

Tez Özeti

# Ulusal Sinema Hareketi Çerçevesinde Halit Refiğ Sinemasında Doğu-Batı İkilemi\*

 Ayşegül Çilingir (Arş. Gör. Dr.)  
Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi  
acilingir@erciyes.edu.tr

 Aytekin Can (Prof. Dr.)  
Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi  
aytekan@selcuk.edu.tr



Başvuru Tarihi: 22.04.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 22.06.2020  
Yayınlanma Tarihi: 24.07.2020  
<https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.724666>

## Öz

Sinema ve toplum, birbirinden bağımsız olmayan hatta etkileşimli bir yapıya sahiptir. Bu etkileşimli yapı, toplumsal değişim ve dönüşümlerin de sinemada kendisini var etmesine olanak sağlar. Kendini toplumla var eden sinema, ulusal unsurlardan da etkilenir. Türk sinema tarihinde “ulusal sinema” hareketinin öncüsü olan Halit Refiğ, Türk sinemasının kendi sinema anlayışını geliştirmesi gerektiğini savunan önemli bir yönetmendir. Refiğ, “ulusal sinema” hareketinin kuramsal alt yapısını oluştururken, filmlerini de bu düşünceleri doğrultusunda hem içerik hem de biçim olarak tanımlar. Halit Refiğ, filmlerinde Doğu-Batı ikilemi bağlamında kendi sinemasında ulusal değerleri ön plana çıkararak, Türk toplumuna özgü bir sinema dili yaratma çabasını gösterir. Bu çalışmada incelenen Bir Türk’e Gönül Verdim, Fatma Bacı ve Vurun Kahpeye filmlerinden hareketle Doğu- Batı ikileminin Refiğ’ in sinemasında nasıl ele alındığı araştırılmıştır. Bu çalışmada Refiğ ’in sinema eğiliminin filmlerinde nasıl aksettirildiği, Teun A. van Dijk’ in eleştirel söylem çözümlemesinden yola çıkılarak, sinemaya uyarlanan bir şema ile incelenmiştir. Bu çalışmada Halit Refiğ’ in Doğu- Batı ikilemini incelenen üç filmde açık ve net bir şekilde ortaya koyduğu tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Halit Refiğ, Ulusal Sinema, Teun A. van Dijk’ in Eleştirel Söylem Çözümlemesi, Doğu- Batı İkilemi.

\* Bu çalışma, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’ne 2020 yılında sunulan “Ulusal Sinema Hareketi Çerçevesinde Halit Refiğ Sinemasında Doğu-Batı İkilemi” başlıklı doktora tez özetidir.



Dissertation

# The East-West Dilemma in Halit Refiğ's Cinema within the Framework of the National Cinema Movement in Turkey



Ayşegül Çilingir (Res. Asst. Ph.D.)  
Erciyes University Faculty of Communication  
acilingir@erciyes.edu.tr



Aytekin Can (Prof. Dr.)  
Selçuk University Faculty of Communication  
aytekcan@selcuk.edu.tr



Date Received: 22.04.2020

Date Accepted: 22.06.2020

Date Published: 24.07.2020

<https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.724666>

## Abstract

Cinema and society are dependent of each other and even have an interactive structure. This interactive structure allows social changes and transformations to take place in cinema as well. Cinema, which is affected by society, is also influenced by national elements. Halit Refiğ, the pioneer of the “National Cinema” movement in the history of Turkish cinema, is an important director who argues that Turkish cinema should develop its own interpretation of the cinema. While Refiğ creates the theoretical background of the “National Cinema” movement, he defines his films as both content and form related to these ideas. In his films, he strives to create a unique form of cinema fits the Turkish society by focusing on the national values in his own cinema in the context of the East-West dilemma. This study investigates how the East-West dilemma was dealt with in the cinema of Refiğ, based on the films *Bir Türk'e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı* and *Vurun Kahpeye*. This article investigates how Refiğ's films reflect his cinema tendency and that was analyzed according to a schema that adapted to the cinema and based on Teun A van Dijk's critical discourse analysis. As a result of this study, it is clearly determined that Halit Refiğ reveals the East-West dilemma in the researched three films.

**Keyword:** Cinema, Halit Refiğ, Turkish National Cinema Movement, Teun A. van Dijk's Critical Discourse Analysis, The East-West Dilemma.

## Giriş

Halit Refiğ, özellikle 1960'lı yıllardan sonra sinema ile ilgili düşünceleri ve filmleri ile Türk sinema tarihinde önemli şahsiyetlerinden biridir. Refiğ'in Türk sinemasına en büyük düşünsel katkılarından biri "ulusal sinema" hareketinin öncüsü olarak bu düşüncenin alt yapısını oluşturmasıdır. Refiğ, bu alt yapıyı hem eserleri hem de filmleri ile oluşturma çabası göstermiştir. "Ulusal sinema" hareketi, Türk toplumunun tarihi, sosyal, kültürel ve ekonomik yapısının Batı'dan farklı olduğu ve bu farklılığın da Türk sinemasında kendisini var etmesi gerekliliği üzerine temellendirilmiştir. Bu noktada genel anlamda Doğu-Batı farklılığı özel alanda sinemada kendini göstermektedir. Bu yüzden Doğu-Batı ikilemi kavramı ön plana çıkmaktadır. Doğu ve Batı toplumlarının tarihsel serüvenleri farklı ilerlemiş bu durum da iki kültürün farklı şekillenmesine neden olmuştur. Doğu-Batı ikilemi, kavramsal olarak Batı ve Batı dışı toplumların kültürel farklılıkları işaret etmektedir. "Ulusal sinema" düşüncesi bu ikilem üzerine temellendirilirken, Refiğ bu düşüncesini özellikle *Bir Türk'e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı* ve *Vurun Kahpeye* filmleri ile ortaya koymuştur. Çalışmada bu filmler, "ulusal sinema" düşüncesi bağlamında Doğu-Batı ikilemi çerçevesinde Teun A. van Dijk'ın eleştirel söylem çözümlemesinden sinemaya uyarlanan bir şema ile incelenmiştir.

Çalışmada ele alınan temel problem; Halit Refiğ'in öncüsü olduğu "ulusal sinema" hareketi, Refiğ'in filmleri ve Doğu-Batı ikilemi kavramı açısından nasıl ele alındığıdır. Konu bu çerçevede ele alındığında, örneklem olarak seçilen *Bir Türk'e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı* ve *Vurun Kahpeye* filmleri, Refiğ'in "ulusal sinema" düşüncesinin birer çıktısı olduğu ortaya çıkmaktadır. Filmler içerisinde Doğu-Batı farklılıkları Teun A. van Dijk'ın eleştirel söylem çözümlemesinde üzerinde durduğu "biz/ öteki" kavramları açısından incelenmektedir. Çalışmada yapılan çözümlemeler neticesinde, özellikle karakterler ve onların diyalogları bağlamında Doğu-Batı ikileminin tanımlandığı ve bu şekilde filmlerin kurgulandığı tespit edilmektedir.

## 1. Modernleşme Süreci ve Türk Modernleşmesi

Modernleşme, Batı Avrupa menşeli bir kavram olarak tanımlanabilir. Modernleşme kavramı, kültürel, politik ve ekonomik gelişimi içine alan geniş bir çerçeve içerisinde incelenebilir. Kısaca modernleşme, uzun süren bir değişim, dönüşüm süreci olarak ifade edilebilir. Bir modernleşme kuramcısı olan S. N. Eisenstadt, modernleşme kavramını; toplumsal, ekonomik ve siyasal sistemler için Batı Avrupa ve Amerika'da geliştirilen bir süreç olarak ifade ederken 1960'lı yıllardan itibaren modernleşme, Batı merkezli bir unsur olarak tanımlanmaktadır. Batı toplumlarının tarihsel süreçlerini Batı- dışı toplumlar da izlemiştir (Eisenstadt, akt. Solmaz, 2011, s. 43). Avrupa'nın Ortaçağ'dan çıkması ile birlikte başlatılabilecek olan bu dönem, Rönesans, Reform, Aydınlanma ve sanayileşme ile bağlantılı olarak ilerlemiştir. Avrupa'nın bu gelişmeleri onun modernleşme süreçleridir. Modernleşme kuramları, Batı'nın kendi içsel süreçlerinin bir sonucu olarak, "biz/ öteki" karşıtlığı içerisinde ele alınmış, Batılı olan ve olmayan ayrımına dayandırılmıştır. Edward Said, "biz" ve "onlar"<sup>1</sup> kavramlarını, toprak ve onun üzerinde yaşayan insan toplulukları üzerinden açıklamaktadır. "biz" ve "onlar" kavramlarını coğrafi sınırlardan zihinsel süreçlere ulaştığını belirten Said, bizim olanın tanıdık, onların ise yabancı olarak tanımlandığını ifade etmektedir (Said, 2012, s. 64).

Osmanlı modernleşmesinin temelini oluşturan batılılaşma, bazı resmi kaynaklarda 1839 Tanzimat Fermanı'nın girişinde yer alan "... 150 yıldır Avrupalılaşma çabası içinde bulunduğumuz..." ibaresinden hareketle Viyana bozgunu (1683) ile başlatılabilir (Aydın,

2009, s. 168). Bu bağlamda Osmanlı modernleşmesi dört alanda incelenebilir: Bu alanlar; askeri, ekonomik, kültürel ve siyasi modernleşmedir. Osmanlı devlet geleneğinde askeri yapıya verilen önem modernleşmenin askeri alanda başlatılması ile kendini göstermiştir. O dönemde Batı'nın askeri anlamdaki ilerlemesi ve Osmanlı Devleti'nin bu anlamda geri kalması Osmanlı Devleti'ni bu yönde bir değişime götürmüştür (Mardin, 2011; Berkes, 2008). Bu amaçla Batı tarzı bir askeri yapı olan Nizam-ı Cedid ordusu, III. Selim tarafından kurulmuştur. Osmanlı Devleti'nde kültürel modernleşme hâkim zümreler tarafından kabullenilmiştir. Bu hâkim zümreler, Osmanlı/ Türk modernleşmesini "eski" ve "yeni" ya da "geleneksel" ve "Batılı" gibi kategorileri ayırarak tanımlama ve denetleme eğilimindeydiler. Bu yolla eski kurumların yerine geçen yeni kurumlar sayesinde yeniden biçimlendirilmesi hedeflenmiştir. Buradaki temel amaç, Avrupa'ya benzemektir. Bu kurumların Avrupaî karakteri sayesinde bireylerin bu yönde değişebileceği düşünülmüştür (Kasaba, 1998, s. 20). Bu ikilik eğitim alanında da ortaya çıkmıştır. Eğitim, modern-geleneksel olarak ikiye ayrılmıştır. Osmanlı Devleti'nde modernleşme hareketleri ile merkezi otorite güçlendirilmek istense de 18. yüzyılın sonlarında başlayan Fransız İhtilali ile ortaya çıkan "milliyetçilik" akımı bu amacın yerine getirilmesini güçleştirmiştir. Devlet yönetimi, devleti dağılmadan kurtarabilmek için, bir yandan Tanzimat ve Islahat Fermanı ile azınlıklara bazı haklar tanımış, bir yandan da özellikle Müslüman azınlıkların isyanını önlemek için "halifelik" kurumunu kullanmaya başlamıştır. II. Mahmut 1808-1825 yılları arasında Müslüman halkı, "halifelik" kurumuna dayanarak, gayri-müslim halkı ise dinsel kişiliklere ve kurumlara özgürlük tanıyarak bir arada tutmaya çalışmıştır. Böylece ilerleyen yıllarda yayınlanacak olan Tanzimat Fermanı'nın da yolu açılmıştır (Berkes, 2008, s. 147). Ama yapılan bu bir arada tutma çabaları işe yaramamış, Osmanlı Devleti hızlı bir şekilde dağılma dönemine girmiştir.

Osmanlı döneminde başlayan modernleşme, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile daha hızlı şekilde hayata geçirilmeye devam etmiştir. Modernleşme ile ilgili bazı sorunlar da ortaya çıkmıştır. Birinci sorun, halka Batılılaşma yolunda yol gösterme, ikincisi ise batılılaşmanın belli kadroların elinde olmasının gelecekte yol açabileceği problemlerdir. Bu yüzden Batılılaşmanın halka mal edilmesi gerekiyordu. Böylece modernleşme hareketlerini kabul etmeyen başka bir kadronun yönetimi ele almasının önüne geçilmiş olacaktır (Sezer, 2006, s. 86). Bu bağlamda bazı devrimler yapılmıştır. Bunlar kısaca şu şekilde sınıflandırılabilir: hukuki devrimler (Medeni Kanunu'un kabulü, ceza yasası, vb.), ekonomik devrimler (devletçi ekonomi politikası) ve toplumsal devrimler (Tevhid-i Tedrisat Kanunu, Latin alfabesinin kabulü vb). Bu devrimler halka indirgenmeye çalışılsa da bazı sorunlar çıkmaya başlamıştır. Modernleşmek için yapılan, harf inkılabı, kıyafet inkılabı, Medeni Kanunu'nun kabulü gibi faaliyetler köklü sosyal yapısal bir değişimin ürünü olmadıkları için etkileri sınırlı kalmıştır (Cem, 1973, s. 305).

Türkiye'de bazı denemeler olsa da 1945 yılına kadar süren tek parti dönemi aynı yıl Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) içerisindeki bir grup muhalif tarafından Demokrat Parti'nin (DP) kurulması ile sona ermiştir. Bu yeni partinin kurucuları; Adnan Menderes, Celal Bayar, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan'dır. Liberal bir ekonomi sistemi benimseyen DP'liler, Amerika ile yakın ilişkiler kurmuştur. Bu ilişki, Marshall yardımları, Kore'ye asker gönderilmesi ve NATO üyeliği olarak şekillenmiştir. Başlangıçta yaşanan bu olumlu gelişmeler, sonrasında ekonomi ve diğer alanlarda başlayan başarısızlıklarla DP'ye karşı büyük bir muhalefeti ortaya çıkarmıştır. Türk Silahlı Kuvvetleri, 27 Mayıs 1960 tarihinde hükümete el koymuştur. 1961 yılında yeni bir Anayasa yürürlüğe girmiştir. 1961 Anayasası, 1924 Anayasası'ndan iki yönden farklıydı. Birinci farklılık, 1924 Anayasası'nda kuramsal

olarak halka ait olan egemenlik tek bir kişi ya da iktidar tarafından kullanılabilen, 1961 Anayasası'nda Meclis ve hükümetin yetkilerini paylaşacak yeni kurumlar ortaya koymuştur. İkincisi ise, 1961 Anayasası 1924 Anayasası'na göre ekonomik anlamda daha liberal özellikler taşımaktaydı. Ayrıca 1961 Anayasası "sosyal devlet" anlayışını da içermektedir (Kongar, 2005, s. 161-162). Karpat'a (2011, s. 206) göre, 1960-65 yıllarından sonraki dönemde, cumhuriyetin temel ilkeleri ile uyumlu toplumsal ve ideolojik gelişim yaşanmış, toplumsal gruplara görüşlerini ifade etme ve savunma hakkı tanınmıştır. Bu durum Türkiye'nin entelektüel yapısını da etkileyerek, farklı düşüncelerin ifade edilmeye başlanmasına olanak sağlamıştır. Bu düşüncelerden biri de Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT)'dür. ATÜT, Marx ve Engels'in metinlerinde yer alan Doğu ve Batı toprak mülkiyet yapılarının farklılıkları üzerinde durdukları bir kavramdır. 1960'ların ortalarından itibaren ATÜT kavramı konusunda çeviriler yapılmış, eserler verilmiş ve bu bağlamda tartışmalar yaşanmıştır. Asya üretim tarzında, toprak üzerindeki mülkiyet, devlet mülkiyetidir ve bu mülkiyetin temelleri tarım ile küçük el sanatları arasındaki ilişkiden ortaya çıkan iktisadî köy birimlerinde oluşmuştur (Divitçioğlu, 2003, s. 40).

Sinema alanında da bu dönemde farklı görüşler de ortaya çıkmıştır. Çalışmanın temel hareket noktası olarak, Halit Refiğ'in bu konudaki görüşleri şu şekilde ele alınabilir. Refiğ, Osmanlı Devleti ve Batı toplumlarının tarihsel aşamalarının toprak mülkiyetinden kaynaklı farklılıklar yüzünden benzer seyir izlemediğini yazılarında ve söylemlerinde belirtmiştir. Batı'nın sanat eserleri ve estetik anlayışının onun iktisadi ve üretim ilişkilerinin sonucu olarak geliştiğini belirten Refiğ (2013, s. 67) bu süreçte feodal Batı toplum yapısının önce özel toprak mülkiyetine ve sonrasında sanayi alanına evrildiğini savunarak, toprakta devlet mülkiyetine dayanan ve son iki yüzyıldır tüm uğraşlara rağmen egemen bir sanayi sınıfı ortaya çıkaramayan Türk toplumunun sanat ve estetik anlayışının farklı olduğu üzerinde durmuştur.

Refiğ bu düşüncesini açıkladığı yazısında Marx'ın *Kapitalizm Öncesi Ekonomi Şekilleri* kitabına da dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, çalışmada ATÜT kavramına, Halit Refiğ'in düşünce dünyasının sinemaya yansımaları olan "ulusal sinema" hareketi içerisinde tekrar değinilerek bu kavramın dönemin Türk sinemasındaki düşünsel eğilimlerin anlamlandırılması açısından değerlendirilecektir.

## 2. Türk Sineması ve Toplumsallaşma

Sinema toplumsal, siyasal, ekonomik vs. unsurları da içine alabilme özelliğinden dolayı toplumlarda yaşanan değişimleri daha belirgin ortaya koyabilir. Sinema araç (altyapı), ekonomik ve teknoloji ve sanat belirleyenlerine bağlı olarak kendini gösterir (Monaco, 2000, s. 222). Sinemanın görsel-işitsel ve çoklu gösterim özellikleri diğer sanatlara göre onun toplumla bütünleşmesini kolaylaştırarak bu avantajları ile onu bir eğlence ya da boş zaman etkinliği olmaktan çıkarır (Güçhan, 1992, s. 63). Burada önemli bir nokta da sinemada gerçeklik sunumu ve bu sunumun istenilen şekilde yansıtılabilmesidir. Sinemanın gerçeklik izlenimi verebilmesinde iki önemli unsur vardır. Bunlar: Fotoğrafik görüntünün oluşması ve görüntülerin hareketlendirilmesidir (Erdoğan, 1992, s. 23). Filmlerin ideolojiyi sunma işlevini, Jean Luc Comolli ve Jean Narboni, 1969 yılında *Cahiers du Cinema* dergisinde çıkan "Cinema, İdeology, Criticism" adlı makalelerinde ele almaktadırlar. Comolli ve Narboni sinemanın ideolojik bir aygıt haline gelmesinin sistemin doğası ile ilgili olduğunu ve bu bağlamda sinemanın ideolojik işlevinin yapımının gerçeklik olgusu üzerinde durmasıyla bu ilişkinin kopabileceğini belirtmektedirler (Comolli & Narboni, 2010, s. 101). Comolli ve Narboni sistemin doğası gereği sinemanın ideolojik yapısını kabul ederken, yapımının gerçekliği değişebileceğini



öne sürmektedirler. Ama bu noktada sinemanın ekonomik yapısının nasıl olması gerektiği sorunsalı ortaya çıkmaktadır. Sinemanın ekonomik yapısı, sinemaya sonsuz tekniksel avantajlar sağlarken, endüstriyel olmasının bir gereği olan tecimsel yönü onu kısıtlayabilir. Şükran Esen (2000, s. 4), bu tecimsel sirkülasyonu, sinemanın günümüzde tüm sanat dallarını içerisinde toplayabilmesi, kalabalık kitlelere seslenebilmesi, insanlara para kazandıran bir meta ürünü olması ve gelişmiş bir endüstri haline gelmesi ile açıklamaktadır. Sinema, hem görsel ve işitsel olarak diğer sanat dallarından daha çekicidir. Sinemanın kolektif yapısı da sinemayı daha bireysel olan diğer sanatlardan farklı bir konuma getirmektedir. Sinemanın ekonomik yapıyla ilgili olması onun ya devlet ya da sermayeye bağlı olmasına neden olabilir.

Türk sinema tarihi ile ilgili birçok sınıflandırma yapılmıştır (bknz, Özön, 2013; Onaran, 1994; Teksoy, 2007; Hakan, 2016). Bu sınıflandırmaların amacı, Türk sinemasının aşamalar halinde ele alınarak sistematikleştirilmesidir. Böylece dönemler ya da olaylar bazında Türk sinema tarihinin daha anlaşılır hale getirilmesi amaçlanmaktadır. Çalışmada, Nijat Özön'ün Türk Sinema tarihi sınıflandırması kullanılmıştır. Bu çalışmada, Türk sinema tarihi sınıflandırmasında Nijat Özön'ün seçilmesinin nedeni, bu sınıflandırmanın Türk toplumunun yaşadığı sosyal kırılmaları da yansıtmasıdır. Ayrıca çalışma içerisinde ele alınacak olan "ulusal sinema" hareketinin fikri başlangıcının ve gelişiminin DP dönemi sonrası, 1960 Askeri Darbesi ve 1961 Anayasası ile ilintili olması, bu sınıflandırmanın kullanımının tercih edilmesine neden olmuştur. Özön (1985), Türk Sinema tarihini şu şekilde sınıflandırmıştır: İlk Dönem (1914-1923), Tiyatrocular Dönemi (1923-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970), Genç/Yeni Sinema Dönemi (1970-1984).

Bu sınıflandırmayı ele alarak dönemler kısaca şu şekilde ele alınabilir. 1914-1923 yılları Türk sinemasının yeni yeni ortaya çıkmaya başladığı ama I. Dünya Savaşı, Osmanlı Devleti'nin yıkılışı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına denk gelen bu dönemde sinema açısından fazla bir ilerleme kaydedilememiştir. Bunun nedeni o dönemde yaşanan toplumsal, siyasal ve ekonomik süreçlerin bu ilerlemeyi gerçekleştirmenin önünü kapatmasıdır. 1923-1939 yılları ise sinemanın tiyatro dili ile oluşmaya başladığı ve sinemada tek adam Muhsin Ertuğrul'un olduğu dönemdir. Bu dönemde Ertuğrul, Türk sinemasında birçok ilki gerçekleştirmiştir. Bunlar; ilk Kurtuluş Savaşı temalı film *Ateşten Gömlek*, İlk sesli film *İstanbul Sokaklarında* filmleridir (Onaran, 1994). 1939-1950 yılları arası "Geçiş Dönemi" olarak adlandırılan ve Türk sinemasının sinemasal özellikleri ile gelişmeye başladığı, önemli yönetmenlerin ilk eserlerini vermeye başladığı dönemdir. Bu dönemde, Ömer Lütfi Akad'ın ilk çalışması olan Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanan *Vurun Kahpeye* sinema dili açısından önemli bir filmidir. Özön (1985, s. 337-338), on iki yıl süren "Geçiş Dönemi"nin, "Tiyatrocular Dönemi ve "Sinemacılar Dönemi" arasında bir köprü kurduğunu, bu dönemin bir yanının tiyatrodaki bir yanının ise sinemada kaldığını savunmaktadır.

Çalışmanın ana temalarından biri olan "ulusal sinema" hareketinin ortaya çıktığı yıllara tekabül eden "Sinemacılar Dönemi", Türk sinemasının sinemasal açıdan gelişmeye açık olduğunun gösterildiği ve onun geliştirilmesi gerekliliğinin ortaya çıktığı önemli bir dönemdir. Türk Sinema Tarihçisi Giovanni Scognamillo (2010, s. 111), "Sinemacılar Dönemi"ni, "...kesinlikten uzak, eski ve yeniye, hevesi ve bilgiyi bir araya getiren bir dönem" olarak tanımlar. Scognamillo'nun bahsettiği eski ve yeniye bir araya getirme hevesi geçiş döneminin özelliklerinin de geliştirilmesinin sonucu olarak "Sinemacılar Dönemi"ni ortaya çıkarmıştır. Eski ve yeniye bir araya getirme çabaları tartışmaları da beraberinde

getirmişti. Özellikle 1959 yılı Mayıs ayında gerçekleşen İstanbul Gazeteciler Cemiyeti ile Türk Sinema Sanatçıları Derneği tarafından hazırlanan festivalde sinema yazarları ve sinemacılar arasında bazı tartışmalar yaşanmıştır. Scognamillo (2000), *Yeni Sinema* dergisinin 3. sayısında yayımlanan bir yazısında, bu festivalde sinema yazarları ve sinemacıların aralarının bozulduğunu ve bu durumun Türk sinemasında ilk önemli tartışma olduğunu belirtirken, bu durumun 1964 Birinci Türk Sineması Şurası'nda da artarak devam ettiğini ifade etmiştir.<sup>2</sup> Özön (2013, s. 269), bu festivalin sonunda artık sinemacıların sinema yazarlarına eskisi kadar saygı beslemediklerini savunmuştur. Refiğ ise bu festivaldeki çatışmanın Memduh Ün'ün *Üç Arkadaş* filminin film eleştirilenleri tarafından beğenilmesine rağmen ödül almaması yüzünden çıktığını ve Gazeteciler Festivali olayında sinemacılar ve sinema yazarları arasında başlayan yakınlaşmanın bittiğini vurgulamıştır (2013, s. 26-27).

Metin Erksan, 1964 yılında *Susuz Yaz* filmi ile Berlin Film Festivali'nden Altın Ayı ödülünü almıştır. Böylece Türk sinemasında ilk defa bir Türk filmi yurtdışında ödül kazanmıştır. *Susuz Yaz* filmi Türk sineması için bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir. Nitekim Kayalı'ya (2006, s. 205) göre, "...Türk sinemasını *Susuz Yaz*'dan önce, *Susuz Yaz*'dan sonra diye anlamayı denemek önemli bir yorum olarak düşünülebilir". 1963 yılında Milletvekili Suphi Baykam, "Türk Sinema Filmlerini Kalkındırma Kanunu" adında bir teklifi Büyük Millet Meclisi'ne sunmuştur. Bu teklif, Meclis komisyonlarında görüşülmüş özellikle de Tanıtma ve Turizm Bakanlığı bu konuya ilgi göstererek konu ile ilgili bir danışma kurulu kurulmasına karar verilmiştir. Bu bağlamda, Türk sinemasının meseleleri tartışılmış, iki alt komisyonun hazırladığı bir raporla, sinemanın geliştirilmesi için devlet ve sanayiye düşen görevler belirlenmiş ama bu düzenleme tamamlanıp yasalaştırılamamıştır (Onaran, 1994, s. 105-106). Bu ödül ve Baykam teklifinin etkisi ile birlikte 1964 yılında devlet temsilci ve sinemacılarının katıldığı I. Türk Sinema Şurası toplanmıştır. Sinemanın devlet tarafından desteklendiği en önemli adım 1948'te çıkarılan ve yerli film biletlerinden alınan verginin düşürülmesi ile ilgili kanundur. Bu şuranın başında sinemacılar ve aydınlar arasında çıkan tartışmalar sonucunda bazı sinemacılar şurayı terk etmiştir. Halit Refiğ de bu şurayı terk edenler arasında yer almıştır (Türk, 2003, s. 6). 1965 yılında Türk Sinematek Derneği kurulmuştur. Bu derneğin kurulmasının amacı; Türkiye'de sinemanın gelişmesine katkıda sağlamaktır. Bu katkılar genellikle film arşivi, film gösterimi, açık oturumlar ve yayınlar şeklinde gerçekleşmiştir. Derneğin 1966 yılında düzenlediği, Halit Refiğ ve Duygu Sağıroğlu'nun katıldığı Türk sineması konulu bir açık oturumda, Türk sineması ve yönetmelerine yönelik eleştiriler yüzünde Refiğ ve Sağıroğlu açık oturumu terk etmişlerdir. Bu gelişme Erksan, Refiğ ve Sağıroğlu'nun Türk Sinematek Derneği ile aralarının açılmasının bir göstergesi olmuştur (Yaylagül, 2018, s. 87-88). Refiğ, "Sinematek Derneği"nin kurulmasının kendisini Türkiye'de sinemanın özel sorunlarına eğilmeye ittiğini ve bu durumun onu "ulusal sinema" düşüncesine götürdüğünü belirtmektedir (1996, s. 183) Bu fikir ayrılığı sonucunda Türk sinemasında "sinematekçiler" ve "ulusalcılar" diye bir kutuplaşma ortaya çıkmıştır (Türk, 2001, s. 7).

1950-1970 yılları Türkiye'de sinemada olduğu kadar toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik alanlarda da değişimin yaşandığı bir dönemdir. Türk sineması da bu değişimlerden kendi yapısı içerisinde etkilenmiştir. Özellikle 1961 Anayasası sonrasında değişen düşünce yapıları, sanayileşme ile başlayan göç hareketleri ve beraberinde ortaya çıkan modern-geleneksel ayrımı, karayollarının ağının genişlemesi, sinemanın Anadolu'ya açılması ile beraberinde değişen seyirci profili ve sinemanın ekonomik yapısındaki farklılaşmalar Türk sinemasını birçok alanda (sanatsal, ekonomik, tematik

vb.) etkilemiştir. Bu etkilenme birçok çevrede Türk sinemasının gelişimi ile ilgili farklı fikirlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu düşünceler çalışmada sinema hareketleri olarak tanımlanmaktadır. Bu sinema hareketlerinden biri olan “toplumsal gerçekçilik” içerisinde daha sonra “ulusal sinema” hareketini savunan Metin Erksan, Atif Yılmaz, Ö. Lütfi Akad ve Halit Refiğ de yer almıştır. Bu hareketle, toplumsal yapının sorunlarının gerçekçi ve sinemasal bir biçim anlayışı içerisinde ele alınması amaçlanmıştır. “Toplumsal gerçekçilik” hareketinin içerisinde yer alan yönetmenlerinin farklı düşünceleri yüzünden bu sinema hareketi, 1965 yılından sonra farklı tartışmaların odak noktası haline gelmiştir. Yönetmen Yücel Çakmaklı ise Türk milletinin manevi duygularının sinemada aktarılması ve işlenmesi gerektiğini savunduğu “milli sinema” hareketini, Yılmaz Güney ise “üçüncü sinema” düşüncesinden hareketle “devrimci sinema”, hareketlerinin kuramsal alt yapılarını oluşturarak bu düşüncelerini destekleyen filmler çekmişler. Halit Refiğ önce Türk sinemasının halkın emeğine dayandığı fikrinden yola çıkarak “halk sineması”, sonrasında ise “ulusal sinema” hareketini ortaya koymuştur.

Öncülüğünü Halit Refiğ’in yaptığı “ulusal sinema” hareketi, ulusal değerlerin, geleneklerin sinemada ön plana çıkarılması gerektiğini düşüncesi üzerine kurulan bir sinema eğilimidir. Bu düşünceye göre, Osmanlı toplumu, Batı toplumundan farklı, sınıfsız bir toplum olarak Avrupa ile aynı aşamaları yaşamamıştır. Bu düşünceyi benimseyenler, Doğu- Batı toplumlarında ekonomik yapının beraberinde sosyal yaşam, üretim ve iktidar ilişkilerinin de farklılıkları üzerinde durarak, sinemanın da toplumu yansıtan bir araç olarak farklı olması gerektiğini savundular. Refiğ, İbrahim Türk ile yaptığı bir söyleşisinde, “ulusal sinema” hareketinin kendisi için kişisel olarak “ulusal gerçeklerimizi anlamada genel, anonim sinemayı aşan ne yapabilirim” davası olduğunu ifade eder (Türk, 2001, s. 239). “Ulusal sinema”, ulus mitinin yeniden üretilmesi ve meşru bir zeminde ulus- egemen devlet ideolojisi içerisinde ele alınmasıdır. Böylece “ulusal sinema” devlet ideolojisinin sinema alanında yayılmasını destekleyen bir araç konumundadır (Suner, 2006, s. 38). Suner’in bu ifadesi genel bir tanım olarak sinemanın ideolojik yönünü ortaya kayarken, Türkiye’deki “ulusal sinema” hareketi, devletin maddi yardımı olmadığı için bazı hususlarda bu genel ifadede farklı bir yerde konumlandırılabilir. Türkiye’deki “ulusal sinema” sinema hareketi, ulusal ve milli değerlerin ön plana çıktığı, yerel ve toplumsal geleneksel değerlerin evrensel değerlerin karşısına konulması olarak açıklanabilir.

“Ulusal sinema” hareketinin öncülüğünü yapan Halit Refiğ, kendisi de benzer fikirlere sahip olduğu için Kemal Tahir’in, Türk toplumu ile ilgili toplumsal ve tarihsel fikirlerinden etkilenmiştir. Kemal Tahir ve “ulusal sinema” hareketini destekleyenler, üretim tarzından dolayı Osmanlı toplumunda sınıf olmadığını, bu yüzden de Batı sanatlarından farklı bir sanat anlayışı olması gerektiğini savundular. Ayrıca bu anlayışı savunanlar, Osmanlı Devleti’nde sınıf kavramı olmadığı için kamusal bilincin geliştiğine dikkat çekerek bu anlamda bir sanat anlayışının olması gerekliliği üzerinde durdular (Coşkun E. , 2009, s. 57-58). Kamusal bilinç ifadesi, toplum bireyci yapısından ziyade toplumcu bir yapıya işaret etmektedir. Bu kamusal ve toplumsal bilinç bağlamında, “ulusal sinema” hareketi içerisinde olan yönetmenler, bireysel sinema çalışmalarından ziyade ortak bir sinema dili oluşturmaya çalışmışlardır.



### 3. Halit Refiğ'in Ulusal Sinema Hareketi Bağlamında Filmlerindeki Ögelerin Doğu-Batı İkilemi Çerçevesinde Analizi

#### 3.1. Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada Teun A. van Dijk'in alt yapısını oluşturduğu eleştirel söylem çözümlemesi referans alınarak sinemaya uyarlanan bir şema kullanılmıştır. Bu yöntemin tercih edilmesinin en önemli nedeni; biz/öteki kavramsal karşıtlıklarını ortaya çıkarılmasında sistematik bir yapıdan oluşmasıdır

Ömer Özer (2011, s. 85). Teun A. van Dijk'in söylem çözümlemesini şu şekilde açıklamaktadır:

#### "A. Makro Yapı

##### 1. Tematik Yapı

- Başlık/lar
- Haber Girişi (1.Spot/lar, 2.Spot olmadığında haber metninin ilk paragrafı ele alınmalıdır. Haber tek paragraftan oluşuyorsa ilk cümle haber girişi olarak alınabilir).
- Fotoğraf

##### 2. Şematik Yapı

- Durum (1. Ana Olayın Sunumu, 2. Sonuçlar, 3.Ardalan Bilgisi (Önceki olay da dahil) 4. Bağlam Bilgisi)
- Yorum (1.Haber kaynakları, 2.Olay taraflarının olaya getirdikleri yorumlar)

#### B. Mikro Yapı

##### 1. Sentaktik Çözümleme

- Cümle yapılarının aktif ya da pasif olması
- Cümle yapılarının basit ya da karmaşık olması

##### 2. Bölgesel Uyum

- Nedensel ilişki
- İşlevsel ilişki
- Referansal ilişki

##### 3. Sözcük Seçimleri

##### 4. Haber Retoriği

- Fotoğraf
- İnandırıcı bilgiler
- Görgü tanıklarının ifadeleri"

Teun A. van Dijk'in yukarıdaki açıklanan makro ve mikro yapıları genellikle haber metinleri üzerine yapılan çözümlemelerde kullanılmaktadır. Ama Teun A. van Dijk'in eleştirel söylem çözümleme yapıları, metinlere vurgu yaptığı için bu yapıların referans alınarak filmlere uygulanma serbestliği sağlaması önemli bir avantaj olarak karşımıza çıkmaktadır. Teun A. van Dijk'in makro ve mikro yapılarla sistematik bir hale getirdiği eleştirel söylem çözümlemesi, genel olarak haber metinleri analizlerinde kullanılsa da farklı kuramsal alt yapılara da uyarlanabilmektedir.

Bu çalışmada, Halit Refiğ'in "ulusal sinema" hareketi ve Doğu-Batı ikilemi bağlamında sinemasal kodlar ön plana çıkarılmıştır. Teun A. van Dijk'in alt yapısını temellendirdiği eleştirel söylem çözümlemesi ile sinema alanı ilişkilendirilmiş ve bu çözümleme çalışma için daha sistematik bir düzene oturtulmuştur. Çalışmada, bu tablo üzerinden yapılan çözümlemelerde özellikle karakterlerin sunumu ve onların diyalogları üzerinde durulmuş, bu bağlamda filmlerde Doğu- Batı ikileminin nasıl ele alındığı incelenmiştir. Bu yöntem makro ve mikro yapılar başlıkları altında çalışmaya şu şekilde oluşturulmuştur<sup>3</sup>;

**A. Makro Yapı**

1. Tematik Yapı

2. Toplumsal Yapı

3. Anlam

3.1. Türk Toplumunun Değer ve Normlarının sunumu ve bu olguların Doğu-Batı Ekseninde ele alınış şekilleri

3.2. Retorik-Metafor, Yan Anlam Ögelerinin İncelenmesi

**B. Mikro Yapı**

1. Karakterler ve Diyaloglar

2. Görüntü

2.1. Çerçeve

2.2. Mekân

2.3. Renk

3. Ses ve Müzik

4. Kurgu

Teun A. van Dijk, “grup benlik şeması” yapısı oluşturarak özellikle karakterler ve diyaloglarla Biz/Öteki kavramsallaştırmasını sistematik bir şekilde tanımlamaktadır. Çalışmada, bu şema özellikle Biz/Öteki kavramları ile şekillenen Doğu-Batı ikileminin açık olarak vurgulandığı “karakterler ve diyaloglar” alt başlığında ele alınmıştır. Van Dijk’in şeması şu ögelerle açıklanmaktadır; Üyelik: Biz kimiz? Kimler bizden? Kimler kabul edilebilir?, - Etkinlikler: Ne yapıyor ya da planlıyoruz? Bizden ne bekleniyor?- Amaçlar: Bunu niçin yapıyoruz? Ne elde etmek istiyoruz?,-Kurullar: Yaptığımız şeyde neler iyi, neler kötü, neye izin veriliyor, neye verilmiyor?,- İlişkiler: Düşmanlarımız ya da dostlarımız kimler? Toplumdaki durumumuz nasıl?, - Kaynaklar: Başkalarının sahip olmadığı nelere sahibiz? Başkalarının sahip olduğu nelere sahip değiliz (van Dijk, 2015, s. 52)

**3.1.1. Çalışmanın Problemi**

Çalışmanın ana problemi, Halit Refiğ sinemasının en önemli düşünsel çıktısı olan “ulusal sinema” hareketi bağlamında, Refiğ’in *Bir Türk’e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı*, *Vurun Kahpeye* filmlerinde Doğu-Batı ikileminin nasıl sunulduğudur.

**3.1.2. Çalışmanın Amacı**

“Ulusal sinema” hareketi çerçevesinde ve sinema- toplum ilişkisi bağlamında Halit Refiğ sinemasındaki örneklerinin Doğu-Batı ikilemi kavramına yaklaşım şeklinin nasıl inşa edildiğinin tespit edilmesi bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

**3.1.3. Çalışmanın Önemi**

Çalışmada, Halit Refiğ’in “ulusal sinema” düşüncesinden hareketle filmlerinde üzerinde durduğu Doğu- Batı ikilemi kavramına nasıl yaklaştığı, *Bir Türk’e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı*, *Vurun Kahpeye* filmlerinin anlatı yapısını bu yönde ne şekilde inşa ettiği ortaya konulacaktır. Çalışmada Teun A. van Dijk’in eleştirel söylem çözümlemesinden referans alınarak sinema ile ilişkilendirilen bir şema hazırlanarak yöntem sinemaya uyarlanmıştır. Bu çalışma, hem bu çözümlemenin sinemaya uyarlanması açısından gelecek akademik çalışmalara ışık tutması hem de Halit Refiğ sinemasının ulusal sinema bağlamında ayrıntılı irdelenmesi önemlidir.

**3.1.4. Çalışmanın Varsayımları**

Çalışmanın konusu olan “ulusal sinema” hareketi çerçevesinde Halit Refiğ sinemasında Doğu-Batı ikileminden yola çıkılarak çalışmanın varsayımları şu şekilde oluşturulmuştur:

1. Türk toplumunun tarihsel olarak geçirdiği modernleşme evreleri ele alınarak Türk toplumu ve modernlik algısının ilerleyen yıllarda toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel yansımaları olmuştur. Sinema- toplum ilişkisi bağlamında Halit Refiğ sineması açısından incelendiğinde filmlerde bu etkiler görülmektedir.
2. Türk sinemasının toplumsal değişim ve dönüşümlerden etkilenen yapısı içerisinde özellikle 1960'lı yıllarda Türkiye'de yaşanan ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasal değişimlerin büyük etkisi vardır. Halit Refiğ de bu etkileri *Bir Türk'e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı*, *Vurun Kahpeye* filmlerinde ele almaktadır
3. Halit Refiğ'in öncülük ettiği "ulusal sinema" hareketi, Türk sinemasının gelişiminin ulusal değerler ve kültürel normlarla ilerleyebileceğini ve bu değerlerin sinemada yer almasının Türk sinemasını özgün hale getireceğini savunur. Refiğ, *Bir Türk'e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı*, *Vurun Kahpeye* filmlerinde de bu değerlere yer vermektedir.
4. Halit Refiğ, "ulusal sinema" hareketi bağlamında filmlerinde, Doğu-Batı kültürel farklılıklarını Doğu-Batı ikilemi kavramı çerçevesinde gerek söylemler gerekse de simgelerle ortaya koymaktadır. *Bir Türk'e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı*, *Vurun Kahpeye* filmlerinde ise bu unsurları sinematografik açıdan işlemektedir.
5. Doğu-Batı kültürel farklılıkları bağlamında Refiğ, ulusallık unsurunu ön plana çıkarırken, Batı söylemine karşı bir direnç gösterir. Bu karşı direnme *Bir Türk'e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı*, *Vurun Kahpeye* filmlerindeki ana çatışmalarda Doğu-Batı ikilemi ile kendine eleştirel söylem düzleminde yer bulur. Bu düzlem ikili çatışmalar, Batılı olan "modern" ve Doğulu olan "geleneksel" kavramları ilişkisi içerisinde anamlanır.

### 3.1.5. Çalışmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Çalışmada, "ulusal sinema" hareketi bağlamında, bu düşüncenin öncüsü olan Halit Refiğ'in filmlerinde Doğu-Batı ikileminin nasıl işlendiği ortaya çıkarılmıştır. Refiğ'in tüm filmlerini bu kapsamda ele almanın çalışmanın temel varsayımlarına odaklanmasını zor hale getirebileceği düşünüldüğünden, Refiğ'in "ulusal sinema" hareketi içerisinde yer alan *Bir Türk'e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı*, *Vurun Kahpeye* filmleri analiz edilmiştir.

### 3.1.6. Çalışmanın Evren ve Örneklemi

Halit Refiğ, ilk yönetmenlik deneyimini 1961 yapımı *Yasak Aşk* filmi ile gerçekleştirmiştir. Bu tarihten sonra ise yaklaşık 50 film<sup>4</sup> ve birçok dizi yönetmiştir. Refiğ'in bu filmleri çalışmanın evrenini oluştururken, "ulusal sinema" hareketi bağlamında Halit Refiğ sinemasında özellikle Doğu-Batı ikileminin işlendiği ve Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı*, *Vurun Kahpeye* filmleri "ulusal sinema" içerisinde değerlendirmesinden dolayı örneklem olarak seçilmiştir. Refiğ, bu filmlerin "ulusal sinema" içerisinde yer aldığını, İbrahim Türk ile yaptığı söyleşi kitabında belirtmektedir (Türk, 2001, s. 234-287).

### 3.2.1. *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) Filminin Çözümlemesi

**Filmin Konusu:** Eva, Almanya'dan oğlu Zafer'in babası İsmail Usta'yı bulmak için Kayseri'ye gelir. Ama İsmail Usta evlidir ve Eva'yı istemez. Eva, Mustafa ve ailesi ile tanışır ve onlarla yaşamaya başlar. Eva ve Zafer, Mustafa'nın ailesinin gelenek ve göreneklerini, yaşam biçimlerini kabul ederler ve sonunda Eva Müslüman olarak Mustafa ile evlenmeye karar verir. Ama bu durumu kabullenemeyen İsmail Usta Mustafa'yı öldürür. Eva ve Zafer ülkelerine dönmek istemezler ve Mustafa'nın ailesi ile yaşamaya başlarlar.

#### A. Makro Yapı

*Bir Türk'e Gönül Verdim* filmi, makro yapının bir alt başlığı olan tematik yapı ile ele alındığında Doğu-Batı kültürel farklılıkları, aşk, yabancılaşma, değişim, dini unsurlar ön

plana çıkmaktadır. Batıyı temsil eden Eva'nın karşısına manevi değerleri önemseyen, Doğulu temsili olarak Mustafa ve ailesi yerleştirilmektedir. Bu karşıtlığın sunulmasının nedeni, yönetmenin Doğu-Batı kültürleri arasındaki değer farklılıklarını tanımlayarak, Doğu'nun maneviyatını, Batı'nın bireyseliğinin önüne çıkarmayı amaçlamasıdır Refiğ, Batı ve Türk toplumu arasındaki farklılıkları, iki kültürün benzerlik ve çelişkilerini, yabancılaşma kavramlarını gerçekçi bir dil ile ele almaktadır (Özgüç, 1990, s. 92). Bu film ayrıca Halit Refiğ'in sinema hakkındaki düşünsel fikirlerini öne çıkardığı "ulusal Sinema" hareketinin, bir örneği olarak kabul edilmektedir. Refiğ, bu filmi bir dönemin hem sonu hem de bir başlangıcı olarak nitelemiş, ayrıca bu filmle "ulusal sinema" düşüncesini bilinçli yansıttığını belirtmiştir (Türk, 2001, s. 234). Makro yapı içerisinde yer alan bir alt başlık olarak yer alan toplumsal ile ilgili bölümde, sanayileşmenin beraberinde getirdiği fabrika ve sendika olgularına değinilmektedir. Ayrıca filmde dönemin ekonomik yapısı ile Almanya'ya yapılan dış göç ve bunların toplumsal etkileri ele alınırken bir yandan da kırsalda yaşanan su sorunu işlenmektedir.

Anlam alt başlığında, Türk toplumunun norm ve değerleri Mustafa'nın ve ailesinin üzerinden tanımlanırken bu değerler Türk kültürü ve İslam dini ile birlikte harmanlanarak verilmektedir. Bu olgular; yemek kültürü, yaşam biçimi, kadın-erkek ilişkileri, misafir kavramı olarak ele alınmaktadır. Filmdeki retorik -yan anlam öğeleri incelenirken dini söylemler ön plana çıkmaktadır. Bu söylemler, özellikle Anadolu kültüründe önemli şahsiyetler olan Mevlana Celâleddin Rumi'nin, kâfir bir kadının Hz. Muhammed'in yanına gelmesi ilgili bir kıssası ve Yunus Emre'nin hoşgörü ve misafirperverlik ile ilgili sözleri ile sunulmaktadır. Ayrıca film içerisinde toplumsal konularda sürekli Kur'an-ı Kerim referans verilmektedir. Ayrıca namaz, örtünme, kadın-erkek ilişkileri, ezan, bayrak gibi dini ve milli unsurlar birlikte vurgulanmaktadır.

## B. Mikro Yapı

Teun A. van Dijk, mikro yapıların, genel olarak toplumsal aktörlerden ve bu aktörlerin kendi aralarındaki etkileşimden oluştuğunu belirtmektedir (2015, s. 40). Bu bağlamda bu yapı içerisinde film içerisindeki karakterler, yaşadıkları mekânlar bunların aktarımı ile önem kazanmaktadır. Mikro yapı içerisinde özellikle karakterler ve diyaloglar kısmı ön plana çıkmaktadır. *Bir Türk'e Gönül Verdim* filminde özellikle Eva, İsmail Usta ve Mustafa karakterleri çerçevesinde bir karşıtlıklar ilişkisi kurularak onların kişilikleri ve söylemlerinde Doğu-Batı ikilemi açık bir şekilde vurgulanmaktadır. Batı'nın "bireyci" yaklaşımının karşısına Doğu'nun "birlik" nosyonu konulmaktadır. Filmin başında, "biz" in karşısındaki "öteki" konumunda olan Eva, Doğulu değerleri benimseyerek "biz" dairesi içerisinde değerlendirilmektedir. Teun A. van Dijk'ın "grup benlik şeması"<sup>5</sup> bu filme uyarlandığında şu bulgular ortaya çıkmaktadır. Teun A. van Dijk'ın grup benlik şemasında, üyelik kategorisinde yer alan "*Biz kimiz? Kimler bizden? Kimler kabul edilebilir?*" sorularına İsmail Usta diyaloglarında; "Biz Müslümanız, Türk'üz. Eva bir Alman olarak bizden değildir" şeklinde cevap vermektedir. Burada Eva karakteri, "öteki" konumunda yer almaktadır. Bu ötekileşme önce İsmail Usta, sonrasında ise Mustafa'nın köyündekiler tarafından yapılmaktadır. Benlik şemasında yer alan "etkinlikler" alt başlığı çözümlenmeye uyarlanırsa, İsmail Usta, Eva'nın Almanya'ya dönmesi için psikolojik bir baskıyla onu yıldırırmaya çalışmaktadır. "Amaçlar" alt başlığını ele aldığımızda ise İsmail Usta'nın bu baskıyı toplum tarafından kabul görme davranışı amacıyla gerçekleştirdiğini görülmektedir. Bu alt başlık bir sonraki alt başlık olan "kurullar" bağıntılı olarak değerlendirildiğinde, İsmail Usta'nın evlilik dışı ilişkisi kötü ve geleneksel değerler içinde izin verilmeyen bir durum olarak sunulmaktadır. Mustafa karakterinin köyü ve

orada yaşayanlar ele alındığında iki alt başlık olan “ilişkiler” ve “kaynaklar”ı çözümlene için uyarladığımızda daha başarılı bir sonuç çıktığı görülmektedir. Bu alt başlıklara göre, köylüler ve Eva karakterinin ilişkileri ele alınırsa köylülere göre; başlangıçta Eva, müslüman ve Doğulu olmadığı, bu değerleri benimsemediği için yabancısıdır. “Kaynaklar” alt başlığında su ile ilgili sahnelerde, Batılıların su sistemlerine sahip olduğu ama onların sahip olmadıklarının altı çizilmektedir. Bu sahnelerde Doğulu değerle birçok yerde yüceltilerek, Doğunun maneviyatı Batının maddiyatının karşısına konumlandırılmaktadır.

Mikro yapının diğer bir alt başlığı olan görüntü; çerçeve, mekân, renk unsurları ile tanımlanmaktadır. Çerçeve özellikle film için önemli olarak görülen özne ya da nesnelerin tam ekran olarak gösterilmesi ile yapılmış ve bu sayede seyircinin o nesneye ya da özneye odaklanması sağlanmaktadır. Bu filmde Eva karakteri çerçeveleme içerisinde en çok kullanılan öznedir. Bu durum yönetmenin bilinçli bir tercihidir. *Bir Türk’e Gönül Verdim* filminde mekân olarak Kayseri ve Kapadokya bölgesi kullanılmıştır. Refiğ, bu film için Kayseri ilinin seçilmesinin nedenini; Erciyes Dağı’nın eteğinde kurulu olan ve Hititlerden beri bir yerleşim yeri olan Kayseri’nin hem Roma döneminin hem de Selçuklu İslam medeniyetinin izlerini taşıdığını ve ilerleyen yıllarla birlikte eski ve yeni yerleşim modellerini bünyesinde beraber barındırması şeklinde açıklamaktadır (Refiğ, 2013, s. 141). Film siyah- beyaz çekilmiştir. Refiğ, 1969- 1970’li yıllarda Türk sinemasında renkli filmlerin arttığını ve siyah- beyaz filmlerin renkli filmlerle rekabetinin zor olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda *Bir Türk’e Gönül Verdim* filminin de bir istisna olmadığını vurgulamıştır (Türk, 2001, s. 265). Filmdeki müzik kullanımında Refiğ, Doğu değerlerini Anadolu’ya özgü halk ezgileri ile Batı unsurlarını ise klasik Batı müziği ile vurgulamaktadır. Filmin başlangıcında, Abdullah Nail Bayşu tarafından bestelenen bir ayrılık türküsü kullanılırken Eva ile ilgili sahnelerde Almanca bir şarkı tercih edilmektedir. Film içerisinde müzikler, sahnelerin yapısına ve özelliğine göre Doğu- Batı motiflerine uygun şekilde kullanılmıştır. Bu durumun yönetmenin bilinçli bir tercihi olduğu düşünülmektedir.

Mikro yapının son alt başlığı olan kurgu bölümünde Refiğ’in özellikle uzun planları kesme yöntemi ile ilişkilendirerek devamlılık yaratırken, farklı karakterlerin diyalog sahnelerinde de kullanarak anlam bütünlüğünü amaçladığı görülmektedir. Mekân geçişlerinde ise daha yumuşak bir geçiş sağlayan zincirleme yöntemini, zaman atmalarında ise kararma-açılma yöntemlerini tercih etmektedir. Ayrıca filmin başında bindirme yöntemi ile Mevlana’nın kıssasını Eva ve oğlunun görüntüsü ile ve Yunus Emre’nin sözlerini ise Mustafa’nın kamyonunun camı üzerine bindirerek ilişkilendirme kurduğu görülmektedir. Bu iki bindirme de ana karakter tanımlanmaktadır.

### 3.2.2. *Fatma Bacı* (1972) Filminin Çözümlemesi

**Filmin Konusu:** Kan davası yüzünden eşini kaybeden ve İstanbul’a taşınan Fatma ve çocuklarının yaşamı anlatılmaktadır. İstanbul’da bir apartmanda kapıcılık yapan Fatma, geleneklerine bağlıdır, çocukları ise bu profilin zıttı karakter özellikleri ile sunulmaktadır. Bu aile içerisinde Fatma karakteri, çocuklarını korumaya çalışırken onlarla hem kültürel hem de ekonomik bağlamda karşı karşıya kalmaktadır. Film, bu karşıtlıklar üzerine kurgulanmaktadır.

#### A. Makro Yapı

*Fatma Bacı* filminde, tematik yapı kan davası, fedakârlık, sınıf farklılıkları, iç göç gibi temalar ve beraberinde yaşanan geleneksel- modern karşıtlığı kavramları ile şekillendirilmiştir. Filmde bu tematik unsurlarla iki yönlü bir ötekileştirme yapılmaktadır. Fatma’ya göre; modern, Batıcı cehat “öteki” iken; Batılı kesim için ise Fatma ve onun



gibiler “öteki”dir. Halit Refiğ, bu filmde Türkiye’deki kültürel ve sosyal yapılardaki yerli kültürle batı kültürü arasındaki zıtlıkları ve çelişkileri ele almayı amaçladığını ifade etmektedir (Türk, 2001, s. 283). *Bir Türk’e Gönül Verdim* filminde farklı kültüre, dine mensup bir yabancı (öteki), *Fatma Bacı* filminde bu karşıtlıkları aynı ülke içerisinde yaşayan ama Batı değerlerini benimseyen (öteki) insanlar üzerinden işlenmektedir. Teksoy (2007, s. 46) bu iki filmde bahsederken *Fatma Bacı* filmindeki ailenin dağılışının *Bir Türk’e Gönül Verdim* filminin şematik anlatımıyla verildiğini ifade etmektedir. Makro yapının bir alt başlığı olan toplumsal yapıda ise, toplumsal değişim dinamiklerinden olan iç göç; kır-kent kültürel, ekonomik unsurlarla tanımlanırken, bu unsurlar sınıfsal farklılıklar ve geleneksel- modern olguları ile şekillendirilmektedir. Bu şekillendirmede geleneksel olgusu Doğulu değerlerle ön plana çıkarılmaktadır. Bu değer çatışmaları “biz” ve “öteki” kavramları ile anlamlandırılmaktadır. Burada Refiğ kadın bir karakter olan Fatma’yı güçlü geleneksel bir Anadolu kadını olarak sunmaktadır. Böylece, Halit Refiğ, filmlerinde, ataerkil söylemin karşısına güçlü kadın karakterleri öne çıkararak, geleneksel toplumdaki stereotip kadın olgusuna bir değişim getirmektedir. Scognamillo, Halit Refiğ’in 1965 yılına kadar olan filmleri ile ilgili bulunduğu bir tespitinde, Refiğ’in kadın ve toplum unsurlarını öne çıkardığını belirtmektedir (1965, s. 19). Anlam alt başlığında; dini öğeler namaz, örtünme, ezan gibi unsurlarla Fatma karakteri ile, Batılı değerler; yaşam tarzı, içkili eğlenceler, modern kadın-erkek ilişkileri, giyim kuşam ve Batıyı övücü söylemlerle Ayşe ve arkadaşları üzerinden sunulmaktadır. Retorik- yan anlam öğelerinin incelenmesinde ise Fatma geleneksel söylemlerle (fedakârlık, emanet vb.) olumlanırken; Ayşe’nin, modern arkadaşları gibi olmak için yalan söylemesi, ailesinden utanması, Halime’nin ise zenginlik hayallerini gerçekleştirmek için evli bir adamdan hamile kalması ile olumsuz özelliklerle tanımlanmalarına neden olmaktadır.

## B. Mikro Yapı

Mikro yapı içerisinde yer alan karakter ve diyalog alt başlığında aktörler ve onların söylemleri ön plana çıkmaktadır. *Fatma Bacı* filminde ana karakterler; Fatma, kızları Ayşe ve Halime, oğlu Yusuf’tur. Fatma, muhafazakâr geleneksel bir Anadolu kadını olarak tanımlanırken kızı Ayşe, Batı kültürüne özenen bir karakterdir. Filmin ana çatışması bu iki karakter üzerine kurulmaktadır. Fatma ve Ayşe karakterleri yönetmenin vermek istediği Doğu- Batı ikilemi bağlamında karşı karşıya gelmektedir. Diyaloglarda çok açık bir şekilde bu ayırım öne çıkmaktadır. Özellikle de Ayşe karakterinin modern olarak tanımlanan arkadaşlarının kadın- erkek ilişkileri ile ilgili fikirlerinin karşısında “Batınız batsın” söylemi bu durumu açıkça ortaya koymaktadır. Halime ise zenginlik peşinde koşan ve mutluluğu Fatma karakterinin tersine maddiyatta arayan bir karakterdir. Yusuf ise geleneksel erk alanı içerisinde davranmaya çalışan, baba figürünün eksikliğini kan davasını sürdürerek kapatma çabasını sergileyen en genç karakterdir. Bu bağlamda, Halime zenginlik, Ayşe “modernlik”, Yusuf “erk alanı” ile tanımlanırken Fatma ise geleneksellik, fedakârlık ve maneviyat olguları ile vücut bulmaktadır. Ayşe’nin arkadaşı olan Suat karakteri filmde tamamen Batı tarzı bir yaşam süren ve tüm davranış ve söylemlerini bu yönde şekillendiren biridir. Çalışmaya referans alınan Teun A. van Dijk’in “grup benlik şeması”<sup>6</sup>, Suat ve onun temsil ettiği değerler açısından ele alınması, bu ötekileşmeyi anlamlandırmada yardımcı olacaktır. Teun A. van Dijk’in benlik şemasında üyelik kısmında, “*Biz kimiz? Kimler bizden? Kimler kabul edilebilir?*” kategorisi ve Suat karakteri referans alınarak değerlendirildiğinde; Suat ve arkadaşları Batı değerlerine göre bir yaşam tarzı benimsedikleri için kendilerini “modern” olarak tanımlarken, kendi düşüncelerinde olanları kendilerinden saymaktadırlar. Bu şemanın *etkinlik* kısmında ise Suat ve arkadaşlarının yurtdışında gezilere katıldıkları, orada gördükleri yaşam biçimini

uygulamaya çalıştıkları gözlenmektedir. *Amaçlar* kısmında ise Batıyı temsil eden Suat'ın Batılaşmayı bir yaşam tarzı olarak benimsediği ve bu yönde davranması beklenmektedir. Bu düşünce ve Fatma Bacı karakterinin ve onun temsil ettiği geleneksellik, değerleri, yaşam biçimi tezatlık göstermektedir. Aynı şemanın *kurullar* kısmında; Suat ve arkadaşları, yaptıkları eylemlerin doğruluğu konusunda herhangi bir yanlış görmemekte ve bu şekilde yaşamayanları küçümseyerek, Batı kültürünü olumlamaktadırlar. Şemanın *ilişkiler* bölümü ise biz/öteki karşıtlığına işaret edilen, biz ve bizden olmayan ayrımın yapıldığı kısımdır. Bu bağlamda Batı düşüncesine sahip olamayan bu değerleri yaşam biçimine aktarmayan kişiler geleneksel düşünceye sahiptir. Bu bağlamda, geleneksellik ve onun içerisine giren değerler de “aptalca, tek düze ve monoton” dur. Yani Batılılaşmanın gereği olan ilerleme nosyonunun tam karşısında konumlanan ilerleyemeyen, geri kalmıştır. Bu bağlamda Fatma Bacı ve onun temsil ettiği değerleri benimseyenler “öteki”dir. Bu yüzden Suat ve arkadaşlarının sahip oldukları modern, ilerlemeci düşünceye sahip değillerdir. Bu durum iki tarafı birbirinden ayıran en önemli özellik olarak *kaynaklar* kategorisi içerisinde ele alınabilir.

Mikro yapı içerisinde yer alan görüntü kısmında genel çekimler mekânlarında, yakın plan çekimler ise karakterlerin diyaloglarında ya da olaylar karşısındaki tepkilerinde kullanılmaktadır. Ayrıca yakın plan çekimler belli nesnelere (seccade, içki bardağı, temizlik kovanı, kelek kavun, vb.) de kullanılarak karakterlerle ilişkilendirilmektedir. *Fatma Bacı* filminde hızlı tilt hareketi de kullanılmaktadır. Örneğin İstanbul'a ait genel bir görüntüden, ana karakter olan Fatma'nın yaşadığı kapıcı dairesine geçişte ya da Halime'nin bir apartmanın çatı katından aşağı bakıp kendisini herkesin üstünde hissettiğini belirttiği sahnelerde bu kamera hareketi kullanılarak mekânsal zıtlıklar verilmektedir. Bazı sahnelerde ise alt ve üst çekimler kullanılarak küçümseme, yüceltme gibi unsurlar özellikle sınıf farklılıklarının temsillerinde tercih edilmektedir. Çerçeve kullanımında Refiğ, özellikle ana karakterlerin diyaloglarında karakteri tek olarak çerçeve içerisinde yerleştirerek seyircinin bağ kurmasını sağlamaktadır. Bu şekilde çerçeve içinde hikâye için önemli nesnelere (seccade, baba fotoğrafı, tabanca, temizlik kovanı, içki bardakları, hapishane koğuşundaki ranzalar vb.) de kullanılmaktadır. Filmdeki özellikle iç mekân çekimlerinde, karakterlerle birlikte mekân da çerçeve içine alınarak, mekân-karakter tanımlaması birlikte ele değerlendirilerek, seyircinin karakterleri mekânlarla bütünleştirmesi sağlanabilmektedir. Hatta bu amaçla bazı sahnelerde, kamera nesnel özelliğini gözlem nosyonuna indirgeyerek seyirciyi tamamen gözleyici rolüne büründürmektedir. Bu filmde ana mekân olarak İstanbul tercih edilirken İzmir ve köy de diğer mekânlardır. İstanbul, yüksek binalarla İzmir ise Konak meydanı ile tanımlanmaktadır. Hikâyenin özünde apartman mekânı modern bir yapı, Fatma'nın kapıcı dairesi ise tamamen geleneksel bir ev ortamı olarak sunulmaktadır. *Fatma Bacı* filmi renkli olarak çekilmiştir.

Refiğ, birçok filmde mekân tanımlamalarını o mekânların ana simgeleri ile yapmaktadır. Refiğ, birçok yazısında ve söyleşisinde Türk Mimar Sedat Hakkı Eldem'e olan hayranlığını belirtmiştir. Halit Refiğ, İrmak Zileli ile yaptığı söyleşisinde, Sedat Hakkı Eldem ile ilgili 1978 yılında bir belgesel hazırladığını ve bu filmi yaparken kendisini Mimar Sinan'dan sonra en büyük Türk mimarı olarak gördüğünü ifade etmiştir. (2009, s. 308). Refiğ, filmlerinde düşüncelerini yansıtırken mimarlıktan yararlanmıştır. Adiloğlu'na (2005, s. 62) göre “*Refiğ sinematografisinde yer alan mekânsal ve mimari ilişkilere; ulusallık, doğa ve Doğu birikimi bağlamında Türk evi, çerçevesine yapıtın ilerleyen bölümlerinde, film çözümlerinde ayrıntılı olarak yer verilmektedir*”.

Filmde mikro yapının bir alt başlığı müzik kullanımı Doğu-Batı ikilemini bilinçli bir şekilde yansıtacak şekilde seçilmiştir. Ayşe ve arkadaşlarının olduğu sahnelerde Batı kaynaklı müzikler, Fatma'nın bulunduğu sahnelerde ise yerel müzikler kullanılmıştır. Ayrıca gecekondü sahnesinde Arabesk müzik kullanılarak arabesk müzik-gecekondü ilişkisi kurularak dönemin önemli bir olgusu olan iç göçe gönderme yapılmıştır. Refiğ'in genel olarak mekân tanımlamalarında müzik kullandığı görülmektedir. Bu duruma örnek olarak, İzmir ile ilgili sahnelerde Ege bölgesine özgü ezgilerin yer alması verilebilir.

Çalışmada mikro yapının son başlığı olarak kullanılan kurgu bölümünde, mekândan mekâna geçişlerde (köyden ayrılma ve İstanbul görüntüsü) zincirleme kurgu kullanılarak yumuşak bir atlama gerçekleştirilerek aynı zaman dilimlerindeki mekân değişikliklerinde ise kesme yöntemi ile yapılmıştır. Bu şekilde sahneler arasında neden-sonuç ilişkisi kurulması amaçlanmıştır. Farklı yaşam tarzları karşılaştırılırken kararın açılma kurgu kullanılarak farklılıkların seyirci tarafından daha rahat algılanması ve anlamlandırmasının yolu açılmıştır. Refiğ, geleneksel-modern karşıtlığını bu şekilde sunarken Doğu-Batı ikilemi kavramına da bu karşıtlıkla değinmektedir.

### 3.2.3. *Vurun Kahpeye* (1973) Filminin Çözümlemesi

**Filmin Konusu:** *Vurun Kahpeye* filmi, Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından, 1949 yılında Ö. Lütfi Akad, 1964 yılında Orhan Aksoy ve 1973 yılında ise Halit Refiğ tarafından uyarlanmıştır. Adıvar romanında, Kurtuluş Savaşı yıllarında Anadolu'da bir kasabada öğretmenlik yapan Aliye Öğretmen'in yaşadıklarını, savaş olgusu ve döneminde o günün şartları içerisinde ele almaktadır. Filmde de bu olgular işlenmektedir. Romanın aslına genel olarak bağlı kalınsa da, Refiğ, filme bazı eklemeler yapmıştır. Akad ve Refiğ'in aynı filmini inceleyen Yılmaz'a (2017, s. 12) göre; "*Akad'ın filmi, dindar çevrelerin tepkisini çekmişken, son uyarılma sonrası bu tepkinin değiştiği anlaşılmaktadır. Önceki uyarılamadan farklı olarak Refiğ'in dini ön plana çıkartma gayreti dikkat çekmektedir.*" Refiğ, filmin bu versiyonunda, dini hassasiyetleri ön plana çıkararak, din olgusunun kültürel nosyondaki yerini sunmaktadır. Refiğ'in özellikle "ulusal sinema" hareketi içerisine alınan filmlerinde de din, toplumsal yapı içinde kültürle eklektik bir düzlemde ele alınmaktadır. Bu bağlamda *Vurun Kahpeye* filmi de Refiğ'in bu eğilimine örnek teşkil etmektedir.

#### A. Makro Yapı

*Vurun Kahpeye* filmi, makro yapının bir alt başlığı olan tematik yapı bağlamında ele alındığında, vatan sevgisi, bağımsızlık, fedakârlık olguları ön plana çıkarken aşk unsuru da filmin dramatik yapısını desteklemektedir. 1973 yapımı *Vurun Kahpeye* filminde, diğer uyarılardan farklı olarak Aliye Öğretmen, milli duygularının yanında dini hassasiyetleri olan bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Filmde, biz/öteki karşıtlığı hem kasaba içerisinde yer alan Kuvayı Milliye taraftarları ve Yunanlıların işgali isteyenler kasaba halkı arasında hem de yine Kuvayı Milliye taraftarları ve Yunanlılar arasında kurgulanmıştır. Bu bağlamda film içerisinde iki farklı ötekileştirme yapılmaktadır. Çalışmada ele alınan diğer iki film olan *Bir Türk'e Gönül Verdim* ve *Fatma Bacı* filmlerinde de din olgusu birleştirici bir unsur olarak, Refiğ'in üzerinde durduğu toplumsal bağ olarak kullanılmaktadır. Makro yapının bir alt başlığı olan toplumsal yapıda ise milli mücadeleyi ele alan *Vurun Kahpeye* filminde öne çıkan toplumsal olgu, Türk tarihinde bir dönüm noktası olan Kurtuluş Savaşı'dır. Bir dönem filmi olarak, hikâye içerisinde yaşam şartları, toplumsal ilişkiler, sosyal, ekonomik ve siyasal yapılar gerçekçi olarak sunulmaktadır. Bu bağlamda filmdeki kasaba, dönemin Anadolu bölgesindeki diğer yerleşim alanlarının evrenini yansıtan bir örneklem

olarak düşünülebilir. Filmdeki biz/öteki kavramları sürekli karakterler ve onların kişisel özellikleri üzerinden vurgulanmaktadır. Filmin içinde dönemin şartları ele alınırken Kurtuluş Savaşı art alanda önemli bir noktada iken, bağımsızlık, vatanseverlik gibi unsurlar bir aşk hikâyesi ile anlatılmaktadır. Bu bağlamda, Kurtuluş Savaşı'nın başladığı yıllarda eğitim, sosyal, kültürel nosyonlar da bir kasaba üzerinden anlatılmaktadır. Geleneksel ve modern eğitim arasındaki ikilik, yobaz din adamı ve namuslu dindar temsilindeki farklılık, vatanseverlik ve düşmana kendi çıkarları için yardım edenler karakterler üzerinden dramatik bir olay örgüsü içerisinde, klasik anlatı yapısında işlenmektedir. Makro yapının anlam başlığında, toplumun değer normlarının sunumu savaş olgusu içinde bağımsızlık nosyonu ile Doğu-Batı ikilemi ise Türk- Yunan karşıtlığı karakterler üzerinden tanımlanmaktadır. Bu tanımlamada Doğu'yu, Aliye Öğretmen, Ömer Efendi ve Tahsin Bey; Batı'yı ise Yunan Kumandanı temsil etmektedir. Biz/öteki karşılaştırılması özellikle bu bağlamda Aliye Öğretmen ve Yunanlı Kumandan üzerinden yapılmaktadır. Film içerisinde "bayrak" olgusu sürekli üzerinde durulan bağımsızlıkla ilişkilendirilmiş, Kuva-yi Milliye taraftarları ise kahraman olarak tanımlanmıştır. Bu yönde yapılan tanımlamalar, dönemin şartlarında şekillenen yeni bir devlet anlayışının simgeleştirilmesidir. Din olgusu filmde diğer uyarlamalardan daha fazla ön plana çıkarılmış, "şehitlik" yine dini bir ritüel olan mevlit ile, Kur'an-ı Kerim vatan sevgisi ve onun uğruna yapılan fedakarlık ile anlamlandırılmıştır.

## B. Mikro Yapı

*Vurun Kahpeye* filminde mikro yapı başlığı altında yer alan karakterler ve diyaloglar alt başlığında, karakterler sürekli bir çatışma ile ele alınırken söylemlerinde vatan sevgisi, bağımsızlık gibi unsurlar biz/öteki nosyonu açısından açık bir şekilde tekrarlanmıştır. Filmde bu bağlamda öne çıkan karakterler; Aliye Öğretmen, Tahsin Bey, Ömer Efendi, Hacı Fettah ve Yunanlı kumandandır. Özellikle Aliye Öğretmen ve Hacı Fettah arasındaki çatışma biz/öteki karşıtlığında sürekli sunulmaktadır. Aliye öğretmen, bağımsızlık için uğraşan bir Türk kadını profili çizmektedir. Hacı Fettah, kendi çıkarları için kendisini dini bir çerçevede tanımlarken karşısına dini bütün bir Müslüman olarak sunulan Ömer Efendi; milli duygular konusunda Yunanlı kumandanın karşısına ise Aliye Öğretmen konumlandırılmaktadır. Hacı Fettah söylemlerinde, kasaba halkını ve kendisini "biz", Aliye Öğretmen, Tahsin Bey, Ömer Efendi gibi Kuva-yi Milliye'yi savunanları "öteki" olarak anlamlandırmaktadır. Filmdeki diğer çatışma, Aliye Öğretmen ve Yunanlı kumandan arasındadır. Bu çatışma, Doğu- Batı ikilemi açısından bağımsızlık, milli duygular ve aşk unsurları üzerinden tanımlanmaktadır. Görüntü alt başlığında ise filmdeki ilk sahnede cami görüntüsü ile ilişkilendirilen Aliye Öğretmen ve yemini birleştirilerek bu üç olgu ilişkilendirilmektedir. Kalabalık çekimlerin bulunduğu sahnelerde genel plan çekimlerden ana karakterlere yakın plan çekimler sıkça kullanılarak bu karakterlerin söylemleri ön plana çıkarılmıştır. Ayrıca alt ve üst çekimler karakterlerle özdeşleştirilecek şekilde kullanılmıştır. Aliye öğretmen belirgin söylemlerinde alttan çekimlerle yüceltilirken, Hacı Fettah özellikle Aliye ya da Tahsin Bey ile ilgili söylemlerinde üst çekimlerle önemsizleştirilmiştir. Bayrak milli bir unsur, Kuran-ı Kerim ise dini bir sembol olarak ayrıntılı çekimlerle verilerek filmin ana temasını desteklemiştir. Görüntü içerisinde değerlendirilen çerçeve unsurunda özellikle Aliye Öğretmen ve Hacı Fettah'ın diyaloglarında bu iki karakter çerçeve içerisini tam doldurarak söylemlerine odaklanılmıştır. Aliye Öğretmen, film içerisindeki ana özne olarak mekânlarda ortada konumlandırılırken, öğrencileri ya da diğer karakterler yan alanlara yerleştirilerek film Aliye Öğretmen üzerine kurgulanmıştır. Mekân olarak, dönemin Anadolu özelliklerini taşıyan bir kasaba kullanılmıştır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Cami mekânı, insanların ortak bir amaç (mevlit) için bir araya geldikleri sosyal bir alan, kahvehane ise halkın



görüşlerini tartıştığı kamusal bir mekân olarak tanımlanmaktadır. Kasaba, dar sokakları, geleneksel taş evleri ile genel çekimlerle sunulurken iç mekânlar belli nesnelere (gelinlik, yemek sofrası, içki bardağı, Türk, Yunan bayrağı vb.) anlamlandırmıştır. Refiğ'in yönettiği *Vurun Kahpeye* filmi, diğer iki uyarlamadan farklı olarak renkli çekilmiştir. Mikro yapının bir alt başlığı olan ses ve müzik kullanımını kısmında filmdeki milliyetçi unsurları destekleyen müzik formlarının kullanıldığı tespit edilmiştir. Aliye Öğretmen'in kasabanın sokaklarında öğrenci ile söylediği "gençlik marşı" bu bağlamda önemlidir. Gençlik Marşı, İsveççe bir şarkı olan "Tralalla Diyen Üç Kız"ın bestesinin üzerine Ali Ulvi Elöve tarafından yazılan sözlerle oluşturulmuş, Atatürk tarafından da sevilen bir eserdir. Filmde Adnan Saygun'un 3. *Senfonisi* ile *Piyano Konçertosu*'ndan bazı bölümler, Ulvi Cemal Erkin'in 2. *Senfonisinden* bazı bölümleri kullanılmıştır (Türk, 2001, s. 473). Ayrıca Refiğ, bu iki Türk bestecinin eserlerini bu filmde kullanma nedeni ise, "*Bir Türk filmi, milli mücadele filmi, burada yabancı müzisyenlerin bestelerini kullanmak gayri milli olacak diye düşünmüştüm*" (Hristidis, 2007, s. 33-34) şeklinde ifade ederek kendisinin millilik meselesine dair düşüncelerini de yansıtmaktadır. Diğer bir alt başlık olan Kurgu aşamasında, filmde genel olarak kesme yöntemi kullanılmasına rağmen Refiğ'in bu filmde farklı kurgu yöntemlerine de yer vermiştir. Örneğin Refiğ, çalışmada incelenen diğer iki filmde jenerik yazısını hareketli görüntüler üzerine bindirmeyi tercih ederken bu filmde jenerik hareketsiz görüntü üzerine bindirilmiştir. Aliye Öğretmen'i linç etmeye gelen kalabalığın görüntüsü silinerek yerine Aliye Öğretmen'in elleri bağlı görüntüsü konularak iki sahne arasında zaman farklılığı ve arada olabilecek olan olaylar seyircinin hayal gücüne bırakılmıştır.

## Sonuç

Bu çalışmada Halit Refiğ sinemasının en önemli kuramsal çıktısı olan, "ulusal sinema" hareketi düşüncesinden hareketle, Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı*, *Vurun Kahpeye* filmlerindeki Doğu-Batı ikilemi incelenmiştir. Bu bağlamda, film çözümlemeleri Teun A. van Dijk'in eleştirel söylem çözümlemesi referans alınarak sinemaya uyarlanan bir şema ile temellendirilmiştir. Halit Refiğ'in "ulusal sinema" hareketi içerisinde, Doğu-Batı ikilemi üzerine ele aldığı *Bir Türk'e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı*, *Vurun Kahpeye* filmleri bu şema ile analiz edilerek, Refiğ sinemasının "ulusal sinema" düşüncesi bağlamında nasıl işlendiği, hangi temaların öne çıktığı ve nasıl yapılandırıldığı araştırılmıştır. Çalışmada, Halit Refiğ'in kuramsal alt yapısını oluşturduğu "ulusal sinema" hareketi çerçevesinde, *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969), *Fatma Bacı* (1973) ve *Vurun Kahpeye* (1973) filmlerindeki ulusal öğelerin nasıl tanımladığı incelenmiştir. Refiğ'in incelenen filmlerinde, Doğu-Batı karşıtlığını söylemlerle ve göstergeler ile sunmasından dolayı Teun A. van Dijk'in eleştirel söylem çözümlemesinin tercih edilmiştir. Çalışmanın varsayımları değerlendirildiğinde;

1. *Türk toplumunun geçirdiği aşamaların sinema-toplum ilişkisi bağlamında Refiğ sineması üzerinden inceleme yapılmıştır. Refiğ'in Bir Türk'e Gönül Verdim, Fatma Bacı ve Vurun Kahpeye filmlerinde görülmüştür. Bir Türk'e Gönül Verdim filminde Doğu-Batı toplumlarının farklılıkları Batılı kadın ve Doğulu erkek karakter üzerinden ele alınmıştır. Fatma Bacı filminde iç göç konusu ve beraberinde geleneksel-modern farklılıkları bir aile bağlamında incelenmiştir. Vurun Kahpeye filminde ise Türk Kurtuluş Savaşı döneminde bir Anadolu kasabasındaki yaşananlar anlatılmıştır.*
2. *Türk sinemasında, Türk toplumuyla bağlantılı olarak değişim ve dönüşümün, 1960'lı yıllarda arttığı ve bu yıllarda şekillenen Türk düşünce dünyasındaki farklı görüşlerin Türk sinemasında, "sinema hareketi" ve "sinema eğilimi" olarak kendini var etmeye başladığı görülmüştür. Bu sinema hareketlerinden biri olan "ulusal sinema" ve Halit*



*Refiğ'in Türk sinemasının gelişimi üzerine olan düşüncelerinden hareketle, Refiğ, Türk sinemasının kendi değerleri ile oluşturulabileceğini savunmuştur. Refiğ, bu bağlamda, Bir Türk'e Gönül Verdim, Fatma Bacı ve Vurun Kahpeye filmlerinde Türk toplumunun değerlerini ön plana çıkarmıştır.*

**3.** *Halit Refiğ'in öncülüğünü yaptığı ve sinemada ulusal değerlerin ön plana çıkarılması gerekliliği üzerine şekillenen, "ulusal sinema" hareketinin de 1960'lardaki Türk düşünce dünyasındaki farklı görüşler çerçevesinde ortaya çıkmıştır. Refiğ, bu düşünceleri doğrultusunda çalışmada incelenen Bir Türk'e Gönül Verdim, Fatma Bacı ve Vurun Kahpeye filmlerini yönetmiştir.*

**4.** *Halit Refiğ'in, "ulusal sinema" hareketi bağlamında sinema dilini geliştirdiği ve bu süreçte Türk toplumunun değişen ekonomik, kültürel, siyasal ve sosyal süreçlerini ele aldığı ve Doğu-Batı ikilemi kavramını, "ulusal sinema" hareketinin çıktıkları olan Refiğ'in, Bir Türk'e Gönül Verdim, Fatma Bacı ve Vurun Kahpeye filmleri üzerinden tanımlanmıştır.*

**5.** *Refiğ'in sinemasının Batı söylemine karşı duruşunu ulusallık unsuru ile ön plana çıkardığı ve bu bağlamda Doğu- Batı farklılıklarını Bir Türk'e Gönül Verdim, Fatma Bacı ve Vurun Kahpeye filmlerinde ortaya koyduğu tespit edilmiştir.*

"Ulusal sinema" hareketi, öncüsü olan Halit Refiğ'in kendi geliştirdiği düşünce sistemi çerçevesinde bir gelişim göstermiştir. Refiğ, Türk kültürünü öne çıkaran, kendi değerleri ile bir sinema dili yaratma çabasının sonucu olarak bu bağlamda filmler çekmiştir. Çalışmada incelenen *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969), *Fatma Bacı* (1973) ve *Vurun Kahpeye* (1973) filmlerinde de genel itibariyle Doğu-Batı ikilemi üzerinde karakterler üzerinden yaklaşılmaktadır. Bu filmlerde Doğu ve Batı kültürel kodları sunulurken, yalın bir anlatımla ve belirgin karşıtlıklar kullanılmıştır. Bu karşıtlıklar, geleneksel ve modern olguların karakterler üzerinden onların hem giyim kuşam, yaşam biçimi hem de söylemleri üzerine şekillendirilmiştir. Bu unsurlar özellikle milli ve dini simgelerle ön plana çıkarılmaktadır. Refiğ'in sinemasında kadın karakterler inandıkları değerle hareket eden mücadeleci yapıları ile ön plana çıkmaktadır. Çalışmada incelenen filmlerdeki ana karakterler olan kadınlar bir nesne olmaktan ziyade hikâyelerin merkezine yerleştirilmiş ana kahramanlardır.

Halit Refiğ sinemasında önemli bir düşünsel eğilim olan "ulusal sinema" hareketi bağlamında, çalışmada *Bir Türk'e Gönül Verdim, Fatma Bacı, Vurun Kahpeye* filmleri Teun A. van Dijk'in eleştirel söylem çözümlemesi temel alınarak sinemaya uyarlanan bir şema çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu filmler, Refiğ'in "ulusal sinema" hareketinin temellerinden biri olan Doğu-Batı ikilemi üzerine kurgulanmıştır. Filmlerde, özellikle diyaloglarda bu ikili karşıtlık geleneksel-modern ayrımını da içine alarak sunulmaktadır. Refiğ, bu filmlerle, Türk sinemasının milli değerlerin işlenmesi ile ilerleyebileceği yönündeki düşüncelerini desteklemiştir.

Türk sinemasının gelişimi konusunda önemli katkıları bulunan Halit Refiğ, "ulusal sinema" hareketi bu bağlamda Doğu- Batı farklılıklarına değinerek özgün bir Türk sineması ve dili oluşturmaya çabalamıştır. Türk sinema tarihinde tartışmaların odağında olan Halit Refiğ, bazı çevrelerce de günümüzde hala eleştirilmektedir. Günümüzde dünya çapında Türk filmlerinin ödül almasının, özellikle 1960'lardan sonra başlayan Türk sineması hakkında tartışmaların ve eleştirilerin birer ürünü olduğu bu çalışmada savunulmaktadır. Bu bağlamda, Halit Refiğ sinemasının bu çalışmada "ulusal sinema" hareketi çerçevesinde çözümlenmesinin bu konuda yapılacak olan gelecekteki çalışmalara bir nebze destek olması umulmaktadır. Ayrıca Teun A. van Dijk'in eleştirel söylem çözümlemesinin

sinema alanına uyarlanmaya çalışılması ile ortaya çıkan şemanın sinema ve eleştirel söylem çözümleme yöntemi arasında bir bağ kurulmasına katkıda bulunabilir.

### Notlar

- 1 Edward W. Said, Şarkiyatçılık eserinde “biz/onlar” kavramlarını tercih etmektedir. Bu çalışmada Teun A. van Dijk referans alındığı için” biz/ öteki” kavramları genel ifade olarak kullanılmaktadır.
- 2 <http://yenifilm.net/2000/12/turk-sinemasinda-tartismalarpolemiklerkuramlar-1/>. E.T. 31.05.2020
- 3 Teun A. van Dijk’in Makro ve Mikro yapılarının alt başlıkları ile ilgili sinemasal anlamda düzenleme yapılırken, Nuray Hilal Tuğan’ın “Son Dönem Türk Sinemasında Hastalık Temsilleri: Saç Filminin Eleştirel Söylem Çözümlemesi” makalesinden yararlanılmıştır. (Tuğan, 2015, s. 52)
- 4 <https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/950/halit-refig>. E.T. 12.04.2020
- 5 Çalışmada incelenecek olan filmlerde referans alınan van Dijk’in “grup benlik şeması”nın tamamı çalışmanın yöntemi kısmında verilmiştir. Filmler içerisinde şemanın öğeleri üzerinden açıklamalar yapılacaktır.
- 6 Çalışmada incelenecek olan filmlerde referans alınan van Dijk’in “grup benlik şeması”nın tamamı çalışmanın yöntemi kısmında verilmiştir. Filmler içerisinde şemanın öğeleri üzerinden açıklamalar yapılacaktır.

### Kaynakça

- Adiloğlu, F. (2005). *Sinemada Mimari Açılımlar “ Halit Refiğ Filmleri”*. İstanbul: Es Yayınları.
- Aydın, M. (2009). *Moderniteye Dışarıdan Bakmak*. İstanbul: Açılım kitap.
- Berkes, N. (2008 ). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cem, İ. (1973). *Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Comolli, J. L., & Narboni, J. (2010). Sinema: Tarih- Kuram- Eleştiri. Y. G. Seçil Büker içinde, *Sinema, İdeoloji, Eleştiri* (M. Demirtaş, Çev., s. 97-109). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Dijk, T. A. (2015). Söylem ve İdeoloji Çok Alanlı Bir Yaklaşım. B. Çoban, & Z. Özarslan içinde, *Söylem ve İdeoloji* (N. Ateş, Çev., s. 15-101). İstanbul: Su Yayınevi.
- Divitçioğlu, S. (2003). *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu/Marksist Üretim Tarzı Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erdoğan, N. (1992). *Sinema Kitabı*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Esen, Ş. (2000). *80’ler Türkiye’sinde Sinema*. İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Hakan, F. (2016). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Hristidis, Ş. K. (2007). *Sinemada ulusal tavır: Halit Refiğ kitabı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karpat, K. (2011). *Türk Siyasi Tarihi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kasaba, R. (1998). Eski İle Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm. S. Bozdoğan, & R. Kasaba içinde, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (s. 12-28). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Kayalı, K. (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Kongar, E. (2005). *21. Yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mardin, Ş. (2011). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Monaco, J. (2000). *Bir Film Nasıl Okunur?* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması (I. ve II. Cilt)*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özer, Ö. (2011). *Eleştirel Haber Çözümlemeleri*. Konya : Literatürk Yayınlar
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı- Sanatı- Tarihi*. İstanbul: Hil Yayın.
- Özön, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Refiğ, H. (1996). Türk Sineması'nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler. S. M. Dinçer içinde, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (s. 177-188). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Refiğ, H. (2009). *Doğruyu Aradım Güzeli Sevdim*. (I. Zileli, Dü.) İstanbul: Bizim Kitaplar.
- Refiğ, H. (2013). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Said, E. W. (2012). *Şarkiyatçılık*. (B. Ülner, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. (1965). Halit Refiğ - Kadın ve Toplum I. *Sinema*(8), s. 18-23.
- Scognamillo, G. (2000). Türk Sinemasında Tartışmalar/Polemikler/Kuramlar – 1. [www.yenifilm.net/2000/12/turk-sinemasinda-tartismalarpolemiklerkuramlar-1/](http://www.yenifilm.net/2000/12/turk-sinemasinda-tartismalarpolemiklerkuramlar-1/) adresinden alındı.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sezer, B. (2006). *Türk Sosyolojisinin Ana Sorunları*. İstanbul: Kızılelma Yayıncılık.
- Solmaz, B. (2011). Modernlik ve Modernleşme Kuramlarına Yöneltilen Eleştiriler. *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 35-58.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Süzgün, İ. (2020, Nisan 12). *Türk Sineması Araştırmaları*. [www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/950/halit-refig](http://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/950/halit-refig) adresinden alındı
- Teksoy, R. (2007). *Türk Sineması*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tuğan, N. H. (2015). Son Dönem Türk Sinemasında Hastalık Temsilleri: Saç Filmnin Eleştirel Söylem Çözümlemesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 48-76.
- Türk, İ. (2001). *Halit Refiğ-Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Türk, İ. (2003). Bir Düşüncenin Seyri: Halit Refiğ Kronolojisi. A. Karadoğan içinde, *Halit Refiğ: Bir Sinema'nın ve Sinemacı'nın serüveni* (s. 1-16). Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı.
- Yaylagül, L. (2018). *sinema Toplum Siyaset*. Ankara: Dipnot Yayınları
- Yılmaz, E. (2017). Türk Sinemasında Din Adamına-Din Olgusuna Bakışta Vurun Kahpeye Filminin İki Farklı Versiyonu Üzerinden Sosyolojik Bir Değerlendirme. *TURAN-SAM Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi*, 9(35), 9-15.

# The East-West Dilemma in Halit Refiğ's Cinema within the Framework of the National Cinema Movement in Turkey

Ayşegül Çilingir (Res. Asst. Ph.D.)

Aytekin Can (Prof. Dr.)

## Extended Abstract

Cinema and society have an even interactive structure that is not independent of each other. This interactive structure allows social changes and transformations to exist in cinema as well. This structure of cinema causes it to be shaped together with social, economic, political, and cultural phenomena. This shaping manifests itself, especially at social breaking points. In this context, Turkish cinema has been affected by all the changes and transformations that society has undergone and continues to develop today.

Turkish cinema, considered to be the first Turkish film shot since the 1914 film *"The Fall of the Russian monument in Ayastefanos"* tried to be developed with different thinking tendencies. The general purpose of these trends is to ensure the development of Turkish cinema. Different ideas have emerged on this subject, and these ideas have been conveyed both in literary genres and in films. One of the views on how Turkish cinema can develop is the "national cinema" movement, which is one of the main subjects of the study. Halit Refiğ, the pioneer of the "national cinema" movement in the history of Turkish cinema, is an important director who argues that Turkish cinema should develop its own understanding of cinema. In this context, he argues that the Turkish cultural structure and traditions should find their own place in cinema, and thus Turkish cinema can be created a unique structure. Another concept that stands out in the formation stages of this structure is the East-West dichotomy. Refiğ, who argues that the West and the East go through different stages culturally and socially, thinks that Turkish cinema should be unique for this reason and that this structure can be defined by national values.

Refiğ, while forming the theoretical background of the "national cinema" movement, defines his films as both content and form in line with these ideas. In his films, Halit Refiğ makes an effort to create a language of cinema unique to Turkish society by bringing national values to the fore in his own cinema in the context of the East-West dilemma. In this study, the films "I Gave My Heart To A Turkish", "Sister Fatma" and "Strike the Whore" explored how the East-West dichotomy was handled at Refiğ's cinema. In this study, how Refiğ's motion picture trend was reflected in his films was examined with a schema adapted to cinema based on the critical discourse analysis of Teun A. van Dijk. With this scheme, these three films, which are considered to be the outputs of Refiğ's "national cinema" movement were examined through macro and microstructures. It is seen that character definitions and their dialogues are shaped by East-West differences, and that these elements are presented with the We/The Other dichotomy in Van Dijk's analysis, especially in the characters and dialogues section within the microstructure.

In this study, the most important reason for choosing the films "I Gave My Heart To A Turkish", "Sister Fatma" and "Strike the Whore" is that they are conscious products of Refiğ's idea of "national cinema". These films are presented by comparing East-West differences, national elements, traditions, cultural values, national and religious

elements. Halit Refiğ revealed the East-West dichotomy obviously and clearly in three films examined.

**Keywords:** Cinema, Halit Refiğ, National Cinema, Teun A. van Dijk's Critical Discourse Analysis, The East-West Dilemma.