

BİR DAĞ MASALI'NDA MUHAFAZAKAR MODERNLEŞME*

Yrd. Doç. Dr. M. Çağrı İNCEOĞLU**

ÖZET

Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dünyaya yayılan modernleşme, ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel boyutlarıyla toplumları büyük ölçüde etkilemiş, küresel bir fenomen haline gelmiştir. Türkiye de modernleşme ve onun getirdikleriyle uzunca bir süredir iççedir. Sinema modern döneme özgü bir sanat ve kitle iletişim aracı olarak ortaya çıkmıştır. Modernleşmenin toplumsal hayatın her alanında yarattığı dönüşümler Türk ve dünya sinemasında doğrudan ya da dolaylı olarak geniş ölçüde temsil edilmiştir. Bu makalede, Turgut Demirağ'ın Reşat Nuri Güntekin'in eserinden uyarladığı Bir Dağ Masalı (1947) filminde beliren modernleşme temsili incelenmiştir. Filmde modernleşmeye karşı takınılan eleştirel tutum, bürokrasi ve elitizm eleştirisi ile kültürel yozlaşma iddiası üzerine yoğunlaşmakta ve muhafazakar özellikler sergilemektedir. Sözkonusu bu modernleşme eleştirisi arka planındaki etkilenme kaynakları ile birlikte analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Modernleşme, muhafazakar modernleşme, 1950 öncesi Türk sineması, temsil.

ABSTRACT

Modernization that have been expanded on the world since the mid 19th century, became a global phenomenon with its economic, social, political, and cultural dimensions. Turkey has encountered modernization and its affects for a long time. Cinema was emerged as an art form and a mass communication medium which was truly belong to the modern era. Modernization generated transformations in every aspect of social condition. Directly or indirectly, these changes have been reperedented in world and Turkish cinema widely. In this article, emerging representation of modernization in Turgut Demirağ's film Bir Dağ Masalı (1947), an adaptation from Reşat Nuri Güntekin, was elaborated. The film's critical approach to modernization displays conservative traces and is focused on bureaucracy and elitism criticism and cultural degeneration allegation. This so called modernization criticism was analysed with its background sources.

Keywords: Modernization, conservative modernization, pre-1950 Turkish cinema, representation.

* Conservative Modernization in Bir Dağ Masalı (1947)

** Yaşar Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Giriş*

Batı'da modern dönemin başlangıcını ister Rönesans ve Reform çağına kadar uzatalım, ister daha genel eğilime uyarak 19. yüzyılın ikinci yarısında dönüşümün daha radikal bir biçimde gerçekleştiği dönem olarak ele alalım; bu dönüşüm, ilk olarak Batı Avrupa'da ortaya çıkan ve zamanla tüm dünyaya çeşitli düzeylerde yayılarak, ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel görünüşleriyle tüm insanlığı etkilemiş olan bir olgudur. Batı'daki modernleşme serüveninde, insanlık tarihinin çok uzun bir dönemini kapsayan tarıma dayalı toplum modelinden, Rönesans, Reform, Aydınlanma, Sanayi Devrimi gibi süreçlerden geçilerek yepyeni bir toplumsal düzen ve insan ilişkileri bütününe ulaşılmıştır.

Rustow (1973: 93), modernleşmenin, insanın üç temel ilişkisinin, "insanın zamanla, fiziksel çevresiyle ve diğer insanlarla" olan ilişkisinin belli bir yönde dönüşümü olduğunu belirtir. Modernleşme temelde tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişte öncelikle teknolojiye bağlı olan bir dönüşüme ve bunun siyasal, ekonomik, kültürel yansımalarına işaret eder (Kongar, 2004: 240; Vago, 1989: 129).

Batı dışı toplumlarda ise modernleşmenin farklı yollar izlediği görülmüştür. Batı'da neden-sonuç ilişkisi içinde gelişen modern ekonomik, siyasal ve kültürel sistem, Batılı olmayan toplumlarda modernleşmenin sonuçlarının ithal edilmeye çalışılması sonucu farklı etkiler ve yeni sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Batı'dakinin aksine genelde ulus inşası ve siyasal sistem değişiklikleriyle, kültürel kurumların yeniden yapılanmasıyla modernleşme sağlanmaya çalışılmıştır. Eisenstadt (1970: 24)'ın vurguladığı üzere modernleşme her yerde aynı çizgisel gelişme sürecini takip etmemiş, ürettiği sorunlara her yerde farklı çözümleri de beraberinde getirmiştir.

Türkiye, Batı ile olan alışverişinin çok eskilere kadar uzanması sonucu modernleşme ve onun yarattığı sorunlarla görece erken tanışmıştır. Ekonomik, siyasal ve kültürel açıdan gelişmiş, istikrarlı bir topluma dönüşme hedefi taşıdığını söyleyebileceğimiz modernleşme süreci hiçbir yerde kolay ve sarsıntısız gerçekleşmemiştir. Köklü bir imparatorluk geleneğinden gelen Türkiye toplumu da Cumhuriyet Reformları ile radikal bir değişim sürecine girmiş, modernleşme deneyimini kimi zaman sarsıntılı bir biçimde yaşamıştır.

* Bu makale, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde kabul edilen (2008) "*Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme*" başlıklı doktora tezinin gözden geçirilip değiştirilmiş bir bölümünü içermektedir.

Modernleşmeyi kuramsallaştırma girişimlerinin çoğunda gelenekselle modern arasında karşılaştırmalar yaparak modernleşmeyi tanımlamaya çalışan ikili karşıtıklara (dikotomi) dayanan bir bakış açısı sıkça tercih edilir. Başlangıcından itibaren modernleşme kuramları, geleneksel ve modern toplumun birer resmini çizerek aradaki farklılıkları vurgular. Buna göre geleneksel toplum, durağan, toplumsal farklılaşmanın ve uzmanlaşmanın az olduğu, sanayileşmenin olmadığı, tarıma dayalı, kapitalizm öncesi bir ekonomiye sahip, siyasal açıdan feodal, mutlakiyetçi ya da oligarşik özellikler taşıyan, dinin etkin olduğu bir toplum biçimidir. Modern toplumun karakteristikleri ise bunun tam karşı kutbunda yer alır: Dinamik, değişime açık, endüstriyel ve kapitalist bir ekonomiye sahip, toplumsal farklılaşma ve uzmanlaşmanın ileri seviyede olduğu, yüksek kentleşme ve okur yazar oranına sahip, toplumun geniş bir kesimine siyasal katılım olanağı sağlayan, dinin rolü kısıtlı, iletişim olanakları geniş, değişime açık bir toplumdur. Geleneksel ve modern toplumlara atfedilen özellikler daha da çeşitlendirilebilir.

Sinemanın modernlik ve modernleşme kavramları ile sıkı bağları vardır. Sinematograf Batı modernliğinin teknik ve kültürel bir unsuru olarak ortaya çıkmıştır. Modernlik deneyimini yaşayan toplumlarda kültürel ve toplumsal olarak önemli bir yer işgal etmiştir. Sinema, modernliğin bir ürünü olmasının yanında bir temsil aracı olarak modernliği / modernleşmeyi ve onun toplumsal hayatımızdaki yansımalarını çok etkin bir şekilde ortaya koyar. Filmler birer popüler kültür ürünüdürler ve sinema, televizyonun yükselişine kadar bütün diğer araçlardan daha popüler olan bir temsil aracı olarak hüküm sürmüştür. Toplumsal hayatın her alanına nüfuz etmiş bir olgu olarak modernleşme, gerek kişisel gerekse toplumsal düzeydeki yansımalarıyla doğrudan ya da dolaylı olarak Dünya ve Türk sinemasında geniş yer bulmuştur. Tıpkı modernleşme kuramlarında olduğu gibi sinemada da modern ve geleneksele özgü özelliklerin karşıtıkları silsilesi filmlerin anlatı yapısı içinde çeşitli biçimlerde izleyicinin karşısına çıkar.

Bu yazıda Turgut Demirağ'ın *Bir Dağ Masalı* (1947)* adlı filminin modernleşmeyi temsil ediş biçimi incelenmiştir. Filmde modernleşmeye eleştirel bir bakış kendisini gösterir. Muhafazakar olarak nitelenebilecek bu eleştirel yaklaşım, bürokrasi eleştirisi, jakobenizm / elitizm eleştirisi ve kültürel yozlaşma uyarısı şeklinde ortaya çıkar. Başlangıç olarak filmin

* YÖNETMEN ve SENARİST: Ömer Turgut Demirağ. GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Cezmi Ar. OYUNCULAR: Kadri Erdoğan, İ. Galip Arcan, Nevin Aypar, Perihan Yanal, Vahi Öz, Muharrem Gürses, Halit Akçatepe, Ekrem Gürkaya, E. Sabri Güleler, Nihal Tuna. YAPIMEVİ : And Film.

kökeni ele alınmış, ardından içerdiği modernleşme eleştirisi ve bunun kaynakları ortaya konmaya çalışılmıştır. Zaman zaman filmin 1967'deki yeniden çevirimine* de değinilerek karşılaştırmalar yapılmıştır.

Reşat Nuri Güntekin ve Çalıkuşu

Turgut Demirağ'ın filmi, Reşat Nuri Güntekin'in "aynı adlı eserinden" ibaresiyle başlar. Ancak, yapılan araştırmada Güntekin'in *Bir Dağ Masalı* başlıklı herhangi bir eserine rastlanamadı. R. N. Güntekin'in eserlerinin tam listesini veren onun hakkında yazılmış kapsamlı biyografilerde** de böyle bir eserin varlığından bahsedilmiyor. Ne tiyatro oyunları, ne romanları, ne de irili ufaklı öyküleri arasında.

Buna karşın film, Güntekin'in ünlü romanı *Çalıkuşu* ile benzerlikler taşır. Nitekim Scognamillo (2003) filmin *Çalıkuşu*'ndan ve Güntekin'in başka bir öyküsünden yola çıkılarak gerçekleştirildiğini belirtir. Alim Şerif Onaran (1999: 41) da filmin ilk başta *Çalıkuşu* uyarlaması olarak tasarlandığını, ancak Demirağ'ın bunu güç bularak, Reşat Nuri'nin yazdığı bir sinopsisten *Bir Dağ Masalı*'nı yarattığı bilgisini verir. Uyarlamanın herhangi bir anlatının birebir kopyasından öte bir kavram olduğu gerçeği göz önünde bulundurularak, filmin *Çalıkuşu*'nun bir uyarlaması olduğu söylenebilir. *Çalıkuşu*'nda Reşat Nuri'nin, İstanbul'da Fransız eğitimi almış bir genç öğretmeni Anadolu'ya göndermesi gibi, *Bir Dağ Masalı*'nda da köyün öğretmeni, modern eğitim görmüş kent kökenli bir gençtir. *Çalıkuşu*'nun Feride öğretmeni nasıl Zeyniler Köyü'nün harap ilkokulunu adam etmek için uğraştıysa, *Bir Dağ Masalı*'nın Ahmet öğretmeni de benzer mücadeleleri yaşar. Üstelik her iki öğretmenin geçmişleri de birbirine benzemektedir.

Yazar, filmle büyük benzerlikler taşıyan *Çalıkuşu*'nun hikayesini şu şekilde anlatır:

“İstanbul Kızı” diye bir piyes yazmıştım. Edebi heyet (ki içinde kendim de vardım) iki perdesinin Anadolu'da fakir bir köy mektebinde geçmesinden hoşlanmadı. O zaman, Darülbedayi piyeslerinin lüks salonlarda geçmeleri adetti. Psalti mağazasının

* YÖNETMEN ve SENARİST: Ömer Turgut Demirağ. GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Gani Turanlı.

MÜZİK: Metin Bükey. OYUNCULAR: Türkan Şoray, Murat Soydan, Kuzey Vargın, Erol Tezeren, Vahi Öz, Ali Şen, Mümtaz Ener, Yavuz Karakaş, Mualla Sürer, Sunay Sun. YAPIMEVİ: And Film.

** Burdurlu, İ. Zeki. (1971). Romanlarıyla Reşat Nuri Güntekin. İzmir: İzmir Eğitim Enstitüsü Uyanış Dergisi Yayınları.

Emil, Birol (1989). [Reşat Nuri Güntekin](#). Ankara: Kültür Bakanlığı.

Önertoy, Olcay. (1983). Reşat Nuri Güntekin. Ankara: TDK Yayınları.

mobilyelerinden köy mektebi sıralarına düşmek, Darülbeydi'nin adeta haysiyetine dokunuyordu. Piyesi geri aldım ve *Çalılıkıuşu* diye bir romana çevirdim (aktaran Kabaklı, 2002: 791).

Nurullah Ataç (aktaran Naci, 1995: 42, 73), Tepeyran'ın *Küçük Paşa* adlı eserini, Türk edebiyatında köylerden bahseden ilk roman olarak anmasına karşın, *Çalılıkıuşu*'nu "Türk romanının İstanbul'da kalmayıp Anadolu'ya yayılmasının başlangıcı" olarak görür. Timur (2002: 79,80)'a göre Güntekin, "Kemalist Devrimi kendi sınırları içinde en gerçekçi biçimde sergileyen, en heyecanlı biçimde destekleyen ve en tutarlı biçimde eleştiren romancılarımızdan biridir (...) Reşat Nuri Güntekin, Kemalist reformların özü olan laikliğin, dolayısıyla Kemalist Aydınlanmanın romancısıdır". Örneğin yazarın bir başka eseri *Yeşil Gece* (1926) "toplumsal bir devrime dönüşemeyen Kemalist rejimin ilericiiliğinin sınırlarını sergileyen ilk ve kapsamlı eleştirel bakışı" (Timur, 2002: 84) getiriyordu. Bununla birlikte, örneğin *Çalılıkıuşu*'nun her dönem popüler kalması Fethi Naci'ye (1995: 74) göre Anadolu'daki kurtuluş savaşına değinmesinden ya da Anadolu gerçekliğini göstermesinden çok, "sevgi", "şevkat", "iyilik", "hoşgörü"dendir. "Çalılıkıuşu'nda iyiliksever roman kişileri sanki bitmez tükenmez bir geçit törenindedir; insanlar sanki yalnızca iyilik etmek için girmişlerdir romana: "o eski mahalle ahlakı'nın sevgi ve şevkatten kaynaklanan dayanışması çıkar hep karşımıza" (Naci, 1995: 74). Reşat Nuri, pek çok farklı eser verdiği halde hep *Çalılıkıuşu*'nun yazarı olarak anılır (Kudret, 1967: 267).

Çalılıkıuşu'ndaki, " Zavallı gönlüm bu neşenin yalanına inanıyor, suya düşmüş ölü çiçekler gibi titreye titreye açılıyordu" ; ya da "Gönlümüzün hazin macerasına en çok sen alakadar oldun..." (aktaran Kudret, 1966: 267) satırları hiç şüphesiz daha ileriki yılların Yeşilçam melodramlarının üslup ve diyaloglarıyla benzerlikler taşır. Son derece popüler olan Yeşilçam sineması, Reşat Nuri'nin edebiyattaki popülerliğinden yararlanmış, onu yerli sinemaya en fazla uyarlanan yazarlar arasında tutmuştur.

Turgut Demirağ ve Bir Dağ Masalı

Tarım Mühendisi olmak için Amerika'ya giden ancak, sinema eğitimi alan ve 1943-1945 yılları arasında Paramount stüdyolarında çalışan Turgut Demirağ, İstanbul'a dönerek And Film'i kurdu. Yönetmenin ilk filmi o dönem için büyük bir bütçeyle yapılan *Bir Dağ Masalı*'dir*. Film, 1948'de Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin yarışmasında ödül aldı (Scognamillo, 2003:

* Bu filmi kişisel koleksiyonundan sağlayan Vadullah Taş'a teşekkür ederim.

98). Reşat Nuri Güntekin'den etkilenmiş bir film olan *Bir Dağ Masalı, Çalılışu*'nun edebiyatta yaptığına benzer şekilde sinemanın Anadolu'ya yayılmasının ilk örneklerinden biridir.

Turgut Demirağ'ın 1947 ve 1967'de iki defa çevirdiği filmi, İstanbul'daki hayatını ve tıp öğrenimini bırakarak Anadolu'nun fakir bir köyüne öğretmen olarak gelen Ahmet'in öyküsünü, bakanlığın gönderdiği bir müfettişin tahkikatı çerçevesinde anlatır. Film, öğretmen hakkındaki usulsüzlük / sahtekarlık, kız kapatma, dersleri aksatma, vb. bir dizi şikayeti soruşturmakla görevli müfettişin köye gelişiyle başlar ve sık sık film boyunca kullanılan geriye dönüşlerle Ahmet'in geçmişi de anlatılır. Müfettişin köye gelirken kaza geçirmesi üzerine köylülerle birlikte yardımına koşan öğretmen Ahmet onu evine götürür ve tedavi eder.

Öğretmen, öğrencilerinin temizliği ve sağlığıyla yakından ilgilenmektedir. Onlara kalsiyum iğnesi yapması müfettişin dikkatini çeker ve iğne parasını kendi katkısının yanı sıra eğitim harcaması gibi göstererek bütçeden temin eden öğretmenin yaptığıının usulsüzlük olduğunda ısrar etse de başka bir çözüm de öneremez.

Soruşturmaya neden bir diğer olay da Ahmet öğretmenin başka bir köylünün kızını okula kapattığı suçlamasıdır. Sözü edilen kız müfettişe gösterilir. Kız, zihinsel ve bedensel açıdan engellidir ve aslında babası bakmadığı için sahip çıkmıştır.

Öğretmen, müfettişe geçmişini anlatır: Ahmet, anne ve babasını küçük yaşta kaybetmiş, zengin dayısının yanında büyümüştür. Tıp öğrencisiyken sosyete güzeli Lale ile beraberdir. Lale onu kumar ve içkiye alıştırmıştır. Bu yaşam tarzı sonunda Ahmet'in tüm servetini tüketmesine neden olmuştur. Lale'nin kendisini aldattığını öğrenince de her şeyi bırakıp Anadolu'ya öğretmen olarak gelmiştir. Onun deyişi ile tek arzusu "körpe dimağlara doğru yolu gösterip" onun "düştüğü hatalara düşmemelerini sağlamak"tır. Geldiği bu köyün okulu harap haldedir. Azimle okulu kendi başına tamir etmesi köylünün hoşuna gitmiştir. Başlangıçta istenmeyen kişi iken, zamanla köylünün sevgisini kazanmıştır.

Köyde, okula yeni kabul ettiği bir öğrencisi kaza geçirir. Doktorun uzakta olmasından dolayı Ahmet tıp bilgisi sayesinde çocuğu kurtarır. Çocuğun ablası Ayşe ile birbirlerini severler. Eski nişanlısı Jale, Ahmet'i bulur ve onunla barışmak isterse de Ahmet kabul etmez. Ancak, köydeki hayata devam etmekle İstanbul'a dönmek arasında tereddüt içindedir. Zira bir miras işi için dönmek zorundadır. Birkaç kez fikir değiştirdikten sonra, Lale'nin mirasın peşinde olduğunu anlayınca köyde kalmaya karar verir. Ayşe ile evlenmeye karar verirler. Müfettiş ile de dostluk kurmuşlardır.

Bürokrasi Tıkanırsa: Vicdan-Kanuna Karşı

Reşat Nuri, hem *Çalılıkuşu*'nda hem de diğer pek çok romanında, gerek kentlerdeki, gerek köylerdeki bürokrasinin hantal yapısını eleştirir (Naci, 1995: 49). Fethi Naci'nin (1995: 49) tespitiyle eleştirmenlerin *Çalılıkuşu*'ndan söz ederken bu sıkı bürokrasi eleştirisi yönünü genellikle göz ardı etmelerine karşın, Turgut Demirağ, söz konusu bürokrasi eleştirisini iyi gözlemlemiş ve uyarlamasında bu eleştiriye önemli bir yer ayırmıştır.

Devletin otoritesini temsil eden müfettiş, her şeyin kitabına göre, mevcut kurallar dahilinde, bir düzen içinde olmasından yanadır. Müfettişin, filmin başından itibaren takındığı tutum duyguya karşı aklı, vicdana karşı kanunu, içgüdüye karşı bilinci üstün tutarak, birincileri mümkün olduğunca ikincilerin denetimi altında tutmaktır. Köyde kaldığı ilk gecenin sabahında dışarıda şarkı söyleyen Ayşe'yi pencereden gördüğünde heyecanlanır, aklından cinsellikle ilgili geçenleri sesli olarak dışa vururken hemen toparlanır. Ciddi bir ifade takınarak kendi kendine, buraya görev için geldiğini ve ciddiyetini koruması gerektiğini telkin eder: "Ben bir müfettişim, bunları getirmemeliyim aklıma"!

Aynı sahnenin devamında, müfettiş, öğretmenin getirdiği kahvaltıyı sert bir tavırla reddeder. Ona göre bu kahvaltıyı kabul etmek neredeyse rüşvet almak demektir. İnsani bir yaklaşmanın soruşturmanın sonucunu etkilemesinden çekinmektedir. Nesnellikliğini yitirme korkusunu taşır. Ancak çantasını açtığında kendi getirdiklerinin kazadan dolayı darmadağın olduğunu görür. İnsani ihtiyaçları onu istemeyerek de olsa "bir kuru ekmeği" kabul etmek zorunda bırakır. Ekmeği yemeğe başlayan müfettiş, açlığı karşısında irade gösteremeyerek kahvaltının tamamını büyük bir keyifle bitirir.

Tahkikat için geldiği köyde otoriter bir izlenim bırakmaya çalışan bu kamu görevlisi, öğretmenin yardımından rahatsızdır ve başlangıçta ondan gelen her türlü yardımı reddeder. Ancak, ihtiyaçlarını kendi başına karşılayamayacağı bu yerde, şartlar onu çevresine bağımlı kılmıştır. Bu en başta insan-insan ilişkilerinin köyde ve kentteki yapısının farklılık taşımasındandır. Müfettişin geldiği kentte ve modern kurumlar içinde etkin olan ikincil ilişkilere, Durkheim'in (1984) "organik dayanışma" olarak nitelendirdiği türden işbölümüne karşılık; geleneksel toplumda hakim olan birincil ilişkiler ve "mekanik dayanışma"lı bir toplum modelidir.

Prensip sahibi disiplinli bir memur portresi çizmeye çalışan müfettiş hem tutum ve davranışlarıyla hem de dış görünüşüyle *Şehvet Kurbanı* (Ertuğrul Muhsin, 1940)'nın veznedarı Ahmet Barksever'i hatırlatmaktadır. Ertuğrul'un veznedarı, bütün o katı görüntüsüne, güvendiği mantığına ve

disiplinine rağmen nasıl kolayca baştan çıkıyorsa, Demirağ'ın müfettişi de aynı şekilde gevşemeye müsait bir hava içerisinde. Yönetmen sık sık onun da insani zaafı olduğunu vurgulamaktadır.

Gene bu çerçevede, vicdan – kanun karşıtlığı zaman zaman ortaya konur. Müfettiş, çocuklara kemik gelişimleri için kalsiyum iğnesi yapan öğretmenin, iğne parasının bir kısmını eğitim masrafı gibi göstererek bütçeden karşıladığını öğrenince onu azarlar. 'Demek sahte evrak meselesi doğruymuş' der. Öğretmenin uygulaması kurallara göre sahteciliktir. Ancak, öğretmen kendi davranışını savunarak eğer bu aşırı yapılmazsa çocukların ömür boyu hastalıklı kalacağını söyler.

Müfettiş: - Tamam, yaptığın vicdanen doğru ama kurallara aykırı.

Öğretmen: - E peki ne yapayım o zaman? Kendi kaderlerine mi bırakayım?

Müfettiş: - Hayır...Öyle değil tabii...

Yapılan kurallara aykırıdır ancak, diğer yandan ahlaken doğru görünmektedir. Müfettişin vicdanı da bunu onaylar. Müfettiş, buradaki vicdan ya da etik – kanun karşıtlığına bir çözüm getiremez ve kurtuluşu konuyu kapatmakta bulur.

Müfettiş, benzer şekilde, öğretmen hakkındaki bir diğer şikayet konusunda da çıkmaza girer. Öğretmen Ahmet'in bakımını üstlendiği engelli kızı, bakmadığı halde babası geri ister. Ancak öğretmen buna razı değildir ve kızın perişan olmasından korkar. Müfettişe ve onun temsil ettiği kanunlara göre ise reşit olmayan kızın babasına teslim edilmesi gerekmektedir. Ahlaki doğru ile kanuni doğru arasında doğmuş olan bir karşıtlık burada da vurgulanır. Devletin temsilcisi olan, kendisini kanunu savunmak zorunda hisseden müfettişin, aklına karşılık diğer yanda vicdanı yapıları olumlamaktadır ve konuyu daha önce yaptığı gibi kapatarak bir çıkış yolu bulmaya çalışır.

Yönetmen, öğretmenle müfettiş arasında bu ve benzeri bir dizi yüzeysel durum yaratarak ve her defasında öğretmeni haklı çıkararak akıl- duygu, kanun- vicdan / ahlak çelişmesine dikkati çeker. Yüzeysel ve kimi zaman zorlama bir tavırla başından beri şunu söylemeye çalışmaktadır: Modern, bürokratik kurallar her sorunu çözmekte başarılı değildirler. Hele hele, Türkiye gibi modern ile modern öncesinin bir arada olduğu geçiş toplumlarında. İdeal şartlar altında geçerli olabilecek olan bu kuralların çoğu, Anadolu'nun modern kente benzemeyen koşulları ve sorunları karşısında işe yaramamaktadır ve başka türlü çözümler üretmek gerekir. Dışarıda, başkentte, siyasal iktidarın koymuş olduğu kurallar, Anadolu'nun toplumsal gerçeğiyle buluşmamaktadır.

Dersler öğretmen tarafından kırdı yapılmaktadır. Müfettiş bu aykırı durumu da soruşturur. Öğretmen ise köyün sosyo-ekonomik şartlarından dolayı dersleri kırdı yapmak zorunda kaldığını anlatır. Güzel havalarda öğrencileri okula getiremediğini, zira ailelerinin onları davar otlatmaya gönderdiğini, bu yüzden de sınıfı kırdı taşıma çözümünü bulduğunu, böylece öğrencilerin hem çobanlık yapıp hem de derse devam edebildiğini anlatır. Bu nedenle öğretmen, davar gütmeye ve ders işini bir araya getirerek işlerliği olan bir çözüm yolu bulmuştur. Müfettiş bunun da usullere aykırı olduğunu belirtir; ancak bu çözüm diğer yandan hoşuna da gitmiştir. Çünkü işlevsel bir çözümdür.

Modernleşmenin bir sonucu ve parçası olan bürokratikleşme, Türkiye örneğinde belli bir çevreyle sınırlı kalmıştır. Kurallar, kanun ve yönetmelikler, planlama, akılcılaştırma, keyfi değil ama nesnel kriterler bürokrasinin temel taşlarıdır. Modern devlet ve ekonomi bürokrasiye dayanmak zorundadır. Ancak, modernleşmenin sınırlı kaldığı toplumlarda buna bağlı olarak bürokratikleşme de yetersiz kalır. Bürokratikleşme, modern koşullar altında doğan ve aynı zamanda modern koşulları yaratan bir olgudur. Filmde de görüldüğü üzere Ankara'nın ya da daha genel bir deyişle kentlerin dışına çıkıldığında bürokrasi işlerliğini yitirmektedir. Bu aslında iki yönlü bir durumdur. Ülkenin her yerine ihtiyaçlar doğrultusunda hizmet götürmek ve eğitim, sağlık, altyapı sorunlarını çözmek modern devletin görevlendirdiği bürokrasinin görevidir. Bu sorunlar çözüldükçe bürokratikleşme artar, bürokratikleşme arttıkça bu sorunlar azalır. Weber'in de kabul ettiği gibi bürokrasinin en önemli zaaflarından biri genellemeler yapması ve istisnaları göz ardı etmesidir. Ancak sistem dışı kabul edilen durumların oranı az gelişmiş ülkelerde çok büyük boyutlara ulaşır ve bürokrasinin kendisi bir istisna halini alır.

“Körpe Dimağları Aydınlatmak”

Toplumbilimin, insanların zihniyetlerinin, içinde buldukları çevresel şartlarla bağımlı olduğunu belirtmesine karşın; Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde Türk modernleşmesi “eğitim”i “bağımsız bir değişken” olarak ele alarak onu toplumun ilerlemesinde anahtar olarak görmüştür (Tunçay, 1999: 1). “...Altyapıyı (ekonomiyi) geliştirmek yerine, çağdaşlaşmanın motoru olarak eğitime ağırlık vermek, sonuçsuz kalacak değilse bile, uzun sürecek bir yolu seçmek anlamına gelmiştir” (Tunçay, 1999: 1). Cumhuriyet modernleşmesinin önerdiği bireysel olarak toplumda yükselme modeli de en katıksız haliyle “eğitim”den geçer. İster köyden ister kentten gelmiş

olsun, alınabilecek en iyi eğitimi elde etmek yoluyla toplumsal statü edinilmelidir (Tekelioğlu, 2006: 74).

T. Timur (2002: 79), Cumhuriyet dönemi edebiyatında yeni bir tipin ortaya çıktığını belirtir:

“Küçük burjuva reformisti” adını verebileceğimiz bu yeni karakter, temsilcilerini daha çok bürokrasinin orta kademelerinde bulur: Genç öğretmenler, subaylar, doktorlar, kaymakamlar, Reşat Nuri Güntekin’in *Çalılışu* ve *Feride*’sinden Sabahattin Ali’nin *Kuyucaklı Yusuf* ve *Kaymakam Selahattin Bey’ine* kadar, bu asiler ve reformistler farklı bilinç düzeylerini ve farklı özelemleri temsil ederler.

“Memleketi kurtarmak” misyonu Kurtuluş Savaşı sonrası artık “köyü kurtarma”ya dönüşmüştür (Türkeş, 2002: 428). Türk aydını için Anadolu adeta bir *Terra Incognita* (bilinmeyen toprak)’dır. Sömürgeci misyonerlerle Türk aydını arasında ilginç benzerlikler kuran ve Avrupa merkezci bakış açısının, sömürgeciliğin “ilkel” insanlara “medeniyet” götürerek onları modernleştirdiği iddiasını yineleyen ve bunu Türk aydınına örnek gösteren Hamdullah Suphi Tanrıöver tarafından kaleme alınmış aşağıdaki duygusal metin dikkate değer:

...Türk köylüsü ve Türk münevveri uçurumla birbirinden ayrılmış iki yabancı adamdı(...) Genç bir doktorun, sırf kendi arzusuyla ve ocağın ilhamıyla bozuk köy yollarında, menfaat aramaksızın muhtarip bir köylüye ilaç ve tedavi götürdüğünü seyrediniz. Vatan toprakları bu manzaraları görmek için, ne kadar zaman bekledi. Garp dünyasının en uzak memleketlere, vahşi kıtalara, ayrı dinden ve ayrı ırktan birtakım insanlara, iman, medeniyet, şevkat ve tedavi tevzi eden misyonerlerine mukabil bizim misyonerlerimizin durması, geri dönmesi değil, büyümesi, bütün memleketi kucaklaması lazım gelen bu şefkat hareketinin nihayetsiz bir inkişafını emreder. Bu hareketle aralarında, dün uçurum olan Türk münevveri ve Türk köylüsü el ele veriyor, dost ve kardeş olduğunu idrak ediyor (“Köycülük”, Türk Yurdu, Şubat 1928’den aktaran Birinci vd., 1992: 51-52).

Bir Dağ Masalı’nın “küçük burjuva reformisti” Ahmet öğretmen de, köye geliş nedenini anlatırken “Tek arzum, körpe dimağlara doğruyu gösterip benim yaptığım hatalara düşmemelerini sağlamaktır” der.

Bu düşünce biçimi belli bir dönem ve düşünce akımıyla sınırlı kalmış bir istisna değildir. Türk modernleşme düşüncesinde modernleştirici elit önemli bir yere sahiptir. Gerek katı modernleşmeci Kemalistler olsun, gerek

sol eğilimli Kadrocular, gerek geleneğe önem veren muhafazakar eğilimliler olsun, Tunaya'nın (1960) sınıflamasıyla "kısmi" ya da "bütüncü" modernleşmecilerin hepsi seçkinlere özel bir rol biçer. Bu özel rol, modernleşmeci elitin yalnızca düşün alanında değil, modernleşme pratiğinde de etkin bir konumda olmasıyla yakından ilgilidir. Türk modernleşme tarihinde kökleri eskiye uzanan bu pratik, aynı zamanda evrensel bir deneyime işaret eder. Eisenstadt'a (1966: 103) göre Türk Devrimi 'devrimci – milliyetçi' devrim türüne girmekte ve ulusal devrimlerin ortak karakteristiklerini taşımaktadır. Buna göre, bu çeşit hareketler, topluma tamamen yabancılaşmamış, toplumsal tabakalarla ve mevcut bürokrasiyle hala sıkı ilişkileri olan, aydın, bürokrat, asker ve meslek gruplarının bir araya gelmesiyle oluşmuşlardır. Pek çok üçüncü dünya modernleşmesinde Batı eğitimi almış elit, modernleşme sürecinin en aktif ajanı olmuştur (Harrison, 1993: 85).

Batı dışı modernliklerin hemen hepsinde görüldüğü üzere Osmanlı'da da devlet eliyle başlayan modernleşme, Batılılaşmış seçkin bir kesimin oluşturulmasıyla ivme kazanmıştır. Askeri, teknolojik, bilimsel alanda ve eğitimde Batı'yı yakalamak amacıyla Batı tipi modern eğitim kurumlarının kurularak ülkede doktor, mühendis, öğretmen ve subay yetiştirilmesine her dönemde önem verildi. Bu aydın kesim, Osmanlı'da da Cumhuriyet'te de değişimin itici gücü oldu. Oynadığı etkin rol nedeniyle hem Osmanlı son dönemi hem Cumhuriyet dönemi dönüşümlerinin mimarı olan bu kesim modernleşmenin doğal taşıyıcısı olmuştur.

Ancak, Türkiye'deki modernleşmeci düşünce akımları arasında aydına biçilen modernleştirici rolün boyutları ve özellikleri hakkında tartışmalar vardır ve *Bir Dağ Masalı*'nin öğretmen Ahmet'inde somutlaşan modernleştirici elit tipi Türkiye'de ses getirmiş bir modernleşme anlayışının yansımalarını taşır. "Körpe dimağları" aydınlatmak misyonuyla köye gelen Ahmet'in köyde ilk yaptığı iş metruk haldeki okul binasını onarmaktır. Hem muhtarı hem de köy kahvesine gelerek köylüleri "Her şeyi devletten beklememek lazım" diye azarlayarak köylülere bu işi sahiplendirmek isteyen öğretmen, bunu başaramayınca kendisi tek başına işe girer. Köylüyü aydınlatmak, köyü modernleştirmek gibi ilk bakışta son derece pozitivist çağrışımlara yol açan öğretmenin ve filmin tavrı tam olarak nedir?

Ahmet öğretmenin tavrı, M. Berman'ın (2002) incelediği Goethe'nin eseri *Faust*'la aynı adı taşıyan kahramaninki gibi eskiye dair ne varsa yerle bir ederek yepyeni, modern bir dünya yaratacak kadar iddialı ve sert bir tavır değildir. Eski dünyadaki en güzel olan şeyleri dahi ortadan kaldırmak isteyen Faust; "eski dünyanın görünüm ve duyusundan tek bir iz bile

taşımayan türdeş, tümüyle modernleşmiş bir alan yaratma güdüsü” ile yüklüydü (Berman, 2002: 101). Söz konusu tutum, üçüncü dünya modernleşmelerinde sıkça görülen ve sıklıkla tartışmaların odak noktası haline gelen bir aydın tavrıdır. Çünkü modernizm mekanı doğanın bir parçası olarak görür ve “modernite projesi, ilerlemeci bir üslubun mekana sahip çıktığı, yani onu ele geçirip sabitlediği, yok ettiği bir tarihselci bakışla hareket eder” (Akbal Süalp, 2004: 107).

Ya da Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Yaban*’ındaki (1932) subay kökenli Ahmet Celal’inki gibi köylünün geriliğini her fırsatta vurgulayan, onu işe yaramaz, pis, yalancı, yobaz ve ilkel bulan üstten bir bakış açısı da değildir bu. Ahmet Celal köylülerden her bahsedisinde insanın hayvanların en iğrenç olduğunu düşünür ve kendini hayvanlara bile romandaki köylülerden daha yakın bulur (Timur, 2002: 91)

Köylüyü harekete geçirmeye, aydınlatmaya çalışan ve “küçük burjuva reformisti” olarak adlandırılan bu modernleştirici aydın tipi biraz önce de belirttiğimiz gibi kendi içinde çeşitlilik taşır. *Bir Dağ Masalı*’nın Ahmet öğretmeninde eskiyi ve kurulu toplumsal düzeni, zihniyeti doğrudan karşısına almayan, ona tepeden bakmayarak onunla harmanlanarak, onu zorlayarak değil kazanarak, orta yolu bularak modernleşmeyi sağlama çabası sezilir. Bu en çok da, öğretmenin, Selek’in (2000) Cumhuriyet’in ilk yıllarının Anadolu’sunun etkin toplumsal sınıflarından biri olarak bahsettiği şeyler ve din adamları grubunun bir üyesi olan hafız Şükrü Efendi’yi kazanış tarzında ifade bulur.

Öğretmen Ahmet’in en yakın destekçisi olan ama aslında daha önceleri onun en büyük düşmanı olduğunu itiraf ederek müfettişi ve izleyiciyi şaşırtan Şükrü Efendi, köyde geleneksel olarak çocuklara eğitim vermekteyken öğretmenin gelişi onun konumunu sarsmıştır. Köyde kanaat önderi olan Şükrü Efendi, kendisinin yenilikler ve yeni gelen öğretmen karşısındaki ilk tavrını şu şekilde anlatır: “Eğer bir yeniliğin aleyhindeysem ve doğrudan karşı çıkmayı tehlikeli bulursam, önce fiskos eder, dedikodu yapar, ortalığı karıştırırım... Meşrutiyet’te de böyle yaptım, Cumhuriyet’te de, şapkada da, yazıda da böyle yaptım... Adımız Ali olmuş, Veli olmuş, Şükrü olmuş ne gezer... Her türlü yeniliğin karşısında duranım ben... Halkım, halk!”.

Her türlü yeniliğe geleneksel çıkarına aykırı olduğunda nasıl ayak dirediğini böylece anlattıktan sonra, Ahmet öğretmenin “doğru” bir yaklaşımla kendisini nasıl kazandığını da açıklar: “...Sizin yılanlar dediğiniz adamlar hava gibi her yerde. Çoğu benim gibi cahil insanlardır. Birer birer aramaya ne gerek var. Onları da sizin gibi okumuş kimseler, sözlerinin

doğruluğu ile bilgileri ile uyarıp yola getirmeli. Yoksa, cezalandırmak suretiyle ancak bir kaçını...(yarda keser). Aldırmayın... ben halkım, halk”.

Şükrü Efendi'nin ağzından ve öğretmenin peşpeşe sıralanan eylemleri, tavrı yoluyla filmin savunduğu modernleşme anlayışı, 1920'lerin ve 1930'ların Kemalizm'inin içindeki çok çeşitli renklerden, modernleşmeci aydın gruplaşmalarından birinin eğilimiyle benzerlikler taşır. Söz konusu anlayış, modernleşme meselesine farklı bir yanıt arayan ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1886-1978), Peyami Safa (1899-1961), Ahmed Ağaoğlu (1896-1939), Hilmi Ziya Ülken (1901-1974) ve Mustafa Şekip Tunç'un (1886-1958) başı çektiği; Nazım İrem'in (2002) üzerinde ciddi bir araştırma yapmış olduğu “muhafazakar- modernleşmeci” olarak adlandırılan bir anlayıştır. İrem (2002: 88), Avrupa pozitivistizminin bir kopyası olan tek ve yekpare bir Kemalizm'den söz edilemeyeceğine; aksine, birbiriyle çatışan, mücadele eden, modernleşmeye farklı reçeteler getiren farklı Kemalizm'lerin varlığına dikkat çeker. Parti içinde ya da dışında, iktidarın merkezinde ya da hemen çevresinde yer bulmuş olan entelektüel Kemalist gruplaşmalar vardır.

Söz konusu cumhuriyetçi-muhafazakar grubun etkilenme kaynakları Bergsonculuk, romantizm ve ruhçuluk idi (İrem, 2002: 89). Modernleşme konusundaki düşünceleri ile Bergsoncular, Kadrocular, liberaller, katı Cumhuriyetçiler ve İslamcılar'dan önemli ölçüde ayrıldılar. Tarihçi ve kültürcü görüşleriyle Türk başkaldığı üzerinde duran bu ekip, evrensel değil ulusal bir modernleşme yolu önererek farklı Kemalizm yorumlarıyla 1920'lerin sonlarında önem kazanan Batılılaşma projesine yön vermek istediler. Birinci Dünya Savaşı öncesindeki bunalım ortamında Avrupa'da yeşeren ve pozitivist ilerlemeci anlayışa bir tepki olarak doğan Bergsonculuk, savaşla beraber Avrupa medeniyetine olan inancın Osmanlı ülkesinde sorgulanmaya başlanmasıyla kısa zamanda Türkiye'de de yandaş bulmuştu. Osmanlı aydını Bergson'un daha çok “akılcılık” ve “liberal-gelişmeci evrimcilik”e karşı olan fikirlerini benimsediler. Durkheimci, Gökalkçı pozitivistizmin iktidar mekanizmalarındaki baskınlığına rağmen bu düşünce akımı hem İttihat ve Terakki döneminde hem de sonrasında ciddi bir mücadele içinde oldu (İrem, 2002: 93-96). “Yaratıcılığı”, “bireyin istencini” tasfiye ettiği için ittihatçı pozitivistizmi eleştirdiler, “özgür hareket”, “yaşamsal enerji”, “yaratıcılık”, “irade” gibi Bergsoncu kavramları kullandılar (İrem, 2002: 96).

Bergsoncu muhafazakar modernleşmeciler 1930'larda çeşitli düşünce akımlarıyla çarpıştılar. Türk Kurtuluş Savaşı'nın ve Devrimi'nin Anadolu insanının içindeki manevi güçle kazanıldığına inandılar. Pozitivist radikal

gelişmeciliğe, entellektüelizme karşı çıktılar. “Cumhuriyetçi modernlik projesinin sosyal mühendislik anlayışını” eleştirdiler (Demirel, 2002: 218).

Örneğin Ağaoğlu (aktaran İrem: 103), kadrocuların ve devletçi-pozitivist, askeri ve sivil bürokrat kesimin aydın için uygun gördüğü devrimlerin muhafızı olma rolünü eleştirir ve bunun jakobenizme yol açarak Kemalist devleti halka yabancılaştıracağı uyarısında bulunur. Tepeden inme Kadrocu anlayışın toplumun üzerinde devletin mutlak kontrolünü öngören “akılcı-totaliter” bir model önerdiğini, toplumun devrim idealleri doğrultusunda yönlendirilerek organize edilebilecek yapay bir yapı olmadığını, aksine, yaratıcı güçleriyle kendi yöntemlerini ve çözümlerini üretebilecek kendine yeter bir yapı olduğunu söyler. Nitekim, tekrar film hatırlanacak olursa, öğretmen köye geldiğinde okulun tamirine köylüleri zorlayarak bir sonuca ulaşamaz, köylü zamanla kendi isteğiyle işe katılır.

Aydınlar arasında tutulan bu düşünce şekli edebiyatta da yansımalarını buldu. Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal Beyatlı, Peyami Safa, Abdülhak Şinasi Hisar, Reşat Nuri Güntekin gibi yazarlar bu düşünce akımının birer temsilcisi olarak nitelendirilebilirler.

Muhafazakar modernleşmeci düşünce, Türk düşününde 1940’lar ve sonrasında da etkili olmuş bir akımdır. Bu muhafazakarlık ki 1950 seçimleriyle iktidarı ele almıştır. Film, DP’nin kurulduğu ve giderek popülerlik kazanarak iktidara yürüdüğü bir dönemde çevrilmiştir ve dönemin muhalif söyleminden etkilenmiştir.

Filmin, bütün bu özelliklerine karşın, pozitivistimin Türkiye’deki öncüsü Ziya Gökalp’in düşüncesinden tamamen kopuk olduğu söylenemez. Pozitivistliğine karşın kültür ve ulusçuluk konularında romantik, ruhçu ve Bergsoncu akımlardan etkilenmiş olan Gökalp (İrem, 2006: 88), kozmopolitlik gibi vesayetçiliği de reddeder. “İttihatçıların ve bir ölçüde Kemalistler’in tersine Gökalp, halkı ve halk kültürünü edilgen, istenildiği gibi doldurulabilen bir taşıyıcı ya da biçimlendirilebilen bir hammadde olarak görmez” (Parla, 2001: 136). Türk aydınının mevcut yabancılaşmayı aşmak için halkın yaşamına katılmasını ister. “Bunlar” der, “eğer ulusal seçkinler olmak istiyorlarsa, Türk kültürünün sözde kalan bir yüceltilmesiyle yetinmeyerek, hem öğretmek hem de öğrenmek üzere Anadolu’nun içlerine gitmelidirler” (Gökalp’ten aktaran Parla, 2001: 135). *Bir Dağ Masalı*’nın kahramanı Ahmet de “hem öğretmek hem de öğrenmek için” Anadolu’dadır. Başlangıçta köylülerle arasında var olan karşılıklı gerilim yerini anlayış ve işbirliğine bırakır.

Filmin yirmi yıl sonraki (1967) ikinci çevriminde modernleşmeci tavrın daha çok ön plana çıktığı görülür. Değişen politik rüzgarların yönü yönetmene bazı rötuşlar yaptırmıştır. İlk çevrimde olmayan camideki vaaz sahnesinde imam, yalnızca okul değil, kanalizasyon, doktor, modern ilaçlar, temizlik, su sistemi gibi modern altyapı ve yöntemleri özendirir, öğretmeni desteklediğini belirtir. İkinci filmde öğretmenin misyonu genişletilmiştir. Filmin 1947 çevriminde öğretmenininki daha az iddialı bir modernleşme girişimidir. Gerçi ikisinde de köylüyü eğip bükme, her şeyi kökten değiştirmeye çalışmak değil, bir ara formül bulmak, Safa'nın (1963) deyişiyle "sentez" yapmak vardır. Dersin kırdı yapılması, aşının kısmen bütçeden karşılanması gibi ara formüller birer sentez denemesi olarak görülebilir. Bunlar, modern kurumlar ve uygulamaları, modern olmayan (geleneksel) koşullara uyarlayıp yürütmeye çalışmak için bulunmuş yöntemlerdir.

Romantik Aşk, Şehvet ve Yozlaşma

Bir Dağ Masalı'nın ilk çevriminde ve özellikle yirmi yıl sonraki (1967) ikinci çevriminde, romantik aşk – tensel aşk karşıtlığı vurgulanır. Kentli zengin kesim ya da diğer bir deyişle Batılılaşma ve modernleşme ile en fazla iç içe olanlar yozlaşmışlardır. Maddiyat onlar için her şeydir. Paraya, zevke ve eğlenceye düşkündürler. Bu halleriyle insani pek çok değeri yitirmiş olarak resmedilirler. Filmin ikinci çevriminde (1967) Türkan Şoray'ın canlandığı öğretmen Lale, sevgilisi Ekrem ile güvendiği en yakın arkadaşının ihanetini yakaladığında, Ekrem ve kız, aşkı "modası geçmiş" bir kavram olarak değerlendirmektedirler. Romantik aşk modern değildir onlar için, modern olan şehvettir.

Bunun üzerine Lale, dayısının borçlarını kapatabilecek olan zengin ama yaşlı Emrullah Bey'in evlenme teklifini kabul etmeye karar verir: "Şimdiki gençler sevgi nedir bilmiyor. Hiç olmazsa Emrullah Bey kıymetimi bilir". Türk sinemasında her dönem sıkça kullanılan romantik / "temiz" aşk – tensel aşk karşıtlığı filmde izleyicinin karşısına modernleşme / Batılılaşma bağlamında çıkar.

Taner Timur (2003: 26), hem modernleşmecilerin hem de gelenekçilerin olumladığı lekesiz, temiz aşk imgesinin prototipinin, 19. yüzyılın ortalarında özellikle Avrupa romantik edebiyatından çeviri yoluyla ve aynı zamanda artan Fransızca bilen kesimin okumalarıyla Osmanlı ülkesine girdiğini belirtir. O zamana kadar "aşk" sözcüğü, karşı cinse olan sevgiyi değil, tanıya olan sonsuz sevgiyi tanımlıyordu.

Söz konusu eserler Avrupa’da, 18. ve 19. yüzyıl Fransa’sındaki “salon”lara ve onların temsil ettiği yozlaşmış ilişkilere J.J. Rousseau’dan itibaren romantik edebiyatın bir tepkisi olarak ortaya çıkmıştı. “dünyevi aşkı yeni kabullenmeye başlayan Osmanlı “kibar”larını ilk etkileyen yaklaşım biçimi bu olmuştur” (Timur, 2003: 31). Timur’a (2003: 32) göre bunun başlıca iki nedeni vardır: Birincisi, askeri ve teknolojik açıdan Avrupa’nın kendisinden üstün olduğunu kabullenen Osmanlı aydınının, bu kültürü, gerçeği abartan bu romanlar aracılığıyla yozlaşmış ve ahlaki olarak çökmüş tasavvur ederek görece bir rahatlama sağlaması; ikinci olarak da, kaç göçün olduğu, yani kadının aile üyelerinin dışındaki erkeklere görünemediği bir kültürde Fransız romanlarında tasvir edilen ilişkilerin aydın kesimde dahi kabul edilebilmesi pek mümkün olmadığından, ilk olarak romantik eserlerin ilgi çekmesidir. Dönemin tüm romanlarında “aşk, şehveilik ve sevgi diye ikiye ayrılır; kadın kahramanlar da erkeklere olan bağlılıklarının ruhani bir sevgi mi yoksa duyuşsal bir şehvet mi olduğuna göre melek ya da şeytan olarak sınıflandırılır” (Parla, 1993: 19).

Kökenleri bu şekilde özetlenebilecek olan romantik aşkın yüceltilip, cinselliğe dayalı ilişkilerin yerilmesi anlayışı, Türk edebiyatı kadar sinemasında da kendini hissettirmiştir. Edebiyatta ve daha sonra sinemada Tanzimat döneminin “yozlaşmış”, “ahlaksız” Avrupalısının yerini zamanla Batılılaşma yoluyla “yozlaşmış”, “ahlaksız” kentli Türk imgesi alır. Bu 1920’li yıllarda yazılan romanlarda en sık tekrarlanan konudur. Yazarların Batı tarzı toplumsal yaşamın ve “eğlence adabının” yaygınlaşmasından duydukları hoşnutsuzluk sıkça göze çarpar (Türkeş, 2002: 446).

Edebiyatta sıkça görülen yozlaşmış karakterler gecikmeyle de olsa sinemada ve *Bir Dağ Masalı*’nda da eksik değildir. Eğlenmekten başka hiçbir işi olmayan bu zengin kentlilerden biri olan Ahmet, değişim geçirip “doğru yol”u bulmadan önceki halinde, vaktini sosyetik partilerde içki ve kumarla öldürmektedir. Ahmet’in kentteki hayatı anlatılırken, kokteyl parti, dans, bale, caz müzik, frak, takım elbise, içki, kumar, bol para harcamak, cinselliğe dayalı ilişkiler, çıkar ilişkileri, bireycilik, ikiyüzlülük, yozlaşmış ve ahlaken çökmüş hayatın simgeleri olarak ortaya konur. Eserin alındığı yazar olarak gösterilen Reşat Nuri Güntekin’de de “danslar, balolar, eğlence biçimleri... yozlaşmayı vurgulamak amacıyla sıklıkla kullandığı simgeler olarak hemen göze çarpar” (Türkeş, 2002: 447). O dönem yazılan aşk romanlarında modernliğin simgesi olan caz orkestraları, siyasi-felsefi sorunlarla ilgili yazarlar açısından yozlaşmanın simgesiydi (Türkeş, 2002: 437). Yozlaşmış olarak betimlenenlerden biri olan Lale her sorunun parayla çözülebileceğini düşünür. Lale, köye yaptığı ziyarette Ayşe’nin testi

kırmasına neden olunca, parasını ödemeye kalkışır. Ahmet'in eski nişanlısı Lale'nin köye geliş nedeni de iddia ettiği gibi Ahmet'e duyduğu özlem değil, varlığından haberdar olduğu mirasa ortak olma hırsıdır.

Sonuç

Modernleşme sorunsalını sıkça ele almış bir yazar olan Reşat Nuri Güntekin'den uyarlanan *Bir Dağ Masalı*'nda, Demirağ, yazardan ödünç aldığı bir modernleşme eleştirisini aktarır. Bunu yaparken sinemasal açıdan naifliğe kaysa da kapsamlı bir modernleşme eleştirisinin varlığından söz edilebilir. Filmde modernleşme gerekli, önemli ve istenen bir şeydir, ancak sınırlılıkları da tartışılmaktadır. Tepeden inme bir bürokratik anlayış köyün koşullarında işlevselliğini yitirmektedir. Bürokrasi eleştirisi yoluyla siyasal sistem ve iktidar eleştirisi yapılır. Black'in (1966: 102) bahsettiği gibi modern devletin ileri derecede merkezileşmiş ve akılcılaştırmış işlevleri, devlet-toplum ilişkisindeki iletişim eksikliği nedeniyle gerçekleşmemektedir.

Modernleşmenin, kültürel tehdit algısına dayanan, gereksiz bir Batılılaşma ve yozlaşmayla çok kolay karıştırılabilecek bir olgu olarak betimlenmesi yaklaşımı Tanzimat döneminden beri süregelen bir modernleşme eleştirisi ekolünü yansıtır. Film, bu ana akımın altında ise "muhafazakar-modernleşmeci" olarak adlandırılan bir aydın kesiminin, Bergsonculuk, romantizm ve ruhçuluktan etkilenmiş modernleşme anlayışının taşıyıcısı konumundadır. Buna karşın, film, kahraman olarak seçtiği moderleştirici elit tipiyle zaman zaman pozitivist modernleşme söylemine de yaklaşımdan kendini alamaz. Ancak bu, Türkiye'deki çeşitli modernleşme anlayışlarının hemen hepsinde görülen ortak bir eğilimdir.

Bir Dağ Masalı'nın "doğru" olarak kabul ettiği ve önerdiği modernleşme davranışı kültürel Batılılaşmayı içeriyor ise de, bunun sınırları çizilmekte, özü kaybetme endişesi dile getirilmektedir. İçki, kumar, şehvet ve lüks düşkünlüğü, yalancılık, ikiyüzlülük, maddiyata önem verme gibi özellikler aşırı Batılılaşma'nın sonucu olarak görülürken; sadakat, tevazu, yardımseverlik, dürüstlük, saf sevgi ve aşk, insan sevgisi gibi özellikler korunması, bozulmaması gereken geleneksel erdemler olarak temsil edilirler. Kültürel yabancılaşma büyük bir tehdit olarak görülür.

Bir taraftan modern yöntemler uygulanmalı, Batı'nın bilimi ve tekniği, akılcılığı gibi işlevsel özellikleri benimsenmeli, ancak geleneksel erdemler kaybedilmemelidir. Doğu ve Batı bir arada yer almalı, bu yapılırken değişimi yumuşatıcı geçiş formülleri bulunmalıdır. Bu geçiş, aydınların öncülüğünde

olacaktır. Bunun için halkla kaynaşmış, onunla iletişimi sağlam bir aydın profili öngörülür. Tepeden inme, jakoben tutumlar eleştirilir.

Bir Dağ Masalı, 1950 sonrası dönemde yaygınlaşacak olan popüler bir film tarzının öncüleri arasındadır. Türkiye’de sinema yoluyla kitlelerle gerçek anlamda ilk iletişim kurma denemesinin de bir örneğidir aynı zamanda.

Kaynakça

- Akbal Süalp, Zeynep Tül. (2004). Zamanmekan. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Berman, Marshall. (2002). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor (5. baskı). Çev., Ümit Altuğ, Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Birinci, Necatî; Enginün, İnci; Kaplan, Mehmet; Kerman, Zeynep ve Uçman, Abdullah (der.). (1992). Atatürk Devri Fikir Hayatı. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Demirel, Tanel. (2002). “Cumhuriyet Döneminde Alternatif Batılılaşma Arayışları: 1946 Sonrası Muhafazakar Modernleşmeci Eğilimler”. Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık. Uygur Kocabaşoğlu (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durkheim, Emile. (1984). The Division of Labour in Society. Çev., W.D. Halls. Basingstoke : Macmillan.
- Eisenstadt, Shmuel N. (1966). Modernization: Protest and Change. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall.
- Eisenstadt, Shmuel N. (1970). Readings in Social Evolution and Development. London: Pergamon Press.
- Harrison, David. (1993). The Sociology of Modernization and Development. London: Routledge.
- İrem, Nazım. (2002). “Turkish Conservative Modernism: Birth of a National Quest for Cultural Renewal”. International Journal of Middle East Studies 34: 87-112.
- İrem, Nazım. (2006). “Undercurrents of European Modernity and the Foundations of Modern Turkish Conservatism: Bergsonism in Retrospect”. Middle Eastern Studies 40 (4): 79-112.
- Kabaklı, Ahmet. (2002). Türk Edebiyatı. (cilt 3). İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kongar, Emre. (2004). Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kudret, Cevdet. (1967). Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman: Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Kadar 1910-1923. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayın.
- Naci, Fethi. (1981). 100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Naci, Fethi. (1995). Reşat Nuri’nin Romancılığı. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Onaran, Alim Şerif. (1999). Türk Sineması. (c.1). Ankara: Kitle Yayınları.
- Parla, Jale. (1993). Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Parla, Taha. (2001). Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporatizm. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rustow, Dankwart A. (1973). "The Modernization of Turkey in Historical and Comparative Perspective". *Social Change and Politics in Turkey: A Structural-Historical Analysis*. Kemal Karpaz (der.) içinde. Leiden: E. J. Brill, 93-122.
- Safa, Peyami. (1963). Doğu - Batı Sentezi. İstanbul: Yağmur Yayınları.
- Scognamillo, Giovanni. (2003). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Selek, Sabahattin. (2000). Anadolu İhtilali. (cilt 1). İstanbul: Kastaş Yayınları.
- Tekelioğlu, Orhan. (2004). Pop Yazılar: Varoşlardan Merkeze Yürüyen Halk Zevki. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Timur, Taner. (2002). Osmanlı- Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik (2. baskı). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Tunaya, Tarık Zafer. (1960). Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri. İstanbul: Yedigün Matbaası.
- Tunçay, Mete. (1999). "Cumhuriyetin 75 Yıllık Düşünce Serüveni". 75 Yılda Düşünceler, Tartışmalar. Mete Tunçay (der.) içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Türkeş, Ömer. (2002). "Güdük Bir Edebiyat Kanonu". Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm. Ahmet İnel (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Türkoğlu, Nurçay. (2000). Görü-yorum, Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü. İstanbul: Der Yayınları.
- Vago, Steven. (1989). Social Change. New Jersey: Prentice-Hall.