmektedir. Dizinin son bölümünde Yüzbaşı Cemil, Anadolu'da başka işgalleri bastırmak için hareket eden birlikleri selamladıkları görülmektedir. Yüzbaşı Cemil, eğer görevinin bitirmiş olsaydı

Neriman'ın peşinde İstanbul'a gidip bütün bu çatışmalardan kurtulabilirdi. Yüzbaşı Cemil'in yolculuğunu tamamlamadığı çıkartabilmektedir.

İncelenen bu milli seferberlik süresince, karakterler üzerinde yansıtılan görev ve sorumlulukların bir emir konuta zinciri gibi birçok özelliği barındırdığından dolayı; Milliyetçilik, Militarizm ve Erkeklik söylemleri üzerine inşa edildiği sonucu tartışılmaya açıktır. Ayrıca dizinin bir kahramanlık dizisi olması bakımından kahraman ve kahramanlık tanımları üzerine tartışmaları özetlenmiştir. Dizinin büyük bölümünü askeri olaylara, isyanlara, düşmana karış yapılan etkin mücadele ile gerçekleştirildiğin ve zorlu iç ve dış mücadelelerle sürdürüldüğünü görülmektedir.

"*Yorgun Savaşçı*"; ilk yerli savaş dizisi, yakılarak imha edilen ilk Türk dizisi ve ulusal sinemanın son örneği olması bakımlarından önemlidir.

"*Yorgun Savaşçı*", dizisinde erkek kahramanın yolculuğunun arketipsel analizi adlı bu çalışmada, bir kurmaca karakter olan Yüzbaşı Cemil'in dizi, film incelemelerinde tartışma konusu olan inceleme yöntemlerine özgün bir şablon kazandırması düşünülerek başlanmıştır. Bu çalışmanın, gelecek dizi çalışmaları için bir örnek şablon olması sunması umulmaktadır. Çalışmanın izleneceği yolların çalışmaların içeriğine göre değişebildiği de görülmektedir. Kahramanın yolculuğu modeli yapılacak yeni çalışmalarla yeni sonuçların çıkmasına faydalı olacağı öngörülmektedir.

KAYNAKLAR

Adasal, Rasim:	**"Yeryüzü Tanrıları, Liderler, Komutanlar ve Kahramanlar Psikolojisi"**, Minnetoğlu Yayınları, İstanbul, 1979.
Akça, Emel Baştürk ve Tönel, Ebru:	"Erkek(lik) Çalışmalarına Teorik Bir Çerçeve: Feminist Çalışmalardan Hegemonik Erkekliğe" Ed. İlker Erdoğan, "**Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil**", Kalkeon Yayınları, İstanbul, 2011.
Alemdaroğlu, Ayça – Demirtaş, Neslihan:	"Biz Türk Erkeklerini Böyle Bilmezdik! Mynet'te Erkeklik Halleri", Ed. Semih Sökmen, **"Toplum ve Bilim – Erkeklik"** Birikim Yayınları, İstanbul, Sayı: 101, Sayfa: 206-224, 2004.
Altan, Ömer:	"Sinemamızın Geleceğinde Dil Ve Üslup Oluşturmanın Önemi", Ed. Abdurrahman Şen, **"Türk Sinemasında Yerli Arayışlar"**, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneleri ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 2010.
Altinay, Ayşe Gül ve Bora, Tanıl:	"Ordu, Militarizm Ve Milliyetçilik", Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, **"Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4/ Milliyetçilik"**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
Altinay, Ayşe Gül:	"Eğitimin Militarizasyonu: Zorunlu Milli Güvenlik Dersi", Der. Ahmet İnsel, Ali Bayramoğlu, **"Bir Zümre, Bir Parti Türkiye'de Ordu"**, Birikim Yayınları, İstanbul, 2004.
Altinay, Ayşe Gül:	"**Vatan, Millet, Kadınlar"**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.
Armstrong, Karen:	**"Mitlerin Kısa Tarihi**", Çev. Dilek Şendil, Merkez Kitapçılık, İstanbul, 2006.

Atay, Tayfun:	**"Çin İşi Japon İşi – Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değiniler",** Ed. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
Aziz, Aysel:	**"Televizyonunu 30. Yılı"**, TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı, Ankara, 1999.
Bacigalupo, Ana Mariella:	"Dönüşümsel Bir Söylem Olarak Şamanizm: Mapcuhe Dinsel Deneyiminde Toplumsal Cinsiyet, Cinsellik Ve İktidar", Der. Sylvia Marcos, Çev. Sibel Özbudun, Balkı Şafak, İlker Çayla, **"Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet"**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006.
Balkaya, Adem:	**"Halk Anlatılarında Kahramanın Yardımcıları – Anatomik Sınırlılığı Aşmadan Kutsalın Görüntü Biçimlerine"**, Fenomen Yayıncılık, Erzurum, 2015.
Belkaya, A. Gülümser Şavk:	**"Osmanlının İzinde Haremde Dört Kadını Anlamak"**, Sosyal Yayınları, İstanbul, 2010.
Bonnefoy, "Yves:	**"Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinleri ve Mitolojiler Sözlüğü**" C. I, Çev. Levent Yılmaz, Dost Kitapevi, Ankara, 2000.
Boratav, Hale Bolak, Fişek, Güler Okman, Ziya, Hande Eslen, Ed. Mesut Varlık:	**"Erkekliğin Türkiye Halleri"**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2017.
Bozok, Mehmet:	**"Soru ve Cevaplarla Erkeklikler"**, Ed. Nihan Bozok, Sosyal Kalkınma Ve Cinsiyet Eşikliği Politikaları Merkezi Derneği (SOGEP), İstanbul, 2011.
Butler, Judith:	**"Cinsiyet Belası – Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi",** Çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.

Campbell, Joseph:	**"Kahramanın Sonsuz Yolculuğu"**, Çev. Sabri Gürses, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010.
Cankaya, Özden:	**"Bir Kitle İletişimi Kurumunun Tarihi: (1927 – 2000)"**, Ed. Serpil Kırel, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2003.
Carr, Edward Hallett:	**"Milliyetçilik ve Sonrası",** Çev. Osman Akın, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990.
Cem, İsmail:	**"TRT'de 500 gün: Bir Dönem Türkiye'sinin Hikâyesi"**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010.
Connell, R.W.:	**"Masculinities"**, University of California Press, California, Second Edition, 2005.
Connell, R.W.:	**"Toplum, Kişi ve Cinsel Politika, Toplumsal Cinsiyet Ve İktidar"**, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016.
Dökmen, Zehra Yaşın:	**"Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar"**, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 2006.
Eagleton, Terry:	"Milliyetçilik: İroni ve Bağlılık", Çev. Ş. Kaya, **"Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın"**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1993.
Eliade, Mircea:	**"Ebedi Dönüşün Mitosu"**, Çev. Ümit Altuğ, İmge Kitapevi, İstanbul, 1994.
Eliade, Mircea:	**"Mitlerin Özellikleri"**, Çev. Sema Rıfat, Om Yayınevi, İstanbul, 2001.
Evren, Burak:	"Halit Refiğ'le *"Yorgun Savaşçı"* Üzerine Söyleşi", Der. Ali Karadoğan, **"Halit Refiğ – Bir Sinema'nın ve Sinemacı'nın Serüveni…",** Dünya Kitle İletişim Araştırma Vakfı DKİV Yayınları, Ankara, 2003.

Foucault, Michel:	**"Cinselliğin Tarihi"**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2007.
Gedik, Hande Birkalan:	"Türkiye'de 2000'li Yıllarda Farklılık, Cinsel Kimlikler ve Kimlik Politikalarının Yönetimi", Ed. Şeyda Öztürk, **"Cogito – Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram"**, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 65-66, Sayfa: 340-352, İstanbul, 2011.
Gellner, Ernest:	**"Uluslar ve Ulusçuluk"**, Çev. Günay Göksu Özdoğan, Büşra Ersanlı, Hil Yayınları, İstanbul, 2008.
Giddens, Anthony:	**"Sosyoloji"**, Kırmızı Yayınları, Çev. Hüseyin Özel, Evren Rızvaoğlu, İsmail Yılmaz, İstanbul, 5. Baskı, 2012.
Gökçe, Orhan:	**"İçerik Analizi Kuramsal ve Pratik Bilgiler"**, Siyasal Kitapevi, Ankara, 2006.
Gülay, Umay Türkeş:	**"Elâzığ Masalları ve Propp Metodu"**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2011.
Haywood, Chris, Ghaill, Mairtin Mac an:	**"Men and Masculinities –Teory, Resarch and Social Pratice"** Open University Press, Buckingham, 2003.
Hazar, Nedim:	**"Türk Sinemasında Yerel Arayışların Kısa Tarihçesi…"**, Ed. Abdurrahman Şen, **"Türk Sinemasında Yerli Arayışlar"**, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneleri Ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 2010.
Indick, William:	**"Senaryo Yazarları İçin Psikoloji"**, Çev. Ertan Yılmaz- Yeliz Karaaslan, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011.
Jung, Carl Gustav:	**"Analitik Psikoloji"**, Çev. Ender Gürol, Payel Yayınları, İstanbul, 2006.

Jung, Carl Gustav:	**"Anılar, Düşler, Düşünceler"**, Çev. İris Kantemir, Can Yayınları, İstanbul, 2009.
Jung, Carl Gustav:	**"Dört Arketip"**, Çev. Zehra Aksu Yılmazer, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.
Kandiyoti, Deniz:	**"Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar-Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler"**, Çev. Aksu Bora, Fevziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay, Metis Yayınları, 2013.
Karabıyık, Sema:	**"Türk'ün Dizi İle İmtihanı-1"**, Profil Yayıncılık, İstanbul, 2014.
Kırbaş, Bilal:	"Halit Refiğ Ve Ulusal Sinema", Ed. Abdurrahman Şen, **"Türk Sinemasında Yerli Arayışlar"**, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneleri Ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 2010.
Mahçupyan, Etyen:	"Bir Mikro İdeoloji Olarak Militarizm: Zihniyet, Özne Ve Etik Meseleleri Üzerine Bir Not", Der. Ahmet İnsel, Ali Bayramoğlu, **"Bir Zümre, Bir Parti Türkiye'de Ordu"**, Birikim Yayınları, İstanbul, 2004.
Maraşlı, Gülşah Nezaket:	"Türk Sinemasında Ulusal Ve Milli Sinemanın Yeri", Ed. Abdurrahman Şen, **"Türk Sinemasında Yerli Arayışlar"**, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneleri Ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 2010.
Mosse, George L.:	**"The Image of Manhood: The Creation of Modern Masculinitiy"**, Oxford University Press, New York, 1998.
Özbay, Cenk:	"Toplumsa Cinsiyet ve Erkeklik- Türkiye'de Hegemonik Erkekliği Aramak", Ed. Cansu Özge Özmen, **"Toplumsal Cinsiyet"**, Doğubatı Dergisi, Doğu Batı Yayınları, Ankara, Sayı: 63, s. 185- 204, 2013.

Özkırımlı, Umut:	**"Milliyetçilik ve Kuramları",** Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1999.
Öztan, Güven Gürkan:	Öztan, Güven Gürkan: **"Türkiye'de Militarizm Zihniyet, Pratik ve Propaganda"**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2014.
Propp, Vladimir:	**"Folklar Teori ve Tarih"**, Avesta Basın Yayın, İstanbul, 1998.
Refiğ, Halit:	**"Ulusal Sinema Kavgası"**, Ed. Aslıhan Erverdi, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009.
Sancar, Serpil:	**"Erkeklik: İmkânsız İktidar. Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler"**, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.
Sancar, Serpil:	**"Türk Modernleşmesinde Cinsiyet: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar"**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
Saraç, Simge:	"Toplumsal Cinsiyet", Ed. Lerzan Gültekin, Gül Güneş, Ceylan Ertung, Aslı Şimşek, **"Toplumsal Cinsiyet ve Yansımaları"**, Atılım Üniversitesi Yayınları, Ankara, s. 27 – 28, 2013.
Saraçgil, Ayşe:	**"Bukalemun Erkek – Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat",** Çev. Sevim Aktaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
Segal, Lynne:	**"Ağır Çekim Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler"**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1992.
Seger, Linda:	**"Senaryoda Unutulmaz Karakterler Yaratmak"**, Çev. Osman Akınhay, Agora kitaplığı, İstanbul, 2015.
Sekmeç, Ali Can:	"Sinemada Bir Düşünce Adamı: Halit Refiğ…", Ed. Abdurrahman Şen, **"Türk Sinemasında Yerli Arayışlar"**, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı

	Kütüphaneleri Ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 2010.
Serim, Ömer:	**"Devlet Yapar, Devlet Yakar ("*Yorgun Savaşçı*" Olayı)"**, An Yayıncılık, İstanbul, 2003.
Serim, Ömer:	**"Türk Televizyon Tarihi 1952 – 2006"**, Epsilon Yayıncılık, İstanbul, 2007.
Sivas, Âlâ:	**"Dizim Başladı! Kapat, Sonra Anlatırım – Televizyonda Hikâye Anlatıcılığı"**, Der. Aslı Kotoman, Ahu Samav Uğursoy, Artun Avcı, H2o Yayıncılık, İstanbul, 2011.
Sjoberg, Laura ve Via, Sandra:	Gender, **"War and Militarism: Feminist Perspectives"**, Ed. Enlone, Cynthia, Praeger, Oxford, 2010.
Sümbüloğlu, Nurseli Yeşim:	**"Erkek Millet Asker Millet – Türkiye'de Milliyetçilik Erkek(lik)ler"**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2013.
Tanıl, Bora:	"Ordu ve Milletçilik", Der. Ahmet İnsel, Ali Bayramoğlu, **"Bir Zümre, Bir Parti Türkiye'de Ordu"**, Birikim Yayınları, İstanbul, 2004.
Tecimer, Ömer:	**"Sinema Modern Mitoloji"**, Plan B Yayıncılık, İstanbul, 2006.
Todorov, Tzvetan:	**"Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım"**, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2004.
Toklu, Ahmet:	**"Bir "*Yorgun Savaşçı*": Halit Refiğ"**, Ed. Suat Köçer, Seypa Yayıncılık, İstanbul, 2012.
Tunca, Elif:	**"Sinemamızın Umutlu Tarihi"**, Ed. Abdurrahman Şen, **"Türk Sinemasında Yerli Arayışlar"**, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneleri Ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 2010.

Tural, Sadık:	**"Kahramanlık Nedir?",** (Çevrimiçi) http://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/sadik_tural_kahramanlik_nedir.pdf, 22. 02. 2018.
Türk, Bahadır H.:	"Hegemonik Erkek(lik) ve Kültürel Temsil: 'Çirkin Kral, Kurtlar Vadisi'nde Yürüyor", Ed. İlker Erdoğan, **"Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil"**, Kalkedon Yayınevi, İstanbul, 2011.
Türk, İbrahim:	**"Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler"**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001.
Vagts, Alfred:	**"A History of Militarism: Civil and Military"**, Meridian Books, New York, 1981.
Vogler, Christopher:	**Yazarın Yolculuğu**, "Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları", Çev. Kenan Şahin, Okuyan Us Yayıncılık, İstanbul, 2012.
Yücel, Volkan:	**"Dizim Başladı! Kapat, Sonra Anlatırım – Televizyonda Hikâye Anlatıcılığı"**, Der. Aslı Kotoman, Ahu Samav Uğursoy, Artun Avcı, H2o Yayıncılık, İstanbul, 2011.
Yücel, Volkan:	**"Kahramanın Yolculuğu – Mitik Erkeklik ve Suç Draması"**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2014.

EKLER

EK 1- TELEVİZYON DAİRE BAŞKANI YILMAZ DAĞDEVİREN'E ULAŞTIRILMAK ÜZERE, 30 TEMMUZ 1979 TARİHLİ HALİT REFİĞ'İN DİLEKÇESİ.

Denetim Müdür Yardımcısı Hadi Şenol imzasıyla verilen"*Yorgun Savaşçı*" Adlı Senaryoya ilişkin Rapor' görev sınırlarını aşan, senaryo yerine senaryonun kaynaklandığı romanın yazarı Kemal Tahir'i hedef alan, bu ünlü ve saygın Türk yazarına televizyonun kapılarını kapatmayı amaçlayan, bir devlet kurumunda 'hukuk devleti' kavramıyla bağdaştırılmasına imkân olmayan, 2. Abdülhamid'e verilen jurnallere taş çıkartan, asılsız, mesnetsiz, karalama ve iftira yoluyla kişiliğe ve düşünceye karşı bir cinayet planı özelliği taşıyan, kurum içinde görev ve yetki karmaşası meydana getiren, üretimi durduran, plan ve programı aksatan, konu ile ilgili Genel Müdür Cengiz Taşer'den yönetmen Halit Refiğ'e kadar birçok görevliyi töhmet altına sokan bir suç belgesi özelliği taşımaktadır.

Filme çekilecek senaryonun denetim raporu olması gerekirken, Kemal Tahir'in Atatürk'e karşıtlığını jurnal etmeye çalışan ve çirkin bir ihbar mektubuna dönüşen rapor, "*Yorgun Savaşçı*" romanını TRT için film haline getirmeyi kararlaştıran, başta Genel Müdür Cengiz Taşer olmak üzere, bütün yönetim kurulu üyelerinin, yürütme hazırlıklarına girişen TV Daire Başkanı Yılmaz Dağdeviren ile ikinci başkan Tarcan Gönenç'in, bu olayın buraya kadar hukuki işlemlerini denetleyen Baş Hukuk Danışmanı Tekin Gürz Umar'ın suç işlemiş oldukları iddiasını da kendiliğinden ortaya çıkarmaktadır. Bu iddia doğru ise, TRT yönetiminin baştanbaşa gizli Atatürk düşmanlarının, ya da Atatürk düşmanlığından, kimlerin Atatürk düşmanı olduğundan habersiz kişilerin eline geçtiği sonucu ortay çıkar ki, bunun ne ölçüde büyük bir 'devlet skandalına' yol açacağı meydandadır. Bundan dolayı bu rapor sıradan bir memurun konu hakkında bilgisizliğini, görev ve yetkilerini yanlış kullanma gafletini aşan, örtbas edilemeyecek bir tavır ortaya koymaktadır. Yerinde ve zamanında önlem alınmadığı takdirde son derece vahim

sonuçlar doğurması muhtemel olan bu tavır karşısında bir soruşturma açılması, kişilerin kendilerine sıvaştırılan pislikten temizlenmesi, bir "devlet skandalına" maşa olma ve onu kullananlar hakkında gerekeni yapılması, 'demokratik hukuk devleti' olmanın temel şartıdır.

"*Yorgun Savaşçı*" Adlı Senaryoya ilişkin Rapor 'da benim yazdığım senaryo hiç söz konusu olmamakta, genel olarak Kemal Tahir'in kişiliği ve düşünceleri, özellikle de "*Yorgun Savaşçı*" romanın Milli Mücadeleye yaklaşımı eleştirilmekte, Kemal Tahire Atatürk düşmanlığı ve ulusal tarihi tahrif lekeleri sürülerek, TRT'nin kapılarının bu yazara tümden kapatılması hedef alınmaktadır. Atatürk düşmanlığı bugün toplumumuzda rejime karşı işlenen bir suç özelliği taşımaktadır ve bu suçu cezalandırmak için 25.07.1951 tarihinde 5816 sayılı bir kanun çıkarılmıştır. Kemal Tahir'e isnat edilen Atatürk düşmanlığı bir tezvirat değilse bu kanun karşısında işlem görmek durumundadır. 'Dr. Rıza Nur'un Hatıraları' gibi bu suçu işlediği sabit görülen bazı kitaplar bu kanun uyarınca toplatılmıştır. Kemal Tahir'in kitapları piyasada serbestçe satılmakta iken eğer bunlarla 'Atatürk Düşmanlığı' yayılmak isteniyorsa bu durum karşısında Türk adliyesi uyumakta mıdır? "*Yorgun Savaşçı*" ile ilgili olarak bir TRT memurunun yazdığı raporu Türkiye'nin yüksek yargı organlarına bir dava konusu olarak götürecek olan 'Kemal Tahir Vakfı' bu olayın yasal sonucunu Türk kamuoyuna açıklayacaktır.

Atatürk ve devrimlerine gölge düşmemesini sağlamak amacıyla Kemal Tahir'e TRT kapılarını kapatmaya yeltenen raporda Kemal Tahir'in bu suçu nasıl işlediği pek muğlak bir biçimde ifade edilmektedir. 'Türkiye Defteri' adlı derginin 6. sayısında, ölümünden sonra yayınlanan bir konuşmasının birkaç cümlesi Atatürk düşmanlığı için tek somut kanıt olarak ileri sürülmeye çalışılmaktadır.

"Aslında ben ne Mustafa Kemal'e, ne de Atatürk'e karşıyım. Atatürk de, Mustafa Kemal de bizim toplumumuzda bazı işler yapmış birer asker paşasıdır. Bu nedenle herhangi bir paşaya, ya da paşalar grubuna karşı olmak zorunluluğunu şimdiye kadar hiç duymadım. Şimdiden sonra da duyacağımı sanmıyorum."

Atatürk düşmanlığını bu sözlere bağlamak, gerisi de kahve dedikodularından,

sarhoş gevezeliklerinden derlenmiş bir tezvirata imza basmak devlet memuru ciddiyeti ile bağdaşmayacak bir hafifliktir. Somut delil diye aleyhine kullanılmaya çalışılan tek örnekte Kemal Tahir, Atatürk'e karşı olmadığı açık bir ifade ile belirtmekte, onu putlaştırmaya, Türk tarihinin önemli tek kişiliği olarak değerlendirmeye karşı çıkmaktadır. Kusursuzluk ve mükemmeliyet yalnız tanrı kavramıyla açıklanabilir. Atatürk'ü sevmek, saymak başka, ona tapınmak başkadır. Türk toplumu hiç şüphesiz tarihi boyunca birçok büyük askeri ve siyasi kişilik yetiştirmiştir. Bundan sonra da yetiştirecektir. Ömrünün en büyük davası mistisizme karşı akılcılığı, metafizik yavelere karşı gerçekliği savunmak olan Atatürk'e yapılacak en acı saygısızlık onun adını bir rejim ve yönetim yobazlığına alet etmektir.

"*Yorgun Savaşçı*", dolayısıyla Kemal Tahir'e yöneltilen çok ağır suçlama, zincirleme bir biçimde ülkemizde resmi ve gayri resmi birçok kurumları ve kişileri de büyük bir töhmet altında bırakmaktadır. Eğer Kemal Tahir, Atatürk ve onun temsil ettiği rejime karşı ise onun kitaplarını basan, yayan, Remzi, Bilgi, Sander yayınevleri de bu suça iştirak halindedir. "Türk devrimini, Ulusal Kurtuluş Savaşını, bu savaşta geçmiş bir olayı" başarı ile anlatan bir roman olarak *"Yorgun Savaşçı* "ya 1968 yılında 'Yunus Nadi' ödülünü veren Cumhuriyet Gazetesi ve Oktay Akbal, Hüsamettin Bozok, Necati Cumalı, Behçet Kemal Çağlar, Sabahattin Eyüboğlu, Ecvet Güresin, Prof. Reşat Kaynar, Salim Rıza Kırkpınar, Rauf Mutluay, Cevdet Perin, Sadun Tanju, Feridun Fazıl Tülbentçi 'den oluşan on iki kişilik büyük jüri de bu suça iştirak halindedir. Atatürk'ün bizzat kurduğu Türk Dil Kurumu'nun yayın organı Türk Dili Dergisi'nin Temmuz 1976 tarihli, 298 sayılı 'Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısında "*Yorgun Savaşçı*" dan zaman zaman açıp bir şeyler öğrenmek, yeni bir güç almak isteyeceğiniz bir başucu kitabı' diye söz eden Mustafa Şerif Onaran da bu yazıyı yayınlayan Türk Dili Dergisi sorumluları da bu suça iştirak halindedir. Bu mantığa göre Türk Dil Kurumu daha da büyük bir suç işlemiş, kurucusunun düşmanına 'Devlet Ana' romanı ile 1968 yılında kurumunun en büyük ödülünü vermiştir.

"*Yorgun Savaşçı*" romanından hazırlanan bir oyunun aylarca sahnelerinde oy-

nanmasına göz yuman İstanbul Belediyesi de bu oyunu sahneleyen, şimdiki Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Ergin Orbey de suça iştirak halindedir. 1979 yılı Nisan ayında televizyonda bana Kemal Tahir için bir anma programı hazırlatan Kültür Şubesi Müdürü Sedat Örsel ile bu programın yayınlanması sırasındaki ilgili TRT yöneticileri de bu suça iştirak halindedir. Bu akla göre Başbakan Sayın Bülent Ecevit de, 1 Nisan 1968 tarihli 'Kitaplar Arasında' adlı dergide 'Devlet Ana' romanını, Kemal Tahir'in büyük yazarlık gücünü, geniş tarih bilgisini, derin sanatçı sezgisini belirterek överken Atatürk düşmanlığını körükleme durumuna düşmüştür. Yani ülkenin bunca sağlam kurumları kuruluşları aklı başındaki kişileri uykudadır da yalnızca TRT'nin zehir hafiyesi uyanıktır, öyle mi?

TRT ’de böylesine uyanık bir hafiyelik sistemi geliştirildiğinde, başta Atatürk devrimlerine karşı gelip Mısır'a gittiği için Mehmet Akif ’in “İstiklal Marşı” mısralarının okunmasını yasaklamak gerekir. Rejimi değiştirmeye çalıştığı için ve Rusya'ya kaçtığı gerekçesi ile Nazım Hikmet'in de TRT ’de hiç bahsinin olmaması gerekir. Osmanlı kültürüne bağlılıklarını belirten Yahya Kemal ile Ahmet Hamdi Tanpınar’a da TRT kapıları kapanmalıdır. Yaşar Kemal eşkıyaları övdüğü, Halide Edip Amerikan mandasından yana çıktığı, Refik Halit Karay 150'liklerden olduğu için TRT'nin kendilerinden uzak durması gerekir. İrili ufaklı her Türk yazarını sağından solundan böyle karalamalarla saf dışı ettikten sonra Türk televizyonunun perdesi kimlere kalacaktır? Gitsin “Kaçak”, gelsin “Aşk Gemisi” ve sonuçta yabancı televizyonlara teslimiyet…

Siyasi jurnalcilik niteliğindeki raporun yazarı, yalan yanlış bir edebiyat ve tarih bilgisiyle “*Yorgun Savaşçı*” romanını eleştirmeye çalışmaktadır. “Şemsi Paşa’yı vuran Mülazım Atıf’ romanın kahramanlarından biri değildir. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin ünlü kişileri arasında Dr. Münir diye birisi yoktur. Dr. Münir, Kemal Tahir'in bir roman kahramanıdır. Yüzbaşı Selahattin'in soyadı “Yurtdağlı” değil “Yurtoğlu” dur. Böylesine yalınkat bir tarih ve edebiyat bilgisi ile mi Kemal Tahir yargılanacaktır?

Bir romanda gerçek olayların içine hayal kişileri katmak, onları gerçek kişilerle yan yana yaşatmak ilk defa Kemal Tahir tarafından yapılmış bir şey değildir. Eğer bu bir edebi kusur ise, bu kusur edebiyat tarihinde Homer'in 'İlayda'sından itibaren başlamakta, Shakespeare'in trajedilerinden geçerek Walter Scoot'a varmakta, "Parma Manastırı" ile Stendhal'i, 'Üç Silahşörler ile Alexander Dumas'yı, "Yüzbaşı'nın Kızı" ile Puşkin'i, "Harp ve Sulh" ile Tolstoy'u da içermektedir. Çağımız yazarlarından Herman Hesse, Mihail Şolohov, ilya Ehrenburg, Simone de Beauvoir, Aleksander Soljenitzin de bu kusura sık sık bulaşmışlardır. Tarihi gerçekleri çarpıtmak ithamından herhalde Yakup Kadri, Haldun Taner ve Atilla İlhan da yakayı sıyıramayacaklardır. Ama gerçekten bu çeşit sakat bir yaklaşım, ancak TRT hafiyesinin Kemal Tahir ve "*Yorgun Savaşçı*"yı karalayabilmek için kendinden menkul bir yargı kıstasıdır. Yoksa "*Yorgun Savaşçı*" romanını bu yaklaşımla eleştirmiş aklı başında bir tek kişi yoktur. Övgülere gelince, davanın gelişmesi sırasında kalın bir dosya halinde ilgili mercilere sunulacaktır.

"*Yorgun Savaşçı*" ile ilgili raporda Kemal Tahir 'e yapılan ve kanunu yollardan hesabı sorulacak olan bu asılsız ve çirkin isnatlar bir yana bırakılırsa, yazarın kendisi bu romanda ne yapmayı düşünmüştür? Kazandığı "Yunus Nadi Ödülü" dolayısıyla Kemal Tahir, 30 Haziran 1968 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde şunları söylemektedir;

"Memleketin en kötü günlerinde düşmanlar iyice içeri doldukları sırada, başından beri politikaya karışmamış, orta rütbede dövüşken Türk subayının, ordusuz kalma dramını anlatmak istedim. Bunu anlatırken 1818- 1919 memleket şartlarını, bilhassa direnenlerle ümidini kaybetmiş olanların durumunu göstermeye çalıştım. Buna Türk toplumunda ordunun özel yerini belirtmek istedim, demek de doğrudur. "*Yorgun Savaşçı*"da yakın tarihimizde örnekleri çok görülen, politize olmuş büyük ve küçük rütbeli subayların dramını değil, son yüzyıldır bütün iç ve dış cephelerde yalnız milli devleti, yani vatanı savunmak için hiç kimseden ve hiçbir rejimden kendisi için çok bir şey istemeden vuruşmuş Türk subaylarının dramını vermek istedim.

1918-1919 döneminde, memleketin düşman istilası altına düşmesi, yıllardır

yoksulluklar içerisinde çarpışan ordunun dağılması, bu milli dramın derinliğini kat kat arttırmıştır. Burada Savaşçı Türk subayının karşılaştığı en ağır durum kendi halkalarının yenilgi sorumluluğunu subay kadrosuna gelişigüzel yüklemesidir. Anadolu Kurtuluş Hareketimize bu açıdan baktığımız zaman, romantik övünmelerin altında yatan gerçek insan dramını görürüz."

Benim de "*Yorgun Savaşçı*" senaryosunu hazırlarken, filmi tasarlarken yaklaşımım tamamen bu doğrultuda ve bu çerçeve içinde olmuştur. Bunun Atatürk ve devrimlerine karşıtlığı nerededir, bilemiyorum. Bu iddia ile "Yorgun Savaşı'nın filme çekilmesini önlemeye çalışan denetim raporu ortaya karmaşık idari, mali ve hukuki sorunlar çıkarmaktadır. "*Yorgun Savaşçı*" romanından film yapılması teklifi, TRT Genel Müdürü Dr. İ. Cengiz Taşer imzası ile 13/10/1978 tarih ve 097-0-1/794 sayılı bir yazı ile Yönetim Kurulu'na sunulmuş, Yönetim Kurulu'nun 14/10/1978 tarihli toplantısında ittifakla kabul edilmiştir. Tasarının yürütülmesi Televizyon Dairesi Başkanlığı'na devredilmiştir. Bu karar gereğince romanın telif hakkı satın alınmış, senaryo yazımına ve yapım hazırlıklarına girişilmiştir. Denetim raporu senaryodan çok Kemal Tahir 'in kişiliği ile ilgili olduğuna göre bu tasarının hazırlığı için TRT 'nin bazı elemanları 9 ay bu işe bağlanmadan, yüz binlerce liralık harcamalara girişilmeden bir uyarı yapılamaz mıydı? TRT hafiyelerinin aklı o zaman neredeydi? Bu derece ilerlemiş, büyük harcamalar yapılmış bir tasarıdan TRT'nin böyle bir ihbar ile vazgeçmesi, Kemal Tahir 'e yapılan suçlamayı kabul anlamına gelir ki, bunun kamuoyunda yaratacağı skandalın nasıl bir devlet sorunu haline geleceğini hesaplamak gerekir.

Ben, çok sevdiğim, saydığım, manen kendisine çok borçlu olduğum bir yazara karşı yapılan bu saldırıyla mücadele etmeyi bir vicdan borcu sayıyorum. Ayrıca Türkiye'nin "demokratik hukuk devleti" olduğuna inanan, buna ilke olarak bağlanan bütün kamu kurumları ve toplumsal kuruluşlar ve kişiler için bu çirkin saldırıya karşı koymanın bir namus borcu olduğuna inanıyorum. Kemal Tahir 'e yapılan bu karalama, benim de bütün meslek hayatıma Atatürk ve rejim düşmanlığında suç ortaklığı gibi ağır bir töhmet altına sokmaktadır.

"*Yorgun Savaşçı*"nın yapımından vazgeçilir, ya da herhangi bir gerekçe ile

oyalama, geciktirme yoluna gidilirse, TRT jurnalcisinin iddialarının doğruluğu kabul edilmiş olur. Bu takdirde Atatürk düşmanı bir yazarın eserini filme aldırmak yoluyla beni suça azmettirmek bakımından başta TRT Genel Müdürü Cengiz Taşer olmak üzere, bütün TRT Yönetim Kurulu Üyeleri, Televizyon Dairesi Başkanı Yılmaz Dağdeviren ve Televizyon Dairesi İkinci Başkanı Tarcan Gönenç hakkında soruşturma açılmasını talep edeceğim.

Kemal Tahir hakkındaki isnatların asılsızlığı anlaşılırsa, bu rezalete yol açan lar hakkında takibat yapılmasını ve görevlerini kötüye kullanmaktan dolayı cezalandırılmaları gerekir. TRT 'de kaynatılmaya çalışılan cadı kazanlarının üstüne gidilmeli, fitne, fesat ve entrikanın kurumda çalışanları birbirine düşürmesi kurumu iş yapamaz, felçli bir hale getirmesi önlenmelidir. Devletin hazinesi, halkın vergileri, bir kurum içinde birbirini yiyen, yapılan işleri kıskanan, her iyi tasarıyı önlemeye çalışan birtakım kişilerin karşılıksız beslenme savurganlığı haline getirilmemeli, mutlaka üretime dönüştürülmelidir.

"Aşk-ı Memnu" filminden bu yana "Devlet Ana", "Pertev Beyin Üç Kızı", "İslam Ülkeleri", "Mimar Sinan", "Kadınlar Tekkesi" gibi birçok tasarım TRT 'de şu ya da bu biçimde yapım hazırlığına girişildikten sonra gerçekleşmedi. Bunun bir rastlantı olduğunu sanmıyorum. "Aşk-ı Memnu" başarısından sonra 4 yıl geçmiş olmasına rağmen TRT yönetiminin bana hala başka bir film yapmayı sağlayamamış olması, benim için çok düşündürücüdür. Benim yapacağım her tasarı bürokratik alt kademenin bir yerinde tepki ile karşılanmakta, önlemek istenmekte, yöneticileri müteredditve kararsız bir hale sokmaktadır. Burada açıkça belirteyim ki bu durum benim TRT yöneticilerine olan güvenimi çok büyük ölçüde sarsmıştır. Gene belirteyim ki üzerinde 7 ay çalıştığım, hazırlıkları bu kadar ilerlemiş, bunca yatırımlar yapılmış "*Yorgun Savaşçı*" tasarısından katiyetle vazgeçmek, ondan önce başka bir tasarı yapmak niyetinde de değilim. Bu tasarının gerçekleşmesi devletimizin, kişilerin, demokratik hak ve özgürlüklerine teminatının, hukukun üstünlüğünün bir belgesi olacaktır. Bunun sağlanması yolunda gereken mücadeleyi, yasal yollardan hem kurum içinde hem devlet katında, hem de kamuoyu önünde vermek ise benim için bir onur meselesidir. Halit Refiğ. (Toklu, 2012:15-21).

EK 2

TRT Genel Müdürlüğünün 31/5/1983 gün ve TV Daire Başkanlığının 3607-709-1767 sayılı Tutanak.

1. TRT Genel Müdürlüğünün 31/5/1983 gün ve TV Daire Başkanlığının 3607-709-1767 sayıl yazıları ile seyredilen yayın konusunda kakar alınmasını 8 bölümlük "*Yorgun Savaşçı*" filmi 10-13 Haziran 1983 tarihinde tarafımızdan seyredilmiştir.

2. Seyredilen 8 bölümlük filmde.

a) Şubat 1919 ve Mayıs 1920 yılları arasındaki olayları yansıttığı, Mustafa Kemal Atatürk'e gerekli ölçüde yer verilmediği,

b) "Akhisar" ilçesi örnek alınarak Ege bölgesi halkının Yunanlılarla savaşmak istemediği, Kurtuluş Savaşı'na bölge halkının İttihat Terakkici subaylar ve taraftarlarının zoru ile iştirak ettiği konusunu işlenerek bölgecilik yapıldığı,

c) Çerkez Ethem'in Millî Mücadelenin başlangıç dönemindeki hizmet ve faaliyetlerinden övgü ile bahsedildiği, milli kahraman görüntüsü verildiği ve filmin bu havada sona erdiği,

d) Osmanlı İmparatorluğu ve halifeliğin mutlak olduğu imajı yaratılarak, Kurtuluş Savaşı'na lüzum olmadığı konularının işlendiği,

e) Çerkez, Arnavut, Arap, Kürt, Laz, Rumeli çingenesi gibi tabirlerin çok kullanıldığı, Türklerin sarı ırktan geldiği, mavi gözlü sarı saçların Türk olmadığı kasıtlı olarak işlendiği, bölücülük yapıldığı,

f) Ermeni meselesinin aleyhimize propaganda malzemesi olabilecek şekilde işlendiği,

g) Toplumumuzun ahlaki değerlerinin örf ve adetlerinin yıpratmaya yönelik, halk ile ordu arasında bölünmelere sebep olacak görüntü ve diyalogların işlendiği,

h) Ordu mensuplarına uygun olmayan lakaplar takıldığı, dizi boyunca çok fazla küfür ve argo kelimelere yer verildiği tespit edilmiştir.

3) "*Yorgun Savaşçı*" dişi filminin bu hali ile TRT Genel Müdürlüğü televizyonunda halka gösterilmesinin sakıncalı olduğuna karar verilmiştir.

İhsan Beşir (Tank Albay, Milli Güvenlik Kurulu Genel Sekreteri Temsilcisi)

Seyfettin Alemdaroğlu (Hava Kıdemli Albay, Genel Kurulu İstihbarat Başkalığı Temsilcisi)

Selçuk Doğu (Piyade Albay, Genel Kurul İstihbarat Başkalığı Temsilcisi) (Serim, 2003: 190).