

**T. C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO – TELEVİZYON VE SİNEMA  
ANABİLİM DALI**

**HALİT REFİĞ SİNEMASINDA KADIN  
(1960/61 – 2000)**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Bilge Emin**

**Tez Danışmanı**

**Prof.Dr.Kurtuluş Kayalı**

**Ankara-2003**

**T. C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO – TELEVİZYON VE SİNEMA  
ANABİLİM DALI**

**HALİT REFİĞ SİNEMASINDA KADIN  
(1960/61 – 2000)**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Bilge Emin**

**Ankara-2003**

## ÖNSÖZ

Atatürk dönemiyle birlikte Türkiye'de sanayileşme süreci başlar. Böylece, 1950 yılından itibaren Türkiye'de sanayileşme geliştikçe, çalışan kadınların oranı da artar. Türkiye'de, kadın iş gücü açısından en büyük gelişme, hizmet sektöründe özellikle kamu yönetimi alanında gözlenir.

Bütün bu olumlu gelişmelere rağmen, tarihsel geleneklerin etkisiyle, Türk kadını sürekli ikinci plana itilmiştir. Cumhuriyet dönemiyle birlikte kadınlara birtakım hak ve özgürlükler sağlanır. Bu sırada kadın haklarının yaygınlaşmasında kentlerdeki ve kırsal yörelerdeki kadınlar arasında da farklar oluşmuştur.

Kadınların Türk toplumundaki konumu, Türk sinemacılar tarafından da sürekli işlenen bir konu olmuştur. Sinema dünyasında ise Halit Refiğ, filmlerinin çoğunda kadını merkeze yerleştiren bir yönetmendir.

Bu çalışma, Halit Refiğ'in 1960/61-2000 yılları arasında çektiği filmlerde, olabildiğince toplumsal verilere dayanarak, kadının hangi toplumsal yapı içinde nasıl ele alındığını ve Halit Refiğ'in kadın sorunlarını nasıl gördüğünü de ortaya koymak amacını taşır. Böylelikle hem bir dönem Türk kadınının toplumsal yaşantısı, hem de bunun beyaz perdeye aktarımı irdelenir.

Çalışmanın çeşitli aşamalarında birçok kişinin yardımlarını gördüm. Bilgi, belge ve video kasetlerle beni destekleyen ve yardımlarını esirgemeyen Ali KARADOĞAN'a

ve Yrd. Doç. Dr. Ruken ÖZTÜRK'e; tezime katkıda bulunan Prof. Dr. Nilgün ABİSEL'e teşekkür ederim.

Tezimin hazırlanmasında büyük katkıları olan ve benden yardımlarını esirgemeyen, evinin kapılarını her zaman sonuna kadar açan Halit REFİĞ-Gülper REFİĞ çiftine sonsuz teşekkür ederim.

Tezimin oluşmasında, en çok emeği geçen, beni yönlendiren ve bilgilendiren tez danışmanım Prof. Dr. Kurtuluş KAYALI'ya ise yürekten teşekkürü bir borç bilirim.

Her çalışmada olabileceği gibi, bu çalışmada da, ne kadar özenli davranılırsa davranılsın, bazı eksik noktalar bulunabilir. İstem dışı ortaya çıkan böyle bir eksiklik için, tüm sorumluluğu yalnızca ben taşıyor; bu konudaki eleştiri ve uyarıları, ilerideki çalışmalarımda dikkate alınması gereken noktalar olarak değerlendiriyorum.

Bilge EMİN

## GİRİŞ

Günümüzde, Türk kadınının yasal planda sahip olduğu statü, birçok ülkeden daha ileri seviyededir. Buna rağmen, Türk kadını elde ettiği hakları, tam ve bilinçli olarak kullanamamaktadır. Yasal düzenleme ne olursa olsun, cinsiyetlerinden dolayı, çevrenin veya toplumun, kadınlara bakışındaki olumsuzluklar hâlâ devam etmektedir.

Kadının, böyle bir karakteristik çerçeve içerisinde baskı altında görünmesi, doğal olarak geçmişte, Osmanlı'nın sosyal yaşamındaki alışkanlıklarında aranmalıdır. Çünkü Osmanlı kadını, dinsel tabuların kendisine tanıdığı toplumsal statü içerisinde yüzyıllar boyu süregelen bir 'kapalı' döngüyü duyumsamıştır. Cumhuriyet'le birlikte Atatürk devrimleri kadınlara bir takım haklar tanınmıştır. Bu haklardan, geleneksel ve feodal yapı nedeniyle daha çok kentte yaşayan kadınlar yararlanabilmektedir.

Atatürk, kadının gerçek özgürlüğünün ekonomik yapıda alacağı yere bağlı olduğunu görür. Bu çizgide, Cumhuriyet döneminde, kadının erkekle birlikte bir 'muhteva' çerçevesinde eğitilmesi için gerekli düzenlemeler yapılır.

Türk sinemasının genel yapısı içinde bugüne kadar "kadın sorunsalı"na hep değinilmiştir. Türk sinemasında "kadın" ögesini işleyen önde gelen yönetmenler, kuşkusuz Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ'dir. Bu yönetmenler, toplumsal konuları ele alan filmlerde, kadını filmlerinin merkezine yerleştirirler.

1965 yılı Türk sinemasının gençleşme döneminin başlangıcı sayılır. Halit Refiğ, Feyzi Tuna, Tunç Başaran, Bilge Olgaç ve Erdoğan Tokatlı gibi yönetmenler birbiri ardına işbaşı yaparlar.

Bu çalışmanın amacı, Halit Refiğ sinemasında 1960/61-2000 yılları arasında, özellikle kadın karakterlerin gösterdiği farklılığı anlatmak; Türkiye'deki toplumsal değişimin birbirinden farklı filmlere ne denli yansıdığını ve onun filmlerindeki kadın konumunun modernleşme süreci çerçevesinde nasıl değiştiğini araştırmaktır.

Türkiye'de, Cumhuriyet'ten bu yana önemli ekonomik ve toplumsal değişimler yaşanmış, kadın hakları konusunda ileri adımlar atılmıştır. Bunlara rağmen "kadın", toplum içerisinde sorunları olan bir statüyü sürdürmektedir. Getirilen haklardan köy ve kasaba kadınları hiçbir zaman tam olarak yararlanamaz. Diğer yandan kentli kadınların da, ekonomik özgürlüklerini elde edemediklerinden dolayı, erkeğe önemli ölçüde bağımlı olduğu görülür.

Bu çerçevede, ulusal kimliklerin oluşumu, kentsel yaşam biçimlerinin yaygınlaşması, değerlerin ve normların değişmesinin Halit Refiğ filmlerindeki kadın olgusuyla ne gibi bir paralellikte olduğu da ayrıca burada değerlendirilmeye çalışılmaktadır.

Halit Refiğ, filmlerinde, kadına ilişkin tüm bu sorunları yoğun bir biçimde işlemiş, kadını bireysel ilişkiler çevresinden çok, toplumsal temeldeki sorunları ile irdelemiş, kadınların cinsiyetleri açısından Türk toplumunda hep farklı tutum ve yaklaşımlara hedef olmalarını anlatmıştır. Bu açıdan bakıldığında Halit Refiğ'in Türk sineması içerisinde önemli bir rol üstlendiğini söyleyebiliriz.

Bu çalışmanın konusu Halit Refiğ'in yaşamı, filmleri ve Türk sinemasına etkileri ile sınırlıdır. Halit Refiğ'in filmlerinde kadınının sunumu, yönetmenin yaşantısı, düşünceleri ve modernleşme süreci çerçevesinde tanımlanmaktadır.

Bu çalışmaya veri toplamak için öncelikle dergi ve gazetelerdeki haberler, film eleştirileri ve röportajlar tarandı. Konuya ilişkin kitaplar okundu ve yönetmenin kendisiyle görüşmeler yapıldı. Halit Refiğ'in 16 filmi<sup>1</sup> incelendi ve çalışma planındaki başlıklara uygun örnekler seçilerek ayrıntılı biçimde çözümlendi. Çalışmada *Karılar Koğuşu*<sup>2</sup> ve *Fatma Bacı*<sup>3</sup> filmleri de söz konusu edildi. Ayrıca filmlerin içerik analizi yapılarak kadının, bireysel ilişkilerden çok toplumsal temeldeki sorunları değerlendirildi.

Halit Refiğ üzerine kurulan bu tez çalışmasının I. Bölüm'ünde, "Halit Refiğ'in Sinemacı Kişiliğinin Oluşumu" başlığı altında, ilk iki alt bölümde, ana hatlarıyla Refiğ'in yönetmenliğe nasıl başladığı anlatılarak onun, Türk sinemasının 1960/61-2000 yılları arasındaki yeri ve önemi üzerinde durulmaktadır. "Türk Sinemasında ve Halit Refiğ'de Kadın" başlıklı üçüncü alt bölümde ise, özlüce Türk sineması tarihi içerisinde kadın ve sinema ilişkisine bakılmaktadır.

---

<sup>1</sup> İncelenen 16 film Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi Film Arşivinde bulunan filmlerdir. İncelenen filmler şunlardır: *Gençlik Hülyaları* (1962, Sen.: Sadık Şendil), *Şehirdeki Yabancı* (1963, Sen.: H.Refiğ, V.Türkali), *Evcilik Oyunu* (1964, Sen.: H.Refiğ, B.Oran), *Gurbet Kuşları* (1964, Sen.: H.Refiğ), *Haremde Dört Kadın* (1965, Sen.: H.Refiğ, K.Tahir), *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969, Sen.: H.Refiğ), *Sevmek ve Ölmek Zamanı* (1971, Sen.: M.Arslan, B.Oran), *Vurun Kahpeye* (1973, Sen.: O.Aksoy, H.Refiğ), *Sultan Gelin* (1973, Sen.: Hulki Saner), *Yaşam Kavgası* (1978, Sen.: H.Refiğ, N.Araz), *O Kadın* (1982, Sen.: N.Araz), *Beyaz Ölüm* (1983, Sen.: T.İnanoğlu, E.Tünaş, H.Refiğ), *İhtiras Fırtınası* (1983, Sen.: H.Refiğ), *Teyzem* (1986, Sen.: Ümit Ünal), *Hanım* (1989, Sen.: N.Araz, H.Refiğ), *İki Yabancı* (1990, Sen.: H.Refiğ).

<sup>2</sup> *Karılar Koğuşu* (1990, Sen.: H.Refiğ) M.S.Ü'nde izlenen filmidir.

<sup>3</sup> *Fatma Bacı* (1972, Sen.: H.Refiğ) TV'de izlenen filmidir.

II. Bölüm’de, "Kadın ve Toplumsal Çevresi" başlığı altında, kırsal kesimde, kentte, iç göçte ve evlilikte, Refiğ’in kadına bakış açısı değerlendirilmektedir.

III. Bölüm’de, "Tarihsel Geçmişte Kadın" başlığı altında, Refiğ’in iki filmi değerlendirilmektedir: *Haremde Dört Kadın* ve *Vurun Kahpeye*. Bu iki filmle, haremdeki kadınların hayatı ve Kurtuluş Savaşı’nda kadınların rolü anlatılmaktadır.

IV. Bölüm’de ise, "Kadın Karakterler" başlığı altında, yabancı, çalışan ve yalnız / terk edilmiş kadın karakterlerin yer aldığı filmler değerlendirilmektedir.

“Sonuç”ta ise bu irdelemeler ve değerlendirmeler sonucunda, Halit Refiğ’in sinema sanatı ile bu sanatın içinde kadının yeri belirlenmeye çalışılmıştır.



# I. HALİT REFIG'İN SİNEMACI KİŞİLİĞİNİN OLUŞUMU

## Halit Refiğ'in Türk Sinemasına Gelişi

### Sinema Yazarı Olarak

Halit Refiğ tercümanlık yaptığı yıllarda, basında daha sinema yazarlığının pek yaygın olmadığı bir dönemde sinema yazarlığına adım attı.

1956 yılının başında, o zaman ikinci yaşını dolduran “Akis”, sinema sayfasını diğer sayfalarıyla aynı düzeye getirebilmek için bir yazar arar. Aradığı ise Halit Refiğ'dir.<sup>4</sup>

O güne kadar Halit Refiğ'in ne film eleştirmenliği, ne de yazarlık denemesi vardır.

O, Ankara'da “Akis” dergisinin her hafta sürekli yazan ilk sinema yazarı olur. Bu

konuda “Akis” dergisindeki “Yazarlar” adlı makalede, Refiğ'in sinema yazarlığı

hakkında şunlar dile getirilir:

“Halit Refiğ, bilhassa, oldukça çapraşık sinema meselelerini can alıcı birkaç noktaya ortaya koyması, seyirciyi şaşırtan bir sürü teferruat arasında bir sinema eserinin özünü teşkil eden nirengi noktalarını kolaylıkla yakalamasındaki ustalık ve rahatlıkla dikkati çekmektedir. Kendisini hemen her zaman isabetli hükümlere götüren şahsi fikirlerini, zevkini umumi değerlerin üstünde tutması, bazen filmleri kesin olarak “iyi” veya “kötü” olarak ikiye ayırmasına, böylelikle ele aldığı eser hakkında aşırı iyimser veya kötümser olmasına da yol açmaktadır. Hiç şüphesiz en iyi eleştirileri; kendi şahsi görüşleriyle umumi değerler arasında bir muvazene kurduğu zaman yazdıklarıdır.”<sup>5</sup>

Halit <sup>4</sup>Refiğ'in “Akis”te imzasız olarak yazdığı 4 Mayıs 1956 tarihli ilk yazısı, Avni

Dilligil'in *Ağlayan Gözler* adlı filmiyle ilgilidir. İlk önemli yazısı da Amerikalılar

tarafından yapılması söz konusu olan *Atatürk* filmi tartışmaları çerçevesinde yazdığı

---

<sup>4</sup> “Yazarlar”, *Akis*, 7 Eylül 1957, S.174, s. 33.

<sup>5</sup> *a. g. m.*

bir yazıdır.<sup>5</sup> Bu yazı sayesinde, Nijat Özön ile tanışır. Refiğ, 1957 yılının ortalarına kadar “Akis” dergisinde yazmaya devam eder.

Sanatçı, Nijat Özön ile birlikte kısa ömürlü, sekiz sayı çıkan “Sinema Dergisi”ni (1956) yayımlar. Örnek olarak da batı sinemasını almaktadırlar. “Sinema Dergisi” için Refiğ, “Ağlayan Türk Sineması” başlıklı yazısında şunları söylemektedir:

“Bir batı sanatı olan sinemanın Türkiye’de, sinemacılarımızın geri doğulular gibi düşünmek ve hissetmek gibi alışkanlıklarından kurtulamadıkları için, ilerleyemediğini öne sürmekteydim!”<sup>6</sup>

Daha sonra o, “Yeni Sabah” gazetesinde çalışmak üzere İstanbul’a gider. 1956-1957 yılları Refiğ için çok yoğun bir sinema yazarlığı dönemi olur. Üç yayın organında (“Akis” haftalık dergi, “Sinema” aylık dergi ve “Yeni Sabah” gazetesi) aynı zamanda yazıları çıkmaya başlar. “Yeni Sabah” gazetesinde 1-1.5 yıl çalıştıktan sonra Refiğ, “Akşam” gazetesine transfer olur. “Yeni Sabah” ve “Akşam” gazetesindeki işi ise aynıdır. Haftada bir sinema yazısı yazar; hafta arasında sinema yazılarının hazırlanmasına katkıda bulunur ve ayrıca çeviriler yapar.

Refiğ, yönetmenlik yapmaya başlayana kadar düzenli olarak sinema yazarlığını sürdürür. Hatta filmlerde asistan olarak çalışmaya başladığında da yazarlıkla ilgisini kesmez. 1960 yılında ilk filmi *Yasak Aşk*’ı yönetmeye başladığında, sinema yazarlığını bırakır ve kendi yerine de Giovanni Scognamillo’yu bulur.

Refiğ, sinema yazarlığı ve yönetmenliğini aynı anda yürütmeme kararını şöyle açıklamaktadır:

---

<sup>5</sup> İbrahim Türk, *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, İstanbul, Kabalcı Yay., 2001, s. 47.

<sup>6</sup> Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul, Hareket Yay., 1971, s. 18.

“Yönetmen olarak film yapacağım. Ondan sonra yazar olarak bir meslektaşımın filmi hakkında yazı yazacağım. Yazacağım yazıların önemli bir kısmı aleyhte olacak. Yakışksız bir durum. Biri yağcılık faslına giriyor, öbürü de mesleki rekabet diye tanımlanabilir. Onun için o tarihten itibaren, sürekli yazıyla irtibatımı kestim.”<sup>7</sup>

Halit Refiğ’in, sinema yazarlığı yaptığı dönemin kendisine en büyük faydası, Refiğ’in yabancı olduğu Türkiye’deki sinema çevresi ile kısa bir süre içinde kaynaşmasını sağlamak olur. 1956-57 yıllarında yazdığı yazılar, Türk sinemasının önemli kişiliklerinin, o tarihlerde önde gelen sinemacılarının hepsinde belli bir ilgi uyandırmasına sebep olur. Bunların arasında Lütü Ö. Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Memduh Ün de vardır. Bu sayede onlarla yakın dostluklar kurma fırsatı yakalar. Onların yardımı ve desteği ile Refiğ, zorluk çekmeden Türkiye’deki sinema piyasasına girme imkânı bulur.

### **Asistan Olarak**

Yönetmen, genelde film yönetmeden önce bir biçimde hazırlık ve yardımcılık döneminden geçer. Bu hazırlık dönemi kapsamında asistanlık stajının önemi büyüktür. Dünya sinemasında olduğu gibi, Türk sinemasında da asistanlık yapmadan yönetmenliğe geçen kişiler pek nadirdir. Sinema yönetmeni olmadan önce zanaatlardaki çırak ve kalfalık gibi bir dönemi yaşamak da gerekir. Birçok yönetmen, gençlik yıllarında sinemayla yakından ilgilenir ve bu süreçten geçer.

---

<sup>7</sup> Türk, *a. g. e.*, s. 55.

Bu ilgi pek doğal, ilkin sinemalarda gösterilen bütün filmlerin seyredilmesiyle başlar. Refiğ'in sinemaya ilgi duyduğu daha çocukluğunda ortaya çıkar. *Mustafa* adında bir Rus masal filmi, Halit Refiğ'in daha 4,5 yaşındayken izlediği ilk film olur. Bu ilk izlediği film hakkında Refiğ şunları söyler:

“Orada bir balık yakalanır ve konuşuyordu: eğer kendisini serbest bırakırlarsa dilekleri yerine getireceğini söylüyordu. Bu film beni çok etkilemişti. Tesiri de yetişme çağlarımda hep sürdü.”<sup>8</sup>

İlk izlediği filmler arasında *Kızılderililer Hücum Ediyor*, *Operadaki Hayalet* filmleri o dönemde Halit Refiğ'in üzerinde etki bırakan filmlerdir. Lise son sınıfa geldiğinde, asıl ilgi alanının film çekmek olduğu düşüncesi güçlenir. Fakat o tarihlerde Türkiye'de sinema eğitimi olmadığı için önce Robert Kolej'de mühendislik eğitimi görür. Refiğ ilk sinema deneyimini bu okuldayken yaşar. Robert Kolej'de öğrenciyken “Ses Stüdyosunda” kalfalık yapıp Türk sinemasının teknik altyapısını öğrenir.

Ancak Halit Refiğ'in Türk sinemasına asistan olarak ilk girişi, Atıf Yılmaz'ın *Yaşamak Hakkımdır* (1957) filmiyle gerçekleşir. Onun, Kore'de çektiği 8 mm. filmleri ve *Dağları Delen Ferhat* projesinin senaryosuna katılması sayılmazsa, ilk ciddi çalışması *Yaşamak Hakkımdır* filmidir. *Dağları Delen Ferhat* projesinin senaryosunu Halit Refiğ, Lütfi Ö. Akad, Haldun Taner ve Yaşar Kemal 1957 yılında Turizm ve Tanıtım Genel Müdürlüğü'nün açtığı belgesel film senaryosu yarışması için hazırlarlar ve nitekim bu senaryo o yarışmada birinci olur.

---

<sup>8</sup> Selim, İleri, “Halit Refiğ ile Söyleşi: Artık Kuşlar, Otlar ve Böcekler İçin...”, *Cumhuriyet*, 20 Temmuz 1995.

Refiğ, *Yaşamak Hakkımdır* filminin hem senaryosuna katkıda bulunur, hem de yönetmen yardımcılığını yapar.

Halit Refiğ, asistanlığını yaptığı *Yaşamak Hakkımdır* filminden kazandığı deneyimi şu sözlerle dile getirir:

“Bu film, benim başından film gösterilene kadar oluşumunu yaşadığım, takip ettiğim, içinde bulunduğum, ilk film çalışması. Benim için çok faydalı oldu, ama senaryo açısından değil. Çünkü senaryo bahsinde benim hep kendime göre tasarımlarım vardı. Ama, organizasyon olarak Türkiye'nin şartlarında bir film çekiminin nasıl organize edildiğini gördüm. *Yaşamak Hakkımdır*, Türkiye'de o dönemde var olabilecek en iyi şartlarda yapılmış bir film. Atıf Yılmaz o filmde benden ne aldı bilemem. Ama benden olumsuz etki almamış olmalı ki, sonradan başka projelerde de çalışmaya devam ettik.”<sup>9</sup>

Refiğ, bu deneyiminden sonra Almanlarla gerçekleştirilecek proje için senaryo çalışmalarını yapar. Fakat hazırladığı film tasarısı çıkmaza girince, yine Atıf Yılmaz'la çalışır. İkinci asistanlığı Atıf Yılmaz'ın *Alageyik* filmindedir.

Refiğ, asistan olarak en çok Atıf Yılmaz'la çalışır. Onun dışında Metin Erksan'ın bir filminde asistan olur: *Şoför Nebahat*. Bu filminden sonra o, en çok Memduh Ün'le çalışır. Memduh Ün'e asistanlık yaptığı ilk film *Mahallenin Sevgilisi* idi. Ondan sonra *Kırık Çanaklar* filmi gelir. Refiğ'in kısa bir asistanlık döneminden sonra kendisine yönetmen olarak ilk filmi yaptıran yapımcı da Memduh Ün olur. O, ilk filminden sonra da, Memduh Ün'ün filmlerinde asistanlık yapmaya devam eder.

Refiğ, asistanlık döneminden kazandığı tecrübelerini şu şekilde ifade eder:

“Memduh Ün'le çalışmamızın benim için en büyük faydası Türkiye'de ticari sinemanın ekonomik temellerinin ne olduğunu öğrenmek oldu. Set çalışması anlamında Memduh Ün, Atıf Yılmaz kadar pratik değildi. Ama Atıf Yılmaz'dan farklı olarak, Atıf Yılmaz'ın az düşündüğü farklı bir alanda daha iyi donanmıştı. Yapımcılıkta... Memduh Ün yapımcı yönetmendi. Yapımcılıkla

---

<sup>9</sup> Türk, *a. g. e.*, s. 69.

yönetmenliği bir arada yürütmekteydi. Hatta yönetmenlikteki bütün becerisine, bütün ifade gücüne rağmen, sinemasında her zaman onun yapımcı tarafı daha ağır basmıştır. Yani bir filmin finansmanı hangi şartlarda olur? Maliyeti nasıl kontrol altında tutulur? Hitap ettiği genel seyirci ortalaması nedir? Onunla nasıl iletişim kurulabilir? Ona nasıl bir dil kullanmakta yarar vardır? Pazarlama meselesi, dağıtım şirketleriyle anlaşma nasıl yapılır? Memduh Ün bu açıdan Atıf Yılmaz'dan çok daha donanımlıydı.”<sup>10</sup>

Bu da gösteriyor ki Halit Refiğ'in yönetmenliğe adım atmasında, Atıf Yılmaz ve Memduh Ün'le çalıştığı asistanlık döneminde kazandığı tecrübelerin çok büyük katkısı olur. Refiğ, Atıf Yılmaz'ın asistanlığını yapmasaydı, belki de Türk sinemasının şartlarına ayak uydurması daha uzun süre alabilirdi. Atıf Yılmaz, bugün olduğu gibi o tarihlerde de Türk sinemasının sosyo-ekonomik şartlarını çok iyi değerlendiren yönetmenlerin başında gelir. Ona göre yönetmenin başlıca görevi şudur:

“Türk sinemasının ekonomik ve sosyolojik dayanaklarının ne olduğunu tespit etmek şarttır.”<sup>11</sup>

Refiğ, Atıf Yılmaz'ın arkasından Memduh Ün'le yaptığı çalışmalardan da çok yararlanır. Çünkü Memduh Ün, aynı zamanda yapımcıdır. Böylece o, sinemanın seyirciyle ilişkisinin rakamsal yönünü Memduh Ün'ün sayesinde öğrenir.

Halit Refiğ'in asistanlık dönemine ilişkin izlenimler şöyle özetlenebilir: İyi yönetmenler, iyi hocaların elinde yetişir. Pek nadir değerli sinema yönetmenleri hocasız yetişmiştir. Halit Refiğ de Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Metin Erksan gibi değerli hocalardan sinemacılığın en önemli öğelerini ve “sırlarını” öğrendikten sonra sinema serüvenine atılarak değerli eserlerin altına imzasını atmıştır.

---

<sup>10</sup> a. g. e., s. 74-75.

Sinema yazarlığından asistanlığa ve senaristliğe, ondan sonra da yönetmenliğe geçen Refiğ, 1961’de ilk filmini çeker. Refiğ, ilk filmi *Yasak Aşk*’ı yaparken Batılı film yönetmenlerinin etkisi altındadır.

*Yasak Aşk* filmini yapma teklifini Halit Refiğ 1960 yılında alır. Senaryosu 1960 yılı içinde yazılır ve çekimlere aynı yıl başlanır; ama filmin tamamlanması ve gösterime girmesi 1961 yılını bulur. Bu dönemde başlayıp tamamladığı ilk konulu filmi olan *Yasak Aşk*’ta Refiğ, duygusal ilişkileri bireysel bir dram ortamında sunar. *Yasak Aşk* filmi o dönemde ticari başarısızlığa uğramasına rağmen eleştirel bir ilgiyle karşılaşır.

Alim Şerif Onaran *Yasak Aşk* filmi hakkında şunları söyler:

“Basında büyük ilgiyle karşılanan *Yasak Aşk* konusunu şiirsel aşk efsanelerinden almıştır. Temiz bir sevgiyle birbirlerine bağlı genç aşıklar, bunların yasak aşklarını engelleyici evlilik bağı, psikolojik boyutlar içinde incelenmektedir filmde. Ama ‘gerçekçi romantizm’e özendiği bu filmde sonra Refiğ, bu etkileri aşacak, kendi kişiliğini bulduğu gerçekçi konulara yönelecektir.”<sup>12</sup>

Kısacası Halit Refiğ, *Yasak Aşk* ile yönetmenlikte ilk başarıyı yakalamış; ustalık yolunda önemli bir adım atmıştır.

## Halit Refiğ’in Türk Sinemasındaki Yeri

---

<sup>11</sup> Halit Refiğ, “Gerçek Duygusu”, *Sinema 65*, Ocak 1965, S.1, s. 13.

<sup>12</sup> Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması, C.1*, Ankara, Kitle Yay., 1994, s. 141.

## İlk Dönemi (*Yasak Aşk'tan Haremde Dört Kadın'a*)

Halit Refiğ, Türk sinemasındaki ilk döneminde, Batı sinemasının etkisi altında film yapmaya başlar. Daha sonra toplumsal gerçekçilik çerçevesinde denemelerde bulunur. 1960'lı yılların ortalarından itibaren de ulusal kültürün özgün yanları onun yapıtlarına yansır.

Halit Refiğ, ilk filmi *Yasak Aşk* (1960/61)'ı yaparken seyrettiği filmler, yabancı dilde okuduğu teorik kitaplar ve onlardan edindiği bilgiler sayesinde hazırlar. Bu etkide söz konusu olan filmler ise büyük ölçüde yabancı filmlerdir. Onun ilk etkilendiği yönetmenler Bunuel, Antonioni, Visconti ve Stevens'tir. Genç yönetmenin ikinci filmi *Seviştiğimiz Günler*'de (1962) de Batı etkisi görülmektedir. Dolayısıyla, onun ilk filmlerini yaparken Batı sinemasının etkisi altında olduğu söylenebilir.

Yönetmene göre Batı sinemasının etkisi *Yasak Aşk*'tadır. *Seviştiğimiz Günler* filminde ise daha çok Amerikan Hollywood sinemasının etkisi görülür. Bunun nedenini Refiğ, şöyle dile getirir:

“*Yasak Aşk*'ta bir fantezi, hayal gücü, soyuta varan bir yaklaşım söz konusuydu ama *Seviştiğimiz Günler* çok daha somut, kişiler daha belirli, mekan açısından çok daha somut bir filmidir. Burada da itiraf etmem gerekir ki *Seviştiğimiz Günler* daha çok Amerikan Hollywood sinemasının etkilerini taşımaktaydı. *Yasak Aşk*'ta ise daha çok Avrupa sineması etkileri görülür. *Yasak Aşk*'ta bilhassa Bunuel etkisi vardır. Rüya sahneleri düşünüldüğünde, sürrealist efektler yoğun olduğu için, bu filmde Batı sineması etkisi çok daha keskindir”.<sup>13</sup>

Agah Özgüç'ün bu film hakkındaki görüşleri ise şöyledir:

---

<sup>13</sup> Halit Refiğ, 25. 07. 2002 tarihli görüşme.



“*Yasak Aşk*’ın hikayesinde yenilik ‘çocuk-kadın’ tipinde ve ‘gerçekçi romantizm’ denemesinde -ve bu denemeye uyan, bu denemeyi destekleyen görsel zevkte- aranılmamalı sadece. *Yasak Aşk* meziyetleri ve kusurları ile aniden patlayan, özellikle duygusal yönden deşarj olan, 27 yaşındaki yönetmenin ana temalarını belirten bir filmidir.”<sup>14</sup>

Giovanni Scognamillo’ya göre ise *Yasak Aşk* taşkın bir ilk film olur ve bir ilk filmin tüm ilginçliğini ve özentilerini taşır. Hiç kuşkusuz genç yönetmenin çizgisi o dönemde batı sinemasını izlemektedir ve bu çizgi, ikinci filmi olan *Seviştiğimiz Günler* (1962)’de daha da belirginleşir.<sup>15</sup>

Genç yönetmenin Batı sinemasının etkisiyle yaptığı son filmi, Sadık Şendil’in François Copée’nin romanından uyarladığı *Gençlik Hülyaları* (1962), ilk iki filmi ticarî başarısızlığa uğrayınca, piyasa melodramları kimliğine bürünür.

Halit Refiğ’in yönetmenliğe başladığı 1960-1961 yıllarında Türkiye’de, 27 Mayıs’ın yarattığı özgürlükçü bir ortam söz konusudur. 1960 öncesi sansür nedeniyle toplumsal sorunlara pek değinilmez; 1961 Anayasasıyla başlayan özgürlükçü dönemde toplumsal sorunlar sinemaya aktarılmaya başlanır. Eleştirmen Yağmur Nazik de bu durumu şöyle dile getirir:

“Bu düşünsel hareket ‘Toplumsal gerçekçilik’ akımını oluşturmuştur. 1960-1965 yılları arasında, toplumsal gerçekliğimizi belirli ölçülerde dile getiren filmler yapılmaya başlanmıştır. Bu düşünsel hareketin ilk örneği de Metin Erksan’ın yönettiği *Gecelerin Ötesi* filmiydi. Film kendi içinde toplumsal bir eleştiri getiriyordu. Bu filmi takiben Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç gibi yönetmenler toplumun sorunlarını ele almaya yönelik filmler çekmeye başlamışlardır.”<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Agah Özgüç, "Rejisörlere 30 Sual", *Artist Dergisi*, 22 Ekim 1963, S.170’den aktaran, *a. g. e.*, s. 20.

<sup>15</sup> Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, Kabalcı Yay., 1998, s. 260.

<sup>16</sup> Yağmur Nazik, "Türk Sinemasında Akımlar Aldatmacası", *25. Kare*, 1999, S.28, s. 40.

1960'ların ilk yarısında, Halit Refiğ'in sinemada yaptığı ilk çalışmaları, ortamın da müsait olmasıyla gelişir. İlk iki filmi *Yasak Aşk* ve *Seviştiğimiz Günler*'de dil ve anlatım endişeleri ağır basmaktadır. Genç yönetmen, sinema diline hakim olduktan sonra toplumsal sorunları anlatan konular ön plana çıkmaya başlar. Ezel Erverdi bu konuda şunları söyler:

“*Şehirdeki Yabancı*, *Şafak Bekçileri*, *Gurbet Kuşları* gibi filmler 60'lı yılların ilk yarısında Türkiye'de sol hareketlerin ve düşüncenin yeni bir canlanışa girdiği bir dönemde yapılmış 'toplumsal gerçekçi' olma gayretinde filmlerdir. Gene o dönemde Refiğ'in yaptığı *Şehrazad* ve *İstanbul'un Kızları* Türk sinemasında ilk defa cinsel davranışları bir yan unsur olarak değil konunun esası olarak işlemektedir. Refiğ'in senaryosunu Kemal Tahir ile birlikte hazırladığı *Haremde Dört Kadın*, Türkiye'nin tarihi özelliklerine Türk sinemasında ilk gerçekçi yaklaşımdır. Ve hiç kuşkusuz o zamana kadar Refiğ'in yaptığı filmlerin en iddialısıydı. O sıralarda 'Türk sineması nasıl bir sinemadır' tartışmaları başlamıştır.”<sup>17</sup>

Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı* (1963) filmiyle başlayan “toplumsal gerçekçi” filmlerini *Şafak Bekçileri* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), *İstanbul'un Kızları* (1964), *Haremde Dört Kadın* (1965) gibi filmler izler.

Bir röportajda Refiğ, "Toplumsal gerçekçilikle ulusal sinemanın ilişkisi nedir?" sorusuna şöyle cevap verir:

“Toplumsal gerçekçilik, kronolojik olarak ulusal sinema öncesi olan bir meseleydi. 1952 yılında Metin Erksan, ilk filmi *Aşık Veysel*'i çektiği zaman bu filmde Türk köy hayatını gerçekçi bir biçimde yapmayı amaçlamıştı ve filmin yapımı gerçekleştiğinde o zamanki sansür kurulu bu filmin bu şekliyle Türkiye'de gösterilmemesi yönünde bir karar aldı. Ve bir yıllık bir mücadele içinde filmi Erksan'ın yaptığından çok farklı bir şeye bürüdüler,

<sup>17</sup> Ezel Erverdi, “Halit Refiğ: ‘Türkiye'nin Yapması Gereken İlk Şey NATO'dan Çıkmasıdır’”, *Ülke*, Temmuz 1997, S.27, s. 79.

tanınmaz bir hale soktular. Diğer sinemacılar Metin Erksan'ın filminin başına gelen bu olaydan sonra, toplumsal konularda gerçekçi olmaktan, toplumsal gerçekleri objektif bir şekilde söylemekten kaçındılar. Bu durum aşağı yukarı 1960'lı yıllara kadar süregeldi. Fakat 1961 Anayasasının kabulünden itibaren, bazı ilk arayış olan filmlerden sonra büyük yol açıcılığı, yine Metin Erksan'ın yaptığı *Yılanların Öcü* filmi sansürde reddedildi, tıpkı *Aşık Veysel* gibi. Ama bu sefer değişik bir zamanda, tarih değişmişti. Devletin başkanı rahmetli Cemal Gürsel filme ilgi gösterdi ve sansür tarafından önce bütünüyle reddedilmiş olan *Yılanların Öcü*, devlet başkanının ilgisi ile sansür engelini aştı. Ve o zamana kadar Türkiye'nin toplumsal gerçeklerine bakmakta çekingenlik duyan sinemacılar daha rahat, daha cesur olarak bu konulara girme fırsatını buldular. İşte, benim o tarihlerde yaptığım filmlerin içinde *Şehirdeki Yabancı*'dan başlayarak, üçüncü filmimdi, *Şafak Bekçileri*, *Gurbet Kuşları*, *Istanbul'un Kızları*, bu çerçevede yapılan filmler oldu. Bunların her birisi o zamana kadar ele alınması sakıncalı olan sosyal konuları, sosyal ilişkileri, gerçekleri ele alan filmler oldu. İşte bu dönem sinemamızda toplumsal gerçekçilik diye adlandırıldı. Metin Erksan'ın yaptığı olduğu *Susuz Yaz*'da belirttiğimiz gibi o şuraya, o şura da ulusal sinema hareketine yol açtı.”<sup>18</sup>

Eleştirmen Aslı Daldal bu dönemin en başarılı filminin *Haremde Dört Kadın* filmi olduğunu şu sözlerle ifade eder:

“Refiğ'in 1960-1965 yılları arasında çektiği filmler, toplumsal olaylara duyarlı 'engagé' bir sinemacının perspektifini yansıtır. Refiğ sadece toplumsal olayları, kendi bakış açısına göre yansıtmakla kalmaz; kendisi de bizzat siyasal hareketlerin içerisinde yer almaya çalışır. Usta yönetmen, 27 Mayıs hareketinin hemen sonrasında ortaya çıkan ve muhafazakar AP iktidarının 1965'te başa gelmesine kadar etkinliğini koruyan Türk sinemasındaki ilk 'toplumsal gerçekçilik' eğilimin baş mimarlarından. *Haremde Dört Kadın*, Refiğ'in bu 'engagé' döneminin en önemli ve en başarılı filmidir.”<sup>19</sup>

Halit Refiğ, toplumsal gerçeklere ilgi duyup, bunları kendi yaptığı filmlere uygulamasını ise şöyle anlatır:

<sup>18</sup> Kerime Senyücel, “Halit Refiğ ile Söyleşi 'Türk Aydınının Batı İle Hesaplaşması'”, *Sinemayı Sanat Yapanlar*, Ankara, TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı, Aralık 1999, s. 112-113.

<sup>19</sup> Aslı Daldal, “Tanzimat'tan Yön'e Osmanlı'nın Çöküş Hikayesi: Haremde Dört Kadın”, *Tarih ve Toplum*, Kasım 2002, S.227, s.20.

“27 Mayıs ve 1961 Anayasası şartları benim sinemada düşündüklerimi yapmamda yardımcı oldu. O atmosfer içinde, o zamana kadar, Türkiye’de sinema alanında yapılmamış olan bir şeyi yapma imkanı ortaya çıktı. Toplumsal gerçeklerimiz neyse onu yansıtmaya çalıştım. Ve gördüm ki, o gerçeklerde çok büyük sınıf çatışmaları yoktu. Batı gerçekçiliğinin dayandığı temeller oradaki sınıf çatışmaları. O açıdan, mesela *Gurbet Kuşları* filmini *Rocco ve Kardeşleri*’yle karşılaştırırsak orada Visconti meseleyi, bir sanayi toplumundaki sınıf çatışması olarak gösteriyor. Benimki farklı. Ben daha sanayileşmemiş olan Türkiye’de sanayi toplumlarında olan sınıf çatışmalarının bizde olmadığı tezi üzerine değil, gerçeği üzerine bir film yaptım”.<sup>20</sup>

Kısacası Halit Refiğ, filmlerinde toplumsal sorunları işleyerek, Metin Erksan, Atif Yılmaz gibi yönetmenlerle birlikte “toplumsal gerçekçilik” çerçevesinde film yapmıştır.

## **2. İkinci Dönemi (*Bir Türk’e Gönül Verdim’den Yorgun Savaşçı’ya*)**

1960’lı yılların sonlarına doğru, İstanbul’da “Türk Sinematek Derneği” film gösterileri düzenlemeye başlar. Bu film gösterileri ve toplantılarda özellikle yabancı sinemanın önemi vurgulanır. Böyle bir durum karşısında Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yerli yönetmenler Türk sinemasının, batı sinemasını taklit etmeyip, kendi imkanlarıyla ilerlemesi gerektiğini savunurlar.

Hilmi Maktav’ın da ileri sürdüğüne göre, Halit Refiğ, 1960’ların başında Metin Erksan’la birlikte, toplumcu gerçekçiliğin öncülüğünü yapmış bir yönetmendir; ancak 60’ların ikinci yarısında genç yönetmen, bu çizgiden uzaklaşır ve Türk sinemasındaki toplumcu gerçekçiliğin eleştirisini yaparak 1966-67 yıllarında “ulusal sinema” tezini ileri sürer.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Türk, *a. g. e.*, s. 120.

<sup>21</sup> Hilmi Maktav, “Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar”, *Toplum ve Bilim*, Yaz 2001, S.89, s. 171.

Refiğ'e göre, "ulusal sinema" akımı, hem yabancı sinema egemenliğine bir karşı çıkıştır, hem de Türkiye'nin Batıdan farklı özelliklerinin filme yansıtılmasının bir sonucudur.<sup>22</sup>

Necla Algan ise bu konuda şunları söyler:

"Uluslararası sinema savunucuları ulusallığı savunurken büyük ölçüde evrensel bir hareket olan altmışlı yıllardaki toplumsal gerçekçi sanat akımlarının ve genel olarak toplumcu politikaların ve özgürlük taleplerinin de parçası olan öyküler anlatmışlar ve filmler ortaya koymuşlardı."<sup>23</sup>

"Uluslararası sinema" konusu, daha çok Türkiye'nin tarihî ve toplumsal gerçeklerini ele alan filmler yapmak, seyirciye Türk toplumunun tarihsel özellikleri ve toplumsal gerçeklerini anlatan filmler çekmektir. Bu iddia doğrultusunda yapılan filmlere "ulusal sinema" kavramı ile yaklaşılır.

Daha sonraki yıllarda ise, "millî sinema" kavramı ortaya çıkar. "Millî sinema" terimini "ulusal sinema"dan farklı olarak, muhafazakâr ve geleneksel kültür değerleri ağır basan filmler yapma gayretinde olan yönetmenler kullanmaya başlarlar. Aslında her iki kelime de aynı şeyi ifade ediyor gibi gözükse de, yaptıkları filmleri "millî sinema" olarak adlandıranlar, daha çok İslamî değerlerin esas alındığı filmler yapma eğilimindedirler.

Nijat Özön, ulusal ve millî sinema arasındaki farkı şöyle anlatır:

"Bu iki farklı görüşü savunanlar; milli sinema ile ulusal sinema aynı şey değildir, gerçi biri Osmanlıca'da öbürü Türkçe'de birbirinin karşılığı olarak kullanılıyor; ama anlamca ve içerikçe bir değildir, dediler ve anlaşılmadılar. Ama ne olur ne olmaz diye de ilişkilerini koparmadılar. Ulusalcıların 'ulusallık'tan amaçları Osmanlılık, hem de Batılılaşmadan önceki su katılmamış arı

---

<sup>22</sup>Senyücel, *a. g. m.*, s. 102.

<sup>23</sup>Necla Algan, "Frederic Jameson ve Ulusal Sinema", *25. Kare*, 1998, S.25, s. 17.

Osmanlılık. Halit Refiğ'in yazılarına bakarsanız, 'bozulmamış' Osmanlı düzenine hayranlığını açıkça görürsünüz. Millicilerin 'millilik'ten amaçları da tümüyle 'dini'dir.'<sup>24</sup>

Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmenler, "ulusal sinema"nın 1966-67 yıllarından itibaren bilinçli bir şekilde kullanılmaya başlayan bir kavram olduğunu, "halk sineması"nda olduğu gibi tabandan gelen bir hareket olmadığını, "Türk Film Arşivi" gibi kurumlar tarafından teorisi yapılan bir sinema biçimi olduğunu savunurlar.

Refiğ, "ulusal sinema"yı, *Haremde Dört Kadın* (1965), *Sevmek Zamanı* (1965), *Kuyu* (1968) ve *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) gibi birkaç filmin pek aşmadığını vurgular.<sup>25</sup> Nijat Özön ise, bu kurama göre film yok der ve şunları ekler:

"Bir kez tutarlılık yok. Üç-beş yıl içinde dört kuram atıldı ortaya. Gerçi üçünün de birbirinden farkı yok ama, olsun. Önce toplumsal gerçekçiyiz dediler. Sonra "halk sineması" dediler. Ardından "ATÜT sineması" dediler. "Ulusal sinema" dediler. Sonra en önemlisi şu: Bu kuramlara uygun film yok ortada."<sup>26</sup>

Halit Refiğ ve Nijat Özön'ün kavgası da burada başlar. "Sinema Dergisi"ni (1956) birlikte çıkararak ve çok iyi iki dost olan Refiğ ve Özön, "ulusal sinema" konusunda ters düşerler.

Özön, "ulusal sinema" kavramını ve buna örnek gösterilen filmleri yok sayarken, Türk sinemasına bir "ulusal sinema" kavramı oturur ve bu çerçevede filmler yapılmaya devam edilir. Refiğ'in bu görüş çerçevesinde yaptığı ilk film, *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) idi. Daha sonra *Fatma Bacı* (1972) ve *Vurun Kahpeye* (1973) filmlerini de "ulusal sinema" görüşleri çerçevesinde gerçekleştirmeye çalışır.

<sup>24</sup> Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya*, C.1, Ankara Kitle Yayınları, 1995, s. 205-206.

<sup>25</sup> Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, s. 91-92.

<sup>26</sup> Özön, *a. g. e.*, s. 207.

*Bir Türk'e Gönül Verdim*, “ulusal sinema” kavramının ortaya atılıp tartışıldığı zamanlarda, bu kavrama bir örnek olarak Refiğ'in meydana getirdiği ilk bilinçli filmidir. Hatta bu açıdan adı bile kendine göre bir anlam ifade etmektedir. Burada bir Alman kadınının Türk toplumu içerisinde yaşamak için kendisi ve çevresi ile yaptığı mücadeleyi anlatılır.

Kurtuluş Kayalı'ya göre, Refiğ'in “ulusal sinema” anlayışını en belirgin biçimde gösteren filmleri *Bir Türk'e Gönül Verdim* ve *Fatma Bacı*'dir. Kadın sorununun ön plana çıkarıldığı bu iki filmle, Refiğ'in özellikle kadın konusunda somutlaşan kültürel yaklaşımını ulusal sinema anlayışının merkezine yerleştirdiği görülür.<sup>27</sup>

*Fatma Bacı*, bir kan davasından kaçıp, iki kızı ve bir oğlu ile İstanbul'a göç eden Anadolu kadınının zorluklarla dolu yaşamını anlatır.

*Fatma Bacı* ve *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmlerinde daha çok sosyal ve bireysel olaylar yer alır. Özellikle *Fatma Bacı*'daki ulusallık daha çok bir geleneksel kültür durumudur. *Bir Türk'e Gönül Verdim*'deki ulusallık anlayışında ise, yabancı kültürden gelen bir insanın Türk kültüründe yaşamaya başladığında ortaya çıkan olaylar anlatılır.

Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanarak, ilki 1949'da, ikincisi de 1964 yılında değişik yönetmenler tarafından çevrilen *Vurun Kahpeye* adlı film, üçüncü kez 1973'te Halit Refiğ tarafından yapılır.

---

<sup>27</sup> Kurtuluş Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara, Ayyıldız Yay., 1994, s. 155.

Halit Refiğ ile yapılan görüşmede, onun “ulusal sinema”ya örnek gösterilen ilk üç filmi *Bir Türk'e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı* ve *Vurun Kahpeye* filmlerinde, ulusallık anlayışındaki ortak ve farklı yönleri için şunları söyler:

“Bu üç filmde de ortak olan nokta, din ve manevi değerlere karşı çıkmamak. Çünkü Cumhuriyetin bir döneminde aydın kesimlerde, bazı yöneticilerde ve siyasetçilerde ulusallık adeta bir din düşmanlığı haline getirildi. Ve ulusallığın din düşmanlığı haline getirilmesi ülke içinde bazı kesimleri kırgın hale getirdi. Bana göre bu yanlış bir tavırdı. Burada ben, ulusallık ve ulusal manevi değerler meselesinde, din ve İslam meselesinin katiben hesap dışı bırakılmayacağını, İslam meselesinin İslami değerlerinin altında ulusal değerlerimizi meydana getiren önemli, vazgeçilmez, reddedilmez kaynaklardan biri olduğunu ifade etmek istedim. *Bir Türk'e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı* ve *Vurun Kahpeye*’de ortak özellikler ulusal sinema anlayışı, benim ulusalcılık anlayışım bakımından din ve İslam konusunun bu şekilde düşünülmesidir. Elbette bunu yaparken özellikle *Vurun Kahpeye* filminde, İslam’ın manevi değerlerinin milli kültürümüzdeki sağlam yerini işaret ederken, bu inançları haince kullanan, bu inançları istismar meselesi haline getiren, bu inançlarla adeta bir toplumsal bölücülük yapan mürtecilerin durumu, irtica tehlikesi, yobazlık meselesi, bunu da göz ardı etmeden yapamadım. Ben manevi değerlerde dinin, İslam’ın reddedilmez durumunu işaret etmeye çalışırken, diğer taraftan da bunu istismar edenlerin, bu ülke ve kültür için ne kadar zararlı olduklarına da işaret etmek istedim. Yani böyle bir tehlikenin, böyle bir gerçeğin de olduğunu göstermek istedim.”<sup>28</sup>

Refiğ’in “ulusal sinema” görüşünü en iyi uyguladığı filmler TRT için yaptığı *Aşk-ı Memnu* (1975) ve *Yorgun Savaşçı* (1983) olur. Refiğ, bunları yaparken hiçbir ticari baskı altında kalmadan, devletin imkanlarıyla bu iki diziyi çeker. Devlet-sinema ilişkilerinin olumlu örneklerinden birini oluşturan *Aşk-ı Memnu*, onun “ulusal sinema” anlayışında da belirgin bir yere sahiptir.

“Halk sineması”, “toplumsal gerçekçilik”, “ulusal sinema”, “millî sinema” derken tartışmalar iyice büyür. Fakat ortaya çıkan bütün bu görüşlerin birkaç yıl içinde yok olduğunu görürüz. Hatta “ulusal sinema” tartışmalarına giren Memduh Ün, Metin



Erksan, Osman Seden, Lütfi Ömer Akad, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler daha sonra bu tartışmalardan uzak durmaya çalışırlar.

Halit Refiğ sinemasında, *Yorgun Savaşçı* (1983) hem ulusal sinema anlayışının doruk noktasını temsil eder, hem de yönetmenin hayatında bir dönüm noktası olur. Aynı zamanda onun "ulusal sinema" anlayışı çerçevesinde çevirdiği son filmidir.

*Yorgun Savaşçı*, TRT için yapılmış yedi bölümlük bir dizidir ve TRT'nin Halit Refiğ'e teklif ettiği bir konudur. Bu konunun, TRT tarafından filme çekilmesi söz konusu olduğunda, basında büyük eleştiriler yer alır. Bu durumda *Yorgun Savaşçı*'nın yapıma kararını o dönemin Başbakanı Bülent Ecevit bizzat destekler.

*Yorgun Savaşçı*'da, Osmanlı Devletinin yıkılış anında, yani I. Dünya Savaşı sonunda İstanbul'un İngilizler ve Fransızlar tarafından işgale uğradığı bir dönemde, bağımsız bir devlet ortaya çıkartabilmek için, bu yolda mücadele veren asker ve sivil bir gurubun mücadelesi anlatılmaktadır.

Bu filmde Türkiye Cumhuriyeti devletinin kuruluşunu ifade eden farklı bir yaklaşım vardır. Silahlı kuvvetler, özellikle orta rütbeli subaylar (henüz Ankara'da Mustafa Kemal'in başkanlığında meclis kurulmamışken), başlarında kumandanları olmadan düşman işgaline karşı durmak ve yıkılan devletin yerine yeni bir oluşum yaratmak için hiçbir yerden emir almadan savaşırlar. *Yorgun Savaşçı*, o karanlık dönem içinde sadece kendi vicdanları doğrultusunda düşmana karşı ülke savunmasına girişen asker ve sivillerin mücadelesini anlatmaktadır. Film, Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı*

---

<sup>28</sup> Halit Refiğ, 28. 07. 2002 tarihli görüşme.

romanında da olduğu gibi, Ankara’da millet meclisi kurulduktan sonra ve millî mücadele liderinin kim olacağı belli olduktan sonra sona ermektedir.

Refiğ, *Yorgun Savaşçı*’nın, ulusal sinemanın büyük bir başarıya ulaştığını şöyle ifade eder:

“Bence Kemal Tahir, Türk düşünce ve edebiyat tarihinde çok ender rastlanan, *Yorgun Savaşçı* romanında bugünkü devletin nasıl ve hangi temeller üstüne kurulduğunu olağanüstü bir incelik göstermeyi başarmıştır. O açıdan *Yorgun Savaşçı*, cumhuriyet dönemi ulusalcılığının, bana göre en güçlü ifadesi, en büyük baş yapıttır. *Yorgun Savaşçı* dizisi gerek yola çıktığı temel eser olarak, gerek ondan sonra etrafında dönen mücadeleler olarak ulusal sinema anlayışının verdiği en büyük meydan savaşı, en geniş kapsamlı olay ve filmidir. O bakımdan ulusal sinema meselesi söz konusu olduğunda benim açımdan bunun varlığı en uç nokta *Yorgun Savaşçı* olayıdır.”<sup>29</sup>

12 Eylül döneminde *Yorgun Savaşçı* dizisi TRT denetimine takılıp, sakıncalı bulunur. *Yorgun Savaşçı*’nın yakılması kararı alınır. Bir kopyası MİT’te saklanarak negatifleri yakılır ve olay kamuoyunda büyük tepki görür. Film, içinde yanlışlar ve yanılgılar bulunduğu, gerçeklerin saptırıldığı, ordu mensuplarına uygunsuz sıfatlar takıldığı gerekçesiyle yasaklanmış olur.<sup>30</sup>

Bu projenin, kendisine TRT tarafından verilmiş olmasına ve Kemal Tahir’in romanını aynen uyarlamış olmasına rağmen, filmin yakılma kararına Halit Refiğ bir türlü anlam verememiş ve bu olay Refiğ’i derinden etkilemiştir. *Yorgun Savaşçı*’nın yakılması bir bakıma "ulusal sinema"nın da sonunun geldiğinin işaretiydi. Bu olay, usta

<sup>29</sup> Halit Refiğ, 28. 07. 2002 tarihli görüşme.

<sup>30</sup> Turhan Gürkan, “Türk Sineması’nın Tepesinde Sallanan Demokles’in Kılıcı”, *Türk Sinemasında Sansür*, Ankara, Kitle Yay., 2000, s.

yönetmenin de sinema hayatındaki dönüm noktasını oluşturur. Refiğ, *Yorgun Savaşçı*'nın yakılması hakkında şunları söyler:

“Benim açımdan ulusal sinema’ya indirilen en büyük darbe, 12 Eylül sonrasında *Yorgun Savaşçı*’nın devlet tarafından yakılmasıdır. Yılmaz Güney’in *Yol* filmine 1982 Cannes Festivali’nde büyük ödül verildiği bir zamanda *Yorgun Savaşçı*’nın yakıldığına ilanı, ulusal sinema fikriyatının askeri yoldan imhası demek olmuştur. Bu durumda Türkiye’deki sinemacıların çoğunluğunun ulusallık arayışlarından uzaklaşmalarını, desteği yurt dışında arama çabalarını anlayışla karşılamak gerekir.”<sup>31</sup>

Yönetmene göre *Yorgun Savaşçı* olayı klasik bir sansür olayı değil, siyasî ahlâksızlıktır. Refiğ, *Yorgun Savaşçı* olayının gerçekten toplumun yerleşmiş ahlâk anlayışına karşı olduğu ya da devletin kurulu düzenini yıkmaya teşebbüs ettiği için seyircinin önüne çıkmaktan alıkonmuş olmadığını, burada söz konusu olan ‘ahlâkî’ ya da “siyasî” bir denetimin değil, kültür tarihinde başka eşi olmayan bir “siyasî ahlâksızlık” olduğunu ifade etmektedir.<sup>32</sup>

Halit Refiğ, filmin yakılmasından itibaren (1983), 1992’ye kadar *Yorgun Savaşçı*’yı gösterime sokma mücadelesini verir. Show TV’nin 20 Temmuz 1992 akşamı yayınlanan '32. Gün Türkiye' programında *Yorgun Savaşçı* dosyası açılıp, filmin kimi bölümleri gösterilir. HBB (Has Bilgi Birikimi) TV’si adına Tunca Yönder’in çektiği *Yorgun Savaşçı*’nın yeni bir versiyonunun bu televizyon programı içinde gösterilmeye

---

<sup>31</sup> Halit Refiğ, “Türk Sineması’nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Der: S. M. Dinçer, Ankara, Doruk Yay., 1996, s. 185.

<sup>32</sup> Halit Refiğ, “Yorgun Savaşçı Olayı”, *Türk Sinemasında Sansür*, Ankara, Kitle Yay., 2000, s. 89.

başlanmasından sonra, 1993 Mart ve Nisan aylarında Halit Refiğ'in versiyonu da TRT'de gösterilir.<sup>33</sup>

*Yorgun Savaşçı*'nın tek başına bir başyapıt olmasının nedeni, Refiğ'in *Yorgun Savaşçı* öncesi "ulusal sinema" özelliklerini taşıyan filmlerden farklılık göstermiş olmasıdır. Çünkü, *Yorgun Savaşçı* bir Kemal Tahir romanıdır ve aynı zamanda Refiğ'in ilk Kemal Tahir roman uyarlamasıdır. Diğer önemli fark ise, *Yorgun Savaşçı* filmindeki ulusallık meselesinin, sadece geleneksel kültür meselesi olmaması, doğrudan doğruya cumhuriyet devletinin ortaya çıkmasında, bağımsız milli devlet kavramının öneminin vurgulanmış olmasıdır.

Refiğ'in "ulusal sinema" örneklerinden *Yorgun Savaşçı*'yla daha çok benzerlikleri olan film *Vurun Kahpeye*'dir. *Vurun Kahpeye* filmi, Millî Mücadele ve İstiklâl Savaşı döneminde geçtiği için *Yorgun Savaşçı*'yla benzerlik göstermektedir. Fakat *Vurun Kahpeye* filminde, Yunan subayı ve Türk kadın öğretmeni karakterleri arasındaki ilişkiden görebildiğimiz iki farklı kültür çatışması meselesi *Yorgun Savaşçı* filminde yoktur. Ve o iki farklı kültürün çatışması konusunda ulusal kültür için bağımsızlığın şart olduğu vurgulanmaktadır. Çünkü *Vurun Kahpeye* filminde batı kültürünün bu bağımsızlığı ortadan kaldırma hedefinde olduğu belirtilmektedir. *Vurun Kahpeye* filmi dahil diğer "ulusal sinema" örneklerinden *Yorgun Savaşçı* filmi ayıran başlıca özellik, Hıristiyan-İslâm meselesinin yer almamasıdır.

### 3. Üçüncü Dönemi (*Teyzem'den Gelinlik Kız'a*)

---

<sup>33</sup> Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, C.2, Ankara, Kitle Yay., 1995, s. 72.

*Yorgun Savaşçı*'nın yakılmasıyla Refiğ için yeni bir dönem başlar. "Ulusal sinema" konusunda kendisini yalnız hisseden yönetmenin, "vicdan sineması" olarak adlandırdığı dönem başlar. Refiğ, bunu şöyle açıklamaktadır:

"*Yorgun Savaşçı* sonrasında Türkiye'nin batıyla bütünleşme düşüncelerinin çok ağırlık kazandığı dönemde ulusalcılık açısından ben kendimi yalnız hissettim. Yalnız kalan insanın durumu nedir? Kendi vicdanı ile baş başa kalmaktır. Etrafında konuşulan sözler, etrafındaki tartışmalar ona bir şey ifade etmiyorsa o zaman o kendi vicdanından gelen sesle karşı karşıyadır. İşte bu açıdan *Yorgun Savaşçı* sonrasında böyle bir durum başladı."<sup>34</sup>

*Teyzem* (1986) filmi kronolojik olarak Refiğ'in "psikolojik gerçekçilik" çerçevesinde gerçekleştirdiği ilk filmidir. Böyle olması da bilinçli değil tesadüfi olmuştur. Müjde Ar, *Teyzem* filminin konusunu Halit Refiğ'e götürüp, yönetmene istediği gibi bir film yapma imkanı sağlar. *Teyzem, Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) veya *Yorgun Savaşçı* (1983) gibi manifesto filmi değildir; ama Refiğ'in eline Müjde Ar sayesinde, iyi bir fırsatın geçtiğini de inkar etmemek gerekir.

*Teyzem* filmi, *Bir Türk'e Gönül Verdim* ve *Fatma Bacı* (1972)'da da olduğu gibi gerçekte yaşanmış olaylardan kaynaklanmaktadır. *Teyzem*, filmin senaryosunu yazan Ümit Ünal'ın kendi teyzesinin bir ölçüde gerçek hayat hikâyesinden kaynaklanır. Halit Refiğ'in gerçekten yaşanan olaylara ilgisi bilinmektedir.

*Teyzem*'de Refiğ, Serhat Öztürk'ün de söylediğine göre, insan davranışlarının temelindeki psikolojik faktörleri vurgulayıp, dört dörtlük bir neden sonuç ilişkisi kurmaya çalışmıştır.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Halit Refiğ, 28. 07. 2002 tarihli görüşme.

<sup>35</sup> Serhat Öztürk, "Teyzem ya da Kapandaki Fare", *Ve Sinema*, Nisan 1987, S.4, s. 78.

*Hanım* (1989) filminde, yıllar önce bir denizaltı kazasında yüzbaşı kocasını yitiren, piyano hocalığı yaparak babasından kalma konakta kedisi Hanım'la yalnız yaşayan bir Osmanlı paşasının torunu olan Olcay Hanım (Yıldız Kenter)'in her gün biraz daha ölüme yaklaşması,<sup>36</sup> ölüm içgüdüsünü vurgulanmaktadır.

*Köpekler Adası* filminde mesleğine yeniden dönebilmek için savaş veren yaşlı bir gazeteci (Tanju Gürsu), umut bağladığı eski bir sinema sanatçısının (Perihan Savaş) kendisini öldüreceği korkusuna kapılarak adayı terk eder. Adadaki köpeklerin peşini bırakmayıp onu ölüme çağırması<sup>37</sup> ise ölüm içgüdüsünü simgelemektedir.

Refiğ, "psikolojik gerçekçilik" çerçevesinde çektiği filmlerde, özellikle rüya sahnelerinin üstünde durur. Çünkü, gerçek hayatta kendini açığa vermeyen en derin sırlar dahi rüyada kendini bir biçimde göstermektedir. Sırlarını en çok gizlemeyi yeğleyense kadınlardır. Bundan hareketle kadın sırlarını, sinemaya başarılı bir biçimde yansıtan yönetmenlerden biri de Halit Refiğ'dir.

Usta yönetmen "vicdan sineması" diye adlandırdığı bu dönemde, Kemal Tahir'e bir vefa borcu olarak çektiği *Karılar Koğuşu* (1989) filmi önemlidir.

Kemal Tahir, Halit Refiğ'in hayatında önemli bir yere sahiptir. Nijat Özön'ün tavsiyesi ile Refiğ, Kemal Tahir'in *Körduman* romanını okur ve çok etkilenir. O kitabı okuyana kadar Refiğ, Kemal Tahir hakkında hiçbir bilgiye sahip değildir. Refiğ, *Körduman*'dan sonra yazarın bütün kitaplar gibi, onunla ilgili bulduğu her yazıyı okur.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Agah Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü 1974-1990*, C.2, İstanbul, Sesam Yay., s. 341.

<sup>37</sup> Agah Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü 1991-1996*, C.3, İstanbul, Sesam Yay., s. 132.

<sup>38</sup> Halit Refiğ, *Gerçeğin Değişkenliği Kemal Tahir*, İstanbul, Gazeteciler ve Yazarlar Vakfı Yay., 2000, s. 28-29.

*Karılar Koğuşu* filmi, Refiğ'in Kemal Tahir'e karşı bir vefa borcu, *Yorgun Savaşçı* olayına sinematografik bir cevaptır.

Ölümünden sonra yayınlanan *Karılar Koğuşu* kitabında Kemal Tahir, Malatya Cezaevi'nde bulunduğu 1940'lı yılların ilk yarısında tanıdığı kadın mahkumları anlatmaktadır. Refiğ, bu kitaptan yola çıkarak, Kemal Tahir'in kadınlara yaklaşımıyla, kendisinin Tahir'e yaklaşımını ele alarak *Karılar Koğuşu*'nu çeker.

*Karılar Koğuşu* filmiyle Refiğ, cezaevine bir siyasî mahkûm olarak giren Kemal Tahir'in, cezaevinde yaşadıkları ve gözlemledikleri çerçevesinde nasıl bir romancıya dönüştüğünü anlatmaktadır. Refiğ, Tahir'in orada tanıdığı kadınlar vasıtasıyla bu ilk adımların atılmasını filme aktarmaktadır. Yönetmen filme, Kemal Tahir kişiliğini eklerken, o tarihlerde Nazım Hikmet'in, Kemal Tahir'e yazdığı mektuplardan yola çıkar.

Kemal Tahir'i, Kadir İnanır'ın oynaması bir tesadüf değildir. Kadir İnanır Refiğ'e birlikte bir film yapma teklifinde bulunduğu anda, Refiğ'in eline bir Kemal Tahir filmi yapma fırsatı geçer. Refiğ, Kadir İnanır'a, Kemal Tahir'in gençliğini oynamayı teklif eder. Bununla ilgili kendisi ile yapılan görüşmede şunları söylemektedir:

“Kemal Tahir çok kabadayı bir adamdı, senin de hallerin ona çok benziyor. Rahmetli kadınların çok hoşuna giden, kadınların çok etrafında döndüğü bir adamdı. Kadınlar senden de hoşlanıyorlar. Onun şu romanı var, bir oku. Kitabı okumuş, bir süre sonra geldi. Abi çok hoşuma gitti, yapalım dedi. Prodüktörü de o buldu. Aslında bulunduğu prodüktör, benim devamlı iş yaptığım prodüktör, Türker İnanoğlu. Böylece Kemal Tahir kadınları yazmışken, ben Kemal Tahir'i anlatan bir film yapma yoluna çıktım.”<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Halit Refiğ, 28. 07. 2002 tarihli görüşme.

Refiğ, *Karılar Koğuşu* filminde de Kemal Tahir’i derinden etkileyen iki kadın karakterini işler. Bunlardan biri Malatya genelevinin ünlü sermayesi Tözey (Hülya Koçyiğit) ve öteki çocuk yaştaki sevgilisiyle birlikte kocasını zehirleyen idam mahkûmu Hanım Kuzu (Perihan Savaş)’dur. Refiğ, bu iki kadının hayatlarını, Murat (Kadir İnanır) ile aralarında geçen diyalog aracılığıyla anlatmaktadır.

*Karılar Koğuşu* filmiyle Refiğ, Kemal Tahir’e bağlılığını göstermektedir. Ayşe Şasa; Refiğ, Tahir ve *Karılar Koğuşu* hakkında şunları söylemektedir:

“Halit Refiğ’in ustaca bir senaryo üstünde temellenen *Karılar Koğuşu*, Kemal Tahir’e çok sadık bir bakış açısı içeriyor. Kendini çevresindekilerin sorunlarına adanmış bir siyasi mahkum Murat, tıpkı yazarın kendisi gibi, hapisanedeki kendi kişisel sorunlarına, dertlerine pek az yer tanıyan biri. Sürekli başkalarıyla –adi mahkumlarla- konuşan, onların meselelerine katkıda bulunmaya çalışan biri. *Karılar Koğuşu*’nu izlerken, Kemal Tahir’in sağlığında kendisinden dinlediğim hapisane anılarını anımsadım.”<sup>40</sup>

Refiğ’in "vicdan sineması" dediği son dönemindeki filmlerinde doğu-batı çelişkisi ön plana çıkmaktadır. Özellikle *İki Yabancı* (1990) filminde yönetmen, doğu ve batı kültürünün farklılıklarını keskin bir dille anlatmaktadır. Bir taraftan, sosyal ve kültür farklılıkları gösterirken, diğer taraftan da Türkiye’nin batı ile sorunları olduğunu vurgulamaktadır. Antalya’nın bir köyünde barış gönüllüsü olan Amerikalı Margot sayesinde köy yolunun yapımı için devletten destek görmeleri şu sözlerden anlaşılmaktadır:

“Hem Amerikalı, hem kadın olması çok işe yaradı.”

---

<sup>40</sup> Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*, İstanbul, Dergah Yay., 1993, s. 18.



Bu sözlerden yabancı olmasının yanı sıra kadın olmasının da önemli olduğu ortaya çıkar. Burada Türk toplumunun kadınlara sadece cinsel bir nesne olarak bakmadıkları, kadınlara duydukları saygı vurgulanmaktadır.

*İki Yabancı*'daki çift kişilikli, iki uç noktadaki kadın karakteri doğu ve batı farklılıklarını dile getirmede araç olarak kullanılır.

Filmin baş karakteri olan öğretmen Orhan (Hakan Ural) ise huzuru doğu ile batının uyumunda aramaktadır. Orhan, doğu ile batı uyumunu Antalya'da bulduğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

“Roma'nın ihtişamlı günlerinden kalan yapılarla, Türk'ün asude mizacından doğan o alçak gönüllü yerleşme, birbirleriyle nasıl uyum sağlamıştı.”

Orhan'ın filmin başında söylediği bu sözlere göre, ancak böyle bir huzurlu ortamda kadın ve erkek uyum sağlayabilir. Fakat filmin ilerlemesiyle mesajın doğu ve batınının hiçbir zaman uyum sağlayamayacağı yönünde olduğunu görürüz. Yönetmen bunu kadın-erkek ilişkileri ve sosyo-kültürel farklılıkları açısından değerlendirmektedir.

Halit Refiğ sinemasının son döneminde, daha çok kendisini ifade eden filmlerin çekildiğini görürüz. İsminden (“vicdan sineması”) de anlaşıldığı gibi o, kendi vicdanıyla hesaplaşıp, bunları filmlere yansıtma çabasını gösterir.

### **C. Türk Sinemasında ve Halit Refiğ'de Kadın**

Nijat Özön Türk sinemasını iç içe geçmiş beş döneme ayırmaktadır. Bu dönemler “İlk Dönem”, “Tiyatrocular Dönemi”, “Geçiş Dönemi”, “Sinemacılar Dönemi” ve “Geçiş-Yeni Sinema Dönemi”dir.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Nijat Özön, *Sinema, Uygulayımı, Sanatı*, Tarihi, İstanbul, Hil Yay., 1983, s. 337.

Türk sinema tarihinin ilk yıllarından 1923'e kadar olan ilk dönemde, hem sinemada hem de tiyatrodaki Türk kadınlarının sahne çalışması yasaktır. Bu nedenle, 1914-1923 yılları arasında Türk filmlerinde rol alan oyuncular yabancı kadınlardır. Bunlar genelde Türkiye'ye yerleşmiş ya Beyaz Ruslar ya Rumlar ya da Ermeni oyuncularlardır.

**İlk Dönem** olarak adlandırılan 1914-1923 yılları arasına baktığımızda karşılaştığımız en önemli toplumsal görünüm savaş atmosferidir. Kurtuluş Savaşı'nın yaşandığı bu yıllar, sinemayı da etkisi altına alır. Yapılan filmler, belgesel savaş filmleri dışında yine temel olarak savaşı konu alan filmlerdir. Bu dönemde, kadın konusuyla ilgili üç film çekilir. Bunlar 1917 yılında Sedat Simavi tarafından çekilen *Pençe*, Ahmet Fehim'in yönettiği *Mürebbiye* (1919) ve Malul Gaziler Cemiyeti'nin çevirdiği *Binnaz* (1919) adlı filmlerdir.

*Pençe* filmi, Mehmet Rauf'un 1909 yılında yayımlanan 4 perdelik aynı adlı oyunundan, Sedat Simavi tarafından 1917 yılında sinemaya aktarılır. *Pençe*, evlilik kurumunu eleştiren, cinselliği ön planda işleyen bir filmidir.

M. Tali Öngören'in *Pençe* adlı film üzerine tespiti şöyledir:

“*Pençe*, tekniği bakımından sahneye elverişli olmadığı gibi, konusu bakımından da oynanması olanaksız bir oyundu. Evliliği, insanlığa en büyük acıları veren bir ‘pençe’ olarak gören bir düşünce ile gerçek pençenin aşk ve ilgi olduğunu savunan bir

düşüncenin çarpıştırıldığı oyun, ayrıca serbest aşkın övgüsünü de yapıyor, sonunda evliliğin ‘ehven-i şer’ (iki kötünden daha az kötü olan) olduğuna karar kılmakla birlikte yine de kesin bir sonuca bağlanmadan sona eriyordu. Bunun dışında oyun, bugün (1962 yılı için) bile cüretkar sayılacak açık saçık sahnelerle de bezenmişti.”<sup>42</sup>

Bu dönemin olay yaratan filmi *Mürebbiye* olur. *Mürebbiye*’de Madam Kalitea, erkekleri baştan çıkartıp, birbirlerine düşüren kötü kadını canlandırır. *Mürebbiye* bir kadının etrafında kurulan ilk film olduğu gibi, Madam Kalitea da Türk sinemasının ilk vamp ve kötü kadın tipi sayılır.

Erkekleri baştan çıkaran, aileleri yıkan Fransız mürebbiye Anjel tiplmesiyle, Ahmet Fehim, Türk sinemasında ilk vamp kadını 1919’da yaratır. Bu Rum asıllı Madam Kalitea’dır. Türk sinemasında cinselliği işleyen filmlerinden biri olan *Mürebbiye*, bir kadının çevresinde kurulan öyküye sahip ilk uzun filmlerindendir.<sup>43</sup>

Mahmut Tali Öngören ise *Mürebbiye* filmi için şunları söyler:

“1920’lerin modasına göre etli, butlu ve tombul olan Madam Kalitea *Mürebbiye*’de kolları ve göğsünün üst kısımları açıkta kalan iç çamaşırları giyiyor ve gözüne kestirdiği erkekleri de yatağa çekiyordu. Sinemamızın ilk filmlerinden olan *Mürebbiye* ilk cinsellik taşıyan filmlerimizdendir. Nitekim, filmin çevrilmiş olduğu 1919 yılında, işgal altındaki İstanbul’da Fransız Kumandası Franchet d’Esperey bu filmin gösterimini bir Fransız kadını aşırı cinsellik içinde yansıttığı düşüncesiyle olsa gerek Anadolu’da yasaklayarak ülkemizdeki ilk sansür örneğini de gözler önüne koymuştur. İlk filmlerden biri, ilk cinsellik taşıyan film öykülerinden biri, cinsellik ağır bastığı için ve Fransızları kötü

<sup>42</sup> M. Tali Öngören, *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*, Ankara Dayanışma Yay., 1982, s. 42.

<sup>43</sup> Faruk Kalkan., Ragıp Taranç, *1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın*, İzmir, Ajans Tümer Yay., 1998, s. 69.

göstermeyi engellemek amacıyla ilk sansür yasağı. Hepsi *Mürebbiye* ile başlıyor.”<sup>44</sup>

Aynı yıl 1919’da çevrilen *Binnaz* filminde, Lâle devri çengilerinin çıplak göbekleri gözükür. Lâle Devri’nin fettan kadınlarından Binnaz’ın üzerine kurulan öykü, Yusuf Ziya Ortaç’ın manzum oyunundan aktarılır. Fetay Soykan’ın ileri sürdüğüne göre, *Binnaz* filminde baş oyuncu Matmazel Blanche’dır. *Pençe* filmindeki Eliza Binemeciyan’la başlayan Ermeni, Rum ve Beyaz Rus kadın oyuncular geleneği, ancak Cumhuriyet’in ilânından sonra yıkılabilir.<sup>45</sup>

*Pençe*, *Mürebbiye* ve *Binnaz* filmlerindeki yabancı kadın oyuncuların dışında bu dönemde Türk sinemasına giren yabancı kadın oyuncular şunlardır: Rana Dilberyan, Anna Mariyeviç, Roza Felekyan, Madam Sarmatov, Liana Cousole, Jenya Moris, Helena Artinova, Marika Kotopuli, Aznif Mınakyan, Bayzar Fasulyeciyan, Kiveli ve Mısırlı şarkıcı Azize Emir.

**Tiyatrocular Dönemi** (1923-1939), Türkiye Cumhuriyeti’nin toplumsal değişimler yaşadığı yıllardır. Cumhuriyet ilân edilir, Atatürk ilke ve inkılâpları uygulanmaya başlanır. Siyasî, ekonomik ve toplumsal alandaki değişiklikler, Türk sinemasında da etkisini gösterir.

Türk sinema tarihçileri, ilk Türk kadın oyuncularının ilk kez 1923 yılında, Muhsin Ertuğrul’un yönettiği *Ateşten Gömlek* filminde rol aldıklarını belirtirler. *Ateşten Gömlek*’te Bedia Muvahhit ile Neyyire Neyir, Türk sinemasında rol alan oyuncular

---

<sup>44</sup> Öngören, *a. g. e.*, s. 60.

<sup>45</sup> Fetay Soykan, *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*, İzmir, Altın Matbaacılık, 1993, s. 26.

olmuşlardır. Yine Türk sinemasına ilk star olarak damgasını vuracak olan Cahide Sonku bu dönemde yetişir. Bu ilk Türk kadın oyuncularını Necla Sertel, Perihan Yanal ve Şevkiye May takip eder.

Fetay Soykan, ilk Türk kadın oyuncularını için şunları söyler:

“*Ateşten Gömlek* özüne uygun olması bakımından kadın oyuncuların Türk olmalarında hem etkileyicilik hem de yarar vardı. Konusu, Ulusal Bağımsızlık ve Sakarya Savaşı’nda geçen film Halide Edip Adivar’ın yani bir Türk kadın yazarın romanından alınmıştı, Ayşe ve Kezban adlı kahramanları da Türk kadınlarının canlandırması yerinde olacaktı.”<sup>46</sup>

Bu görüşe karşı Ali Özuyar ilk kadın Türk oyuncularının Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir’in olmadığı, Nermin Hanım’ın olduğunu savunmaktadır. Özuyar, Türk sinema tarihinde, ilk Türk filmi üzerinde birçok tartışma yapılmasına rağmen, “İlk Türk kadın oyuncusu kimdir?” tartışmasının neden hiç yapılmadığını sorgulamaktadır. Bu konuda Ali Özuyar şunları söyler:

“*Ateşten Gömlek* filmiyle Türk sinemasında rol alan Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir Hanımefendiler Türk sinemasının ilk Türk kadın oyuncularını değildir. Çünkü; *Ateşten Gömlek* (1923) filminden daha önce, 1922’de çekilmiş olan *Esrarengiz Şark* filminde başrolü bir Türk kadın oyuncusu üstlenmiştir. Adı; Nermin Hanım. *Esrarengiz Şark* filmi *Ateşten Gömlek* filminden bir yıl önce çekilmiş olduğundan dolayı bu filmde başrolü oynayan Nermin Hanım da Türk sinemasında oynayan ilk Türk kadın oyuncu olmuştur.”<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> a. g. e., s. 28.

<sup>47</sup> Ali Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara, Öteki Yay., 1999, s. 18.

Tiyatrocular Dönemi büyük ölçüde Muhsin Ertuğrul'un etkisi altında geçer. Ertuğrul'a sinemanın doğal gelişimine engel teşkil ettiği yönünde eleştiriler yöneltilir.

**Geçiş Dönemi** (1939-1950), İkinci Dünya Savaşı'nın ağırlığını hissettirdiği dönemdir. Bu dönemde savaş koşulları sinemaya yansır ve Avrupa'dan yeterli sayıda film Türkiye'ye gelmediği için Mısır filmleri gösterilmeye başlanır. Türk sineması, tiyatrocuların ve Mısır filmlerinin etkisinde kalır. Geçiş Dönemi'nde tiyatrocuların etkinliği sürdüğü için sinema hareketi kadrolaşamaz; bazı yönetmenler ise kendi yapım evlerini bu dönemde kurarak ticari başarılarla ulaşırlar. Ayrıca, bu dönemde ilk yerli film yarışması yapılır ve ilk kez dublaj stüdyosu açılır. Bu gelişmelerin yanı sıra, film konularındaki çeşitlenmeler de dikkat çeker.

Fetay Soykan bu dönemin bir özelliğini şöyle özetlemektedir:

“Geçiş Dönemi'nin bir diğer karakteristiği melodram kalıplarını ortaya çıkaran, köy gelenek ve adetleri ile zenginleştirilmeye çalışılan dekor olarak köy peyzajına dayanan, bu nedenle de gerçekliğe erişemeyen, zaman zaman folklorik öğelerin kullanıldığı köy dramlarıdır. Tipoloji olarak yaklaşıldığında köy delikanlısı veya erkeği; mert, gözü kara, mücadelecisi, dürüst, yağız ve yiğittir. Köy yaşamı zordur; kan ve kin davaları, toprak ve ağa zorbalığı, karşı koyulamaz töreler, eşkıyalık, kız kaçırma, kara sevdalar vardır. Köy kadınları çilelidir; bir sürü derdi, sorunu vardır, babasından, ağasından kayın pederi-kayınvalidesinden çeker; masum, eziktir; susar, hele bir de güzelse tüm erkeklerin gözü ondadır.”<sup>48</sup>

Bu dönemin bir diğer özelliği de Muhsin Ertuğrul son filmi *Halıcı Kız*'ı (1953) çekmesidir. Bu film aynı zamanda ilk renkli filmlerden biridir. Burçak Evren'in ileri sürdüğüne göre ise, ilk renkli film Ali İpar'ın *Salgın* filmidir. Evren'e göre, *Salgın*'ın

---

<sup>48</sup> Soykan, *a. g. e.*, s. 34.

çekimlerine *Halıcı Kız*'dan yaklaşık bir yıl önce (1952) başlanır. Ancak filmler yıkanmak üzere yurtdışına gönderilir. Bundan dolayı da *Halıcı Kız Salgın*'dan önce gösterime girer.<sup>49</sup>

Geçiş döneminde, *Vurun Kahpeye* filminin ilki L. Ömer Akad tarafından 1949'da, ikincisi Orhan Aksoy tarafından 1969 yılında çekilir. Üçüncüsü ise 1973 yılında Halit Refiğ tarafından çekilir.

*Vurun Kahpeye*, Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından filme aktarılır. Soykan bu film hakkında şunları söyler:

“Gerek yazar, gerekse Aliye rolü, idealist öğretmen-okumuş kadın kuşağının da temsilciliğini üstlenmişlerdir. Filmdeki linç sahnesiyle, yobazlığın ve gericiliğin de bir paradoks olarak altı çizilmiş ve öğretmen Aliye'nin yemini ile –‘Toprağınız toprağım, eviniz evim. Burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım. Vallahi billahi.’- Türk kadınının gelecek kuşaklara örnek olacak modeli ve cumhuriyet kadınının formasyonu da verilmek istenmiştir.”<sup>50</sup>

Bu dönemin kadın oyuncularını Cahide Sonku dışında, Nevin Akkaya, Oya Sensev, Halide Pişkin, Sezer Sezin, Neriman Köksal v.b.'dir.

**Sinemacılar Dönemi** (1950-1970) olarak adlandırılan dönemde sosyal, siyasal, ekonomik alanda pek çok değişiklik olur. Bu dönemde Memduh Ün'ün 1958 yılında çektiği *Üç Arkadaş* filminin önemi ve değeri büyüktür.

Atilla Dorsay, *Üç Arkadaş* filmi ve bu filmde Gül'ü oynayan Muhterem Nur için şunları söyler:

---

<sup>49</sup> Burçak Evren, *Türk Sinemasında İlk Renkli Filmler*, *Altıyazı*, Mart 2003, S.16, s. 62.

<sup>50</sup> Soykan, *a. g. e.*, s. 34.



“Gül’ü Muhterem Nur oynar: Yuvarlak yüzü, eşsiz profili, iri gözleri, hokka burnu ve gül koncası ağzıyla, halktan, halkın içinden gelen temiz, erdemli, yeryüzüne inmiş melek gibi duran genç kız... Erkekler ve de ‘zalım dünya’ ne kadar ezmeye çalışsa da, sonunda iyilik meleklerine sığınarak kendisini kurtaran genç kız rollerinin eşsiz canlandırıcısı... Onun, üstelik magazin, televizyonun ve sinemaya ciddi bir yaklaşımın olmadığı bir dönemde eriştiği popülerliği, belki de hiçbir dönemde hiçbir sinema starımız yakalayamadı. Sinemamızdaki kadın tipolojisinin iki temel ve değişmez kimliğinden biri olan masum ve her koşulda temizliğini koruyan genç, kız karakteri, *Üç Arkadaş*’ta doruğuna çıkar ve bizleri bir daha asla terk etmez.”<sup>51</sup>

Memduh Ün de dahil hiç kimsenin, siyasal ve kültürel ortamın, kolaycı talebinin dışında kalması mümkün değildir. *Ayşecik* filmleri ve tiplmeleri, sevimli mutlu serseriler, avare yaşamın rahatlığı, sorumsuz olmanın tatlılığı, zengin kız-fakir delikanlı aşkı, vamp kadın, geleneklere bağlı gülünç baba imajları çizen filmler beyaz perdeye girmeye başlar.

1950’lerle birlikte, Türk sinemasında yeni bir dönem başlar; Bu Yeşilçam Dönemi’dir. Bu dönem, 1980’lere kadar egemendir, sonrasında tam bitmese de farklı bir konumda, görünüşte geriden geriye gene yaşamını sürdürmektedir. 1950’lerle başlayan iki gelişme sinema alanına damgasını vurur ve Yeşilçam’ı var eder. Bunlardan biri, kente göçün artması ve kentlerin kırsallaşması; ikincisi, kentlerle sınırlı sinema salonlarının kırsal alanlara yayılmasıdır.<sup>52</sup> Engin Ayça bu konuda şunları söyler:

“Yeşilçam, Tiyatrocular Döneminden, film üretimine katılanların tiyatro dışı kökenden gelmelerinin ötesinde asıl başka nitelikleri ve özellikleriyle ayrılır. Bu bakımdan 40’lar bir ‘Geçiş Dönemi’dir, bir ‘ön Yeşilçam’ dönemidir. Tiyatrocu insanlardan, sinemacı

<sup>51</sup> Atilla Dorsay, “Sinemamızın Simge Kadınları”, *Milliyet Sanat*, Kasım 2001, S.512, s. 9.

<sup>52</sup> Engin Ayça, “Yeşilçam’a Bakış”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Der.: S.M.Dinçer, Doruk Yay., 1996, s. 135.

insanlara bir geçiş olmanın yanı sıra, asıl Tiyatrocular Dönemi'nin anlayışından Yeşilçam Sineması anlayışına bir geçiş dönemidir. İki gelişme oldukça belirleyicidir: Amerikan ve Mısır melodramlarının artması ve etkileri ile dublaj, yani yabancı filmlerin Türkleştirilmesi olayı.”<sup>53</sup>

1950'li yıllarda tiyatrocuların etkilerinin azalmaya başlamasıyla sinemayı “meslek” olarak seçen bugünün önemli yönetmenleri sinemaya başlar ve şahit oldukları toplumsal gelişime filmlerinde yer verirler. Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Osman Seden, Memduh Ün gibi Türk sinemasında etkileri yadsınamayacak yönetmenler, bugün “klasik” olarak anabileceğimiz yapımlara imza atarlar. Metin Erksan'dan *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963); Atıf Yılmaz'dan *Yarın Bizimdir* (1963); Halit Refiğ'den *Şafak Bekçileri* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964) bu dönemin önemli yapımlarıdır. Yılmaz Güney bu dönemde oyuncu olarak parlamaktadır.

1961 yılında çıkarılan yeni Anayasa ile sinema sanatının gelişmesi için gerekli koşullar oluşturulur. Geçici de olsa siyasal bir özgürlük havasının, toplumcu düşüncelerin yeniden gündeme geldiği, askerlerle birlik olmuş elitistlerin yeniden iktidara taşındığı günler, sinema çalışmalarına da yansır. Bir yandan sıradanlığı simgeleştiren, halkın içinde yaşayan, halkla özdeşleşen filmler yapılırken, popüler sinema örnekleri de yaygınlaşır. Nilgün Abisel popüler filmler hakkında şunları söyler:

“Sinema, bir popüler kültür biçimidir. Popülerlik ve popüler kültür biçimleri, sınıf ve toplumsal cinsiyet politikaları açısından can alıcı bir önem taşıdığından, insanların kendilerini ve toplumdaki yerlerini anlamalarıyla, kültürel biçimlerin sunduğu kurmaca

---

<sup>53</sup> a. g. m., s. 132-133.

anlatılar arasında nasıl bir ilişki olduğu sorusu, uzun süredir sorulmaktadır. Popüler filmler de kurmaca anlatılardır.”<sup>54</sup>

Halit Refiğ de bu dönemde, popüler filmler yapar. Refiğ’in popüler sinema örneklerinden olan *Evcilik Oyunu* (1964), *Kırık Hayatlar* (1965), *Sevmek ve Ölmek Zamanı* (1971) adlı melodramlarında kadınlar, etkin erkek bakışının nesnesi haline gelmektedirler.

Aynı yıllar Türk sineması, oyuncu popülaritesi açısından çeşitli ve daha değişik patlamalara tanık olur. Örneğin: Osman F.Seden’in *Cilali İbo* dizileriyle Feridun Karakaya, Nevzat Pesen’in popüler sinemanın yeni bir durağını oluşturduğu *Samanyolu*’yla Göksel Arsoy.<sup>55</sup>

Bu dönemde; Muhterem Nur ve Sezer Sezin 1950’li yılların, Leyla Sayar, Neriman Köksal ve Belgin Doruk 1960’ların yıldız oyuncularları olurlar; onları Türkan Şoray, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Müjde Ar izler.

Türk Sineması’nın 1960’lı yılları heyecanla doludur. Yeşilçam’ın bir “transformasyon”dan geçtiği, sinemanın bir bütün olarak daha çok tartışıldığı ve daha yakından izlenildiği yıllardır.<sup>56</sup>

1960 yılı ve sonrasında Halit Refiğ, “kadın” sorunlarını Türk sinemasında bir öge olarak kullanır. Lezbien ilişkiler bir motif olarak Halit Refiğ’in *Haremde Dört Kadın* (1965) filminde karşımıza çıkar.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Nilgün Abisel, “Popüler Yerli Filmlerde Kadının Kadına Sunuluşu ‘Aşk Mabudesi’” (1993), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara İmge Yay., 1994, s. 125.

Refiğ, kadın-toplum ilişkilerinde konu edindiği *Gurbet Kuşları* (1964) filminde ise değişik kadın kişilikleri işler.

Bir motif olarak çıplaklık, 1960'ların başlarında Atıf Yılmaz'ın bazı filmlerinde görülür. İlk gerçek erotik filmler arasında ise Halit Refiğ'in *Şehrazat* (1964) filmi görülür.

Halit Refiğ, Feyzi Tuna, Bilge Olgaç, Erdoğan Tokatlı gibi yönetmenler **Genç-Yeni Sinemacılar Dönemi**'nde (1970-1984) varlığını hissettirmeye başlar.

Bu dönemde köy kadını anlatan bilinçli filmler ortaya konulur. Bunların arasında, Akad'ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) üçlemesi, Atıf Yılmaz'ın *Cemo* (1972), *Utanç* (1972) ve *Selvi Boylu Al Yazmalım* (1977), Süreyya Duru'nun *Bedrana* (1974), *Kara Çarşafly Gelin* (1975), Halit Refiğ'in *Sultan Gelin* (1973) filmleri yer almaktadır.

Genç-Yeni Sinemacılar Dönemi'nin en önemli özelliği, bu dönemin yönetmenlerinin, daha sonra katılacak yönetmenlerle birlikte "Türk Sorunsal Sineması"ni oluşturmalarıdır. Kadın sorunu ise "Türk Sorunsal Sinema"sının yapısı içinde hep var olur.

---

<sup>55</sup> Agah Özgüç, *100 Filme Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Ankara, Bilgi Yay., 1993, s. 29.

<sup>56</sup> Giovanni Scognamillo, *Yeşilçam'dan Önce Yeşilçam'dan Sonra*, İstanbul, Leya Yay., 1996, s. 89.

<sup>57</sup> Kalkan, Taranç, *a. g. e.*, s. 72.

1980 sonrası Türk sinemasında kadın konusunu işleyen filmler ön plana çıkar. Bu eğilimin en önemli temsilciliğini Atıf Yılmaz yapar. Ve bu nedenle kendisine “feminist yönetmen” olarak bakılır.<sup>58</sup>

Atıf Yılmaz, evlilik kurumunu *Mine* (1982), *Bir Yudum Sevgi* (1984) ve *Ölü Bir Deniz* (1989) filmlerinde işler. Evliliği irdeleyen kimi diğer filmler ise şunlardır: Feyzi Tuna'nın *Seni Kalbime Gömdüm* (1982), *Bir Kadın Bir Hayat* (1985), Yusuf Kurçenli'nin *Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe* (1983), Süreyya Duru'nun *Fatmagül'ün Suçu Ne* (1986), Başar Sabuncu'nun *Asılacak Kadın* (1986) ve *Kupa Kızı* (1986)'dır.

Yalnız kadın ve özgür kadın olmayı yeğleyen kadınlara yönelik filmler de bu dönemde çekilen filmlerdir. Bunların arasında, Ömer Kavur'un *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (1982), Halit Refiğ'in *Teyzem* (1986) ve *Hanım* (1989), Şerif Gören'in *Kurbağalar* (1985), *Firar* (1986), *Gizli Duygular* (1989), Atıf Yılmaz'ın *Dul Bir Kadın* (1985), Engin Ayça'nın *Bez Bebek* (1987) gibi filmler yer almaktadır.

Bu dönemde çalışan kadın konusunu bilinçli şekilde ele alan filmler çekilir. Şerif Gören'in *Derman* (1983), Atıf Yılmaz'ın *Ah Belinda* (1986), *Aşkım ve Sen* (1987), Ömer Kavur'un *Ah Güzel İstanbul* (1981), Halit Refiğ'in *O Kadın* (1982) ve *Beyaz Ölüm* (1983) filmleri örnek gösterilebilir.

Halit Refiğ, *Yorgun Savaşçı*'ya (1983) kadar olan döneminde, genelde, kadının daha çok toplumdaki yerini anlatmaktadır. O, "toplumsal gerçekçilik" çerçevesinde yaptığı filmlerde toplumsal olayları ve sorunları dile getirirken, kadını filmlerin merkezine yerleştirir. *Yasak Aşk* ve *Şehrazat* gibi istisnai filmlerin dışında, Refiğ'in çoğu filmlerinde kadının bir toplumsal varlık olarak toplumdaki yeri söz konusudur. *Fatma Bacı* (1972), *Bir Türke Gönül Verdim* (1969), *Vurun Kahpeye* (1973) örneklerinde ise kadının ulusal kültürdeki yerini görürüz. Burada diğer filmlerden farklı

---

<sup>58</sup> Soykan, *a. g. e.*, s. 103.

olarak İslâmî geleneklerin vurgulanması söz konusudur. Refiğ, ulusal kültür içinde kadını temsil ederken kadının Türk toplumundaki konumunun baskı altında olduğunu ifade etmektedir. Bunu yaparken İslâmî geleneklerin ulusal kültürün kaynağı olduğunu vurgulamaktadır. Refiğ, kadının toplumdaki yerini anlatırken cinselliği de bunun dışında bırakmamıştır.

## II. KADIN VE TOPLUMSAL ÇEVRESİ

### A. Kırsal Kesimde Kadın

Halit Refiğ'in köyde çekilen, yani olayların tümünün kırsal kesimde geçtiği tek filmi *Sultan Gelin* (1973)'dir. Bu yüzden *Sultan Gelin* filmi aracılığıyla Anadolu kadınının Türk toplumundaki konumu ve yaşadığı sorunlar anlatılmaya çalışılmıştır.

*Sultan Gelin* 1970'li yıllarda Cahit Atay'ın tiyatrodaki başarı kazanmış bir oyunudur. Bu eser, bir Anadolu kadınının yaşam mücadelesini anlatmaktadır. Filmde, Batı ve Orta Anadolu'dan daha çok Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da kadının karşılaştığı sorunlar, töre ve geleneklerden kaynaklanan geleneksel baskı ile işlenmektedir.

Araştırmacı Pınar İlkaracan'ın değerlendirmesi bu görüşümüzü desteklemektedir:

“Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da yaşayan Türk kadınlarının durumunun ayrıca ele alınması gerekir. Bu bütün ülkeyi ilgilendiren bir sorundur. Bu bölgelerde kadın ve erkek arasındaki aile içi güç dağılımının kadının aleyhinde olması, hem kadınların toplumdaki ikincil konumunu hem de kadınların uğradıkları ayrımcılıklara karşı stratejiler üretmelerindeki sınırları belirlemektedir.”<sup>59</sup>

Şirin Tekeli, Türk toplumundaki kültür gruplarını kabaca üçe ayırmıştır: kırsal kültür grubu, kentsel kültür grubu ve yeni kentli kültür grubu. *Sultan Gelin* filmi köyde geçtiği için filmdeki karakterler kırsal kültür grubuna girmektedir. Bu konuda Tekeli şunları söylemektedir:

“Geleneksel ya da feodal değerlerin kalıntılarının etkili olduğu, tarımla yaşayan kırsal kültür gurubudur. Burada kadının toplumsal konumu genellikle aşağılardadır; çocukların aile içerisinde fazla söz hakkı yoktur. Toplumsal değerler aileyi ve bireyi sıkı bir denetim altında tutar. Bu ilk guruba, geleneksel ataerkilliğin büyük çapta etkisini sürdürdüğü kesim gözüyle bakılabilir.”<sup>60</sup>

*Sultan Gelin*'de üzerinde durulan en önemli sorun “başlık parası”dır. Filmin esas karakteri olan Sultan (Türkan Şoray)'ın başlık parası için pazarlık yapılmaktadır. Ağa, oğlu için malını görmeye gelir. Kadın, erkeğin tapulu malıdır. Din ve ahlak yasaları, töreler erkekten yanadır. Sultan, ağa tarafından beğenildiğinde marifetlerine göre fiyatı

---

<sup>59</sup> Pınar İlkaracan, “Doğu Anadolu’da Kadın ve Aile”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, İstanbul, Tarık Vakfı Yay., Ekim 1998, s. 191.

<sup>60</sup> Şirin Tekeli, “1980’ler Türkiye’inde Kadınlar”, *Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, Haz.: Şirin Tekeli, 3.baskı, İstanbul, İletişim Yay., 1995, s. 20.

artmaktadır. Hamur açmayı bilmesi onun değerini arttırır. Parada anlaşmaya varılınca Sultan, satılmıştır. Annesi ve babası kızlarının iyi para ettiği için mutludurlar. Hatta kızlarını inekle özdeşleştirirler. Tarla almak için inek satmaları gerekirken, şimdi kızlarından aldıkları parayla iki tarla alabilmektedirler.

Filmde erkek ve kadınların gerdek gecesine kadar birbirlerini görmedikleri vurgulanmaktadır. Hatta nikâhları bile ayrı yerlerde kıyılır. Sultan, pahalıya mal olmuş bir gelindir, bu yüzden kendisini ağırdan satması gerektiğini yengesi şu sözlerle anlatmaktadır:•

“7500 altınlık gelinsin, bu gece kendini ağır sat”.

*Sultan Gelin* filminde üzerinde durulan bir başka sorun da “kayınbiraderle evlendirme” olayıdır. Filmde, anası ve babası tarafından açık arttırmayla 7500 altına ağanın hastalıklı oğluna mal gibi satılan Sultan, damadın havaya sıkılan kurşunlardan ürkererek kalp krizi geçirip, ölmesi üzerine gerdeğe girmeden dul kalır. Kayınpederi de başlık parası boşa gitmesin diye, satın aldığı Sultan gelini, beş yaşındaki küçük oğlu Veli'yle nikahlar. Nilgün Abisel'in de dediğine göre, genç gelinler, geleneklerin ve ekonomik koşulların zorlamasıyla, kayınbiraderleriyle evlenmek zorunda kalırlar.<sup>61</sup> Fakat kayınbiraderinin yaşı küçük olduğu için düğüne kadar onu bakıp büyütme görevi yine Sultan geline düşmektedir. Tam on yıl sonra, dadılık edip büyüttüğü Veli, gerdek gecesinde sevdiği kızla kaçır. Bu kez de ağa, iki aylık bebek olan erkek çocuğunu Sultan'ın eline verir ve bu defa damadı elinden kaçırmamasını söyler.

---

<sup>61</sup> Nilgün Abisel, “Türk Sinemasında Aile” (1984), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara, İmge Yay., 1994, s. 84.



Filmin son sahnesinde Sultan'ın beşik sallaması, Anadolu kadınının kaderci olduğunu göstermektedir. Kadın kendi kaderine razı olup, "böyle gelmiş böyle gider" diye düşünmektedir. Kadının kaderi değişmez, kadın bir metadır. Kızın anası babası kızı kime uygun görürse ona verir, satar. *Sultan Gelin* filminde Sultan, yaşamını yine beşik sallayarak geçirmeye hazırlanmaktadır.

Yönetmen Halit Refiğ, *Sultan Gelin* (1973) filmiyle bu mesajı vermek istememiştir. Refiğ, Türk toplumunun değişime açık olduğunu ve değişmezlik kuralının Türk toplumu için geçerli olmadığını vurgulamak istemiştir. Bu konuda kendisiyle yapılan görüşmede şunları söyler:

"Cahit Atay'ın yazdığı oyundaki gibi aynen yazıp, en sonunda köyün şehre bağlanması için bir yol yapımı sırasında Sultan'ın oradaki işçilerden biriyle kaçması, şehirden gelen yol ile oradaki düzenin de değişmek zorunda kalacağı fikrini ortaya koymak istiyordum. Senaryoda böyle geçmesine rağmen, filmin çekimi sırasında Hulki Saner'le Türkan Şoray kendi aralarında, piyesin aslı nasılsa o şekilde kalmasını daha uygun gördüler. Hatta beşik sallama sahnesini ben çekmedim, Hulki Saner'in kendisi çekti."<sup>62</sup>

Filmin bu şekilde bitmesi, köydeki kadına zavallı, ezilmiş bir görüntü vermektedir. Refiğ, filmi istediği şekilde bitirmemesine rağmen, vermek istediği fikri filme yansıtır. Bunu, Sultan'ın bir işçiyle kaçışına benzer şekilde köyün ağa kızı olan Hayriye'nin, düğün gecesi Veli'yle kaçmaya karar vermesinde belirtir. Hayriye'nin bu davranışıyla yönetmen, köydeki genç kuşakların değişime açık olduğunu, kadınların kendi kaderlerini ailelerin ellerine teslim etmek istemediklerini, hayatını birleştirecek insanı seçme özgürlüğünün kendilerine ait olduğunu ifade eder. Özellikle Hayriye'nin

---

<sup>62</sup> Halit Refiğ, 26. 07. 2002 tarihli görüşme.

ağa kızı olması önem taşımaktadır. Çünkü bir ağa kızı babasına karşı gelebiliyorsa, diğer kızların onu örnek olarak görebilme ihtimali daha büyüktür. Hayriye'nin ağa kızı olması Sultan'dan farklı olduğunu göstermektedir.

*Sultan Gelin* filmindeki iktidar ilişkilerinde erkek egemendir. Kadının konuşma hakkı bile yoktur, konuşsa da sözü geçmez. Kadının ancak ana statüsüne yükseldikten sonra kendine göre bir gücü vardır. Ama bu durum, yapının değiştiğini göstermez. Toplumsal düzen, köydeki feodal ve geleneksel yapının değişmemesi için kendi kurallarını yaratır ve fertlerine de bu kuralların tatbik etmelerini bekler.

Köydeki kadınların, ağa kızı veya herhangi bir köy kızı olsun, tek beklentileri güzel bir yuva kurup, evinin hanımı olmak ve çoluk çocuğa karışmaktır. *Sultan Gelin* filminde, Sultan ve Hayriye'nin beklentisi aynı yöndedir. Sultan evleneceği adamı başka kızla görünce bu beklentisini şöyle dile getirmektedir:

“10 yıl ne diye bekledim ben, ömrümü böyle mi tüketeceğim. Hayal ettiğim beşiğin bebelerini Hayriye kız mı ırgalayacak.”

Hayriye ise Sultan ve Veli'nin düğününe geldiğinde hayattan tek beklentisinin sevdiği erkeğe kavuşması olduğunu, ona kavuşamazsa ölümü göze aldığını şu sözlerle ifade etmektedir:

“Sen evlenince ben yaşayamam”.

Kadının köydeki yeri evidir. Kadın kendi tarlasında ve kendi evinde çalışabilmektedir; ancak, *Sultan Gelin* filminde, Sultan odun keser, tarla çapalar, çamaşır yıkar... Necla Arat'ın da dediğine göre, Anadolu'da Türk kadını ücretli bir işçi olmayıp, aile toprağında çalışan bir üreticidir.<sup>63</sup>

Refiğ, kırsal alanda çektiği *Sultan Gelin* (1973) filminde, feodal ilişkiler ve geleneksel yapı içinde köy kadınının kaderine terk edilmiş, üretici ve fedakar olduğunu Sultan gelin karakteri aracılığıyla göstermektedir. Değerlerin ve normların değişmesinde küçük bir kıpırdama olduğu da ağa kızı Hayriye'nin sevdiğine kavuşmasında görülmektedir. Hayriye'nin Veli'yle kaçmasına Sultan'ın yardım etmesi, onun da soruna sorgulayarak baktığını görürüz. Burada Sultan kendi konumunu eleştirir, bunu değiştiremeyeceğine göre Hayriye'nin mutlu olmasına katkı sağlar. Sonuçta, talihsiz Sultan gelin, özlemini duyduğu sıcak yuvaya kavuşamaz. Sevdiği biri de olmadığı için direnmesine gerek kalmaz.

İncelenen filmler arasında bir kısmı köyde geçen filmler *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) ve *İki Yabancı* (1990)'dır. İki filmde de, yabancı bir kadın aracılığıyla köy kadınlarının yaşantısı görüntülenmektedir.

*Bir Türk'e Gönül Verdim* filminde kadınlar, hem ev işi ile uğraşmakta hem de tarlada çalışmaktalar. Bunun dışındaki görevleri kocasına veya evdeki erkeğe hizmet etmektir. Bir taraftan kadınların mal oldukları gösterilirken, diğer taraftan sevgi ve anlayış içinde ataerkil aile yapısı içinde yaşayan kadınlar vardır.

---

<sup>63</sup> Necla Arat, *Kadın Sorunu*, İstanbul, Say Yay., 1986, s. 163.

İsmail usta (Bilal İnci) hem karısı hem de baldızıyla birlikte olur, ikisini de hizmetçi olarak kullanır. Mustafa (Ahmet Mekin) ise hem annesine hem de Eva (Eva Bender)'ya sevgiyle yaklaşır, fakat bu onların kadın olarak yapmaları gereken görevleri değiştirmez.

Filmde önemli bir nokta ise, İsmail ustanın kızına, okuması için destek vermesidir. Doğu-Batı karşıtlıklarının yoğun olarak görüldüğü bu filmde, İsmail usta kendisinin okumamış cahil olmasına rağmen, yeniliğe açıktır, kızının okumasını ister. Hatta, karısının cahil oluşundan da rahatsızdır. Bunu şu sözlerle ifade eder:

“Oku ki anan gibi cahil olma.”

Araştırmacı Eser Köker, İsmail ustanın kızının eğitim görmesini şöyle değerlendirir:

“Ancak kızın eğitim görmesi onların bireysel isteklerinden ziyade ailenin sınıf atlama isteği ile modernleşmenin getirdiği değerlerin kabulünü simgelemek için kullanılmıştır.”<sup>64</sup>

*Bir Türk'e Gönül Verdim* filminde, kadınlar geleneksel köy kıyafetleri içinde gösterilir. Eva, düğünde köy geleneklerine göre ata biner.

*İki Yabancı* filminde ise, Margot (Brigitte Braun) aracılığıyla Antalya'nın Tepe köy kadınlarının yaşamları yansıtır. Kadınlar şalvar giymekte, baş örtüsü takmaktadırlar. Köy kadınları her işte Margot'a yardım etmektedir.

---

<sup>64</sup> Eser Köker, “Bilinmek İstenmeyen Bir Öykü: Türk Filmlerinde Kadın ve Demokrasi İlişkisi”, *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., 1994, s. 144.

*İki Yabancı* filminde köy geleneklerine göre düğün ve kına gecesi yapılır. Gelinin üzerinde yüzünü kapatan kırmızı tül vardır. Davul zurna çalar, damat meydanda tıraş olur. Ateş açılır. Kına gecesinde mumlar yakılır, şarkı söylenir, şerbet içilir.

*İki Yabancı* filminde *Bir Türk'e Gönül Verdim*'e göre köy kadınlarına ait daha az unsura rastlanmaktadır. Anlatı, çift kişilikli bir kadının psikolojik öyküsü ve bu kadına aşık olan bir yedek subay öğretmenin yaşadıkları olduğu için, köylü kadın ancak bu çerçeve içinde görülmektedir.

Yine de üç filmde ortak çıkartılabilecek bir nokta; köy kadınlarının erkekler tarafından hala bir mal olarak görüldükleri, ama genç nesillerin bunu kırmaya elverişli ve gönüllü olduklarıdır. *Sultan Gelin* (1973)'de Hayriye'nin sevdiğiyle kaçması, *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969)'de İsmail ustanın kızının okuması ve *İki Yabancı* (1990)'da köy kadınların barış gönüllüsü olan bir yabancı kadına yardımcı olmalarında bu değişim fark edilmektedir.

## B. Şehir ve Kadın

Halit Refiğ sinemasında çoğu film kentte geçmektedir. *Sultan Gelin* (1973) filmi dışında bazı filmlerde köyden kente gelenler ya da kentten köye gidenler vardır; ama genel olarak Refiğ sinemasının karakterlerinin kentli olduğu söylenebilir.

Yönetmen, filmlerinde ana mekân olarak kenti kullanmasının nedenini şöyle açıklar:

“Ben dünyaya baktığım zaman İstanbul’u gördüm. Benim ailem de kentli. Bundan dolayı benim kültür konularına yaklaşımım hep kentli gibi oldu. Ayrıca ben, Türkiye henüz bir tarım toplumuyken, Türkiye’nin ilk sanayici ailelerinden birinin çocuğu idim. Sanayileşme halindeki toplum ve bu süreçteki kentli insanın dramı veyahut bu sürece giren kırsal kesim insanların sorunları doğal olarak beni ilgilendirdi.”<sup>65</sup>

Refiğ’in, şehirde yaşayan kadınların durumunu yansıtan filmlerinin sayısı çoktur. İncelenen filmlerin arasında, 8 filmde mekân olarak şehir kullanılır. İncelenen filmlerde, kenar mahalleleri ve fakir muhitlerden, görkemli konaklara ve lüks semtlere, eğlence mekanlarından sosyete davetlerine kadar şehrin birçok yeri yansıtılmaya

çalışılır. Refiğ, şehirde yaşayan kadınların, ne kadar modern olursa olsun, geleneklerine bağlı bir kadın yapısı çizmektedir.

*Gurbet Kuşları* (1964) ve *Teyzem* (1986) gibi filmler İstanbul'un kenar mahallelerinde çekilir. Kenar mahalle hayatında gelenek ve görenekler daha ağır bastığı için, bu iki filmde kadın, şehirde yaşıyor olsa bile, şehir hayatına ayak uyduramıyor, geleneklerine bağlı kalıyor ya da bağlı kalmak zorunda olur.

*Gurbet Kuşları*'nda dört ayrı toplumsal kesime ait kadın tipi karşımıza çıkar. Maraşlı Fatoş (Pervin Par), zengin üniversiteli kız Ayla (Filiz Akın), pavyon dansözü Naciye (Sevda Ferdağ) ve Rum komşu kadını Despina (Gülbin Eray). Filmde bu dört kadının erkeklerle olan ilişkileri, toplumsal çelişkiler içinde kadınların konumları ve yaşadıkları değişiklikler anlatılır. Soykan, Toplumsal çelişkilerin yoğun yaşandığı ortamlarda, kadının gerçek konumunun daha çapraşık ve genelde bu konumun sınırlarını sınıfsal özelliklerin belirlediğini söyler.<sup>65</sup> Bu dört kadın tipinden ikisi (Fatoş ve Naciye) "İç Göçte Kadın" bölümünde incelenir. Bir iç göç filmi olan *Gurbet Kuşları*'nda kentli kadını Ayla temsil etmektedir. Ayla'nın ailesinin hali vakti yerinde, ağabeyi evli ve Amerika'da yaşamaktadır. Şirin Tekeli'ye göre, Ayla ve ailesi kentsel gurubu temsil etmektedir:

"Önemli oranda sanayileşmiş, çağdaş batılı değerleri benimsemiş kentsel kültür gurubudur. Dikey ve yatay hareketlilikten etkilenen az çok rasyonel değerlerin yönlendirdiği bu gurupta aile ve birey, toplumsal çevre baskısından görece özerkleşmiştir. Kadınlar hem

---

<sup>65</sup> Türk, *a. g. e.*, s. 453.

<sup>66</sup> Soykan, *a. g. e.*, s. 2.

aile içerisinde hem tek başlarına daha özgürdürler ve erkeklerle eşit bir statüye doğru adım atmışlardır.”<sup>67</sup>

*Gurbet Kuşları* filminde Ayla, kendi kararlarını kendisi verebilen, ağabeyi ve sevdiği adamla eşit bir statüye sahiptir.

Ayla, Maraşlı ailenin küçük oğlu Kemal (Özden Çelik) ile aşk yaşamaktadır. Kemal'i ailesiyle tanıştırdığında Kemal ile Ayla'nın babası arasında ilginç bir konuşma geçer. Kemal, taşradan İstanbul'a gelmekle, İstanbul'dan Amerika'ya gitmenin aynı şey olduğunu söyler. Babası ise aynı fikirde olmadığını, hatta Ayla'nın da üniversitesi bitince ağabeyinin yanına Amerika'ya gideceğini ifade eder. Bu konuşmadan, Ayla'nın ailesinde erkek ve kadının aynı haklara sahip olduğunu, babası tarafından Ayla'nın sevdiği erkeğe böyle bir şey söylenmesi ise kızlarının erkek seçiminde özgür olduğu ve birlikte olduğu erkekle mutlaka evlenmesi gerektiğini gösterir. Kemal bu konuşmadan sonra Ayla'nın Amerika'ya gitmemesi için evlenme teklifi yapar. Giyim kuşamı modern, üniversite öğrencisi Ayla, gelecekle ilgili planından sevdiği uğruna vazgeçer ve aralarında nişanlanırlar.

Ayla modern bir ailenin kızıdır ve erkek arkadaşının olması çok doğaldır. Kemal'in onu kendi evinin önünde öpmesi normal karşılanmaktadır. Fakat Kemal'in kız kardeşi Fatma bir erkek arkadaşı tarafından arabayla evin önüne bırakıldığında, ağabeyi Murat (Tanju Gürsu) tarafından dövülür. Ayla için öpüşmek evlilik için bir kıstas değilken; Fatma, sevgilisi Orhan (Önder Somer)'la öpüştüğünde, ona ne zaman

---

<sup>67</sup> Tekeli, *a. g. m.*, s. 20.



evleneceklerini sorar. Ayla için evlilik sevgi, aşk ve dürüstlüğü temsil ederken, Fatma için namus anlamına gelir.

Ayla, tüm bu modern şehir kızı özelliklerine rağmen, sevdiği erkek uğruna çoğu şeyden vazgeçmektedir. Önce yurtdışına gitmekten vazgeçer, daha sonra da Kemal'in ailesinin Maraş'a dönmesiyle, üniversite bitince evlenip Maraş'a gitmeyi ister. Bunlar Türk kadınının fedakar ve sadık olduğunu, sevdiği erkek uğruna her şeyi yapabileceğini ve bunun hiçbir koşulda değişmeyeceğini göstermektedir. *Gurbet Kuşları* filmindeki her kadın karakter, ataerkil ideolojinin onayladığı ya da onaylamadığı kadın tipleridir.

Ayla, ne kadar çağdaş bir kadın tipini temsil ediyorsa da geleneklere ve göreneklere bağlı olduğu görülmektedir. Kemal, Ayla'yı nişanlısı olarak ailesiyle tanıştırmaya götürdüğünde; Ayla, Kemal'in annesine Kuran-ı Kerim hediye eder. Refiğ'in filmlerinde sürekli olarak karşımıza çıkan dini motifler, Türk toplumunun İslam dinine ait olduğu gerçeğini ve bu gerçeği sınıf farklılıklarının değiştirmeyeceğini dile getirmektedir. Ayrıca bu ziyarette Ayla baş örtüsü takar. Filmde hiç baş örtüsü takmayan Ayla'yı bu sahnede ilk kez baş örtülü görürüz. Ayla'nın bu hareketi Kemal'in ailesine karşı bir saygı simgesidir.

Kısacası, Ayla karakterinde, şehirdeki kadının da özünde Anadolu kadınının özelliklerinin yattığı ve bu özelliklerin bir şekilde açığa çıktığı gözükmektedir. Refiğ'in filmlerinin çoğunda, kadın karakterleriyle vermek istediği mesaj da budur. Türk toplumu, batının getirdiği yeniliklere ayak uydurmaktadır, tüm gelişmelere ve yeniliklere açıktır. Fakat bütün bunlar yaşanırken Türk kadınının sadece sembolik olarak yaşamı ve görüntüsü değişmekte, asıl özü değişmemektedir. Erkeğine bağlı,

sadık ve fedakar Türk kadını, bu özelliklerini kaybetmeden geliştirmekte ve çağdaşlaşmaktadır.

*Teyzem* (1986) filminde de dört kadın tipi vardır. Filmin öyküsü ise esas kadın karakteri olan Üftade (Müjde Ar)'nin etrafında kurulmuştur. Üftade'nin dışında, annesi (Tomris Oğuzalp), ablası Azade (Ayşe Demirel) ve kocasının kız kardeşi Şenay (Serra Yılmaz) vardır.

*Teyzem*'in esas karakteri olan Üftade, orta sınıfı temsil etmektedir. Filmde İstanbul'un kenar mahallesinde ataerkil düzene sahip bir ailenin dramı, Üftade'nin yalnızlığı, içe dönüklüğü anlatılmaktadır. Üftade ayrıntılı olarak "Yalnız-Özgür Kadın" bölümünde incelenir. Üftade'nin annesi film boyunca çok az konuşur, kocasının Üftade küçükken, ona cinsel tacizde bulunduğunu bilmesine rağmen suskunluğu tercih eder ve Üftade'yi korumaz. Bu da Üftade'nin annesinden uzaklaşmasına ve onu "öz annesi" gibi görmemesine yol açar. Annesi bu gerçeği bilmesine rağmen, yaşanan tüm sorunların nedeni olarak Üftade'yi görür. Çünkü Üftade evlenip boşanır, bu da evli kadınların kurulu düzenleri için bir tehdittir. Böylece ataerkil düzenin dul bir kadına olan bakış açısı gösterilir. Filmde diğer kadın tiplerine kıyasla açıkça fikirlerini söyleyebilen, söz hakkına sahip olan tek kadın Azade'dir. Azade evlenip genç yaşta evi terk eder ve ailesinin getirdiği kuralları yıkar. Annesine ve üvey babasına karşı çıkıp evi terk etmiş ve yıllarca ailesini aramamış olsa bile Azade ataerkil yapı tarafından kabul edilir. Çünkü evlidir, çocuğu ve onu seven kocası vardır. Deniz Derman'ın da

söylediğine göre, Azade'nin bir evlilik yapmış olması, onun ataerkil kurallara uymuş olduğunu gösterir.<sup>68</sup>

Bunların dışında bir de Şenay karakteri vardır. Üftade'nin yakın arkadaşı olmasına rağmen Üftade, Şenay'ın iktidarsız ağabeyi ile evlendikten sonra, Şenay'ın davranışları Üftade'ye karşı değişir, ailesinin yanında yer alır. Şenay da bu ataerkil düzenin bir parçasıdır.

*Teyzem*'de çalışan kadın yoktur, bütün karakterler ev kadınıdır. *Teyzem* filminin dışında, şehirde yaşayan kadının durumuyla ilgili incelediğimiz filmlerde kadın çalışmaktadır. Çalışan kadının hangi meslekleri seçtiği ve yaşadığı sorunlar “Çalışan Kadın” başlığı altında incelenir.

*Gençlik Hülyaları* (1962) ile *Sevmek ve Ölmek Zamanı* (1971) filmlerinde mekan olarak, bir tarafta muhteşem konaklar, zengin çevreler, diğer tarafta da fakirlerin yaşadıkları pansiyonlar, yoksul mahalleler bulunmaktadır. Zengin-yoksul çatışmasının öne çıktığı bu iki filmde, yoksul kahramanlar ya zenginler katına geçerler (*Gençlik Hülyaları*); ya da artık paranın telaffuz edilmediği; aşkın her şeyin önüne geçtiği bir kavuşmayı yaşayarak; bu, ölümle gelen bir kavuşma olabilir, araya giren zengin ve kötü kişi bertaraf edilip iki yoksul sevgilinin kavuşması da olabilir (*Sevmek ve Ölmek Zamanı*), zenginlik-yoksulluk çelişmesini geçersizleştirirler, anlamsızlaştırırlar.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Deniz Derman, “Mother – Daughter Relationship in The Family Melodrama: Teyzem”, *Gender and Media*, Ed.: Nevena Daković, Deniz Derman, Karen Ross, Ankara, Med Campus Project 126 Publications, 1996, s. 111.

<sup>69</sup> Maktav, *a. g. m.*, s. 165.

*Gençlik Hülyaları*, piyasa romanlarının kurallarına sadık bir hikayeyi, bir melodramı, nakletmektedir.<sup>70</sup> *Gençlik Hülyaları*; fakir, aldatılmış, koca şehirde oğluyla tek başına bırakılmış, sonunda kurtuluşu çocuğuna babalık yapabilecek biriyle evlenmede bulan Gönül (Pervin Par)'ün dramıyla, Gönül'ün oğlu Fikret (Göksel Arsoy)'e aşık olan fabrikatör kızı Nejla (Nilüfer Aydan)'nın öyküsüdür. Bu filmdeki zengin kız Nejla, klasik Türk sinemasının zengin şımarık kızlarından farklıdır. Mütevazı, herkese yardım eden, iyi bir insandır.

*Gençlik Hülyaları*'nda zengin-fakir çatışması vardır, fakat bu yumuşatılmış bir şekilde verilir. Nejla'nın fabrikasına işçi olarak alınan Fikret'in, Nejla'yla sevgili olamayacağı, Fikret'e Nejla'nın babasının söylediği sözlerden anlaşılmaktadır:

“Seni kurtarmak isterken onun çamura düşmesine göz yumamam. Şimdi hemen muhasebeye git, hesabını kessinler.”

Fakat Suhi Bey (Reha Yurdakul), kızının Fikret olmadan intihar edebileceğine inanınca yumuşar ve onları nişanlar. Fikret'in çalışkan, mert, dürüst bir delikanlı olması Suhi Bey için az da olsa önemli özelliklerdir.

Diğer taraftan Fikret'in annesi Gönül fakir, sevdiği erkek ise zengindir. Sevgilisi Kenan (Kenan Pars) ailesinin baskısı üzerine kendi kasabasında başka bir kızla evlendirilir. Kenan'ın annesi oğlunu ikna ederken “herkes dengi dengine oğlum” der. Hamile olan Gönül, çocuğu için yaşam mücadelesi vermektedir. Gönül kocaman şehirde tek başına çocuklu bir kadın olmasına rağmen kötü yola düşmez. Kötü yola düşmemesinin en etkili nedeni çalıştığı fabrikanın şefi Ahmet Polat (Erol Taş) ile

---

<sup>70</sup> Scognamillo, “Halit Refiğ – Kadın ve Toplum I”, s. 23.

evlenmesidir. Toplumun şehirde bile olsa, yalnız ve çocuklu bir kadını kabul etmediği, evlilik olmazsa kadının eninde sonunda kötü yola düşebileceği gösterilir. Burada Ahmet Polat, Gönül'ün namusunu kurtarmıştır. Kenan, oğlunu aramaya gidince, Ahmet, bunu şu sözlerle ifade eder:

“Alnına sürdüğün lekeyi ben temizledim”.

Gönül'ün hayattan tek beklentisi, kocasının oğluna iyi babalık yapmasıdır. Fikret, anne ve babasının konuşmalarından gerçeği öğrenince evden kaçmaya kalkar. Gönül, oğlunun peşinden koşarken araba çarpar ve ölür. Gönül'ün ölümü anneliğin büyüklüğünü simgelemektedir. Türk kadını fedakar bir annedir. Annelik onun için kutsaldır ve bunun uğruna ölümü bile göze almaktadır.

Gönül ve Nejla'nın sınıfsal farklılıkların dışında birçok ortak özellikleri vardır. Bunlar iyi niyet, sevdiğine sadık, fedakar, mütevazı ve güzel olmalarıdır. İkisi de sevdiği insan için ölümü göze almıştır. Gönül, hamile olduğu için hayatta kalmaya mecburdur; Nejla ise, Fikret'le evlenmesine izin verilmezse intihar edeceğini söyler. Yani Nejla'nın hayatta kalmasının tek amacının Fikret olduğu anlaşılır.

Bu filmin aksine *Sevmek ve Ölmek Zamanı* (1971) filminde bir tarafta yoksul, kendi alın teriyle para kazanıp annesine bakan Emel (Türkan Şoray), diğer tarafta ise hiçbir sorumluluğu olmayan zengin şımarık kız Nihal (Zuhal Aktan) vardır. Hilmi Maktav bu konuda şunları söyler:

“Popüler filmlerde yoksullar Anadolu'yu, zenginler ise Batı'yı temsil ederler. Zenginliğin göstergesi olarak batılı yaşam biçimine

mal edilen semboller kullanılmış, daima filmi film yapan bir dizi felaketler sonuçlanmıştır.”<sup>71</sup>

Emel, Kudret (Murat Soydan)’le aşk yaşamaktadır. Fakat Emel’in annesi bu evliliği onaylamamaktadır. Kızının zengin biri ile evlenmesini istediğini şu sözlerinden anlarız:

“ Varlıklı birini seç aklını başına topla.”

Emel ise gözünün zenginlikte olmadığını, sevdiği erkeğin doğru insan olduğunu ve kendini ona adadığını söyler. Emel, annesine “ ondan vazgeçemem o benim her şeyim” der.

Nihal ise fabrikatör Harunoğlu (Muzaffer Tema)’nun kızıdır. Emel onun özel masörüdür. Nihal’in ağabeyi Cihangir (Yalçın Gülhan) de Emel’e aşıktır, aynı zamanda zengin bir nişanlısı vardır. Cihangir, Emel'e evlenme teklif eder. Emel cevabını aralarındaki sınıfsal farkı hatırlatarak verir:

“Benimle nasıl evlenebilirsin? Ben fakir bir ailenin kızıyım. Bana verdiğiniz değer için teşekkür ederim.”

Aile şerefi, Türk toplumunda çok önemlidir. Bu filmlere de yansır. Abisel bu konuda şunları söyler:

“Aile şerefi çoğu kez ailenin kadın üyelerinin iffetiyle aynı şeydir. Dolayısıyla genç kızlar için bakirelik, evli kadınlar için ise sadakat zorunludur.”<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Maktav, *a. g. m.*, s. 166.

*Sevmek ve Ölmek Zamanı*'nda da Emel için bakirelik son derece önemlidir. Emel içki içtikten sonra uyuyakalır, sabah uyanıp yanında Cihangir'i görünce birlikte olduklarını sanır ve hemen intihara kalkışır. Namusu elden gitmiştir ve artık yaşamaya hakkı yoktur. Sevgilisinin de bunu affetmeyeceğini, hatta affetmemesi gerektiğini şu sözlerle ifade eder:

“Kudret'imın yüzüne bakamam. Affetmez, beni Allah bile affetmez.”

Türk toplumunda aile şerefının kurtulması için namusun temizlenmesi gerekir. Bu da ancak, ya kızın birlikte olduğu adamla evlenmesi ya da ölmesiyle mümkündür.

Filmde de Kudret, ne pahasına olursa olsun sevdiği kızı kendi elleriyle evlendirmeye razıdır, yeter ki namusları temizlensin. Bunu yapmak için de Cihangir'in babasına gidip: “Lekelediğiniz namusu adınızla ödeyeceksiniz” der. Cihangir'in babası Harun Bey için namus da parayla satın alınabilmektedir. Harun Bey, Kudret'e “Nişanlınızın namusu için kaç para istiyorsunuz” der.

Sonunda popüler filmlerin çoğunda olduğu gibi, zengin kötüler aradan çekilince birbirini seven iyi kalpli fakirler kavuşur ve film mutlu sonla noktalanır.

*Evcilik Oyunu* (1964) filminde Refiğ, kendi sinemasının ilk iş kadını karakterini yaratır. Senaryosunu Bülent Oran'ın yazdığı *Evcilik Oyunu*'nda genç, güzel ve milyonlarla oynayan bir kadının kendine ‘cinsel sapık’ dedirtmemek için bir koca satın alışı hikaye edilir.<sup>73</sup> Fabrika sahibi Süreyya Hanım (Belgin Doruk), içine kapanık, erkek düşmanı, disiplinli ve varlıklıdır. Kendi başına yaşayan, kimseye muhtaç olmayan

---

<sup>72</sup> Abisel, “Türk Sinemasında Aile” (1984), s. 88

gibi gözüken Süreyya'nın aslında sevgiye ihtiyacı olduğu görülmektedir. Giovanni Scognamillo bu konuda şunları söylemektedir:

“Aşktan korkan, kadınlık görevini reddeden, şu veya bu sebeple, erkek milletinden, vebadan kaçır gibi kaçır kadın tipi duygusal güldürülerde ve vodvillerde, çok kullanılan bir tiptir. Refiğ'in bu kalıplaşmış, herhangi bir özelliği kalmayan tiplerle ilgilenmesinin nedeni, cinsi bir noktaya dayanmakta: *Evcilik Oyunu*'nda yönetmen için önemli olan frijid gibi görünen, içine kapanmış bir kompleks buhranı içinde gerçeklerden kaçır bir kadının, cinsiyeti tanımayı kabullenmesi, tatbik etmesidir.”<sup>74</sup>

Hatta, filmin son sahnesinde yatak odasının kapı yanında Süreyya ve Necmi (Göksel Arsoy) gözükmektedir. Necmi'nin “Bundan ötesi sizi ilgilendirmez” sözleriyle, yatak odasının kapısı kapanır ve film biter.

*Evcilik Oyunu* bir yandan, şehirde tek başına yaşayan bir kadının güçlü olabileceğini vurgularken, diğır yandan da ne kadar ekonomik özgürlüğe sahip olursa olsun bir kadının tek başına ayakta duramayacağını ifade eder. Kadını iflastan da, duygusal boşluktan da, çevrenin dedikodularından da kurtaran bir erkektir. Fakat aynı zamanda bu kadını iflasta sürükleyen de, bir erkektir.

*O Kadın* (1982) filminde Refiğ, filmlerinin vazgeçilmez teması olan yasak aşk çerçevesinde bir kadının dramını işler. Güzel Sanatlarda okuyan, aynı zamanda bir moda evinde mankenlik yapan Gönül (Gülşen Bubikoğlu) ekonomik özgürlüğü olan, tek başına şehirde yaşayan güzel bir kızdır.

---

<sup>73</sup> Çetin A. Özkırım, “Haftanın Filmleri: Evcilik Oyunu”, *Cumhuriyet*, 13 Şubat 1965.

<sup>74</sup> Giovanni Scognamillo, “Halit Refiğ – Kadın ve Toplum IV”, *Sinema 65*, Kasım-Aralık 1965, S.11-12, s. 17.



Film, Gönül'ün fotoğrafları nişanlısı Haluk (Kerem Yılmazer) tarafından bir reklam ajansı sahibine gösterilirken başlar. Ekranda sadece Gönül'ün değişik pozlardaki resimlerini, bir başka ifadeyle erkeklerin kadına olan bakışını görürüz. Kadın, sadece güzelliğiyle öne çıkarılmıştır, bir alışveriş malıdır, erkekler için bir metadır. Buna Haluk ve ajans sahibinin şu konuşmalarında rastlarız:

Ajans sahibi: “Resimdeki kadar güzel mi?”

Haluk: “Daha da güzel.”

Ajans sahibi: “Beğendim, nişanlıyı getir bana.”

Gönül, yaşantısıyla ve görüntüsüyle modern bir kadın tipi çizmektedir. Ama iş ve özel hayatında pek de öyle olmadığını, Haluk'un onu ajansa götüreceğini söylediğinde, verdiği cevapta görürüz:

“Ya babam beni TV’de görürse kızımız artist oldu demesinler.”

Gönül, ailesine düşkündür ve onlara lâf gelmesini istememektedir. Fakat Haluk, onu ikna eder, ne de olsa nişanlısıdır ve Gönül ona güvenmek zorundadır. Zengin ajans sahibi tarafından tecavüze uğrayınca, Gönül ruhsal bir bunalıma girer ve onu bu durumdan kurtaran yine bir erkektir.

*Beyaz Ölüm* (1983), ise gençleri uyuşturucuya alıştıran bir şebekeyle, onunla mücadele veren bir polisin öyküsüdür. Türk sinemasında bu tür filmlerin klasiklerinden farklı olarak *Beyaz Ölüm*'de çok kişi, değişik olaylar, farklı ilişkiler ele alınır. Şehrin büyülü tarafı kızları çekmektedir. Filmde, artist olma uğruna evden kaçan kızların sonunun fuhuş batağı olduğu görülmektedir.

*Beyaz Ölüm*'de şehirdeki kadınların yaşam mücadelelerinde seçilen yanlış yolun getirdiği sonuçlar anlatılmaktadır. Bu yanlış yol genelde istemeyerek seçilen yoldur.

Tek başına bir kadının veya ona sahip çıkan bir erkeğin olmaması bu durumu ortaya çıkar. Bu filme göre, şehirde yaşayan kadın ya evli olacak, ya ailesiyle yaşayacak ya da ona sahip çıkan biri olacak, yoksa başka seçenek yoktur, sonuç bellidir. Eser Köker bu konuda şunları söyler:

“Bir toplumsal sorun olarak isimlendirilerek, evlerinden kaçan genç kadınların her türlü tehlikeye açık kent ortamında bedenlerini sömüren bir ağ içine düştüklerinin hikayesi anlatılır. Kent, kadınlar için onları sömüren bir kötülükler ortamı olarak görüntülenir.”<sup>75</sup>

*Hanım* (1989) filminde ise yaşlı bir hanımefendinin ölmeden önce geçirdiği son günleri anlatılmaktadır. Olcay Hanım (Yıldız Kenter) kedisi Hanım’la tek başına yaşamaktadır. Piyano hocalığı yaparak geçimini sağlamaktadır. Kanser hastalığına yakalandığı için de kedisine bakacak birini aramaktadır. Olcay Hanım’ın bir kızı vardır. Ülkü (Fatoş Sezer) kocasından boşanmış, genç biriyle yaşayan ve maddiyata önem veren bir kadındır. Augham Tamimi’ye göre, Ülkü yeni nesli temsil etmektedir. Annesine karşı hem sorumsuz, hem de onun kedisinden nefret etmektedir.<sup>76</sup> Ülkü ve Olcay hanım arasındaki ilişkide kuşak çatışmasını ve anne-kız arasındaki değer farklılıklarını görüyoruz. Olcay Hanım’ın karakteri “Yalnız-Özgür Kadın” bölümünde incelenir. Olcay Hanım gelenek ve göreneklerine bağlı, yeni neslin yaşadığı hayata yabancıdır. Ölen kocasının hayaliyle yaşar. Sürekli olarak kocasının hayalini görmekte ve onunla dertleşmektedir. Evine piyano dersi almak için gelen öğrencisi ve arada sırada uğrayan kızı dışında kimse gelmemektedir. Kendisini evinin dışında yabancı hisseder. Ülkü ise sıra dışı bir hayat yaşar. Sevmediği kocasını terk eder, oğlunu kocasına bırakır,

---

<sup>75</sup> Köker, *a. g. m.*, s. 146.

kendinden daha genç bir müzisyenle yaşamaya başlar. Ülkü bencildir ve etrafındaki herkesi kendi menfaatleri doğrultusunda seçer. Annesiyle ilgilenmesinin nedeni de, annesinin evini satıp parasını alma düşüncesidir. Ülkü'nün hayatı annesi Olcay Hanım tarafından bile yadırganmaktadır. Çünkü Olcay Hanım Türk aile yapısı içinde büyümüş ve Türk gelenek ve göreneklerini benimser. Ülkü'nün yaşam tarzı aykırıdır. Ülkü sorumsuz, kendi zevklerini düşünen ve annelik görevlerini yerine getirmeyen bir kadın tipi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bahsedilen bu sekiz filmde Halit Refiğ, farklı çevrelerden gelen kadın karakterleri yaratmıştır. Bunlar arasında zengin kız (*Gurbet Kuşları*, *Sevmek ve Ölmek Zamanı*, *Gençlik Hülyaları*), iş kadını (*Evcilik Oyunu*), fahişeler (*Gurbet Kuşları*, *Beyaz Ölüm*), ev kadını (*Teyzem*), manken (*O Kadın*) bulunmaktadır. İncelenen sekiz filmin yedisinde, ekonomik özgürlüklerine sahip olan kadınlar, kendi mutlulukları ve özgürlükleri için “erkeğin egemen olduğu bir toplumsal söylem” karşısında mücadeleye verirler. Fakat, birçok engelle karşılaşır ve genelde erkek tarafından kurtarılır ya da yola getirilirler. Böylece ataerkil bir düzenin getirdiği sınırları içinde elde ettikleriyle mutlu olmaya ve yaşamaya mecbur kalırlar.

### **C. Geçiş Aşamasında Kadın (İç Göç)**

---

<sup>76</sup> AUGHAM TAMIMI, “ILLUSION IMAGERY CHARACTERISE TURKISH FILMMAKER’S LATEST WORKS”, *Jordan Times*, October 6-7, 1994.

Türkiye’de 1950 yıllarından itibaren tarımda modernleşme sonucu ortaya çıkan iş gücü fazlası, iç göçü başlatır. Kentte iş bulma ve konut edinme, köylüleri kente çeken başlıca nedenler olur.

Burada asıl üzerinde durulacak konu, göçten sonra ailenin İstanbul’daki yaşamı, özellikle de göçte kadının ne gibi durumlarla karşılaştığıdır. Halit Refiğ, *Gurbet Kuşları* filmi ile göç olayına ışık tutmuş, kadın karakterlerini de bu yönde iyi inceler. *Gurbet Kuşları* filmi ile kadın-erkek ilişkileri, köy kadının saflığının büyük kentte ne gibi sonuçlar doğurabileceği incelenir.

Usta yönetmen, Türkiye’deki göçün nedenini şöyle açıklamaktadır:

“Türk toplumu yüzyıllardan beri üretim ekonomisi temellerini atamadığı için bir türlü yerleşmiş bir toplum haline gelememiştir. Toplumumuzda büyük ölçüde taşradan şehirlere, şehirlere yabancı ülkelere göçlerin sebebi budur.”<sup>77</sup>

*Gurbet Kuşları* filminde dört kadın karaktere rastlarız. Scognamillo bu konuda şunları söyler:

“İlk devrin romantizmini sürdüren yüksek burjuva kızı hariç, *Gurbet Kuşları*’nın diğer kadın tipleri ya meslek icabı (pavyon dansözü), ya da çıkarları için (Rum kadını) veya aşka inandıkları için (Maraşlı Fatoş) cinsiyeti ve aşkı kullanan veya ona sığınan kadınlardır. *Gurbet Kuşları* büyük şehirlere göç meselesini, bu göçün olumsuzluğunu toplumsal ve iktisadi nedenlere bağlamakla beraber aynı zamanda toplumumuzun diğer bir önemli meselesi olan cinsi baskıya ve bu baskıdan doğan tatminsizliğe de değinmektedir.”<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Halit Refiğ, “Gurbet Kuşları ile İlgili Bir Açıklama”, *Sinema 65*, Şubat, 1965, S.2, s.16.

<sup>78</sup> Giovanni Scognamillo, “Halit Refiğ – Kadın ve Toplum II”, *Sinema 65*, Eylül 1965, S.9, s. 20.

Fatma, İstanbul'a göç eden Maraşlı ailenin tek kızıdır. Maraşlı ailenin İstanbul'a göç etme nedeni, daha iyi bir hayat yaşayıp, büyük şehrin imkanlarından yararlanmaktır. Fatma, abileri ve babası tarafından sürekli kontrol ve baskı altında yaşamaktadır. Ataerkil bir yapıya sahip olan Maraşlı ailede, söz sahibi erkektir ve kadınların konuşma hakkı bile yoktur. Kadının yeri evdir, kadının sadece ev içinde sorumlulukları vardır ve çalışmak sadece erkeklere mahsustur. Hatta Fatma'nın evden dışarı bile çıkması yasaktır. Bunu iki ağabeyinin konuşmalarında görürüz:

Murat (Tanju Gürsu): "Kız kısmı bakkala, çakkala gönderilmez."

Selim (Cüneyt Arkın): "Fatma'nın bakkala, manava gitmesine ben de razı değilim. Maraş'taki mahalle komşumuz Erengillerin kızı Naciye ne oldu? İstanbul'a kaçtı da izi bulunamadı."

Naciye (Sevda Ferdağ), ailesinin onu zorla biriyle evlendirmek istemesi üzerine evden kaçıp, İstanbul'a yerleşir. Kimi kimsesi olmadığı için kötü yola düşer. Fatma'nın da bu yola düşmemesi için ailenin tedbir alması gerekmektedir.

Fatma her genç kız gibi süslenmek, dışarı çıkmak istemektedir. Bu isteklerini karşı komşusu Mualla (Mualla Sürer) sayesinde gerçekleştirmeye başlar. Mualla tek başına yaşayan, rahat bir kadındır. Fatma, Mualla gibi "kentli kız" olmak ister. Gülseren Güçhan'ın da söylediklerine göre, önce saç örgüleri açılır, makyaj yapılır, ödünç alınan elbise ile kılık değiştirilir. Gidilen pastane, sinema v.b. yerlerden eve dönüşte makyaj silinir, elbise çıkartılır.<sup>79</sup> Mualla, Fatma'yı önce makyaj yapmaya alıştıırır, sonra elbiselerini ona vermeye başlar. Bunlar Fatma'nın hoşuna gider, aynada kendine

baktığında artık küçük bir kız olmadığını, bir kadın olduğunun farkına varır. Bir gün yolda Mualla'nın erkek arkadaşlarına rastlarlar ve ikisi de partiye davet edilir. Fatma, annesine Mualla'da elbise dikeceklerini söyleyerek partiye gider. Orada Fatma, Orhan (Önder Somer)'la tanışır. Partide kadınlar içki içmekte, erkeklerle sarmaş dolaş dans etmektedirler. Fatma için bu ortam çok yabancısıdır. Mualla'nın ısrarı üzerine o da içki içer. Partideki insanların onunla alay etmesi, şehirlilerin köylü insanları nasıl küçümsediklerini gösterir. Burada, parti yozlaşmış bir ortam olarak gösterilir. Orhan ve Fatma görüşmeye başlar ve Orhan'ın Boğazdaki yalısında birlikte olurlar. Bunun üzerine Fatma, Orhan'ın kendisiyle evleneceği düşüncesiyle evden kaçıp, Orhan'a gider. Fakat Orhan, evlenmelerinin ailevi meseleler yüzünden imkansız olduğunu yazdığı bir mektup bırakır. Tabi ki Fatma'nın seçeneği kalmamıştır, namusu kirlendiği için de eve dönemez. Sonunda Naciye'nin yanına gidip, kötü yola düştüğü görülür. Fatma'nın başına gelenler, ağabeyinin, zamanındaki endişelerini haklı çıkartır. Güçhan'ın sözlerine göre, kentli kızlar gibi serbest aşk-arkadaşlık ilişkileri kurabilme özlemi, köylü ve taşralı kızların 'tuzağa' düşmelerine, "kandırılmaları"na neden olur.<sup>80</sup> Fatma kirlenmiş, kandırılmış, koca şehirde tek başına kalmıştır. Ailesinin de ona sahip çıkmak yerine bu olayı namus meselesi haline getirmesi Fatma'nın sonunu hazırlar. Türk filmlerinde genellikle kızların erkeklerle ilişkileri ailede namus sorununun doğmasına yol açar. Bu durumda ağabeyi Murat namuslarını temizlemeyi, yani Fatma'yı öldürmeyi düşünür. Böylece aile namusu korunup, aile şerefi kurtarılabilir. Fakat burada tezat bir olay var. Murat, bir taraftan Naciye (Sevda Ferdağ)'yi pavyondan kurtarıp, namuslu bir yaşam için çaba harcarken, diğer taraftan kardeşinin namusunun temizlenmesini sadece onun ölümünde görür. Fatma, Murat tarafından öldürülmezse de

---

<sup>79</sup> Gülseren Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara, İmge Yay., 1992, s. 159.

<sup>80</sup> *a. g. e.*, s. 119.

buna zorlanır. Fahişelik yaparken ağabeyi tarafından yakalanınca Fatma kendisini çatıdan atar. Abisel'in de söylediği gibi,

“Başına yanlışlıkla ya da zorla bir iş gelen kadınların çoğu intihar eder.”<sup>81</sup>

Naciye ve Fatma'nın İstanbul'a göç etme nedenleri ve yaşamdan beklentileri farklıdır. Naciye aile baskısından kaçıp daha lüks ve rahat yaşamak için İstanbul'a gelir. Naciye için namus kavramının önemi yoktur. Hatta Murat ona evlenme teklif edip başka yere gitmelerini önerince Naciye, İstanbul'a alıştığını, orayı bırakamayacağını, az parayla geçinemeyeceğini söyler. Hayattan beklentisi iyi yaşayıp, iyi giyinmektir. Fatma ise ailesiyle birlikte İstanbul'a göç etmiştir ve hayattan beklentisi sevdiği erkekle mutlu bir yuva kurmaktır. Fatma'nın evden kaçması İstanbul'da olur. Nedenleri de korku ve namus meselesidir. Ailesinin baskıcı tavrı karşısında Fatma'nın yaptıkları bir tepki olarak karşımıza çıkar. Tıpkı Naciye'yi erken yaşta istemediği biriyle evlendirmek istediklerinde evden kaçması gibi.

*Gurbet Kuşları* filminde, göç sorununa birkaç katmanlı yaklaşım var. Bir taşra ailesi büyük bir şehre gelir. Bu büyük şehirdeki kadın-erkek ilişkileri onların geldiği geleneksel çevredeki kadın-erkek ilişkilerinden farklıdır. Bu aile, bir taraftan yeni geldikleri çevrede yer tutmaya çabalarırken, diğer taraftan da kendi iç düzenlerini muhafaza etmeye çaba sarf ederler. Bunu özellikle Fatma'nın üzerindeki kontrolleriyle yapmaya çalışırlar. O zaman ortaya bir tezat çıkar. Yani hem İstanbul'da yer edineceksin, hem kendi düzenini değiştirmeyeceksin. Bu tezat da ailenin dramını

---

<sup>81</sup> Abisel, “Türk Sinemasında Aile” (1984), s. 88.

oluşturmaktadır. Bu tezatla karşımıza iki alternatif çıkar. Biri Naciye'nin durumu düşünülürse, ailenin neden kızları üstünde böylesine bir denetim sağlamakta ısrar ettikleri anlaşılabilir. Ayla (Filiz Akın) örneği ise buna bir alternatif teşkil eder. Yani okuyan, kendini geliştiren kızlar da var. Burada yine önemli bir nokta, Ayla'nın ailesinin kültürlü, şehirli olmasından kaynaklanan bir durum olsa gerek. Ayla görmüş, gezmiş bir kız olduğu için, taşralı bir kızın saflığını taşımamaktadır. Ayla ve Fatma arasındaki en önemli fark da aile yapılarının farklı olmalarıdır. Fatma'nın ailesi törelere sıkı bağlıdır. Fatma'yı anlayacak yerine yargırlar. Ayla'nın ailesi ise tam tersine, kızlarının erkeklerle olan ilişkilerine karışmamakta, onu serbest bırakmaktalar, kararlarına da saygı duymaktadırlar.

*Gurbet Kuşları* filminde bir başka sorun daha karşımıza çıkar. Taşralı ile İstanbul'un köklü ailesi arasında aşılmaz duvarlar mı var? Hayır yok. Şehir yaşamına ayak uydurabilen (ailenin küçük oğlu Kemal'de olduğu gibi), okuyup kendisini yetiştirebilen, İstanbullu bir ailenin kızıyla evlenmesinde bir sakınca yoktur. Yeter ki onlar damat adayının, kızlarına layık bir koca olabileceği güvenine sahip olsunlar, yoksa sınıfsal bir aşılmazlık söz konusu değildir.

Bu açılardan Fatma, Naciye ve Ayla sosyal ilişkilerde, bu üç farklı durumların temsilcileridir. Bir de Rum kadını var. O da kendi çıkarları için Selim (Cüneyt Arkın)'le birlikte olur. Kocasının araba tamirathanesi, Maraşlı ailenin tamirathanesinin tam karşısındadır. Selim'i baştan çıkararak, kocasının işlerinin iyi gitmesini sağlar. Refiğ filmlerinin vazgeçilmez unsuru olan yabancı kadın, bu filmde kendi ailesinin çıkarları için her şeyi göze alan bir kadın tipini canlandırmaktadır.



Bir iç göç filmini temsil eden *Gurbet Kuşları*'nda, Maraşlı aile İstanbul'da tutunamadığı için geri dönmeye karar verir. Abisel, ailenin kendinden kopup gidenlerin dışındakilerle var olmayı sürdürdüğünü, başaramazsa geldiği yere geri dönebildiğini söyler.<sup>82</sup> Tren garında Ayla ve Kemal ailesini Maraş'a yolcu eder. Bu ara taşradan İstanbul'a bir aile gelir. Bu aile de aynı umutlarla İstanbul'a gelmektedir. Şükran Esen'in de söylediğine göre:

“Refiğ, kentin kırsal için bir umut olmayı sürdürdüğünü göstermek için, filmdeki ailenin köye dönüşü sırasında, İstanbul'dan medet uman başka köylülerin kente gelişlerini de görüntülemektedir.”<sup>83</sup>

Halit Refiğ, *Gurbet Kuşları* filmi ile özellikle 1960'lı yılların toplumsal gerçeği olan iç göçü işler ve değişik kadın karakterleriyle bu döneme ışık tutar.

*Fatma Bacı* (1972) Yıldız Kenter'in baş rol oynadığı, Refiğ'in ikinci ve son göç konulu filmidir. Bu filmde, üç çocuklu bir Anadolu kadınının kocası öldürülünce, bütün sıkıntılara katlanarak, çocuklarını büyütmek için İstanbul'a yerleşmesi söz konusudur. Filmdeki temel sorun ise çocukların büyüdülerinde annelerinden kopmalarıdır. Ulusal sinemaya örnek gösterilen *Fatma Bacı*'da,

çocukların çevreyle ve anneleriyle olan ilişkilerinde, sosyal yapıdaki yerli kültürle batılılaşmış kültür arasındaki çelişkiler ve çatışmalar vurgulanmaya çalışılır. Fatma (Yıldız Kenter), İstanbul gibi bir şehirde, geldiği bölgenin örf ve adetlerini, temel değerlerini korumaya çalışmasına rağmen iki kızı, büyüdüleri şehrin kültüründen etkilenir. Bu da anneleriyle aralarında bir çatışma, bir kopuş meydana getirir. Dramın

---

<sup>82</sup> a. g. m., s. 86.

esas ı da bunu teşkil eder. Bir de erkek çocuğun örf ve adetler nedeniyle, babasının katilini hapisten çıktığı zaman öldürmek için hazırlanırken, annesi bunu önlemek için son bir fedakarlık yapıp, oğlundan önce davranıp kocasının katilini öldürür. Abisel, Fedakarlığın, dürüstlüğün ve sadakatin –özellikle kadının- vazgeçilmez değerleri olarak vurgulandığını söylemektedir.<sup>84</sup>

*Fatma Bacı* dramında, Anadolu kadınının analık duygusu ve bu duygu içinde çocukları için yaptığı fedakarlıklar düşünöldüğünde, Türk kadınının güçlü olduğu görölmektedir. Filmde, Türk kadınının ezilmiş bir kadın olmadığı vurgulanmış ve erkekten daha güçlü bir Türk kadın karakteri çizilmiştir. Fatma, analık duygusu ve fedakarlığı ile sonunda çocuklarını kazanır, ailenin geleneksel yapısını yeniden yapılandırmayı başarır. Bununla, şehirdeki manevi değerlerin yozlaştığı belirtilerek, geleneksel Türk aile yapısının yüceliğı vurgulanır. Bu durum vurgulanırken, Türk kadının tek başına, kendinden ve geleneklerinden hiç bir şey kaybetmeyerek, büyük şehirde ayakta durabileceğı ifade edilir.

*Fatma Bacı* ile *Gurbet Kuşları*'nin arasındaki en büyük fark da budur. *Fatma Bacı*'da bir aileyi ayakta tutan ve aileyi toplayan kadinken, *Gurbet Kuşları*'nda ise aileyi dağıtan kadınlardır ve ailenin daha fazla dağılmaması için tek çözüm geri dönüşür.

---

<sup>83</sup> Şükran Esen, *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, 2.baskı, İstanbul, Beta Yay., 2000, s. 109.

#### **D. Evlilikte Kadın**

İncelenen filmler arasında Refiğ'in evlilik kurumu üzerine durduğu filmler, *Evcilik Oyunu* (1964), *Haremde Dört Kadın* (1965) ve *Yaşam Kavgası* (1978)'dir.

---

<sup>84</sup> Nilgün Abisel, "Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine" (1993),

Onun vazgeçilmez temalarında biri olan yasak aşkı incelerken evlilik kurumuna değindiği filmler ise: *Şehirdeki Yabancı* (1963), *O Kadın* (1982) ve *İhtiras Fırtınası* (1983)'dir. Bu filmler aracılığıyla Refiğ'in evlilik kurumuna nasıl baktığı, buna paralel olarak yasak aşk olayına yaklaşım biçimi anlatılmaya çalışılmaktadır. İncelenen filmlerin dışında evlilik kurumuna ışık tutan önemli bir film de *Kırık Hayatlar* (1965)'dir.

*Evcilik Oyunu*'nda, bir fabrika sahibi olan Süreyya Hanım (Belgin Doruk) erkek düşmanı, soğuk bir kadındır. Sürekli Rezan (Gönül Bayhan)'la görüldüğü için de sosyetele lezbiyen olduğuna dair dedikodular yayılır. Bunun üzerine Süreyya parayla koca satın alır. Gönül evliliği olmadığı için Refiğ bu filmle, evlilikte kadın-erkek arasındaki paylaşımın ve ilişkinin ne şekilde olduğunu vurgulamak ister. Hatta çıkarlar uğruna bir araya gelen bu iki genç zamanla birbirine aşık olup evliliklerini devam ettirmeye karar verirler. Süreyya ve Necmi (Göksel Arsoy)'nin günlük hayatta karşılaştıkları sorumluluklar, onlar için bir sorun haline gelir. Ve bu sorunlar, tatlı tartışmaları beraberinde getirir. Bu tartışmalar sonucunda ortak bir karara varılır. Bu da evlilik kurumunun basamakları olarak karşımıza çıkmaktadır. Elbette ki tüm anlaşmazlıklar ancak sevgiyle çözülebilir. Filmin de asıl mesajı budur: Birbirini tanımayan iki insan çıkarları uğruna evlenirler ve tüm engellere rağmen birlikteliklerini devam ettirmelerinin nedeni, birbirlerine karşı duydukları saygı ve sevgidir.

Filmin başlarında ne kadar sert, katı tutum sergilese de, içindeki o insanlık, sevgi ve ahlak anlayışı Süreyya hanımı zamanla asıl kişiliğine geri çevirir. Zaten Belgin Doruk'un Türk sinemasındaki imajı sevimli, iyi bir anne ve eştir.

*Evcilik Oyunu* Refiğ'in evlilik kurumunu ele alan ilk filmidir. Bu filmde Refiğ'in değindiği önemli bir nokta vardır: 60'lı yılların sosyetesindeki evlilik anlayışı. Bunu Süreyya ve Rezan'ın katıldıkları bir davette kadınlar arasındaki geçen sohbette görürüz. Evli olan bir çiftin iki üyesi de farklı insanlarla dans etmektedir. Etraftaki kadınlar da, tam Avrupaî bir aile olduklarını ve onlara gıpta ettiklerini söylerler. Nedeni de ikisinin istediği şeyi yapmakta serbest olmalarıdır. Bunun üzerine, konusu geçen evli kadın, ölümlü dünyada yaşadıklarını ve böyle ufak tefek kaçamakların evlilik müessesesindeki bıkkınlıklarını yok ettiğini söyler. Buradan, sosyetenin batılılaşma anlayışı görölmektedir. Bu anlayış içinde erkek-kadın ilişkileri çok rahat bir düzeydedir. Evliliğin de bir çeşit ortaklık olduğu ifade edilmektedir. Bu de sosyetenin yozlaştığını göstermektedir. Aytunç Altındal, bu kesimin batılılaşmasını şöyle özetler:

“Osmanlı düzeninin son yüz yılında saray ve çevresinin tekelinde bulunan Batı kopyacılığı (moda başta olmak üzere) İstanbullu, Ankaralı ve İzmirli elitlerin eline geçmiştir. Bu gruplar sağlamış bulunan hakları da arkalarına alarak dolu-dizgin batılılaşmışlar ve milleti buna inandırmışlardır!”<sup>85</sup>

Refiğ'in evlilik kurumunu inceleyen ikinci filmi; evli kadının Türk toplumundaki yerini doğrudan inceleyen ilk filmi *Kırık Hayatlar* (1965)'dir. İki çocuk babası bir doktor, maddi rahatlığa kavuşunca yasak aşk yaşamaya başlar. Ama *Kırık Hayatlar*'da asıl öykü bir kadının aldatılması değil, kadının her şeye katlanarak evlilik kurumunu ayakta tutmaya çalışmasıdır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in sinemaya aktarılan ilk romanıdır *Kırık Hayatlar*. Burada ilginç olan bir nokta, romanın yazıldığı 1900 yılından, Refiğ'in hiçbir değişiklik yapmadan 65 yıl sonra, onu sinemaya uyarlamasıdır. Feyzi Tuna'nın Refiğ'le yaptığı bir

söyleşide, geçen 65 yıl içinde Türk toplumunun yapısında hiçbir değişikliğin olmadığını şöyle ifade eder:

“Romanın yazıldığı tarihten bu zamana kadar geçen 65 yıl içinde Türkiye’de siyasi ve sosyal hayatta bir çok değişmelere rağmen, ekonomik yapıya bağlı birey dramında hiçbir değişiklik olmamıştır.”<sup>86</sup>

*Kırık Hayatlar*’da, kadın evliliğini kurtarmak için yaptığı bu fedakarlıklarına rağmen kocasının “yuvaya dönme” gibi bir niyeti yoktur. Kadın, böyle bir yaşama dayanamayıp ailesine geri dönmek ister. Abisel, ailesinin ona görevlerini hatırlatıp kızlarının dönüşünü kabul etmediklerini söyler.<sup>87</sup>

Burada kadının görevlerinin ne olduğu ifade edilmektedir. Kadın, kocasının evini terk etmemeli ve çocuklarına iyi bir anne olmalıdır. Kocasının aldatmasına rağmen kadın sabırlı davranmalıdır. Çünkü nasıl olsa bir gün koca yuvaya dönecektir. Bu da kadının sabretmesine karşılık bir mükafattır. Filmde vurgulanan bir diğer nokta da evliliği ayakta tutan kadının olmasıdır. Kadın, sevgi, sadakat ve anneliği ile evlilik kurumunu ayakta tutabilmektedir.

Refiğ’in anlattığı evliliğe ilişkin üçüncü film *Haremde Dört Kadın* (1965)’dir. Filmde evlilik ilişkisine, paşanın evlilikleri örnektir. Burada erkek istediği kadar kadın

---

<sup>85</sup> Aytunç Altındal, *Türkiye’de Kadın*, 5.baskı, İstanbul, Anahtar Kitaplar Yay., 1991, s.125-126.

alabilme hakkına sahiptir. Evlilik dini nikahla yapıldığı için, boşanma erkeğin “Boş ol” sözleri ile gerçekleşir.

Evlilik kurumunun kurulması, yıkılması ve devam etmesi erkeğin iradesine bağlıdır. Çok eşlilik beraberinde çeşitli sorunları da getirir. Bir erkeğin fizyolojik olarak, hele bir de yaşı ileri düzeyde ise dört kadına yetmesi mümkün değildir. Dolayısıyla yasak aşklar ve kadınlar arasında sevicilik ilişkileri baş göstermektedir. Refiğ’in dünyasının ayrılmaz ve kaçınılmaz bir unsuru olan yasak aşk teması burada daha çok karmaşıklaşır. Tüm bu yasak aşklar, bir yaşama tarzının kaçınılmaz sonuçları, dar bir çerçevenin baskısından ve zorunluluklardan doğan tepkilerdir.

*İhtiras Fırtınası* (1983) filmi ise erkeğin iki kadınla evlenebileceğini vurgulamaktadır. Fakat *Haremde Dört Kadın*’daki gibi yasal bir hak olduğu için değil, sevgi ve iki kadının anlaşmaları üzerine kurulan bir evlilik olduğunda söz konusudur.

Şeref (Gülşen Bubikoğlu) ve Müjgan (Zuhal Olcay) İttihat ve Terraki Cemiyeti’nin üyesi olan Feyyaz (Cihan Ünal)’a aşiktir. Aynı zamanda Şeref ve Müjgan kuzendir ve aynı evde büyümüşlerdir. Şeref, Feyyaz’ı öyle büyük bir aşkla sever ki, onu kurtarmak için Padişah yaveri Haşim Bey (Raik Alnaçık) ile birlikte olur ve onunla evlenir. Bu sırrı da sonuna kadar kimse bilmez. Şeref kocasını başka kadınlarla sevişirken yakalar. Haşim Bey, yabancı bir şarkıcı kadını ikinci karısı olarak eve getirince, Şeref evi terk eder. Babasına gider, fakat babası, onu Türk düşmanı Haşim Bey’le evlendiği için affetmez ve evden kovar. Şeref çaresiz Müjgan’lara sığınır. Bu ortamda Feyyaz’la Şeref’in aşkı alevlenir. Bir gece Feyyaz, Şeref’in odasına gider ve

---

<sup>86</sup> Feyzi Tuna, “Halit Refiğ ile Kırık Hayatlar Üzerine Bir Konuşma”, *Sinema* 65, Haziran 1965, S.6, s. 9.

<sup>87</sup> Abisel, “Türk Sinemasında Aile” (1984), s. 87.

sevişirler. Müjgan da onları izler. Müjgan'ı fark ettiklerinde, Müjgan Şeref'e şunları söyler:

“Çocukluğumda sen anneni ve babanı benimle paylaştın. Şimdi borç ödeme sırası bende, üstelik senin bana hediye ettiğin kocayla.”

Herkes kendi odasına gider. Ertesi sabah Müjgan, ikisini de kaybetmek istemediğini; Şeref'e, Feyyaz'ın ikinci eşi ve kendi kız kardeşi olarak yanlarında kalmasını söyler. Tek sorun Şeref'in Haşim Bey'den boşanmasıdır. Şeref, sevdiği erkeği ikinci kez ölümden kurtarmak ve onu gene Müjgan'a sunmak için canını feda ederek, sevdiği erkeğin yerine kendini öldürtür.

Bazı filmlerde evliliği, bazı filmlerde ise yasak aşkı savunan Refiğ, *İhtiras Fırtınası*'nda iki olaya da olumlu yaklaşır. Tabii ki o dönemin yasaları üçlü bir birliktelik izni verdiği için de, birinin aradan çekilmesine gerek kalmaz. Fakat buradaki üçlü birliktelik herkes tarafından istenen bir olay olarak vurgulanır: Müjgan'la Şeref'in büyük aşkı ve Müjgan'la Feyyaz'ı birbirine bağlayan evlilik ve doğacak çocukları. Agah Özgüç bu olaya çok ilginç bir yaklaşım getirir:

“Şeref'le, yeğeni Müjgan'ın aynı erkeği paylaşmalarına karşılık, iki kadının birbirlerinden kopamayıp aynı evde belli bir süre yaşamaları, platonik bir lezbiyenlik değil de nedir? Hatta aynı erkeği paylaşmak, iki kadını birbirine daha çok yaklaştırır.”<sup>88</sup>

Refiğ, yasak aşkı incelerken evlilik kurumuna değinen filmlerden; evliliğe olumsuz yaklaşanı *Şehirdeki Yabancı* (1963) ve *O Kadın* (1982), evlilik kurumuna olumlu yaklaşan filmi ise *Yaşam Kavgası* (1978)'dir.

---

<sup>88</sup> Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, s. 167.



*Şehirdeki Yabancı* filminde, çaresiz bir kızın, babasının ölümünden sonra mecbur kaldığı için kurulmuş bir evlilik vardır. Selami (Reha Yurdakul) ve Gül (Nilüfer Aydan)'ün evlilikleri tekdüzedir. Gül ise duyarlı, kırılğan bir kadındır. Gül'ün çocukluk aşkı olan Aydın (Göksel Arsoy) eğitimini tamamladıktan sonra geri döner ve aşkları yeniden tazelenir. Refiğ, bu filmdeki yasak aşk olayına olumlu yaklaşır. Gül ve Aydın'ın sevgisini ön planda tutar, Selami'yi ise duyarsız bir koca olarak gösterir. Gül, duyarsız bir koca, kötü bir kaynana ve onu sevmeyen üvey çocuk ile çok mutsuzdur. Tüm ümidi Aydın'dır.

Filmin asıl kahramanı Aydın'dır. İyi niyetli aydın bir mühendistir. Kasabadaki yerli yobaz politikacılarla savaşımaktadır. Bu aydın mühendisi etkisiz hale getirmek için onu özel hayatı ile vurmaya çalışırlar. Bu durumda, kadın bir araç olarak kullanılır. Kasabalılar, bir mücadelede başarılı olan Aydın'ı etkisiz hale getirmek için, Gül ile olan ilişkisini kullanırlar. Bunu yapanlar da, genelev kadınından haraç alan, sonra cami yaptırmak için işçinin gündeliğinden kesen ahlak düşkünü tiplerdir.

*Şehirdeki Yabancı* filminde de önemli olan nokta budur: Yasak aşkı gündeme getirerek, kasaba politikacıları, var olan sistemi devam ettirmeyi istemeleridir. Oradaki çürümüş bir düzeni değiştirme çabasında olan bir mühendisin, haklı olduğu noktada, haksız düşebileceği bir özel hayat durumu var. Ve burada kadını bir araç olarak kullanarak, mühendisi etkisiz hale getirmek söz konusudur. Ama filmin sonu, çoğu Türk filminde olan “haklı olan kazanır” mesajıyla biter. Selami'nin ölümü de, Gül ve Aydın'ın kavuşmalarındaki son engeli ortadan kaldırır.

*O Kadın* (1982) filminde ise, evliliği noktalanmak üzere olan bir doktorla hastasının yasak aşkı söz konusudur. Bu filmde de yönetmenin, yasak aşka sıcak bakmasının nedeni bitmek üzere olan bir evliliğin olmasıdır. Doktorun eşi, geçimsiz, alkol bağımlısı ve iyi anne olmayan bir kadındır. Evde sürekli gürültü, patırtı vardır. Hatta boşanmayı isteyen kadındır. Doktorun kurduğu yasak aşk ise, sevgi ve aşk üzerine kuruludur. Bu durumda birbirini seven ve evlenmeyi düşünen iki insanın yasak aşklarında bir sakınca görülmemektedir. Fakat doktorun karısı bu olayı öğrenince boşanmaktan vazgeçer ve filmin tüm olay örgüsü değişir. Kadın kıskançlığı yüzünden, hem kendinin, hem de kocasının ölümüne, çocuklarının da yetim kalmasına neden olur. Boşanmayı kadının istemesine rağmen, başka bir kadın söz konusu olunca her şeyi mahveden bu kadın; bencil, kıskanç ve kötü olan karakterdir. *O Kadın* filmiyle yönetmen, yürümeyen ve şiddetli geçimsizlik olan evliliklerin anlayış ve saygı içinde bitirilmesi gerektiğini, yoksa sonuçlarının feci olacağını vurgulamaktadır. Bir başka açıdan da gerçek aşkı yaşayan iki insanın, bu aşkı yasak aşk çerçevesinde yaşadıklarında sonunun kötü olabileceği ifade edilmektedir.

*Yaşam Kavgası* (1978) filminde ise, iki çocuklu mutlu bir ailenin, kötü bir kadının araya girmesiyle dağılması anlatılmaktadır. Eşinin komşu kadını ile yaşadığı ilişkiyi öğrendikten sonra evden ayrılan Emine (Fatma Girik) teyzesine yerleşir. Geçimlerini sağlamak için bir fabrikaya işçi olarak girer. Fakat fabrikada, usta başı para karşılığı onunla birlikte olmasını teklif edince, Emine işten ayrılır. Kocasını Reşit (Can Gürzap) ise Şükran (Zerrin Egeliler)'la yaşamaya başlar. Emine Şükran'ı, kocasının patronu ile yakaladığında Reşit ona tokat atar. Böylece ilişkileri biter. Bu olaydan sonra Reşit pişmanlık duyar ve karısına evine dönmesi için yalvarır. Emine önce karşı çıkar,

fakat çocukları araya girince kararını değiştirip, Reşit'i affeder. Nilgün Abisel'in de dediğine göre:

“Ne olursa olsun sonunda yuvasına dönen kocayı affetmek karısının görevidir. Bir süre için evini terk etse bile bu uzun sürmez ve kadın yerine döner, dönmelidir.”<sup>89</sup>

Refiğ, tüm bu filmlerle evliliğin gerekli bir kurum olduğunu vurgular. Dönemin koşullarına göre çok evlilik (*Haremde Dört Kadın, İhtiras Fırtınası*) de mümkündür. Kadının erkeğe ihtiyaç duyduğunu, korunmaya muhtaç bir varlık olduğunu anlatır. Bunu, başarılı bir iş kadınının yalnız yaşadığı için rahatsız oluşunda (*Evcilik Oyunu*) ve yuvasını terk eden kadının tacize uğramasında (*Yaşam Kavgası*) görürüz.

*O Kadın* ve *Şehirdeki Yabancı* filmlerinde ise, yasak aşkı savunurken bile, evlilik kurumunu yüceltir. Çünkü, iki filmde de evlenmek isteyen iki insan yasak aşk yaşamaktadır.

---

<sup>89</sup> Abisel, “Türk Sinemasında Aile” (1984), s. 86.

### III. TARİHSEL GEÇMİŞTE KADIN

#### A. Harem Hayatında Kadın

Halit Refiğ, Kemal Tahir'in yazdığı senaryoyla 1965 yılında *Haremde Dört Kadın* filmini çeker. *Haremde Dört Kadın* filmi, haremde yaşayan kadınların ilişkileri, çok kadınla evlilik ve yasak aşk dışında, bir dönemin panoramasını, bir düzenin çöküşünü anlatmaktadır. Anlatı 1899 yılının Aralık ayında geçmektedir.

Osmanlılara harem hayatı, İran ve Bizanslılardan girer. Böylece XVI. yüzyıldan sonra İran ve Bizans kültürünün etkisiyle toplumsal hayattaki Türk gelenekleri

silinmeye başlar. Harem ve çok kadınla evlilik, belirli bir sosyal sınıf içinde de olsa âdet haline gelir.

*Haremde Dört Kadın* filmi belli bir dönemin tarihsel ve toplumsal gerçeklerini yansıtmaya çalışır. Nijat Özön, *Haremde Dört Kadın*'in tarihi bir film değil, bir "çağ filmi" olduğunu vurgular. Özön sözlerine şöyle devam eder:

"*Haremde Dört Kadın*, tipleri, kahramanları, kahramanlar arasındaki ilişkileri, çağın dekor ve giyinişlerinin; gelenek ve göreneklerinin, davranışlarının titizlikle verilmesi bakımından bizim ilk gerçek çağ filmimiz sayılabilir"<sup>90</sup>.

*Haremde Dört Kadın* filminde yedi değişik kadına rastlarız: Dördü paşa karısı, bir cariye, Fransız terzi ve bohçacı kadın. Bu yedi kadın aracılığıyla, haremdeki kadınlar arasındaki çekememezlikleri, yasak aşkları ve lezbiyen ilişkileri görürüz. Sadık Paşa (Sami Ayanoglu)'nın en büyük karısı Şevkidil (Ayfer Feray) Arap güzelidir. Şevkidil'in ortanca eşi Mihrengiz (Birsen Menekşeli) arasında seviciliği vardır. Mihrengiz Çerkez'dir. Mihrengiz'in de paşanın Jön Türk olan doktor yeğeni Cemal (Cüneyt Arkın) ile bir ilişkisi olur. Paşanın üçüncü karısı Boşnak Gülfem (Pervin Par)'dir. Gülfem ise paşaya bir çocuk doğurarak başa geçmeyi planlamaktadır. Fakat paşa iktidarsız olduğu için çareyi önce paşaya kuvvet şurupları içirmekte arar, daha sonra ise çocuğu paşanın yeğeni Rüştü (Tanju Gürsu)'den yapmayı düşünür. Ruşan (Nilüfer Aydan) ise paşanın dördüncü karısı olmak zorundadır, ama kendisi Cemal ile aşk yaşamaktadır. Rüştü ise

---

<sup>90</sup> Nijat Özön, "Filmler: Haremde Dört Kadın", *Akis*, 4 Eylül 1965, S.585, s. 33.

paşanın üç karısıyla birlikte olur. Çünkü ona göre bu baskı düzeninde böylesi fırsat bir daha ele geçmeyebilir. Rüştü cinsel ihtiyacını giderdiği halde cinsel açlığını giderememektedir. Cinsel özgürlük, karşı cinsler arasında katı kurullarla kısıtlandığı için her iki cinste de cinsel açlık söz konusudur.

Tüm bu olaylar tek mekanda geçmektedir. Scognamillo bu konuda şunları söyler:

“Filmin tek bir mekanda geçmesi ve birçok insanın konağın dar çerçevesi içinde toplanmasından dolayı doğabilecek durgun havayı Refiğ, gayet hareketli bir kamera çalışması, devamlı bir açı değişimi, görsel varyasyonlarla gidermekte, eserine sürükleyici bir tempo kazandırmaktadır.”<sup>91</sup>

Filmde üzerinde durulan en önemli sorun “çok kadınla evlilik”tir. Paşa, üç karısının ona artık yetmediğini ve dördüncü bir kadın almak istediğini söyler. Bu dördüncü kadın Ruhşan’dır. Paşanın Ruhşan’a olan ilgisini diğer eşleri kıskanmaktadır. Paşa konaktan çıkarken Ruhşan’a:

“Bu ne güzellik böyle. Dur bakalım, saçlarını örmemişsin bu sabah, peri kızı gibi görülmemenin sebebi bu yüzden” der.

Paşa gidince üç karısı Ruhşan’a saldırır. Şevkidil: “Saçını çengi karıları gibi döküp, paşanın önüne çıkılır mı” der. Ruhşan ise şaşırır, “geçen günde çıkmadım diye azarladınız” der. Ama kadınlar susmaz, Ruhşan’a saldırmaya başlar. Saldırmalardan, Ruhşan’ın bebekken saraya geldiğini ve annesi, babası ve üç kardeşinin depremde öldüğünü anlarız. Aralarındaki kavga büyür.

---

<sup>91</sup> Giovanni Scognamillo, “Haremde Dört Kadın”, *Akşam*, 4 Aralık 1965.

Ruþan: “Cariye parçaları satılmış etler” der.

Haremdeki kadınların, günlerini paþaya hizmet etmekten ve geceleri sıranın onlara gelmesini beklemekten başka bir toplumsal işlevi yoktur. Osmanlı kadınının ekonomik yaşama etkin biçimde katılmayıþı, erkeğin çizgileri ile belirlenen kalıpları zorlamaktan uzak kalır. Bu yüzden haremdeki kadınlar da istedikleri ile evlenemedikleri için çarpık ve yasak aşk ilişkileri yaşamaktadır. *Haremde Dört Kadın* filminde, tüm bu ilişkilerin aslında çevrenin baskısından, zorunluluklarından çıktığını görürüz. Haremdeki kadınlar erkeklerin egemen olduğu bir toplumsal düzende onların zevk araçlarıdır. Sosyal hayatları yoktur, olmadığı gibi bunun mücadelesini yapacak kültürel bilinçlenme de yoktur. O dönemde, kadın erkek ilişkileri geleneklerin katı kuralları ile sınırlıdır.

Filmde üzerinde durulan bir nokta da “saf aşk”tır. Tüm haremın çirkefliklerine rağmen, Ruþan, Cemal’le aşk yaşamaktadır; Cemal de Ruþan’la evlenmek ister. Hatta paþa amcasından onu isteyeceğini söyler. Fakat paþanın dördüncü eþi olarak Ruþan’ı alacağını öğrenince Cemal böyle bir şey yapmaya cesaret edemez. Ruþan da kaderine çaresiz razı olur. Paþanın üç karısı bunu öğrendiğinde Ruþan’ı paþayı baştan çıkarmakla suçlar. Ruþan Türk kadınını temsil etmektedir. Deniz Derman, Türk kadınının aþağıda yer aldığını, kocanın Osmanlı olduğunu ve yukarıda yer aldığını, sevgilisinin Batı’ya dönük olduğunu ve yeğen olmak durumundan ve yurtsuzluktan akraba evine sığındığını söylemektedir.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Deniz Derman, “Halit Refiğ’in Sinemasında Matematik: Yasak Aşk Üçgenleri”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-2*, Haz.: Deniz Derman, Der.: Övgü Gökçe, İstanbul, Bağlam Yay., 2001, s. 29.

*Haremde Dört Kadın* filminde kadınlar arasındaki sevgi de öne çıkmaktadır. Bu konuda Agah Özgüç, şunları söyler:

“Harem yaşamına ve erkeksiz kadınların dünyalarına eğilen Halit Refiğ, bu tarihsel dekorlar içinde sapık bir sevgiyi de ortaya çıkarıyor. Mihrengiz (Birsen Menekşeli) ile Şevkidil’in (Ayfer Feray) elele tutuşup öpüşmeleri, cariye’nin (Devlet Devrim) Mihrengiz’e bir divan üzerinde masaj yaparak bacaklarını ellemesi, harem lezbiyenliğinin gizli kalmış görüntüleridir. Ve elbette ki, eşcinselliğe varan bu tür eğilimler, Osmanlı yaşamının baskılarından kaynaklanıyordu.”<sup>93</sup>

Burçak Evren ise şunları anlatır:

“Refiğ *Haremde Dört Kadın* filminde lezbiyen ilişkileri abartısız ama etkileyici bir şekilde işlemiştir. Refiğ’in anlatımındaki ustalık, perdeye bir cinsel sömürü olarak değil, paşa haremının kapalı kapılar ardındaki bir gizi olarak sunar lezbiyenliği.”<sup>94</sup>

*Haremde Dört Kadın* filminde üzerinde durulan diğer bir unsur da “Doğu-Batı çelişkisi”dir. Bu çelişki Osmanlı toplumundaki erkek kadın ilişkilerinin yabancı ülkelerden farklı oluşunda görülmektedir. Bu farkı konağa Ruhşan’a gelinlik dikmek için gelen Fransız terzi Matmazel Anet (Gülbin Eray)’ten duyarız:

“Gezmek, dans tiyatro beraber. Yok beğenmeden almak, yok dört kadın almak, yok boşanmak. Sizin jön Türkler de böyle. Kadın erkek eşit.”

Bu sözlere harem kadınları tepki gösterip: “Jön Türkler gavur” der. Frenk terzisi konuşmasında, batıda kadın ve erkeğin eşit haklara sahip olduğunu, Türk aydınlar

---

<sup>93</sup> Agah Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, İstanbul, Parantez Yay., 2000, s. 164-165.



olarak da jön Türk'lerin bunu istediğini anlatır. Kadınların tepkisi ise, Osmanlı düzeninde bu tür hakları talep etmeyi isteyecek alt yapının oluşmadığını anlatmaktadır.

Haremdeki kadınlar kendi başlarına hiçbir karar alamaz, Ruhşan'ın dışında hiçbirinin hayattan bir beklentisi yoktur. Bir tek Ruhşan'ın Cemal'le mutlu bir yuva kurma isteği, bir beklenti olarak değerlendirilebilir.

Düğün hazırlıkları başlar. Cemal bir gece padişah taraftarları tarafından yaralanarak kendisine sığınan Jön Türk arkadaşı Emin (Önder Somer)'i haremde saklar. Paşa bunu duyunca Cemal'i kovar. Bu arada yaralı Emin ölür. Düğün devam etmektedir. Cemal gizlice hareme girer, Ruhşan'ı kaçırmak istemektedir. Beraber Fransa'ya gidip siyasi davalarına orada devam edeceklerdir. Fakat bu sırada Rüştü ile işbirliği yapan Nizamettin paşanın adamlarının konağı basıp Sadık Paşa'yı vuracaklarını öğrenir. Cemal, Ruhşan'ı dışarıda bırakıp geri döner, paşayı kurtarır. Tekrar Ruhşan'ın yanına döneceği sırada paşanın Cemal'e âşık karısı Mihrengiz tarafından hançerlenir. Ruhşan dışarıda çaresiz beklemektedir.

Filmin sonunda Mihrengiz'in "Bir Jön Türk öldürdüm. Padişahım çok yaşa" deyip, Cemal'i öldürürken, söylediklerinin arkasında asıl nedeninin Cemal'in onunla birlikte olmaması yatar. Aslında, hiçbir kadın istediğine ulaşamaz ve herkes kaderini yaşamaya devam eder. Özellikle Ruhşan'ın son sahnedeki görüntüsü bunu göstermektedir. Film boyunca başörtü takmayan Ruhşan'ın, son sahnede başörtülü, dimdik duruşlu görüntüsü gösterilmektedir. Başörtü, Cemal'in ölümünün üzüntüsünü

---

<sup>94</sup> Burçak Evren, *Türk Sinemasında Cinsellik*, Ad Yay., 1995, s. 59.

simgelerken, dimdik duruşu “ben varım, buradayım, yaşamaya mecburum” sözlerini simgelemektedir.

Geçmişteki kadın sorununa bakıldığında, bunu Cumhuriyet döneminden ayıran temel noktanın harem konusu ve bir erkeğin birden fazla kadınla evlenebilme imkanı olduğu görülür. Fakat, *Haremde Dört Kadın* filmi haremdeki hayatın en yaygın, en rahat kullanıldığı bir zaman çerçevesinde haremi ele almaz (yani XVII. yüzyıl öncesi). *Haremde Dört Kadın* filminde harem ve çok eşlilik meselesi, aslında ortadan kalkmaya yüz tutmuş bir sistemdir ve nitekim sistemin içinde Cemal ile Ruhşan ilişkisi, modern kadın-erkek ilişkisinin çekirdeklerini yansıtır.

## **B. Kurtuluş Savaşında Kadın**

Türk sinemasında Kurtuluş Savaşı'nda kadını anlatan en iyi filmlerden biri *Vurun Kahpeye* filmidir. Halide Edip Adivar'ın aynı adlı romanını, sinemaya üçüncü kez Halit Refiğ (1973) uyarlar.

İlk iki film büyük başarılar kazanır ve ikisinin de yapımcısı Hürrem Erman'dır. İlk iki filmin başarısını göz önünde tutarak, bu kez filmin renkli çekilmesi halinde yine büyük başarı kazanacağı düşüncesinden hareketle Hürrem Erman, filmin çekimini Halit Refiğ'e teklif eder. Refiğ'in “ulusal sinema” düşüncesi içinde, savunduğu fikirlerin

uygulamasına uygun bir tasarıydı *Vurun Kahpeye*. Anlatı, Kurtuluş Savaşı sırasında kız öğretmen okulundan mezun olduktan sonra, bir Anadolu kasabasına öğretmen olarak atanan idealist köy öğretmeni Aliye (Hale Soygazi)'nin etrafında geçer.

*Vurun Kahpeye* filmi kasabanın ileri gelenleri ile Kuvva-i Milliye çatışmasını bir simgeye yükleyerek verir. Bu simge idealist köy öğretmeni Aliye'dir. Kasaba, kasabanın önde gelenleri, Aliye ile hiç uzlaşamaz. Ama Aliye Kuvva-i Milliye ile uzlaşır. Ulusal Ordu'nun zaferi gerçekleştikçe Hacı Fettahlar, Kantarcıların Uzun Hüseyinler, yaman bir Kuvva-i Milliyeci kesilir.

Filmin en önemli noktası “namus meselesi”dir. Filmin en başında Aliye'nin görüştüğü okul müdürü, Ömer Efendi (Murat Tok)'nin evinde kalmasını teklif eder. Müdür Aliye'ye şunları söyler:

“Bu kasabada yalnız yaşaman pek doğru değil sanırım. Ömer efendi ve karısı yalnız yaşarlar. Son derece namuslu Müslüman insanlardır.”

Okul müdürü, öğretmeni kasaba halkı konusunda uyarır ve kendisine ahlaklı bir karı koca yanında yer ayarlandığını bildirir. Korunmaya muhtaç genç bir kadın olarak Aliye'ye Ömer efendi ve karısı Gülsüm (Mahmure Handan) sahip çıkar.<sup>95</sup>

Kasaba halkı, başı açık gezdiği için dedikodulara başlamıştır bile. Gülsüm ana şu sözlerle öfkesini dile getirir:

---

<sup>95</sup> İştah Gözaydın Savaşır, “Tarih Yaratma Aracı Olarak Sinema”, *Tarih ve Toplum*, Kasım 2002, S.227, s. 19.

“Ah yavrum ah. Onların ne allahdan korkuları vardır ne de peygamberden utanmaları. Hele böyle kimsesiz bir genç kız bulurlarsa.”

Bunun üzerine Aliye kimsesiz olmadığını şöyle ifade eder:

“Kimsesiz mi, kim demiş onu. Ömer babayla Gülsüm ananın çocuğuna kim dil uzatabilirmiş bakayım.”

Bu konuşmalardan genç bir kızın tek başına yaşayamayacağı, “sahip çıkma”ya ihtiyacı olduğu vurgulanır. Aliye önce ikisinin elini öper, sonra da geleneğe uygun yemin eder:

“Sizin toprağınız, benim toprağım. Sizin eviniz, benim evim. Burası için, buranın çocukları için bir ışık, bir ana olacağım. Vallahi ve billahi.”

Aliye ekonomik özgürlüğüne sahip bir kadındır. Kadının ekonomik yapı içerisinde etkinlik kazanması ise, eğitilmesine bağlıdır. Aliye de eğitimini tamamladıktan sonra ekonomik yapı içerisinde Türk çocuklarına hizmet vererek yerini alır. Aliye’nin eğitilmiş oluşu, kurulacak Türkiye Cumhuriyeti kadınının nasıl olması gerektiğini ifade eder. *Vurun Kahpeye* filminde Osmanlı-Cumhuriyet kadınının farkını Kantarcıların Hüseyin (Kamuran Usluer)’in Aliye’yi istemeye geldiğinde, Ömer efendi ile konuşmasında görürüz.

Hüseyin: “Aliye’yi nikahıma almak istiyorum.”

Ömer efendi: “Amma yaptın Hüseyin efendi. Evdeki üç kadın yetmez mi oldu, bir de Aliye’ye göz diktin.”

Hüseyin: “Gönül işi bu ve de şeriat hakkı.”

Ömer efendi:” İstanbullu okumuş kadınlar ortağa yanaşmazlar.”

Buradan, kadınların eğitim görmesi ve bilinçlenmeleriyle, çok kadınlılığın yavaş yavaş ortadan kalkmaya başladığını görürüz.

Kasabadaki kadınların namusu “başörtü”dür. Aliye başörtü takmadığı için dinsizlikle suçlanır. Kuvva-i Milliyeci Tahsin Bey (Tugay Toksöz) ise namusu kadınların örtüsünde arayanların zavallı olduğunu söyler. Tahsin bey sözlerine şöyle devam eder:

“Din peçe demek değildir. Öyle kapalı kadınlar vardır ki, kapı arkasında her türlü rezaleti yaparlar.”

Tahsin bey laik görüşlü bir erkeği temsil etmektedir. Kadınların çalışması gerektiğini savunur.

Burada önemli olan nokta, Aliye'nin başörtü takmaması, onun dindar olmadığı anlamına gelmez. Halit Refiğ'in çektiği *Vurun Kahpeye* filminin de diğer çekilen iki filmde farkı budur: Aliye öğretmenin inanç sahibi Müslüman bir kadın olduğudur. Diğer iki filmde, memleketi satan yobaz hoca ve ilerici öğretmen karakteri çok keskin iki kutup olarak verilirken, Refiğ'in *Vurun Kahpeye*'yesinde dinine ihanet etti diye linç edilen öğretmenin aslında dinine bağlı olduğu vurgulanır. Kendisiyle yapılan görüşmede, Halit Refiğ bu konuda şunları söyler:

“İstiklal Savaşı bir laik-dindar savaşı değildir. İstiklal Savaşı’na katılan insanların büyük bir kısmı da inanan insanlardı. Nitekim onu vurgulamak için Aliye’ye babalık yapan Ömer efendiyi olumlu dindar insanların temsilcisi olarak gösterdim. Yani ana çizgiyi değiştirmeden Milli Mücadelenin İstiklal Savaşı’nın temel kaynağına inmem oldu, yani İstiklal Marşı’nın *Vurun Kahpeye*’deki olayları yorumlama, birleştirme yoluna gittim. Görsel olarak da filmi Ege Bölgesi’nde tarihi özelliklerini büyük ölçüde muhafaza eden Kula’da çektim. Kula’nın mimarisi, bana o dönemin Ege’deki yaşam tarzını ifade etti. *Vurun Kahpeye* o tarihlerde bir fikir mücadelesi yaptığım ‘ulusal sinema’ anlayışının çok keskin temsilcilerinden biri olarak ortaya çıktı.”<sup>96</sup>

Refiğ ulusal kültür içinde kadını temsil ederken, İslami geleneklerin ulusal kültürün kaynağı olduğunu vurgular. *Vurun Kahpeye* filminde de gördüğümüz gibi Aliye inançlı bir kadındır.

Diğer iki filmde kullanılmayan bir motif daha var, o da: *Kuran-ı Kerim*’dir. Halit Refiğ, bu motifi kullanarak; iyi bir Müslüman, iyi bir eş, iyi bir öğretmen ve aynı zamanda vatani için faydalı olabilecek bir kadın karakteri yaratır. Refiğ, dinin gericilik olmadığını, Türk toplumunun bir unsuru olduğunu vurgular. *Kuran-ı Kerim*’i Aliye’ye Tahsin bey verir ve şunları söyler:

“Bunu sana emanet ediyorum. Beni unutma ve allahın yolundan ayrılma...”

Refiğ, *Kuran-ı Kerim* motifini kullanmasının nedenlerini şöyle açıklar:

“İki *Vurun Kahpeye*’de Müslüman tipler, korkunç mürteci yobaz olarak gösterilmekteydi. Ben alternatif iyi bir Müslüman, Aliye öğretmeni evinde barındıran, ona sahip çıkan Ömer efendi kişiliğinde iyi Müslüman tipi... Öğretmeni *Kuran* ile barışık bir öğretmen. Aynı şekilde *Kuvva-i Milliyeci* subay örneği... Çünkü *Kuran*’ı öğretmene veren o. Orhan Aksoy’un filminde o bir

<sup>96</sup> Halit Refiğ, 28. 07. 2002 tarihli görüşme.

madalyondu. Sevgi nişanesi olan bir madalyondu. Ben o motifi Kuran-ı Kerim haline getirdim. Sadece kişiler arasındaki sevgi nişanesi değil aynı zamanda manevi bir bağ işareti olmak üzere.”<sup>97</sup>

Bu filmde Refiğ, Türk toplumunun yapısını anlatırken, kadını iki olayda araç olarak kullanılır. İlkinde, Hüseyin efendinin Yunanlılarla yaptığı işbirliğini Aliye'nin namusuna göz dikerek örtmesidir. Hüseyin, Aliye'yi elde edemediği için tüm kasaba halkını Aliye'ye karşı kışkırtır. Böylece tüm bakışlar Aliye'ye yönelip, Aliye'nin etkinliği azalmış olur. İkincisi ise: Yunanlı subayın etkisiz hale getirilmesi, özel hayatı ile onu vurmaktır. İki durumda da kadın bir araçtır. Fark, ilkinde kötü emeller için kullanılırken, ikincisinde vatanın kurtulması için kullanılmasıdır. İlkinde yaşanan başarı Aliye'nin linç edilmesidir. Hüseyin efendi ve Fettah hoca Yunanlılara Kuvva-i Milliyecilerin isimlerini verirken, kasaba halkına ise Aliye'nin kahpe olduğunu şu sözlerle ifade ederler:

“Aliye kahpesi güzelliğiyle bize düşman belasını getirdi. İnşallah bu kahpeyi cezalandırırız.”

Bu şekilde kasaba halkını toplayıp Aliye'nin linç edilmesine neden olurlar.

İkinci olaydaki başarı ise, Aliye'nin Yunan subayını oyalaması sayesinde kasabanın Kuvva-i Milliyeciler tarafından ele geçirilmiş olmasıdır. Aliye'nin Yunan subayına gittiğini nişanlısı Tahsin Bey bilmektedir. Bunu şu sözlerde görürüz:

“Cephaneliği dağıtuncaya kadar düşmanı oyalayacağıma söz veriyorum. Hem de başıma hiçbir kötülük gelmeden.”

---

<sup>97</sup> Türk, *a. g. e.*, s. 286.

*Vurun Kahpeye* filminde vurgulanan en önemli nokta, Kurtuluş Savaşı'nda kadınların etkisidir. Bunu, Yunanlıların kasabayı işgal ettiklerinde, kadınların direnişinde görürüz. Kadınlar, ellerindeki kazma ve küreklerle düşmana saldırmaktadır. Burada unutulmaz bir sahne de, kötü yola düşmüş bir kadının öldürülmesidir. Kasaba halkı tarafından camiye bile sokulmayan bu kadın, düşmanlar tarafından karnı tüfekte delinerek öldürülür.

*Vurun Kahpeye* filmindeki Aliye karakteri Cumhuriyet kadının örneğini temsil etmektedir. Korkusuz, okumuş ve çalışan bir kadın. Halit Refiğ, olay örgüsü içine dini motif katarak, Cumhuriyet kadınının inançlı olduğunu da vurgulamak ister. Aliye hem geleneklerine bağlı, hem de başarılı bir kadın karakterdir.

#### **IV. KADIN KARAKTERLER**

##### **A. Yabancı Kadın**

Yabancı kadın Halit Refiğ filmlerinde vazgeçilmez bir unsurdur. İncelenen filmlerin yedisinde yabancı kadın karakter vardır. Bunlar Rum kadını (*Gurbet Kuşları*), Ermeni kadın (*Hanım*), Fransız terzi (*Haremde Dört Kadın*), Alman kadın (*Bir Türk'e Gönül Verdim*), fahişe (*Beyaz Ölüm, İki Yabancı*), şarkıcı (*İhtiras Fırtınası*) ve barış gönüllüsüdür (*İki Yabancı*). Bu kısımda üzerinde durulacak iki yabancı kadın karakteri vardır. İlki *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) filmindeki Alman kadını Eva (Eva Bender), diğeri ise *İki Yabancı* (1990)'daki çift kişilikli kadın karakteri Margot-Greta (Brigitte Braun)'dır. Refiğ'in filmografisine baktığımızda birçok yabancı kadın karakter vardır.



*Bir Türk'e Gönül Verdim* filminde Doğu-Batı karşıtlığı söz konusuysen, *İki Yabancı*'da Türkiye ile Batı arasındaki karmaşık ilişki anlatılmaktadır. Bu karşıtlıkları ve karmaşıklıkları Refiğ, yabancı kadın karakterler üzerinden anlatır.

*Bir Türk'e Gönül Verdim* filminin temeline kaynaklık eden öykü, yaşanmış bir gazete haberinden alınır. Margit Smith adlı bir Alman kadını ile İbrahim Kesti adlı bir Türk işçisinin yasak aşk öyküsünden.<sup>98</sup> Halit Refiğ'in o yıllarda İsveçli Eva Bender ile evli olmasının bu filmde büyük etkisi vardır. Refiğ o dönemdeki eşi Eva'nın bu filmin yaratılmasındaki önemini şöyle anlatır:

“1968'deki tek filmim *Sıladan Mektup* belgeselini çekerken Eva da benimleydi. Film için Anadolu'yu geziyoruz. Böyle bir film yapmayı, yani bir yabancı kadının Anadolu'ya gelişini o yolculuk sırasında düşündüm. İkincisi, o tarihlerde Sami Şekeroğlu ve eşiyle çok yakın ilişkimiz vardı. Eva sık sık onlara giderdi. Onların da dindar bir komşusu vardı. Bir gün bir bayram namazı olmuş, Eva da onlarla beraber gitmiş ve namaz kılmış. Olay bana anlatıldığında ilginç geldi. İşte *Bir Türk'e Gönül Verdim* filminin konusunun doğuşu bu bayram namazı meselesi ve Anadolu gezisi oldu.”<sup>99</sup>

Doğu-Batı karşıtlığı daha filmin başında Eva'nın giyim kuşamında ve Kayseri sokaklarındaki soğuk ve donuk hareketlerinde görülür. Eva'nın oğlu Zafer'de de aynı şey fark edilmektedir. Türk baba ve Alman anneden olan Zafer tam bir Avrupa tarzıyla giyinip kuşanmış, yüzünde de soğuk ifade vardır. Fakat Mustafa (Ahmet Mekin)'nın evine yerleştikten sonra, Türkçeyi öğrenen Eva ve Zafer daha sevecen ve daha samimi olurlar. Buradaki mesaj, Batı insanının soğuk ve robotlaşmış olmasıdır. Oysa Türk insanı sıcakkanlı ve sevecendir.

<sup>98</sup> Özgüç, *100 Filmde Başlangıcından...*, s. 92.

<sup>99</sup> Türk, *a. g. e.*, s. 264.

Batı teknolojiyi temsil ederken, Doğu gelenek ve göreneklere temsil etmektedir. Örneğin, köy çocukları köy meydanında toplandığında, Zafer'in elinde oyuncak uçak, köy çocuklarında eşek vardır. Batı yeniliği ve sanayileşmeyi temsil etmektedir. Bir taraftan köyün gelişmesini isteyen halk, diğer taraftan da yaşam tarzlarında bir değişiklik istememektedir. Oğuz Onaran, bu köy topluluğun şehre yakın açık topluluk olduğunu, filmlere göre geleneksel toplumla çağdaş toplumun birleşimini ancak bu açık köy topluluklarıyla geçkondü toplulukları gerçekleştireceğini söyler.<sup>100</sup>

Bu modernleşme süreci içinde köy halkının değişmeyeceğini de Eva'nın kimlik dönüşümünde görürüz. Nilgün Abisel Eva'nın geçirdiği süreci şöyle anlatır:

“Yollar, kamyonlar ve otobüsler ‘yabancı olan’ı da getirme tehlikesi taşırlar ama bundan endişe duymaya gerek yoktur; çünkü Eva'nın geçirdiği süreç, böyle ‘mutlu’ bir dünyaya katılma arzusunun bir yabancı için kaçınılmaz olduğunu göstermektedir. Cemaat, kültürel değişimin yaratacağı sorunların bilincinde olduğu sürece, modernleşmenin her türlü tehlikesine karşı durabilecektir.”<sup>101</sup>

Yani Batı'dan gelen teknoloji, oradaki geleneksel ataerkil ilişkileri değiştirmeden köy yaşamını olumlu yönde etkileyecektir. *Bir Türk'e Gönül Verdim* filminde, Batı'nın ve teknolojinin iktidar ilişkilerinde bir değişim yaratamayacağı vurgulanmıştır. Bu vurgulanırken de ataerkil aile yapısı yüceltilir.

Filmde, Doğu-Batı karşıtlığını dini motiflerde de görülmektedir. Eva'nın duygusal buhran geçirdiğinde sığındığı dağ başında, herkesten uzak eski kilise ile

---

<sup>100</sup> Oğuz Onaran, “Parlak Işıktan Yoksun Alacakaranlığın Filmleri: Türk Filmleri ve Demokrasi”, *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., 1994, s. 68.

Kayseri'nin ortasındaki cami ve minareler bir karşıtlık oluşturur.<sup>102</sup> Abisel ise, cami ve minare görüntüleri, ezan sesinin Yeşilçam sinemasında, maneviyatın, doğru yolun, geleneksel yaşam tarzının simgesi olarak yer aldığını söyler.<sup>103</sup>

Filmde Eva'ya yönelen erkek bakışları farklıdır. Zafer'in babası İsmail (Bilal İnci) ve eşraf halkı Eva'ya sadece bir cinsel nesne olarak bakar. Kemalist-idealist köy öğretmeni ise duyarsızdır ve Eva'nın Almanya'yı bırakıp Türkiye'ye nasıl yerleştiğini anlamamaktadır. Mustafa'nın Eva'ya yaklaşımı ise hem geleneksel/ataerkil İsmail'in, hem de yenilikçi öğretmenin alternatifidir, yani ortayı temsil etmektedir. Örneğin, Eva'nın yabancı, üstelik bir çocuk sahibi olması onunla evlenmesine engel değildir. Bu yaklaşım yenilikçi bir yaklaşımdır. Ama diğer taraftan da Eva'nın köy öğretmeni ile geziye çıktığında Mustafa'nın ona tokat atması, geleneksel toplumların yaklaşımıdır. Hatta Mustafa'nın Eva'ya:

“Yabancı erkeklerle çıkılmaz burada, köye yeni adetler mi getireceksin, beğenmiyorsan çeker gidersin” sözlerinde; köy halkının Eva'yı ancak onların yaşam tarzını benimsediğinde kabul ettiğini gösterir. Benimsediği takdirde de köye yeni adetlerin getirilemeyeceği, “ya benimsersin ya çekip gidersin” ifadesi de vurgulanır. Nijat Özön, yabancıların ancak benliklerinden vazgeçip, çile çekmeyi becermek koşusuyla Türk toplumunun içinde kaynaşabileceklerini söyler.<sup>104</sup> Özön'e göre, Avrupa'lı bir kadın için köyde yaşamak benliğinden vazgeçmek, köydeki ev ve tarla işleriyle uğraşmak da çile çekmektir.

---

<sup>101</sup> Nilgün Abisel, “Nasıl Yaşıyor Nasıl Düşünüyoruz? Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi”, *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., 1994, s. 116.

<sup>102</sup> Ali Murat Akser, “Kadın, Ulusal Kimlik ve Öteki: Bir Türk'e Gönül Verdim”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-2*, Haz.: Deniz Derman, Der.: Övgü Gökçe, İstanbul, Bağlam Yay., 2001, s. 104.

Bu olaydan sonra Eva ev işlerini yapmaya, namaz kılmaya başlar. Hatta kıyafeti de değişir. Eva kendisini köy kıyafetleri içinde gören Mustafa'ya, "Ben artık siz aynı" der. Yani Eva onlardan biri olmak için gerekli son şeyi de yapar.

Eva'nın köy halkı tarafından benimsenmesi köyün suya kavuşmasıyla gerçekleşir. Çünkü halk bu olayı Eva'nın namaz kılmasına yorar. Eva köy halkının uğuru, mavi gözleri de nazar boncuğu olur. İsmi de "Havva Hatun" diye değiştirirler. Oğuz Onaran'a göre, Eva köyde kabul görse de film her zaman onun yabancı olduğunu vurgulamaktadır.<sup>105</sup>

Mustafa, Almanya'ya gitmekten vazgeçer ve Eva'ya evlenme teklif eder. Eva köy geleneklerine göre evlendirilir. Önce İslâm'ı kabul eder, sonra nikâh kıymaya gidilir. Kıskançlıktan deliye dönen İsmail, Eva'yı vurmak ister. Mustafa onu kurtarır, ama İsmail tarafından vurulur. Mustafa'nın ölümünden sonra Eva, utancından kiliseye sığınır, gece gündüz namaz kılar. Ali Murat Akser'in de söylediğine göre, Eva, Havva'ya dönüştüğünde İslâmiyet'i kabul eden Alman bir kadın olarak Ortodoks Bizans kilisesinde namaz kılar. Ve böylece birbirine zıt iki din/dünya/yaşam tarzını bir sentezde birleştirir.<sup>106</sup>

Eva'yı ağabeyi Almanya'ya götürmeye geldiğinde ise, Eva ve oğlu gitmek istemez, Türkiye'de kalmayı tercih ederler. Aradıkları mutluluk ve huzuru bu yeni kültürde bulurlar.

---

<sup>103</sup> Abisel, "Nasıl Yaşıyor Nasıl Düşünüyoruz?...", s. 128.

<sup>104</sup> Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya*, C.2, Ankara, Yay., 1995, s. 201.

<sup>105</sup> Onaran, *a. g. m.*, s. 60.

<sup>106</sup> Akser, *a. g. m.*, s. 104.

Akser *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmindeki Türk ulusal kültürün tanımını şöyle yapar:

“*Bir Türk'e Gönül Verdim* filminde Halit Refiğ, Türk ulusal/kültürel kimliğini aynı zamanda bir kadın olan bir yabancıнын kimlik dönüşümü üzerinden tanımlar. Eva'nın bu dönüşümü genel anlamda Türk seçkinci batılılaşma projesinin karşıtı olarak temel halk değerlerine dönmeyi yücelten bir değişimdir. Mustafa ile Eva arasındaki masalsi sevdâ ve etkileşim sonucu Türk ulusal kimliğini oluşturan dört öğeyi de buluruz. Bunlar Türk dili, İslâm dini, zengin Anadolu kültürel sentezi ve toplumun bireye üstünlüğüdür.”<sup>107</sup>

Türk dilinin önemi Eva ve Zafer'in Türkçeyi öğrenmelerinde vurgulanır. Özellikle Eva'nın Türkçeyi öğrendikten sonra İsmail'e “Benimle Türkçe konuş, Almanca değil” sözleri önem taşımaktadır. İslâm dini, Eva'nın namaz kılışında, zengin Anadolu sentezi Eva'nın kilisede namaz kılışında, toplumun bireye üstünlüğü ise Türk halkının sıcakkanlı ve sevecen olmasında vurgulanmaktadır.

1969 yılında çektiği ve hâlâ güncelliğini koruyan *Bir Türk'e Gönül Verdim* filminden sonra Refiğ, 1990 yılında *İki Yabancı* filminde ikinci kez yabancı kadın motifini işler. Bu kez huzuru arayan yabancı bir kadına değil, kimliğini arayan yabancı bir kadına rastlarız.

1963 yılında, Antalya'nın bir köyüne öğretmenlik yapmaya giden yedek subay Orhan (Hakan Ural) iki ayrı yerde iki ayrı kadınla tanışır. Greta (Brigitte Braun)'yı plajda görür, tanışması ise bir barda gerçekleşir. Greta, Antalya'ya hoşça vakit geçirmeye gelmiş İsveçli çok hoş sarışın bir kadındır. Greta Türk-İslâm kültürüne göre hiçbir

---

<sup>107</sup> a. g. m., s. 110.

ahlâk değeri olmayan bir kişiliğe sahiptir. Margot'u ise öğretmenlik yaptığı köyde tanır. Margot bir barış gönüllüsüdür. Amerika'dan hindi getirip, hem getirdiklerini, hem de köydeki hindileri ıslah etmektedir. Margot, Greta'nın tam tersidir: İnançlı, erdemli ve insanlara iyilik yapmayı seven bir kadındır.

Margot köy halkı tarafından benimsenir. Çünkü kılık kıyafetinden davranışlarına kadar onlar gibi olur. *İki Yabancı*'da da *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmindeki gibi; Türk toplumu, onun gelenek ve göreneklerini kabul eden herkese açıktır mesajı verilmektedir. Fakat buradaki fark, Margot'un geçici olarak gelmesi ve memleketini asla terk etmek istememesidir. Orhan'ın ona evlenme teklif ettiğinde verdiği cevapta bunu görürüz:

“Yakında memleketime dönüyorum. Sen yabancı birisi için memleketini, alışkanlıklarını bırakıp Amerika'ya gelir misin?”

Margot, Eva gibi Türkiye'nin kültürünü ve yaşamını benimseyememiştir. Sadece geçici olarak farklı bir kimliğe bürünür. Margot'nun Türkiye'ye asıl gelişinin sebebi “Belki de kendimi burada arıyorum”, sözlerinde yatmaktadır. İki uç kimliğe bürünen bu yabancı kadın, iki kimlikte de mutluluğu yakalayamaz.

Bu iki kadın Orhan'ın Doğu-Batı çelişkisini artırmaktadır. Aklının karışıklığı onu kızdırmaktadır. Beyni sürekli bir sürü düşünceyle yüklüdür. Batı mı daha iyi yoksa doğu mu? Müslüman geleneklerine bağlı kalmak mı daha iyi, yoksa batı sosyetesine girmek mi?<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Tamimi, *a. g. m.*

Ayşe Şasa, Orhan'ın kahraman değil, tam bir anti kahraman olduğunu söylemektedir. Şasa nedenini şöyle açıklar:

“Orhan kendi toplumunda en az Greta-Margot ikilisi kadar eğretidir, fazladan şaşkın ve beceriksizdir. Margot'a yaklaşmak ve kendini kabul ettirmek hevesi yüzünden, Margot'un şeytani komplosunda bir araç durumuna indirgenir, kendi halkına karşı düşer. O kendi toplumunu, onun asli değerlerini daha baştan dışlamıştır. Bu yüzden tutunacak dalı yoktur. Tutunmaya çalıştığı tek dal Margot da bu bölünmüş ruhlar sonatının son bölümünde yitip gider.”<sup>109</sup>

Filmin sonunda, Orhan Margot'a gerçeğin ne olduğunu sorunca Margot Greta'yı tanımadığını söyler. Bunun üzerine Orhan Margot'a “gerçeği söylemeden bir yere bırakmam” der ve ona tokat atar. Margot yere düşer, peruğun altından sarı saçları gözüktür. Orhan, “işte gerçek” der. Margot âdeta gerçekten kaçarcasına oradan koşarak uzaklaşırken petrol tankeri kamyonu ona çarpar. Ve yangın çıkar. Margot'un cesedi yanar; Orhan sonsuza kadar bu kadının iki ayrı kişiliğini ne kendisine, ne de savcıya ispat edebilir.

Mustafa Kuşata, Goethe'nin “*Faust*”<sup>110</sup> tahlilini *İki Yabancı*'da ele almıştır. Margot'a “melek gibi bir kadın” der. Kuşata sözlerine şöyle devam eder:

“Orhan bu melek yüzlü kadının gözlerinde, İsveçli kadını görür, Batı'nın iki ayrı yüzünü. Amerikalı kadın havaalanında içindeki şeytanı dile getirir ‘pis şarklı’. Ve kadın adamdan kaçarken tankerin altında kalıp, yanarak ölür. Kadın niye yanarak ölür?”

---

<sup>109</sup> Şasa, *a. g. e.*, s. 71.

<sup>110</sup> Goethe'nin “*Faust*” eserinde, baş kahraman Faust bütün bilimlerin tahsilini görmüş ve öğrenecek bir şeyi kalmamıştır. Fakat görmektedir ki gerçeği bulma aşamasında bütün bu bildiği şeyler kendisini bir adım bile ileriye götürmeye yetmemiştir. Faust, normal bilgi yoluyla bir yere varamayacağını anlar ve son umut olarak kendisini büyücülüğe verir.

Şeytanı yok etmenin yolu nedir? Ortaçağ'da cadılar niye yakılarak öldürülürdü?"<sup>111</sup>

Tüm bu olaylardan sonra Orhan hala birçok soruya cevap bulamaz. Doğu mu, Batı mı?.... Belki yaşayamadığı birçok şeyin hayalini kurmaktadır. Belki kendince batı yaşamı diye adlandırdığı şeyin hayalini kurmakta, ama gerçeğini görünce nefret etmektedir. Filmin sonundaki Orhan'ın sözleri aslında her şeyi özetlemektedir:

“Belki de ben bir hayalin peşindeydim.”

Margot-Greta ikilisi, Türk insanının kurduğu Batı hayalini simgelemektedir. Refiğ, *İki Yabancı* filmiyle, Batının görüldüğü gibi olmadığını, onun içinde yaşadıkça gerçek yüzünün ortaya çıktığını ve yaşanan istek ve hayranlığın yerini bulantı ve nefretin aldığını vurgulamaktadır.

*Bir Türk'e Gönül Verdim* ve *İki Yabancı*'nın ortak özelliği, Türk toplumunun yabancı bir kadını bağrına basmalarıdır. Ama bunun gerçekleşmesi ancak, yabancı kadınların köy hayatına ayak uydurabilmeleri ile mümkündür. Bu da Türk toplumunun bir gerçeğidir. Yani Türk toplumu, kendi usullerine ve kendi kurallarına uyan, kendi manevi değerlerine saygı gösteren bir yabancıyı da bünyesinde hiçbir sıkıntı duymadan barındırabilmektedir.

Bu iki filmin dışında Halit Refiğ'in filmlerinde yabancı kadın genelde ya kültür ihracatçısı olarak (*Haremde Dört Kadın*, *Aşk-ı Memnu*), ya komşu Rum kadını (*Gurbet*

---

<sup>111</sup> Mustafa Kuşata, “Faust’tan İki Yabancı’ya...”, *Sinema Diline Giriş Ödevi*, M.S.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü, Yayınlanmamış eser, s. 4.



*Kuşları*) ve Ermeni kadın (*Hanım*) ya da kötü kadın (*Beyaz Ölüm, İhtiras Fırtınası*) olarak yan rollerde gösterilir.

Kültür ihracatçısı olarak yabancı kadını *Haremde Dört Kadın* ve *Aşk-ı Memnu* filmlerinde görürüz. Bu tarz yabancı kadınlar, Osmanlı toplumunun batı kültürünün etkisi altında kalmaya başladığı dönemlerde, bu kültürün bazı özelliklerini taşıyan şahıslar olarak kullanılır. *Haremde Dört Kadın*'daki matmazel Anet tipi batı tarzı giyim kuşamın Osmanlı toplumuna taşınmasında araç olarak kullanılan, yani Fransız batı kültürünü özellikle yüksek Osmanlı ailelerine getiren bir karakterdir. *Aşk-ı Memnu*'da ise Fransız müzik hocası vardır. Matmazel de Courton batı müziğini Osmanlı toplumuna getiren bir karakteri temsil etmektedir. O dönemde bu olay Frenkleşme<sup>112</sup> diye kabul ediliyordu.

Komşu Rum kadını *Gurbet Kuşları*'nda, Komşu Ermeni kadınına ise *Hanım* filmlerinde rastlarız. *Gurbet Kuşları*'nda Rum kadın Despina Türk toplumunun ahlakına uymayan bir davranış sergilemektedir. Kocasının maddi durumunu kurtarmak için karşı komşuyla birlikte olması Türk toplumu için aykırı bir olaydır. *Hanım*'daki Ermeni kadın ise Olcay Hanım (Yıldız Kenter)'in komşusu Siranuş hanımdır. Siranuş hanım tek başına yaşayan iyiliksever biridir. Evinde bir sürü kediyi barındıran bu kadın karakter, komşu dostluklarının yaşadığını simgelemektedir.

Kötü kadın olarak *Beyaz Ölüm* filminde yabancı kadın bir fahişedir. *İhtiras Fırtınası* filminde iki yabancı kadın vardır. Biri evli olan padişah yaveri Haşim Bey (Raik Alnıaçık)'in evindeki hizmetçi, diğeri ise şarkıcı Laviana'dır. Haşim Bey'in

---

<sup>112</sup> Fransızlardan geldiği için Frenkleşme deniliyordu. Bu anlamda Matmazel Anet ve Matmazel de Courton batı kültürünü Osmanlı kültürüne aktarmasını temsil ediyorlardı.

ikisiyle de ilişkisi vardır. Bu iki kadın cinselliği rahat yaşayan, evli bir adamla ilişki kurmaktan çekinmeyen kötü kadın karakterlerdir.

## **B. Çalışan Kadın:**

Kadınların çalışma hayatına daha etkin biçimde katılmaları, kentleşmenin getirdiği sonuçtur. Kentteki yaşam koşulları, kadınları ekonomik yaşama katkıda bulunmaya iter. Gülseren Güçhan bu konuyu şöyle dile getirir:

“Çağdaş kentsel yaşam, kadının çalışma hayatına katılması, evin geçimine katkısı, aile içi ilişkilerde de yeni yapılanmalara yol açarken, bu duruma uymakta zorluk çeken erkekler olmuştur.”<sup>113</sup>

Türk filmlerinin çoğunda cinsel farklılaşmayı, onlara toplumdaki biçilmiş roller belirler. Erkeklerin doktor, mühendis gibi saygın mesleklerde çalıştıkları gözlenirken, kadınların iş alanları şarkıcılık, mankenlik, hizmetçilik gibi mesleklerdir. İncelenen 16 filmin 10’unda kadın çalışmaktadır. Bu filmlerde bunu doğrulayan noktalar kadınların mesleklerinin manken (*O Kadın*), şarkıcı (*Sevmek ve Ölmek Zamanı*, *İhtiras Fırtınası*), hizmetçi (*İhtiras Fırtınası*), fabrika işçisi (*Yaşam Kavgası*, *Gençlik Hülyaları*) ve fahişelik (*Gurbet Kuşları*, *Beyaz Ölüm*) olmasıdır. Refiğ, çoğu kadının çalışma alanlarını bunlarla sınırlarken, kadınların başarılı bir iş kadını (*Evcilik Oyunu*, *Gençlik Hülyaları*), piyano hocası (*Hanım*), öğretmen (*Vurun Kahpeye*), hatta subay (*Şafak Bekçileri*) olabildiklerini de gösterir.

Manken olarak *O Kadın* (1983) filminde Gönül (Gülşen Bubikoğlu) dikkat çeker. *O Kadın*, Halit Refiğ’in özgün anlatımıyla bayağılıktan arındırılmış bir

---

<sup>113</sup> Gülseren Güçhan, “Türk Sineması, Kadınlar, Kalpler ve Erkekler”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Der.: S. M. Dinçer, Ankara, Doruk Yay., 1996, s. 32.

melodrama dönüşür. Benzerlerinden biraz daha farklı ve inandırıcı bir burjuva öyküsüdür. Aşk ilişkileri dışında toplumumuzun aksayan yönlerine de değinilir. Reklam dünyasında dönen entrikalar, ‘tecavüz’ gibi çirkin olaylar, ‘entel’ çevrelerdeki yadırgatıcı ilişkiler, parçalanmaya yüz tutmuş aile düzenine eleştiri getiriyor.<sup>114</sup>

Gönül, Güzel Sanatlar Akademisi’nde okuyup, modaevinde mankenlik yapmaktadır. Tek başına yaşayan, mankenlik mesleğinden para kazanarak okuyan bir kadın olan Gönül, çağdaştır ve ekonomik bağımsızlığını elde etmiş, özgür bir kadın karakterdir. Bu açıdan bakıldığında, hem mankenlik mesleğine, hem de çağdaş kadına olumlu yaklaşım mevcuttur. Fakat bir reklam ajansı sahibinin Gönül’e tecavüz etmesiyle bu yaklaşım değişmektedir. Hatta tecavüze uğramasının nedeni nişanlısı Haluk (Kerem Yılmaz) olunca, bu çevrelerde yaşanan ilişkilere eleştirel bir yaklaşım getirilmektedir. Ayşe Saktanber, kadınların medyada yaygın bir biçimde ancak cinsellikleriyle, ama erkek egemen söylemlerce tanımlanmış cinsel kimlikleriyle var olabileceklerini söyler.<sup>115</sup>

Gönül’ün tecavüz olayından sonra akıl hastanesine yatması, orada evli ama mutsuz bir evliliği olan doktor Cihat (Cihan Ünal)’a âşık olması filmin akışını değiştirir. Doktor Cihat, Gönül’e hayatı sevdiren, ona gerçek sevgiyi ve mutluluğu veren bir kurtarıcıdır. Gönül’ün yaşadıklarına baktığımızda, her şey erkek ekseninde gerçekleşir. Nişanlısı kötü bir erkek iken, doktor olumlu bir karakterdir. Gönül’ün hayatı da, sevdiği bu iki erkeğe göre değişir. Buradan, kadının tek başına ayakta durabileceği, ama bunun birlikte olduğu erkeğe bağlı olarak değişebileceği vurgulanır. Kadının

---

<sup>114</sup> Turhan Gürkan, “Özgün Melodram”, *Cumhuriyet*, 7 Ocak 1990.

<sup>115</sup> Ayşe Saktanber, “Türkiye’de Medya’da Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne”, *Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, Haz.: Şirin Tekeli, 3.baskı, İstanbul, İletişim Yay., 1995, s. 213.

arkasında onu sahiplenecek dürüst bir erkeğin olması gerekir, yoksa kadın kandırılmaya elverişlidir. Bu yüzden kadının ekonomik özgürlüğüne sahip olması, kadının çağdaş olması, Türk toplumundaki konumunu değiştirmeyecektir. O her zaman erkeğin egemen söyleminin getirdiği sınırlar içinde var olacaktır.

*Sevmek ve Ölmek Zamanı* (1971) ile *İhtiras Fırtınası* (1983)'nda kadınlar şarkıcıdır. *Sevmek ve Ölmek Zamanı*'nda esas kadın Emel (Türkan Şoray) şarkıcı iken, *İhtiras Fırtınası*'nda yan karakter olan yabancı bir kadın şarkıcıdır. Emel'in ilk mesleği bir güzellik salonunda masörlüktür. Annesine bakan Emel, özel masör olarak gittiği bir evde tanıştığı Cihangir (Yalçın Gülhan)'le evlendikten sonra şarkıcı olur. Bu filmde, kocası tarafından desteklendiği için, şarkıcılık mesleğine olumlu bir yaklaşım vardır. Böylece Emel'in mesleği şarkıcılık da olsa, onlar bir ailedir ve toplum içinde kabul görmektedirler. *İhtiras Fırtınası*'nda Pera Palas otelinde Fransız şansonları söyleyen yabancı bir kadındır. Bu kadının rahat, özgürlüğüne düşkün ve evli bir erkekle ilişkisi vardır. Aynı filmde, evin hizmetçisi de yabancısıdır ve evin beyiyle birlikte olmaktadır. Bu filmdeki olaylar Osmanlıların parçalanmadan önceki son dönemini yansıtmaktadır. Böylece bu dönemde sadece yabancı kadınların çalışabildikleri vurgulanmaktadır. Türk kadını ise ancak evinde oturmakta ve kocasına yardım etmektedir.

*Gurbet Kuşları* (1964) ve *Beyaz Ölüm* (1983) filmlerinde bazı kadınların meslekleri fahişeliktir. *Gurbet Kuşları*'nda Maraşlı Naciye (Sevda Ferdağ) ve Fatoş (Pervin Par), *Beyaz Ölüm*'de ise Emel (Yaprak Özdemiroğlu) olmak üzere birçok kadın vardır. Fakat fahişelik mesleğini seçmelerinde, üç kadın karakterinin de farklı nedenleri vardır. Naciye, aile baskısından kaçıp daha iyi bir hayat yaşamak için İstanbul'a gidip

fahişelik yapar. Fatoş namusu kirlendiği için mecbur kalır. Emel gibileri ise uyuşturucuya alıştıktan sonra, uyuşturucu karşılığında kendi bedenlerini satarlar.

Köyden kente gelen aile yapıları ataerkil olduğu için namus ve aile şerefi çok önemlidir. Bunun da bir bakıma ölçütü kızların bakirelik olayıdır. Evlenmeden önce birliktelik yaşayan bir kız, ya fahişe olur, ya intihar eder ya da namus uğruna öldürülür. *Gurbet Kuşları*'nda da gördüğümüz gibi ikisi de fahişelik yapar, ama Fatoş intihara sürüklenir. *Beyaz Ölüm* filminde fahişelik yapan kadınlar uyuşturucu bataklığına bulaşmışlardır.

*Hanım* (1989) filminde Olcay Hanım (Yıldız Kenter) evinde özel ders vererek piyano hocalığı yapmaktadır. Geçimini sağlamak zorunda olan Olcay Hanım, bu yolla kendini idare etmektedir. Ama Olcay Hanımın kocasının sağlığında çalışıp çalışmadığı bilgisine sahip değiliz.

*Yaşam Kavgası* (1978) filminde ise iki çocuk sahibi Emine (Fatma Girik)'nin önce çalışmadığı görülmektedir. Kocasını, çocukları ve kayınbabasıyla yaşayan Emine bir ev kadınıdır. Fakat kocası Reşit (Can Gürzap)'in kapı komşuları Şükran (Zerrin Egeliler)'la ilişki kurmasından sonra Emine evini terk eder; oğlunu alıp teyzesinin yanına yerleşir, fakat çocuğuna ve kendine bakması gerektiği için bir fabrikanın çamaşırhanesinde çalışmaya başlar. Fabrikadaki usta Emine'ye para karşılığı yatmayı teklif edince işinden ayrılır. Daha sonra kocasına geri döndüğü için de çalışmasına ihtiyaç kalmaz. *Gençlik Hülyaları* filminde de Gönül (Pervin Par) çocuğuna bakmak için fabrikada çalışmaktadır. Ama buradaki fark, Gönül'e fabrika ustasının sahip çıkması ve onunla evlenmesidir. İki filmde de kadının kısa süre ve aynı nedenlerden

dolayı çalıştıklarını görmekteyiz. İki kadın da yuvalarına kavuşunca çalışmaz. İki durumda da evli bir kadının çalışmaya ihtiyaç duymadığı belirtilir. Kadının görevi çocuğuna bakmak ve kocasına hizmet etmektir.

İncelenen filmlerin ikisinde iş kadını karakterine rastlarız. İkisi de babalarının fabrikalarında çalışmaktadır. *Evcilik Oyunu* (1964)'nda patron kadın iken, *Gençlik Hülyaları* (1962)'nda babasının patron olduğu fabrikada, kadın yöneticidir. *Evcilik Oyunu*'nda kadının patron olma nedeni, babasının ölmüş olması ve tek mirasçının da kendisi olmasıdır.

*Gençlik Hülyaları*'nda Nejla (Nilüfer Aydan) yöneticidir. İyiliksever, mütevazı, çalışanın hakkını koruyan ve işsizlere yardım eden birisidir. *Evcilik Oyunu*'nda Süreyya Hanım (Belgin Doruk) ise sert, disiplinli, çalışanlarla yakınlık kurmayan bir kadındır.

Görüldüğü gibi Halit Refiğ, çalışan kadın tiplerinde de farklılıklar göstermiştir. Fahişeliğin savunmasız ve evden kaçan kadınların düştüğü bir bataklık olduğu vurgulanırken, fabrikada çalışan kadınların ise başlarında bir koca bulunmadığı için mecburen çalışmak zorunda kaldıkları anlatılır. İş kadınlarının ise babalarının parasıyla bu statüye sahip oldukları vurgulanır. Ama genelde kadının ekonomik gerekçeler olduğu sürece çalıştığı görülmektedir.

### **C. Yalnız/Terkedilmiş Kadın:**

Burada incelenen kadın karakterleri, yalnız kalmış veya terk edilmiş kadınlardır. Bu gruba, incelenen filmler arasından *Teyzem* (1986) ve *Hanım* (1989) filmlerindeki baş karakterler girmektedir. İki filmde de psikolojik anlatım hakimdir.



*Teyzem*, gitgide belirginleşen anormal davranışlarıyla özellikle son günlerde tanıdığı tüm insanlarla bir hesaplaşma içine giren Üftade (Müjde Ar)'yi yeğeni Umur aracılığıyla bize anlatan duygusal bir anılar yumağıdır.<sup>116</sup>

Üftade bir yığın insan içinde yalnızlık hisseder. Annesi, üvey babası, kocası, ablası ve tüm mahalledeki insanlarla iç içe olmasına rağmen içe dönüktür ve bu onu şizofreniye kadar götürür. Fatih Özgüven'in de dediğine göre, güzel ve hayat dolu bir genç kız belli bir aile yapısı içinde nasıl yavaş yavaş deliliğe sürüklenir?<sup>117</sup> sorunun cevabı anlatılmaya çalışılır.

*Teyzem*'de öykü, ailenin yakın fertleri arasında gelişmektedir. Öykü, ataerkil yapı içinde Üftade'nin üzerine kurulmaktadır. Pınar Tınaz Gürmen, *Teyzem*'de bir bireyin dramının ön planda olduğunu ama, anlatılanın toplumsal bir gerçeklik olduğunu söylemektedir.<sup>118</sup> Yani toplumsal gerçekler tamamen göz ardı edilmeden,

toplumsal gerçekler içinde psikolojik bir durum ele alınmış, bir içe dönme durumu ortaya çıkar.

Üftade, ablası ve annesi evin üç kadınıdır. Ablası (Ayşe Demirel) ailenin baskısı altında yaşayamayıp, erken yaşta evden kaçıp evlenir. Annesi (Tomris Oğuzalp) suskunluğu tercih eder. Erkek kardeşi Necati (Necati Bilgiç) bile böyle bir aileyle yaşamını sürdürmek istemediği için Almanya'ya gider. Otorite üvey babadadır

---

<sup>116</sup> Ali Ulvi Uyanık, "Müjde Ar'lı İki Film", *Milliyet Sanat*, Aralık 1986, S. 157, s. 40-41.

<sup>117</sup> Fatih Özgüven, "Teyzem, Fahriye Abla Gerçeği ve Sansür", *Yeni Gündem*, 16 Kasım 1986, S.37, s. 63.

(Mehmet Akan). Üvey baba emekli astsubaydır ve geçimini bakkal dükkanından sağlamaktadır. Emekli bir astsubaya taciz olayı yakıştırılmadığı için *Teyzem* de Halit Refiğ'in sansüre uğramış filmlerindedir. Hakan Sonok bu konuda şunları söyler:

“Önce, üvey babasının astsubay olduğunun hiçbir şekilde belirtilmemesi için filmin on dakikadan fazlasının kesilmesi söz konusuydu. Sonra, üvey babanın astsubay üniformalı fotoğraflarının (duvardaki) değil, ama üniformayla görüldüğü tüm sahnelerin kesilmesine karar verildi.”<sup>119</sup>

Böyle bir aile düzeninde Üftade kurtuluşu aşık olduğu Erhan (Yaşar Alptekin)'da görmektedir. Fakat Erhan Üftade'yle sadece gönül eğlendirmektedir. Bunu ikisinin arasında geçen son konuşmalarda görürüz:

Üftade: “Bu böyle olmayacak. Bir gün babamla tanışman gerekiyor.”

Erhan: “Canım istemiyor.”

Bu olaydan sonra Üftade, evden kaçmak için arkadaşı Şenay (Serra Yılmaz)'ın erkek kardeşiyle evlenir. Mutlu bir yuvası olacağını düşünen Üftade, üvey babasının tacizi ve Erhan'ın onu terk edişinden sonra bir hayal kırıklığı daha yaşar. Evlendiği adamın ana kuzusu olduğunu Deniz Derman'ın şu sözlerinde rastlarız:

“Kocası Üftade'nin annesinin yerini almak istemediğini anlayınca daha evliliklerinin ilk gecesinde kız kardeşiyle odanın önünde bekleyen annesine ‘beni bırakma anneciğim’ diye yalvarır. Annesi onu zorla odaya sokar ve ‘rahatla, sen bir erkeksin, erkek gibi davran’ der. Üftade yeni evindeki duruma tahammül edemez ve baba evine döner. Kızını da orda doğurur.”<sup>120</sup>

Babasından kalan ev, üvey baba tarafından yeniden yaptırılmaktadır. Bu yüzden geçici süre içinde müteahhidin Şarköy'deki yazlık evinde kalırlar. Burada, bir sünnet düğününde, şarkı söyleyen Orhan'ı Erhan'a benzetir. Bu durumda Üftade'nin hala,

---

<sup>118</sup> Pınar Tınaz Gürmen, “Sinema Dersleri Halit Refiğ'den”, *Sinema*, Haziran 2001, S.75, s. 84.

<sup>119</sup> Hakan Sonok, “Teyzem Mesut Yılmaz'ı Aşamadı”, *Yankı*, 17 Kasım 1986, S.816, s. 57.

<sup>120</sup> Derman, “Mother – Daughter Relationship in The Family Melodrama: Teyzem”, s. 106.

Erhan'ın hatırasıyla yaşadığını anlarız. Hatta Erhan'ın onu kurtarmaya geleceğine hala inanmakta olduğunu şu sözlerde görürüz: “Bu sefer beni kurtaracaksın değil mi?”

*Teyzem* filminde Üftade'nin ergenlik yaşlarında yaşayamadığı ve frenlenen cinselliği nedeniyle başına gelen olaylar (gerçekleşmeyen aşkı, üvey baba tacizi ve istemediği bir evlilik) onu histeri krizlerine sürüklenir.

Filmdeki rüya sahnelerine gelince, Üftade hep üvey babasının tacizine uğramaktadır. Freud'a göre, “rüyalar bilinçaltı bir gerçektir.”<sup>121</sup> Üftade de çocuk yaşlarında yaşadığı taciz olayını bilinçaltına yerleştirir, bunu hayatın bir gerçeği olarak tekrar tekrar yaşamaktadır. Tüm bu yaşananlar Üftade'yi şizofren yapmıştır. Gerçeğin dışında kendisine bir dünya kurup, merkezine Erhan'ı yerleştirmiştir. Erhan'dan onu kurtarmasını istemektedir, çünkü yaşadığı her an Üftade için acı çekmekten başka bir şey değildir. Bir gün Üftade namaz kılariken halüsinasyon görür. Erhan, dokuz ay sonra ışıkların içinden gelip, alacağına söz verir. Filmin sonlarına doğru Üftade Erhan'ı ışıkların içinde görür ve ışıkların geldiği yöne gider. Işıklar yoldan gelen bir kamyonun ışıklarıdır ve bu Üftade'nin son yolculuğu olur. Burada ışık, Üftade'nin Erhan'ı hayatındaki tek ümit, tek ışık olarak görmesini simgelemektedir. Işık ona doğru yolu gösterecek, onu Erhan'a kavuşturacaktır. Önce hayalini gördüğü Erhan, Üftade'de kutsal bir ışık patlamasına dönüşür.

Üftade'nin yaşadığı aşk aslında ölüm aşkıdır. Çünkü gerçek hayatta ne aşkı, ne aile sevgisini, ne de özgürlüğü yaşar. Özgürlüğe ancak ölünce kavuşabilecektir. Burada

---

<sup>121</sup> Sigmund Freud, *O Seksüel Teoriyi – Totem i Tabu*, C.2, Beograd, Matiča Sırpsak, 1984, s. 284.

önemli olan husus, ölümden sonraki hayatın daha umut verici olarak gösterilmesidir.

Deniz Derman bunun din ile yakından ilgili olduğunu şöyle ifade eder:

“Aşk neredeyse tanrı aşkına eşittir. Üftade Erhan’a ancak Ramazan ayında dua ederek ulaşır. O da gelir ve kurtarıcı varlığını şöyle yazarak gösterir: ‘Parlayan ışıkla seni götüreceğim. Dokuz ay daha bekle, sana kimse kötülük yapamaz. Dokuz ay hamilelik dönemidir. Onun bekleyeceği zaman da böyle kutsaldır. Erhan’ın kutsal ışıkla görünmesi Tanrı’nın metaforudur. Üftade’ye çarpan kamyon şoförünün gazetede resmi Erhan/Üftade’nin tanrısına benzer.”<sup>122</sup>

*Hanım* (1989) filmi ise kocasının ölümünden sonra kedisıyla tek başına yaşayan Olcay Hanım (Yıldız Kenter)’in dramıdır. Bir tek kızı vardır, o da bencil ve ilgisizdir. Kanser hastası olan Olcay Hanımın şizofren olan Üftade’yle ortak özellikleri, ikisinin de çevrelerinden soyutlanmış, yalnızlaşmış olmalarıdır. Dolayısıyla ikisi de kendi iç dünyalarına dönmüşlerdir. Bu iç dünyaya dönüşte hem bir benzerlik, hem de tezat bulunur. Benzerlik, her ikisinin bu iç dünyalarındaki yalnızlıklarını bir erkek hayaliyle gideriyor olmalarıdır. *Teyzem*’deki erkek hayali kurtarıcıdır. *Hanım*’daki erkek hayali ise bilinen ölümün bir temsilcisi; kocasıdır. Burada da aslında *Teyzem* filmindeki gibi din ile bağlantı kurabiliriz. Çünkü Olcay hanım hayalinde konuştuğu kocasına, bu dünyanın ne kadar yozlaştığını ve bu toplumda artık yaşamak istemediğini söyler. Ve bir an önce ölüp kocasına kavuşmak ister. Olcay hanım için de ölüm bir kurtuluştur. Kendi kızı Ülkü (Fatoş Sezer) ile bile değerlerinin farklı oluşu onu bu hayattan tamamen soğutur. İki filmde de ölümden sonraki hayatın bir kurtuluş olduğu vurgulanmaktadır. Olcay Hanım kendini, kedisini Hanım’la özdeşleştirir. Kendisinin, kedisini gibi dünyaya yabancılaştığını vurgular. Olcay Hanım bu dünyayı artık

hazmedemez hale gelir ve kocasına “seni özledim” der. Kocasda da “ben de seni o yznden almaya geldim” der. Aslında bu özlem ölüm özlemidir. Olcay Hanım da Üftade gibi ölüme mutlu ve huzurlu gider.

Dolayısıyla burada çok farklı görünen iki kadın tipinin ruhsal durumları incelendiğinde, bu kadınların farklı sebeplerden dolayı çevrelerinden soyutlandıkları, yalnızlığa itildikleri göz önünde tutulduğunda, bu yalnızlık içinde kendi iç dünyalarına dönmeleri ve kendi iç dünyalarındaki hayallerle yaşamaları, bir çeşit ortak özellik göstermektedir.

İki filmde de ölüm, kadınların kurtuluşudur. Bunun nedeni de yine erkeklerdir. *Teyzem* ve *Hanım*’da ölüm, sevdiğine kavuşmayı dile getirir, çünkü ölüme de sevdiğine kavuşamayacağını bilmektedir. İki filmde de kadınlar değişik nedenler yüzünden toplumdan soyutlanmış ve dışlanmış oldukları için yalnız kalmış kadınlardır. Fakat iki kadının da ölüm şekli farklıdır. Biri şizofreninin getirdiği bir ölüm (*Teyzem*), biri normal ölümdür (*Hanım*).

---

<sup>122</sup> Derman, “Mother – Daughter Relationship in The Family Melodrama: *Teyzem*”, s. 115.

## SONUÇ

Türk sinemasının genel yapısı içinde kadının yeri çok önemlidir. Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ ve daha birçoğunun filmlerinde, en iyi karakterler arasında kadınlar yer almaktadır. Yarattığı kadın karakterleriyle Halit Refiğ, Türk sinemasına damgasını vurmuştur.

Bu çalışmada, Halit Refiğ'in 1960-2000 yılları arasında yönetmiş olduğu filmlerde, rastlanan kadın karakterlerinin çarpıcı özellikleri vurgulanmıştır. Refiğ, kadına ilişkin sorunları çok yönlü ele almış, kadını bireysel ilişkilerden çok toplumsal temeldeki sorunlar çerçevesinde değerlendirmiştir.

*Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969), *Fatma Bacı* (1972) ve *Vurun Kahpeye* (1973) filmleri, Refiğ'in "ulusal sinema" görüşlerine göre gerçekleştirilmiştir. Söz konusu filmlerde, Refiğ'in kadına yaklaşımı "ulusal sinema" merkezinde yer alır. Bu üç filmde Refiğ, manevî değerleri korumakla kadını, geleneksel bakış açısı ile değerlendirir. Bunu yaparken de Refiğ'in kadın karakterleriyle vermek istediği mesaj şudur: Türk toplumu kendi ulusal ve manevî değerlerini koruma şartı ile batının getirdiği yeniliklere ve gelişmelere ayak uydurmaktadır.

Aile içinde ve toplumdaki yeri açısından köy kadınının sorunlarını yönetmen, *Sultan Gelin* (1973), *Bir Türk'e Gönül Verdim* ve *İki Yabancı* (1990) filmlerinde başarıyla ele alır. Bu filmlerde köy kadınının erkek tarafından hâlâ aşağılandığı, ancak

genç kuşakların bunu kırmaya çalıştıkları ileri sürülmektedir. Halit Refiğ, köydeki kadınların konumuna herhangi bir eleştiri getirmeden, onları toplumsal bir düzenin getirdiği değer yargılarıyla yansıtmıştır.

Halit Refiğ'in filmlerinde, şehirde yaşayan kadınların sayısı çoktur. O, toplumsal çelişkilerin yoğun yaşandığı şehir ortamında, kadının gerçek konumunun sınıfsal özellikler taşıdığını belirtmeye çalışır. Şehirdeki kadınların modernleşme sürecine ayak uydurdukları, fakat kendi geleneklerini de koruduklarını vurgular. Yani yönetmen, sadece köy toplumunda değil, şehir ortamında da yarattığı kadın karakterlerine bakışı geleneksel düzeydedir.

Türk sosyal hayatında iç göç, iş bulma peşinde koşan yoksul köylüleri kente çeken başlıca neden olmuştur. Göçte ise kadının çilesi çok büyüktür. Refiğ, *Gurbet Kuşları* (1964) filmi ile göç olayına ışık tutmuş, kadının büyük kentte ne gibi sorunlarla karşılaşabileceğini dile getirmiştir. Göçteki kadının, bir taraftan kendi değerlerini korumaya ve diğer taraftan ise kent yaşamına ayak uydurmaya çalışması onun en büyük sorunu olmuştur. Bu mücadele içinde onların kötü yola da düşebilecekleri anlatılmıştır.

Bunun yanı sıra Refiğ, göçteki kadının ataerkil toplumun getirdiği kurallar içinde var olabileceğini de ifade etmiştir.

Refiğ'in filmlerinde kadının fedakarlığı, dürüstlüğü ve sadakati vazgeçilmez değerler olarak belirtilmiştir. *Fatma Bacı* (1972) dramındaki Anadolu kadınının analık duyguları içindeki fedakarlığı iyi bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakış açısı ise, Türk toplumunun geleneksel aile değerlerini yansıtan bir yaklaşımdır. Kadın,

ancak ona toplum tarafından tanınmış sınırlar içinde özgürlüğünü yaşayabilmektedir. Bunu da Türk toplumunun bir gerçeği olarak filmlerinde yansıtmıştır.

Yönetmen bazı filmlerinde, Türk kadının ezilmişliği yanında, onun en azından bu yolda mücadele edebileceği üzerinde de durmuştur. Hatta kadının, erkekten daha güçlü bir karakter olabileceğini göstermeye çalışmıştır. Fakat, bu güçlü Türk kadını ancak ataerkil kurallarla sınırlanmış bir dünyanın içinde var olabilir (*Fatma Bacı*, 1972, *Sultan Gelin*, 1973).

Kadının ekonomik yapı içerisinde etkinlik göstermesi, kadının eğitilmesine bağlı olduğunu Refiğ, birkaç filminde başarıyla göstermiştir (*Vurun Kahpeye*, 1973, *O Kadın*, 1982). Böylece Türk kadını hem geleneklerine bağlı, hem de başarılı bir kadın karakteri çizmiştir. Burada Refiğ'in geleneksel kalıpları yıktığını, kadına daha çağdaş bir yaklaşım içinde olduğunu görürüz.

Onun, filmlerinde yerli ve yabancı kadın ilişkileri ve farklılıkları da işlenmiştir. Bu çizgide yabancı kadın Türk toplumuyla kaynaşabilir. Çünkü Türk toplumu yabancı kadının ulusal ve dinî kimliğine saygı gösterir. Türk gelenek ve göreneklerini kabul eden kadınlara yaklaşım ise büyük bir hoşgörü içindedir.

İncelenen filmlerin tümündeki kadınlar, kendilerine mutluluk ve ekonomik özgürlük vadeden erkeğe bağlıdır. Buna da yönetmenin geleneksel yaklaşımı eklendiğinde, karşımıza çıkan tablo: Türk kadınının hâlâ bireysel bir özgürlüğe kavuşmamasıdır.



## KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün, “Türk Sinemasında Aile” (1984), **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, İmge yayınları, 1994, s. 69-95.

\_\_\_\_\_, “Popüler Yerli Filmlerde Kadının Kadına Sunuluşu ‘Aşk Mabudesi’” (1993), **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, İmge Yayınları, 1994, s. 125-181.

\_\_\_\_\_, “Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine” (1993), **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, İmge Yayınları, 1994, s. 183-207.

\_\_\_\_\_, “Nasıl Yaşıyor Nasıl Düşünüyoruz? Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi”, **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994, s. 74-132.

Akser, Ali Murat, “Kadın, Ulusal Kimlik ve Öteki: Bir Türk’e Gönül Verdim”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-2**, Haz.: Deniz Derman, Der.: Övgü Gökçe, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001, s. 99-111.

Algan, Necla, “Frederic Jameson ve Ulusal Sinema”, **25. Kare**, Ekim-Aralık 1998, S.25, s. 14-17.

Altındal, Aytunç, **Türkiye’de Kadın**, 5.baskı, İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınevi, 1991.

Arat, Necla, **Kadın Sorunu**, İstanbul, Say Yayınları, 1986.

Ayça, Engin, “Yeşilçam’a Bakış”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Der.: S. M. Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s. 129-148.

Aydın, Mukadder Çakır, “1960’lar Türkiye’sinde Sinemadaki Akımlar”, **25. Kare**, Ekim-Aralık 1997, S.21, s. 12-20.

Daldal, Aslı, “Tanzimat’tan Yön’e Osmanlı’nın Çöküş Hikayesi: Haremde Dört Kadın”, **Tarih ve Toplum**, Kasım 2002, S.227, s. 20-24.

Derman, Deniz, “Mother – Daughter Relationship in The Family Melodrama: Teyzem”, **Gender and Media**, Ed.: Nevena Dakoviç, Deniz Derman, Karen Ross, Ankara, Med Campus Project 126 Publications, 1996, s. 100-115.

\_\_\_\_\_, “Halit Refiğ’in Sinemasında Matematik: Yasak Aşk Üçgenleri”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-2**, Haz.: Deniz Derman, Der.: Övgü Gökçe, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001, s. 21-38.

Dorsay, Atilla, “Sinemamızın Simge Kadınları”, **Milliyet Sanat**, Kasım 2001, S.512, s. 8-11.

Esen, Şükran, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, 2.baskı, İstanbul, Beta Yayınları, 2000.

Evren, Burçak, **Türk Sinemasında Cinsellik**, Ad Yayınları, 1995.

\_\_\_\_\_, "Türk Sinemasında İlk Renkli Filmler", **Altyazı**, Mart 2003, S.16, s. 60-62.

Erverdi, Ezel, "Halit Refiğ: 'Türkiye'nin Yapması Gereken İlk Şey NATO'dan Çıkmasıdır'", **Ülke**, Temmuz 1997, S.27, s. 76-82.

Freud, Sigmund, **O Seksüel Teoriyi – Totem i Tabu**, C.2, Beograd, Matiča Sırpsak, 1984.

Güçhan, Gülseren, "Türk Sineması, Kadınlar, Kalpler ve Erkekler", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Der.: S. M. Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s. 31-48.

\_\_\_\_\_, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara, İmge Yayınları, 1992.

Gürkan, Turhan, "Özgün Melodram", **Cumhuriyet**, 7 Ocak 1990.

\_\_\_\_\_, “Türk Sineması’nın Tepesinde Sallanan Demokles’in Kılıcı”,  
**Türk Sinemasında Sansür**, Ankara, Kitle Yayınları, 2000, s. 18-36.

Gürmen, Pınar Tınaz, “Sinema Dersleri Halit Refiğ’den”, **Sinema**, Haziran  
2001, S.75, s. 82-87.

İleri, Selim, “Halit Refiğ ile Söyleşi ‘Artık, Kuşlar, Otlar ve Böcekler İçin...’”,  
**Cumhuriyet**, 20 Temmuz 1995.

İlkkaracan, Pınar, “Doğu Anadolu’da Kadın ve Aile”, **75 Yılda Kadınlar ve  
Erkekler**, İstanbul, Tarık Vakfı Yayınları, Ekim 1998, s. 173-192.

Kalkan, Faruk., Taranç, Ragıp, **1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın**, İzmir,  
Ajans Tümer Yayınları, 1998.

Kayalı, Kurtuluş, **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ankara,  
Ayyıldız Yayınları, 1994.

Köker, Eser, “Bilinmek İstenmeyen Bir Öykü: Türk Filmlerinde Kadın ve  
Demokrasi İlişkisi”, **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi**, Ankara,  
T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994, s. 133-166.

Kuşata, Mustafa, “Faust’tan İki Yabancı’ya...”, **Sinema Diline Giriş Ödevi**,  
M.S.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü, Yayınlanmamış eser, s. 1-4.

Maktav, Hilmi, “Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar”,  
**Toplum ve Bilim**, Yaz 2001, S.89, s. 161-189.

Nazik, Yağmur, “Türk Sinemasında Akımlar Aldatmacası”, **25. Kare**, Eylül  
1999, S.28, s. 38-43.

Onaran, A.Şerif, **Türk Sineması**, C.1, Ankara, Kitle Yayınları, 1994.

\_\_\_\_\_, **Türk Sineması**, C.2, Ankara, Kitle Yayınları, 1995.

Onaran, Oğuz, “Parlak Işıktan Yoksun Alacakaranlığın Filmleri: Türk Filmleri  
ve Demokrasi”, **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi**, Ankara, T.C.  
Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994, s. 15-73.

Öngören, M.Tali, **Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü**, Ankara,  
Dayanışma Yayınları, 1982.

Özgüç, Agah, **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**,  
Ankara, Bilgi Yayınları, 1993.

\_\_\_\_\_, **Türk Filmleri Sözlüğü 1914-1973**, C.1, İstanbul, Sesam  
Yayınları.

\_\_\_\_\_, **Türk Filmleri Sözlüğü 1974-1990**, C.2, İstanbul, Sesam Yayınları.

\_\_\_\_\_, **Türk Filmleri Sözlüğü 1991-1996**, C.3, İstanbul, Sesam Yayınları.

\_\_\_\_\_, **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**, İstanbul, Parantez Yayınları, 2000.

\_\_\_\_\_, “Türk Sinemasında Kadın Oyuncular”, **7. Sanat**, Kasım 1973, S.9, s. 83-87.

\_\_\_\_\_, **Türk Sinemasında On Kadın**, Broy Yayınları, 1988.

Özgüven, Fatih, “Teyzem, Fahriye Abla Gerçeği ve Sansür”, **Yeni Gündem**, 16 Kasım 1986, S.37, s. 63.

Özkırım, Çetin A., “Haftanın Filmleri: Evcilik Oyunu”, **Cumhuriyet**, 13 Şubat 1965.

Özön, Nijat, “Filmler: Haremde Dört Kadın”, **Akis**, 4 Eylül 1965, S.585, s. 33-34.

\_\_\_\_\_, **Sinema, Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**, İstanbul, Hil Yayınları, 1983.

\_\_\_\_\_, **Karagözden Sinemaya**, C.1, Ankara Kitle Yayınları, 1995.

\_\_\_\_\_, **Karagözden Sinemaya**, C.2, Ankara, Kitle Yayınları, 1995.

Öztürk, Serhat, “Teyzem ya da Kapandaki Fare”, **Ve Sinema**, Nisan 1987, S.4, s. 76-78.

Özuyar, Ali, **Sinemannın Osmanlıca Serüveni**, Ankara, Öteki Yayınevi, 1999.

Refiğ, Halit, “Gerçek Duygusu”, **Sinema 65**, Ocak 1965, S.1, s.12-13.

\_\_\_\_\_, “Gurbet Kuşları ile İlgili Bir Açıklama”, **Sinema 65**, Şubat, 1965, S.2, s.16.

\_\_\_\_\_, **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul, Hareket yayınları, 1971.

\_\_\_\_\_, “Türk Sineması’nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Der.: S. M. Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s. 177-187.

\_\_\_\_\_, “Bırakın Oynasın Çocuk”, **Yeni Türkiye**, Eylül-Aralık 1998, S.23-24, s. 3158-3161.

\_\_\_\_\_, **Gerçeğin Değişkenliği Kemal Tahir**, İstanbul, Gazeteciler ve Yazarlar Vakfı Yayınları, 2000.

\_\_\_\_\_, “Yorgun Savaşçı Olayı”, **Türk Sinemasında Sansür**, Ankara, Kitle Yayınları, 2000, s. 89-94.

Saktanber, Ayşe, “Türkiye’de Medya’da Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne”, **Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, Haz.: Şirin Tekeli, 3.baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1995, s. 211-232.

Savaşır, İftar Gözaydın, “Tarih Yaratma Aracı Olarak Sinema”, **Tarih ve Toplum**, Kasım 2002, S.227, s. 15-19.

Scognamillo, Giovanni, “Halit Refiğ – Kadın ve Toplum I”, **Sinema 65**, Ağustos 1965, S.8, s. 18-23.

\_\_\_\_\_, “Halit Refiğ – Kadın ve Toplum II”, **Sinema 65**, Eylül 1965, S.9, s. 16-20.

\_\_\_\_\_, “Halit Refiğ – Kadın ve Toplum III”, **Sinema 65**, Ekim 1965, S.10, s. 16-21.

\_\_\_\_\_, “Halit Refiğ – Kadın ve Toplum IV”, **Sinema 65**, Kasım-Aralık 1965, S.11-12, s. 16-23.



\_\_\_\_\_, **Yeşilçam'dan Önce Yeşilçam'dan Sonra**, İstanbul, Leya Yayınları, 1996.

\_\_\_\_\_, "Haremde Dört Kadın", **Akşam**, 4 Aralık 1965.

\_\_\_\_\_, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1998.

Senyücel, Kerime, "Halit Refiğ ile Söyleşi 'Türk Aydınının Batı İle Hesaplaşması'", **Sinemayı Sanat Yapanlar**, Ankara, TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı, Aralık 1999, s. 101-120.

Sonok, Hakan, "Teyzem Mesut Yılmaz'ı Aşamadı", **Yankı**, 17 Kasım 1986, S.816, s. 57.

Soykan, Fetay, **Türk Sinemasında Kadın 1920-1990**, İzmir, Altındağ Matbaacılık, 1993.

Şasa, Ayşe, **Yeşilçam Günlüğü**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1993.

Tamimi, Augham, "Illusion Imagery Characterise Turkish Filmmaker's Latest Works", **Jordan Times**, October 6-7, 1994.

Tekeli, Şirin, "1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar", **Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, Haz.: Şirin Tekeli, 3.baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1995, s. 15-50.

Tuna, Feyzi, “Halit Refiğ ile Kırık Hayatlar Üzerine Bir Konuşma”, **Sinema 65**, Haziran 1965, S.6, s. 8-10.

Türk, İbrahim, **Halit Refiğ Düşlerden Düşünelere Söyleşiler**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001.

Uyanık, Ali Ulvi, “Müjde Ar’lı İki Film”, **Milliyet Sanat**, Aralık 1986, S. 157, s. 40-41.

“Yazarlar”, **Akis**, 7 Eylül 1957, S.174, s. 31-33.

## ÖZET

Tezin ana konusu, filmografisi çerçevesinde Halit Refiğ'in sinemasında kadının konumudur. Bu suretle Halit Refiğ biyografisinin sinemasına yansımaları sağlanarak, sinemacı kişiliğinin nasıl oluştuğu ve onun Türk sinemasındaki yeri de ele alınmıştır. Halit Refiğ sinemasında kadının konumu incelenirken de hayat hikayesiyle sineması arasındaki paralellik ortaya konmuştur.

Bu çalışmanın amacı, Halit Refiğ'in filmlerinde, kadın karakterlerinin gösterdiği farklılığı anlatmaktır. Türkiye'deki toplumsal değişimin birbirinden farklı kadın karakterlerine ne şekilde yansıdığı ve Halit Refiğ filmlerindeki kadın konumunun modernleşme süreci çerçevesinde nasıl değiştiği araştırılmıştır.

İncelenen 16 filmde, en belirgin kadın karakterler ele alınarak, kadının toplumdaki yeri anlatılmıştır. Sultan gelin karakteri ile köy kadınının çilesi, Ruhşan karakteri ile kadının harem yaşantısı, Olcay Hanım ve Üftade karakterleri ile büyük şehirdeki terk edilmişlik ve yalnızlık, Fatma bacı ile göçteki kadının çektiği sıkıntılar, Eva karakteriyle yabancı bir kadının Türk toplumu tarafından kabullenmesi, Aliye öğretmen ile kadının Kurtuluş Savaşı'na katkıları gibi konular işlenmiştir.

## **SUMMERY**

This M.A. thesis is about the situation of women in Halit Refiğ's cinema. His personality and his place in the Turkish cinema, has been reflected to the movies by his biography. While the situation of women has been examined in his movies the parallel between his life story and his cinema can also be seen.

The reason for this study, is to show the difference between the women characters in Halit Refiğ's cinema. How the sosial changes in Turkey has been reflected to different women characters and how the situation of women in Halit Refiğ's cinema has changed during the modernism period was examined.

İn the examined 16 movies, the most particular women characters has been chosen to narate the situation of women in the society. With Sultan gelin character the sufferings of peasont women, with Ruhşan character the harem life of women, with Olcay Hanım and Üftade characters the abandonment and loneliness of women, with Fatma bacı the distress of women during the migration, with Eva character the acceptance of a foreign woman by Turkish society, with Aliye öğretmen the importance of woman in the liberation war has been reflected.

