

Araştırma Makalesi

Halit Refiğ'in "Kızın Var Mı Derdin Var" Filmindeki Geleneksel ve Modern Türk Ailesi Temsillerinin Dizisel Çözümlemesi

Levent Yaylagül (Doç. Dr.)
Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi
alaylagul@hotmail.com

Şebnem Soygüder Baturlar (Doç. Dr.)
Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi
sebnemsoyguder@akdeniz.edu.tr

Başvuru Tarihi: 09.05.2018
Yayına Kabul Tarihi: 27.06.2018
Yayınlanma Tarihi: 30.07.2018

Öz

Son iki yüz yıllık dönem Türkiye’de bir modernleşme/Batılaşma çabaları tarihidir. Bu değişimin etkilediği kurumlardan birisi de ailedir. Türkiye’de modern ve geleneksel aile tipleri bir arada yaşamaktadır. Modern ve geleneksel aile tiplerinin Halit Refiğ sinemasında nasıl temsil edildiği sorunsalı çerçevesinde, Levi-Strauss’un yapısalcı kültür analizlerinde kullandığı ikili karşıtlık kavramından yararlanılarak yapılan dizisel çözümlemede, geleneksel ve modern aile bağlamında ikili kültürel karşıtlıklar ortaya çıkarılmıştır. 1973 yapımı Kızın Var Mı Derdin Var filminde modern ve geleneksel aile yapıları arasında beden dili, tüketim alışkanlıkları, boş zaman etkinlikleri, giyim-kuşam, kadın-erkek ilişkileri, sosyal mesafe, jest ve mimik, selamlaşma, mekanın düzenlenmesi ve kullanımı gibi kültürel kodlar açısından ikili karşıtlıklara dayalı bir yapılaşma olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Halit Refiğ Sineması, Modern Aile, Geleneksel Aile, Dizisel Çözümleme, Kızın Var Mı Derdin Var.

Research Article

The Paradigmatic Analysis of the Representation of Modern and Traditional Turkish Families in the Film of “If You Have A Daughter You Have A Trouble” by Halit Refiğ

Levent Yaylagül (Assoc. Prof. Dr.)
Akdeniz University Faculty of Communication
alaylagul@hotmail.com

Şebnem Soygüder Baturlar (Assoc. Prof. Dr.)
Akdeniz Üniversitesi Faculty of Communication
sebnemsoyguder@akdeniz.edu.tr

Date Received: 09.05.2018
Date Accepted: 27.06.2018
Date Published: 30.07.2018

Abstract

In Turkey, the last two hundred years is the history of modernization/westernization efforts. One of the institutions that this change affects is family. In Turkey, modern and traditional family types are living together. In the context of the question of how modern and traditional family types are represented in the cinema of Halit Refiğ, the “binary oppositions” which was first improved and used as a conceptual tool by Levi-Strauss, have been revealed in the context of modern and traditional family types by using paradigmatic analysis technique. In the film of Halit Refiğ, “If You Have a Daughter, You Have a Trouble” which was produced in 1973, modern and traditional families seem to be constructed based on binary oppositions in terms of cultural codes such as body language, consumption habits, leisure activities, clothing, sexual roles, social distance, gesture and mimic, greetings etc.

Keywords: Halit Refiğ’s Cinema, Modern Family, Traditional Family, Paradigmatic Analysis, If You Have a Daughter You Have a Trouble.

"Memleketin çeşitli çevrelerinden çeşitli insanları tanımak ne büyük bir kazanç olur. "Halk" deyip geçiyoruz. "Halk" dediğimiz şey, sanki bir kalıptan çıkıyormuş gibi... Halkları meydana getiren kişilerin ruhlarındaki ayrıntıları tanımak lâzım. Bu da ancak halkın çeşitli grupları içinde yaşamakla elde edilir" (Tahir, 2005, 77).

Giriş

Osmanlıdan Cumhuriyete son 200 yıllık dönem, aynı zamanda bir modernleşme çabaları tarihidir. Bu dönemde Osmanlı Devleti, askeri alandaki başarısızlıkların neticesinde, modernizmin temsilcisi olduğu düşünülen Batılı toplumlara benzemeye çalışmış ve bu çabalar Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Osmanlıdan günümüze modernleşme, geleneksel kurum, ilişki ve düşünme tarzlarının yerine modern kurum ilişki ve düşünme tarzlarının ikame edilmesidir. Siyasal, ekonomik, sosyal ve kültürel yapı ve kurumlar modernleştirilirken zihniyet dönüşümü anlamında modernleşme tam olarak gerçekleştirilemediği için Türkiye'deki toplumsal yapıda, modern ve geleneksel değerler ve yapıların iç içe, yan yana hatta karşı karşıya olduğu ikili bir kültürel yapı oluşmuştur. Bu gelişmelerden Türkiye'deki aile kurumu da etkilenmiş ve bunun sonucunda bir yanda modern aileler bulunurken öbür yanda geleneksel aile tipi de yaşamaya devam etmiştir. Bu açıdan Türkiye'de modernleşme çabaları tamamıyla Batılı/modern bir toplum tipi ve kurumlar yaratamamıştır. Böylece toplumda Batılı/modern ve geleneksel/muhafazakar karşıtlığı sosyo-kültürel bir gerçeklik olarak yaşamaya devam etmektedir. Bu araştırmada modernleşme çabalarının Türkiye'deki aile yapısını nasıl etkilediği ve bu durumun Halit Refiğ sinemasında nasıl temsil edildiği sorunsalı çerçevesinde "amaçlı örneklem" tekniğiyle Halit Refiğ'in, 1973 yılı yapımı, *Kızın Var mı Derdin Var* isimli filmi seçilmiştir.¹ Adı geçen filmde, İstanbullu modern bir aileye mensup genç bir kızla, Adanalı, muhafazakar bir aileye mensup genç bir erkeğin birbirlerine aşık olmaları ve evlenmeye karar vermeleriyle başlayan süreçte modern ve geleneksel aile mensupları arasında karşılaşma ve yer yer çatışmalar anlatılmaktadır. Bu film aracılığıyla geleneksel ve modern ailelerin Türk sineması genelinde ve filmlerinde Batılılaşma sorunuyla ilgilenen Halit Refiğ sinemasında nasıl temsil edildiğini ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Bunun için öncelikle tarihsel, nitel bir yaklaşımla, ana hatlarıyla geleneksel toplumdan modern topluma geçiş, bir Batılılaşma serüveni olarak Osmanlı-Türk modernleşmesi ve bu dönüşümün aile yapısı üzerindeki etkisi kısaca değerlendirilmekte ve daha sonra modern/geleneksel aile karşıtlığını filmde ortaya çıkarabilmek için yapısalci yaklaşımın ikili karşıtlıklar kavramsallaştırmasından faydalanılarak adı geçen film "Dizisel Çözümleme Yöntemiyle" analiz edilmektedir.

Kuramsal Çerçeve

Gelenekselden Moderne: Tarihsel Bir Dönüşüm

Modern kavramı, kapitalizmle gelen ve kapitalist döneme vurgu yapan ve kapitalizmin geçmişten niteliksel açıdan bir kopuş olduğunu belirten bir yaklaşımdır. Modernizm güncel olana vurgu yapar, geçmişten bir kopuş olduğunu belirtir ancak geleceğin de belirsiz ve ucu açık olduğunu dile getirir. Modernizm daha çok yeni, yenilik, değişme, gelişme, ilerleme, farklılaşma, moda ile ilişkilidir. Bu yönüyle modern olan gelenekselin, klasik olanın ve eskinin karşıtıdır. Modernizm ve modern dönemin niteliklerini ve deneyimini dile getiren modernite bir süreç olarak değişime vurgu yapar. Modern toplumlar Batı'da feodaliteden kapitalizme geçen

toplumlardır. Geleneksel olan feodal döneme ait değerleri ifade ederken modernizm, en yalın haliyle kapitalimin kültürüdür. Kapitalist toplumlar tarımın yerine ticarete ve sanayiye dayanır. Dinin egemenliği yerini, Rönesans, Reform ve Aydınlanma gibi süreçlerle laikliğe bırakır (Jeanniere, 1994, 15-16). Köylerin yerini kentler alırken aristokrasi ya da monarşinin yerini Fransız İhtilali ile demokrasi alır. Bu değişimi açıklamak için aynı zamanda modernizmin bilimsel alandaki uzantısı olan toplum bilim (sosyoloji) ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başlarında sosyologlar bu dönüşümü anlamaya çalışmışlardır. Tönnies'e göre bu dönüşümle geleneksel topluma özgü, yüz yüze ilişkilere dayanan cemaat, yerini, hukuki ve ikincil ilişkilere dayanan cemiyete bırakmıştır. Durkheim'a göre modern toplumlar, toplumsal işbölümüne dayalı olarak oluşan dayanışmacı (solidarist) organik yapılardır (Mestovic, 1994, 32). Weber'e göre ise modern toplumlar paraya dayalı ilişkilerin, akılcılığın (rasyonalitenin) ve bürokrasinin egemen olduğu toplumlardır (Lash, 1994, 52). Marx ise kapitalist toplumun nitelikleri arasında emtia üretimi, sermaye birikimi, paraya dayalı ilişkiler, sömürü ve emeğin yabancılaşması gibi görüngüleri sayar. Marx diğer sosyologlardan farklı olarak üretim sürecinde kurulan toplumsal ilişkilerin değişmesine vurgu yapar (Durrand, 2000, 31)

Batı toplumlarında modern kavramının doğuşu, Latincedeki modo kelimesinden türetilen modernus kavramına dayanır. Hemen şimdi, şu an olan anlamındadır ve eski ile özdeşleştirilen antikitenin karşıtı olarak kullanılır. Modernizm, 15. yüzyılda Rönesans ile başlatılır. Bu dönemde Ortaçağ'ı temsil eden kilise otoritesi ve geleneksel olanın aşılması anlamında bir dönüşüm gerçekleşir. Rönesans, Reform, Aydınlanma, bilimsel ve teknolojik gelişmeler bu değişimin dışı vurumudur. Bu yönüyle modern, hem kilise skolastiğine dayanan Ortaçağ'ın karşıtı hem de felsefe ve demokrasiye dayanan eski Yunan düşüncesine bir dönüş olarak anlaşılır. 16. ve 17. yüzyıllarda modern, tarihsel olarak aşılmış olan dünün karşıtı ve günümüz anlamına gelir (Rainbow, 1989, 29). 18. yüzyılda İskoç Aydınlanması sonucunda bilimin gelişmesi ve ucu açık, belirsiz ve sınırsız bir gelişme ve değişme süreci olarak görülür. Endüstri Devrimi ve Fransız İhtilali de bu sürecin ekonomik, siyasal ve kültürel açıdan tamamlayıcı unsurlarıdır. Bu gelişmelerle modernizm Batılı toplumlarda kurumsallaşır. Bu süreçte Hegel değişimin motoru olarak zaman mefhumunu sosyal düşüncenin içine yerleştirir. Nicel değişimler zamanla niteliksel dönüşümlere yol açar. Modernizm bu yönüyle gelenekselin anti tezidir. Böylece modernizm, değişme, gelişme, ilerleme ve toplumsal devrim kavramıyla özdeşleştirilir. 19. yüzyılda modernlik, toplumsal dönüşümün insan bilincine yansımaları olarak çağdaşlık anlamını kazanır ve bütüncül bir tarih anlayışı haline gelir (Pred, 1995, 59). II. Dünya Savaşı'ndan sonra, modernleşme, geleneksel toplumların ekonomik, siyasal ve kültürel açıdan dönüştürülmesi anlamına gelir (Giddens, 1990). Ancak Osmanlı Türk modernleşmesinin tarihi çok daha gerilere Tanzimat dönemine kadar gider. Osmanlı, modernliği Batı ile özdeşleştirdiği için bu süreci Batılaştırma olarak deneyimlemiştir.

Batılaştırma Olarak Osmanlı-Türk Modernleşmesi

Türkiye'de Batılaştırma, Tanzimat'tan bu yana, çöküntü ve dağılmaktan kurtulmak için Batı'yı örnek alma, ekonomiyi, siyaseti, kültürü, kurumları, ilişkileri, sanatı onlara benzetme çabası olarak gerçekleşmiştir. Tanzimat'tan bu yana yaşanan değişimler, Batı'nın etkisiyle, Batı karşısında yaşanan yenilgiler sonucunda gerçekleşmiştir. Osmanlı-Türk modernleşmesi bu yönüyle Batılaştırma çabası olarak deneyimlenmiştir.

Bugünkü Batı toplumları özel mülkiyetin olmadığı ilkel komünal aşamadan sonra özel mülkiyet düzenine geçmiş, tarıma dayalı köleci ve feodal sistemlerden sonra yine özel mülkiyete dayanan kapitalizme ulaşmıştır. Son üç sistem insan emeğinin sömürsü üzerine kuruludur. Son 450 yıldır Batı, kapitalistleşme sürecine girmiş, burada bireyci, akılcı, materyalist, laik bir kültür oluşturmuş, modern tekniği üretime uyarlayarak (sömürgeciliğin etkisi de unutulmadan) hızla gelişmiştir. Bu gelişmeler Batılı toplumların kendi tarihsel ve toplumsal süreçlerinin bir uzantısıdır. Bugün Batı denildiğinde akla Batı Avrupa, Avrupa'dan giden göçmenlerin kurduğu Amerika Birleşik Devletleri, Kanada ve Avustralya gelmektedir (Tahir, 2016, 213).

Osmanlı da dahil olmak üzere Doğulu toplumların üretim şartları ve bunun sonucunda oluşan tarihsel ve toplumsal süreçleri, Batılı toplumlardan farklıdır. Osmanlılar önce Batıya direnmiş, daha sonra savaş alanlarındaki sürekli yenilgiler sonucunda, Batı'nın ekonomik, teknik ve askeri açıdan üstünlüğü kabul edilmiş, Batı'nın tekniğini alırken, "milli ve manevi değerleri korumak" şeklinde özetlenebilecek bir Batılaşma anlayışı benimsenmiştir. Osmanlı-Türk modernleşmesi anlamında Batılaşma, Batılı olmayan bir toplumun Batının geçtiği tarihsel ve toplumsal süreçlerden geçmemiş bir toplumun Batıya benzemeye çalışması anlamına gelir (İlhan, 1982, 204). Önce Batının tekniği alınmaya çalışılmış, bu tutmayınca toptan Batılaşma çabasına girilmiş, halk bu dönüşümü bir taklit olarak değerlendirmiş, değişimi kültürel yabancılaşma ve İslam'dan uzaklaşma (Frenkleşme) olarak görmüş ve bu sürece karşı, geleneksel değerlere dayalı olarak kültürel bir refleks geliştirmiştir. Bu yönüyle Türk insanı tedbirli davranır ve sonunun nasıl biteceğini bilmediği maceralara kolayca atılmaz. Değişimi sağlayacak maddi ve kültürel koşulları olmayan insanlar, geleneksel yaşayışlarını ve düşünme tarzlarını sürdürürken, parası olanlar ve Batılı tarzda eğitim alanlar Batılı gibi düşünmeye ve onlar gibi yaşamaya başlarlar. Batının bireyci burjuva kültürüne karşı Osmanlı halkı topluluk halinde yaşamayı tercih eder. Anadolu'daki diğer kültürlerle ve İslam öncesi Türk kültürü ile İslam kültürünün etkileşimi ile oluşan Anadolu kültüründe 19. yüzyıla kadar, cemaatçilik, toplu güvenlik, kanaatkârlık, düzene uyma, devlete saygı gibi özellikler ön plandadır. Batı, teknikte ve metotta ileridir ancak bu toplum yararına değil, burjuva sınıfının çıkarına hizmet eder (Cem, 1977, 544). Oysa Osmanlı toplumu, özel mülkiyete dayalı Batı sisteminden farklı olarak Asyatik üretim tarzına uygun yaşamıştır.

Osmanlı-Türk modernleşmesiyle tarihsel ve toplumsal olarak Batı'ya hiç benzemeyen bir toplumun kurumları, değer yargıları ve insan tipolojisi, kısacası kültürü değişmeye başlamıştır. Batı tipi kapitalist, bireyci, çıkarıcı, girişimci, laik, materyalist işadama yaratma ideolojisi Cumhuriyet döneminde de ivme kazanmıştır. Kılık kıyafetten Medeni Kanun'a, siyasal yapıdan ekonomik ilişkilere, eğitimden kültüre her alanda Batıya benzemeye çalışılmıştır. Modernleşmeye direnenler daha çok, kırsal kökenli, gelenekçi, yeni tüccar ve küçük sanayicilerdir. Bunlar modern şehir kültürüne adapte olamamış toplumsal katmanlardır. Modernleşme Türkiye'de Tanzimat'tan günümüze daha çok, askeri amaçlı, ordunun, askeri eğitimin ve asker sağlığı açısından tıbbiyenin modernleşmesi olarak düşünülmüştür ve çalışmalar bu yönde gerçekleştirilmiştir (Aktar, 1993, 47). Cumhuriyetle birlikte hukuk, Medeni Kanun, kılık kıyafet, ölçü birimi, alfabe, daha sonra çok partili siyasal yaşama geçiş, alanında Batılı ölçüler kabul edilmiştir. Ancak Türkiye'de Batılaşarak modernleşme sürecinin arkasında toplumsal mücadeleler olmadan Batıyı taklit ederek değişme

sağlanmaya çalışıldığı için, bu dönüşüm gerçekleşmemiştir. Başka bir ifadeyle, değişmesi gereken toplumsal zihniyetin kendisiyken bu başarısızdır (Berkes, 1975, 191). Türk kültürü gerek maddi gerekse de manevi açıdan Batı kültüründen farklıdır. İş yapış biçimi, hayatı anlama ve anlamlandırma yönünden, fikir ve zihniyet ve sosyal yaşam açısından Türkiye’de birisi modern, diğeri geleneksel olmak üzere, ikili bir kültürel yapı oluşmuştur. Bu ikilik siyasetten eğitime, aileden sosyal yaşama, bilimden sanata, bütün sosyal yaşamı etkilemektedir (Tanpınar, 1996, 27).

Gelenekselden Moderne: Ailenin Dönüşümü

Modernleşme ile değişen kurumlardan birisi de ailedir. Uzun yıllar geleneksel aile, ideal aile tipi olarak görülürken modernleşme ile aile de değişmeye başlamıştır. Ailenin temeli evliliklerdir ve evlilik bütün toplumlar için çok önemli bir olgudur. Geleneksel ailede kadının temel rolü anneliktir. Bu tip ailelerde kadın ve erkek cinsiyet rolleri arasında belirgin bir ayrım ve farklılık vardır. Baba ailenin reisidir ve asıl görevi ailenin geçimini sağlamaktır. Bu koşullarda erkekler güçlü, egemen ve baskın birer karakterdir. Kadınların ise daha itaatkâr, pasif ve narin olmaları beklenir. Geleneksel ailede asıl karar alan kişi babadır. Kadının görevi ise kocasının alacağı kararlara uymaktır. Bu açıdan geleneksel ailede cinsiyet ayrımcılığı daha belirgindir (Anderson, 1980, 13).

1960’lı yıllarda kapitalizme özgü sosyal adaletsizliğe, ırkçılığa ve cinsiyet ayrımcılığına karşı toplumsal hareketler geliştikçe geleneksel aile kurumu da sorgulanmaya başlamıştır. Özellikle feminist hareketlerin gelişmeye başlamasıyla toplumsal yaşamda cinsiyet rolleri görece daha çok sorgulanmıştır. Kadın-erkek arası eşitlik talebi cinsiyet rollerinin de değişmesine neden olmuştur. Kadınların kendi kimliklerini gerçekleştirmelerinin önü kısmen açılmıştır. Kadınların eğitim sürelerinin artması, iş yaşamına katılmaları, kendilerine daha iyi ve bağımsız bir yaşam kurmanın imkanlarını sağlamıştır. Kadınların yaşam standartları yükselmiştir. Bazı kadınlar için, boşanma, kürtaj, evlenmeden çocuk sahibi olma ve kendi başına yaşama koşulları doğmuştur. Çünkü geleneksel toplumlarda kadınların ekonomik bağımsızlığı olmadığı gibi ya hiç eğitim almazlar ya da çok kısa eğitim imkanları olur, genç yaşta evlendirilirler ve anne olurlar. Hayatlarını kocalarına ve çocuklarına adanmaları beklenir (Casey, 1989, 32).

Modern yaşam kamusal rollerin artmasına neden olmuştur. Çalışan kadınlar, çocuklarını kreşe yollamaktadırlar. Sosyal yaşamda aktif olan kadınlar kocalarına ve çocuklarına yeterince zaman ayıramazlar. Evliliğe eskisi kadar önem atfetmezler. Ekonomik bağımsızlığı olan kadınlar hiç evlenmeden de yaşayabilmektedirler. Kariyer yapma aile kurmaya alternatif olabilmektedir. Boşanma oranları eskiye göre daha da artmıştır. Ancak bütün bu gelişmelerin alkol, uyuşturucu bağımlılığı, depresyon, duygusal çöküntü, eski eşler arasında kavga ve hatta cinayet gibi yan etkileri de olabilmektedir. Çalışan anneler çocuklarına daha çok maddi imkan sunarken daha az zaman ayırmakta ve daha az ilgi gösterebilmektedirler. Çocuklara daha iyi ve kaliteli eğitim sağlama, çocukları birey olarak yetiştirme ve karar alma süreçlerine çocukların da katılması söz konusudur. Kadınlar dinî nikah yerine resmi nikah talep etmekte, miras da dahil kanuni haklarına daha çok sahip çıkabilmektedirler. Gelenekselden moderne geçişte aile yapısı ve ilişkileri de değişmiştir. Geleneksel aile, dede, nine, amca, yenge, hala, kuzenler gibi daha kalabalıkken, modern aile, anne baba ve çocuklardan oluşur. Geleneksel ailede akrabalık ilişkileri daha yoğundur. Geleneksel aile daha çok kırdan yaşadığı ve çiftçilikle uğraştığı için her bir

fazla nüfus aynı zamanda işgücü demektir. Oysa modern toplumlarda her bir çocuk aile açısından bir gider kalemidir. Modern aileler akrabalarından da uzaktır. Aile büyükleri yılda birkaç gün görülebilir. Akrabalar birbirlerini tanımazlar. Bayram, düğün, ölüm, doğum gibi özel günlerde akrabalarla görüşülebilir. Modern ailelerde aile büyükleri daha az otorite ve saygınlık sahibidirler. Gençler ve çocuklar daha bağımsız karar alabilmekte ve hareket edebilmektedirler. Geleneksel ailede babalar kendilerine gelin ya da damat seçebilirken modern ailelerde çocuklar kendi eşlerini seçebilmektedirler (Flandrin, 1979, 97).

Osmanlı Devleti çoğunluğu köylülerden oluşan ve tarımla uğraşan bir toplum yapısına sahipti. Bu yapı içerisinde üretim ve tüketim için stokların hazırlanması, işbölümünün sağlıklı işlemesi ve ailenin güvenliğinin sağlanması gibi nedenlerden dolayı üç kuşak bir arada yaşardı. Burada kadınlar da geleneksel rollerini yerine getirirlerdi (Ortaylı, 2006, 62). Cumhuriyet döneminde bile özellikle 1980'lerin ortalarına kadar Türkiye köylü ve tarım ağırlıklı bir ülkedir ve geleneksel aile tipleri yoğun bir şekilde bulunmaktadır. Özellikle Cumhuriyet Döneminde Medeni Kanun'un kabul edilmesi, kadın erkek eşitliğinin sağlanması, kadınlara çalışma, seçme ve seçilme hakkının verilmesi, resmi nikah kıyma zorunluluğu, çok eşliliğin yasaklanması gibi pek çok haklar tanınmasına rağmen yukarıda da belirtildiği gibi bu haklar toplumsal mücadelelerden ziyade devlet tarafından verilmesi sonucunda pek çok bölgede geleneksel aile yapısı ve ilişkileri devam etmiştir. Kadınlara yönelik erkek egemen bakışla oluşturulan kadın imgesinde gerek İslamcı, gerek milliyetçi, gerekse de Batıcı ideolojilerde hep kadının lehine olacak şekilde yapılan eşitlik vurgulamalarına rağmen kadınlara yönelik ayrımcılık ve şiddet ile kadınların anne ve eş olarak geleneksel rollerine ilişkin uygulamalar devam etmektedir (Karakaya, 2017, 165). Bunun yanında tamamen modern aile tiplerinin de bulunduğu ikili bir toplumsal/kültürel ortam varlığını sürdürmektedir. Bu durum zaman zaman eski ve yeni, geleneksel ve modern aile tipi arasındaki toplumsal ve kültürel çatışmaları da beraberinde getirmektedir (Doğan, 2009, 23).

Halit Refiğ'in Düşünsel ve Sinemasal Gelişimi

1934 yılında İzmir'de dünyaya gelen Halit Refiğ, Şişli Terakki Lisesi'ni bitirdikten sonra Robert Koleji'nde mühendislik eğitimi alır. Yedek subay olarak bulunduğu Kore yarımadasında 8 mm'lik kısa filmler çeker. Askerlik dönüşü, 1956 yılından itibaren Akis, Kim, Yeni Sabah, Akşam ve Milliyet gazetelerinde sinema yazıları yazar. Sinema tarihçisi Nijat Özön ile birlikte Sinema dergisini çıkarır. 1960 yılında Atıf Yılmaz'ın asistanı olarak sinemaya giren Halit Refiğ, 1961 yılında ilk filmi olan *Yasak Aşk*'ı çeker. 1961'de başladığı yönetmenlik sürecinde 1996'daki son sinema filmine kadar toplam 51 filmin yönetmenliğini yapar (Evren, 2006, 329-333).

Halit Refiğ, 27 Mayıs Hareketi'nden sonra ortaya çıkan ve 1970'lerin ikinci yarısında sönmeye başlayan Toplumcu Gerçekçilik, Halk Sineması, Ulusal Sinema, Milli Sinema, Devrimci Sinema gibi kuramsal tartışmaların odağında yer alan kişilerin başında gelir. Sinema anlayışında gerçekçi bir yaklaşımı benimseyen Refiğ (1965, 12), 1960'lı yıllarda sansürün hafiflemesi, sinema dilinin, seyirci ve salonların yerleşik hale gelmeye başlamasıyla kamerasını dönemin sosyal sorunlarına çevirir. Önce *Yasak Aşk* (1961), *Seviştığımız Günler* (1962), *Şehrazat* (1964), *Kırık Hayatlar* (1965) gibi filmlerde modernleşen bir toplumda, büyük şehir hayatından kesitler sunan bu filmlerde, kadının toplumdaki yeri, aile, kadın erkek ilişkileri, yasak aşk, aldatma, cinsellik ve erotizm çerçevesinde farklı mesleklerden gelen çalışan kadın

hikayelerini anlattığı filmler yapar (Scognamillo, 1965, 19-20; Tuna, 1965, 9). Ancak Refiğ'in asıl dikkat çeken çalışmaları 27 Mayıs Hareketini takiben (Şener, 1970:3), özellikle Halit Refiğ açısından 1963'te başlayan bu dönemde, Metin Erksan, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler tarafından sınırlı sayıda örneği verilen Toplumsal gerçekçi film hareketinde yer almasıyla yaptığı filmlerdir. Refiğ'in 1965 yılına kadar çektiği bu tip filmler arasında Şehirdeki Yabancı (1962), Şafak Bekçileri (1963), *Gurbet Kuşları* (1964) ve *Haremde Dört Kadın* (1965) gibi filmler sayılabilir (Kayalı, 1994,150). Şehirdeki Yabancı filminde, bir maden kenti olan Zonguldak fonunda, çeşitli toplumsal katmanlardan gelen insanların sosyo-kültürel ilişkileri çerçevesinde, toplumuna yabancılaşmış aydının dramı, yine bir yasak aşk motifi çerçevesinde, verilir (Teksoy, 1963, 15). Şafak Bekçileri'nde Türktoplumunda ordunun yeri ve işlevi, Atatürk devrimlerinin bekçisi olarak sunulan savaş pilotları ekseninde tutucu toprak ağaları ve aydın bürokrat çatışması, köy ve köylülük sorunu, toplumsal baskı, yine bir aşk üçgeni içerisinde, sunulur. *Gurbet Kuşları* filminde ise göç sorunu Türk sinemasının gündemine gelir (Scognamillo, 1965a, 17-18). Refiğ (1965b, 16)'e göre, göç, üretim ekonomisine geçememenin ve talandan beslenmenin sonucudur. Bu tip toplumlarda göçün nedeni üretim ilişkileri değil, talan gayesiyledir. *Haremde Dört Kadın* filminde Osmanlı'nın dağılma döneminde, o devrin ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel ortamını da dikkate alarak bir Paşa konağında yine yasak aşk öyküsü içerisinde evlilik, aşk, kadın erkek ilişkileri, kadının toplumsal rolü, kadınlar (ve erkekler) üzerindeki toplumsal baskı gibi sorunlar farklı sosyal katmanlardan gelen yedi kadının ilişkileri çerçevesinde irdelenmektedir (Scognamillo, 1965b, 19).

1965 yılında seçimi, kapatılan Demokrat Parti'nin devamı olan, Adalet Partisi'nin kazanması, sansürün şiddetini artırması, Toplumsal gerçekçi filmlerin gışede başarısız olması, hatta zaman zaman salon bulamaması gibi nedenlerle bu anlayış bir akım düzeyine erişmeden sönümlenmiştir. 1965 seçimleri özellikle "halka rağmen halkçılık" anlayışının olamayacağını göstermiştir. Bu durumda halkı ve onun kültürünü tanımaya yönelen Refiğ, 1965 sonrasında Halk sineması kavramını geliştirir. 1965 yılında kurulan ve ilk başkanlığını Semih Tuğrul'un üstlendiği, kurucuları arasında Muhsin Ertuğrul, Sabahattin Eyüboğlu, Nijat Özön, Cevat Çapan, Hüseyin Baş, Şakir Eczacıbaşı, Adnan Benk (Kutlar, 1968:29) gibi isimlerin yer aldığı Türk Sinematek Derneği sinemayı evrensel bir sanat olarak değerlendirirken Fransız, İtalyan, Rus ve Amerikan sinemasının "seçkin" örneklerinin gösterimini yapar (Caner, 1969, 77; Başgüney, 2010, 68), Halit Refiğ bu anlayışa karşı çıkar. Türk sinemasına karşı bakışı "olumsuz" olan Türk Sinematek Derneği üyeleri daha çok Avrupa sinemasını ve özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile Fransız Yeni Dalga akımını önemli bulurlar (Kayalı, 1998, 11). Halit Refiğ, bu süreçte daha çok Kemal Tahir'in görüş ve düşüncelerinden etkilenir (Refiğ, 1996, 184). O'nun görüşlerinden hareketle Halit Refiğ, Osmanlı-Türk tarihinin ve gelişim çizgisinin Batılı toplumlardan farklı olduğuna vurgu yapar. Batı toplumlarında feodalite, özel mülkiyet ve sınıf mücadelesi çerçevesinde tarihsel süreç ilerlerken, Osmanlı gibi Doğu toplumlarında feodalite yerine toprakta Asyatik Üretim Tarzı denilen devlet mülkiyeti söz konusudur. Toprağın devlete ait olduğu ve kapalı köy ekonomilerine dayanan bu tip toplumlarda tarım ve küçük sanayi arasında sıkı bir iş birliği vardır. Bu işbirliği sonucunda üretilen "artık değer" e üstün bir otorite olarak devlet tarafından el konulur. Devlet vergi ya da iç yağma yoluyla zapt ettiği bu gelire, güvenlik, sulama ya da toprağın ıslahı gibi kamusal hizmetleri yerine getirir (Divitçioğlu, 2010, 77). Batı toplumlarından farklı olarak devlet burada bir sınıf çatışması aracı değil, toplumu

bir arada tutan en önemli güçtür. Bu görüşler, özellikle Kemal Tahir'in *Devlet Ana* romanını yazmasından sonra daha da belirginleşmiştir (Bkz. Refiğ, 1971, 79-81). Buna göre Türkiye'de asıl çelişki Batı'daki gibi sosyal sınıflar arasında değil, Batı ile Doğu arasındadır (Sekmeç, 2010, 252).

Halit Refiğ (1967, 14-5)'e göre, Türk ekonomisi talana dayandığı için üretim ekonomisine geçememiş ve site medeniyetine ulaşamamıştır. Onun için Türkler hâlâ göç etmektedir. Ekonomi üretime dayanmadığı için de sermaye birikimi gerçekleşmemiş ve sosyal sınıflar da Batılı kapitalist toplumlarda olduğu şekliyle teşekkül edememiştir. Buna göre, Batılı toplumların tarihsel ve sosyal yapısı ve bu yapının sonucu olan kültürü, ideolojisi ve insan malzemesi Türk toplumunununkinden farklıdır (Refiğ, 1999, 101). Miri toprak düzeninin bozulması ve Batı karşısındaki askeri yenilgiler sonucunda Osmanlı kurtuluşu Batılaştırma çabalarında bulmuştur. Batılaştırma ile Batı tarzı kapitalist bir toplum yaratılmaya çalışılmış, bu süreçte gayri Müslimlerin önderliğinde bir ticaret burjuvazisi ortaya çıkmıştır. Bu sosyal kesimler Batılı gibi yaşayıp düşünürken öbür yanda Türk halkı Türk geleneklerine ve İslâm anlayışına uygun bir şekilde cemaat tarzı yaşamaya devam etmiştir (Refiğ, 1965a, 8). Muhafazakâr olarak değerlendirilen bu halk kesimleri seçkin modernliğe karşı daha çok kır kökenli, yeni tüccar, ve küçük sanayiciler ile çeşitli halk kesimlerinden oluşur. Bu toplumsal katmanlar, modernizme ve Batı kültürüne entegre olamamışlardır (Öngen, 1997, 14). Böylece modern ve geleneksel ikiliğine dayanan bir toplumsal yapı oluşmuştur. Osmanlı-Türk tarihinde ekonomik gelişme geleneksel Doğulu kültürü ortadan kaldıracak bir düzeye erişemediği için, Batılı değerler de tam anlamıyla egemen olamamıştır. Bunun neticesinde Türk toplumu Doğulu ve Batılı, geleneksel ve modern değerler arasında kalmış bir toplumdur (Şasa, 1967, 14).

Türk sineması, Batılı ülkelerdeki gibi, bir sermaye sınıfına dayanmaz. Onun için Türk sineması bir sermaye sineması değildir. Film izleyen halkın ödediği bilet paralarına dayalı olarak kesilen bonolarla finanse edildiği için bir halk sinemasıdır. Bütün ödemeler bonolarla yapılır, film gösterime girdikten sonra kesilen bilet fiyatlarıyla da sinema kendi kendisini finanse etmektedir. Bu yönüyle Türk sineması peşin paraya ve sermayeye dayanmaz. Filmciler, yapacakları filmin halk tarafından izleneceğini düşünerek bu işe girerler (Toklu, 2012, 29). Halk sineması içerik olarak da geleneksel halk hikayelerine, seyirlik gölge ve orta oyununa dayanır. Bu durum Türkiye'ye özgüdür ve başka bir örneği de yoktur. Halit Refiğ, 1966 yılında çektiği *Karakolda Ayna Var* (ve bunu takip eden *Kız Kolunda Damga Var*) filmini halk sineması örneği olarak görür (Türk, 2001, 215). 1965 yılında kurulan ve çoğunlukla sinema yazarları ve eleştirmenlerce temsil edilen Türk Sinematek Derneği, geleneksel yapıyı ve Türkiye'nin özgünlüğünü reddederken, Türkiye'nin kendine özgü toplumsal, tarihsel ve sanatsal gerçeklerinden hareket eden Halit Refiğ, halk kültürünü ve sanatını anlamaya çalışarak filmler üretmiştir. Sinemanın evrensel bir sanat olduğunu iddia eden Türk Sinematek'ine karşı "evrensele giden yolun ulusal sanattan" geçtiği tezini savunur. Özellikle 1967'de Kemal Tahir'in *Devlet Ana* romanını yazmasından sonra Halit Refiğ de sinemada ulusallıktan bahseder. Ulusal sinema bir yanda Batı karşıtlığı, bir yanda Türk sinemasının gelişmesi ve anlamına gelir. Refiğ, bu düşüncenin ürünü olarak da 1969 yılında çektiği *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmini gösterir (Refiğ, 1971, 92). 1972 yılında çektiği *Fatma Bacı* filminde de Batı kültürüne karşı Doğulu yerli kültürü savunur. Doğu kültürünün kaynağı olarak İslâm dinine ve tasavvuf düşüncesine vurgu yapar.

Halit Refiğ, Türk sineması konusunda en çok teorik analiz yapan, görüş üreten birkaç yönetmenden birisidir. Refiğ, eski ile yeninin, geleneksel ile modernin mücadelesini içeren (Karpas, 1967, 2) son 150 yıllık Türk tarihi, toplumu, sanatı ve sineması konusunda araştırmalar yapmış, filmler çekmiştir. Türk halkının eski toplumsal yapıdan ve geleneksel kültür unsurlarından beslenen Doğulu değerleri ile altyapının yeterince değişmemesi sonucu tamamıyla egemen olamamış Batı kültürü ve değerleri arasında kalan toplumun yaşadığı sosyo-kültürel sorunlar ve sıkıntılar, Batı tarzı yaşam, tüketim kültürü, alfrangalaşma bağlamında kültürel düzlemde Batı-Doğu çatışması Halit Refiğ'in yaşamında ve sinemasında önemli bir yer teşkil eder. Batılılaşmış sosyal tabakalarla geleneksel halk kesimleri arasında toplumsal yaşam ve hayatı anlamlandırma biçimleri birbirinden oldukça farklıdır. Bu tezatlar yeni bir senteze ulaşmamış ve geleneksel değerlerle Batılı değerler arasındaki ikilikler toplumsal yaşamın her alanında ortaya çıkmaktadır (Şasa, 1967, 14). Halit Refiğ, çeşitli filmlerinde bu yönde göndermelerde bulunmuştur. Başta Şafak Bekçileri, *Gurbet Kuşları*, *Haremde Dört Kadın*, *Kırık Hayatlar*, *Bir Türk'e Gönül Verdim* ve *Fatma Bacı* gibi filmlerde Batı-Doğu karşıtlığına ve bundan kaynaklanan kültürel çatışmalara göndermede bulunmuştur. *Gurbet Kuşları*'nda Maraşlı ailenin tıp tahsili yapan oğlu modern ailenin kızıyla evlenerek İstanbul'da kalmayı hak ederken, şehre bir şey katmadan onun nimetlerinden faydalanmaya çalışan aile filmin sonunda başarısız olup Maraş'a geri dönmektedir. *Haremde Dört Kadın* filminde ise Batılılaşma çabalarının Osmanlı aile yapısı üzerindeki dejenere edici etkisi bir Paşa konağının çerçevesinden sunulmaktadır. *Fatma Bacı* filminde ise Doğulu değerlere sahip Fatma Bacı Güzel Sanatlar Fakültesi'nde okuyan kızına "Batınız batsın" derken Halit Refiğ'in bu konuları bakışını ortaya koymaktadır. Burjuvazisi olmayan Türkiye gibi bir ülkede, Batı kültürü ile yetişen aydınlar Türk toplumunu Batı'nın burjuva değer yargılarına göre tahlil etmektedirler (Şener, 1975, 5). Bu nedenle Batılılaşmayı bir aydın hastalığı olarak gören Refiğ (1967a, 15), halkın Batılılaşma hareketine karşı direnişini anlamak (ve anlatmak) için halka dönük ve halktan gelen bir sinema yapmak peşindedir. *Kızın Var mı Derdin Var* filmi tam anlamıyla Batılı bir dünya görüşüne ve yaşam tarzına sahip bir ailenin kızı ile Doğulu bir ailenin oğlunun evlenme sürecinde yaşanan kültürel çatışmalara odaklanmaktadır. Bu yönüyle Halit Refiğ'in bu konudaki yaklaşımının ve bakış açısının ortaya çıkmasında önemli ipuçları sunmaktadır.

Yöntem

Yapısalcılık: Saussure, Levi-Strauss ve Dizisel Çözümleme

Yapısalcılık, bilimden sanata dek birçok disiplinde kullanılan bir analiz biçimidir. Yapısalcı çözümleme, tiyatro, roman, masal, sinema filmi gibi anlatı metnine sahip alanlarda daha ağırlıklı olarak kullanılmaktadır. Yapısalcı çözümleme, bütünü oluşturan parçaların belirlenip, anlatı metninde yer alan bu parçaların (öğelerin) nasıl bir kurulum içinde birbirleriyle ilişkilendirildiklerinin bulunması esasına dayanmaktadır. Yapısalcılık temelde bir çözümleme yöntemidir ve bu terimin de ima ettiği gibi teknik ve zihinsel zorunluluklarla ilgilidir (Piaget, 1999,124). Bu nedenlerden dolayı, 20. yüzyıl, yapısalcılık çağı sayılmaktadır (Vardar, 2001,10).

Yapısalcılık kültürel faaliyetlere bilimsel bir nesnellikle yaklaşıp onların analiz edilebileceği fikrine dayanan bir inceleme metodudur. Yapısalcılığın Ferdinand de Saussure'ün dilbilime ilişkin çalışmaları ile başladığı düşünülür. Ölümünden sonra öğrencilerinin tuttuğu notlardan oluşan Genel Dilbilim Dersleri başlıklı çalışma

yapısalcılığın temel eserlerinden kabul edilir. Saussure'e göre dil, farklı ilişkilere dayanan bir sistemdir. Gösterilen ve gösteren arasında indirgenemez bir fark vardır. Gösterilen gerçek dünyadaki nesnelere. Gösteren ise nesneye atıfta bulunan bir sözcüktür. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki keyfidir. Saussure Dil (langue) ve Söz (parole) arasında ayırım yapar. Söz, insanların konuştuklarıdır ve dilin bir ürünüdür. Dilin söz üzerinde bir belirleyiciliği vardır. Buna göre görüngüler, görünmeyen yapılar tarafından belirlenir. Bu, yapısalcı yaklaşımın temel özelliğidir. Bu yaklaşım, aşağıda ele alınacağı üzere, Levi-Strauss'un yaklaşımına benzer. Yapısalcılık tarihsel değişimleri görmezden gelir. Saussure (1998, 5)'e göre, dilbilim her dilde kalıcı ve evrensel olarak işleyen temel mantığı keşfetmelidir. Bu mantık bilimsel, nesnel, tanımlanabilir bir yapıdır. Saussure'e göre anlam bir şekilde nihai bir garantör, aşkınsal bir konum olan dilin yapısından türetilir. O'na göre dil, art-süremli değil, eşsüremlidir. Artsürem, incelediği konunun tarihsel süreç içerisindeki değişimlerinin izini sürerken, eşsüremli inceleme belirli bir zaman diliminde kalarak ikili karşıtlıkları inceler. Özellikle dilin yapısı (langue) üzerindeki araştırmalar eşsüremlidir. Yani dili diyakronik olarak değil senkronik olarak ikili karşıtlıklar üzerinden kavrar.

Yapısalcılığın öncü çalışmaları 1960'lı yıllarda, Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, A.J. Greimas ve Tzvetan Todorov gibi eleştirmenler ve edebiyatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Önce dilbilimden hareket eden bu yaklaşım, daha sonra bütün toplumbilimlerine genelleşir. Yapısalcılıkta birey önemli değildir. Toplumsal yapı, bireyi belirler. Özellikle Levi-Strauss, Lacan, Derrida, Foucault, Deleuze ve Lyotard gibi düşünürler çalışmalarında yapısalcı yaklaşımı kullanarak toplumsal anlama konusunda önemli birtakım katkılarda bulunmuşlardır (Sarup, 1997, 13). Terminolojik olarak kökenini yapı kavramından alan, parçaların bir bütün oluşturduğunu ifade eden bu düşünce akımının öncülerinden birisi de Claude Levi-Strauss'dur. O'na göre yapı, kendine özgü bağımsız bir bütündür ve kendisini oluşturan parçalara indirgenemez. Birçok tartışmaya konu olan yapısalcı yaklaşımı Levi-Strauss "Değişmez olanın ya da yüzeysel farklılıklar arasındaki değişmez öğelerin araştırılması" olarak tanımlamaktadır (Levi-Strauss, 1986, 21). Levi-Strauss, dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün dilbilim çalışmalarını antropoloji disiplinine uyarlayarak mit, hediye alış veriş, inanç biçimleri, akrabalık, beslenme biçimi gibi kültüre ait özelliklerden elde ettiği verileri, toplulukların kültürlerinin çözümlenmesinde kullanmıştır.

Yapı sözcüğü, geniş anlamda canlı ya da cansız bir organizmadır. Birçok alt sistemin bir araya gelmesiyle oluşan parçalar bütünüdür. Dar anlamda ise toplum ya da örgüt içindeki birimlerin birbirleri arasındaki karmaşık ilişkilerin bütünüdür ifade eder ya da yapı, grup, klan, aile veya diğer kurumların eşgüdüm içinde bir araya gelerek oluşturdukları mevcut ilişkiler setidir. Kısaca, yapısal bir ilişkiden bahsedebilmek veya bir yapıyı incelemek için, o sosyal birimin belli başlı öğeleri/alt birimleri, alt sistemlerin bir araya gelerek bir bütün oluşturması, bireyler ve onları birbirine bağlayan mevcut ilişkileri ve bu ilişkileri düzenleyen kültürel değerleri, yasa ya da kuralları bulunmalıdır.

Yapısalcılık ise yapı kavramından türetilmiş bir sistem ve onun parçaları (alt birimleri) arasındaki ilişkileri inceleyen yaklaşımlardır. Bu alt birimler, sosyal yapı içinde birbirinden bağımsız hareket etmemektedir. Birinde meydana gelen bir değişim diğer alt birimi/birimleri etkileyebilmekte ve değiştirebilmektedir. Bu

anlayış içinde yapısalcılık, alt birimler arasındaki karşılıklı ilişkiden bütüne doğru yönelimi açıklayarak teorisyene, kültürel sistemi bir bütün olarak inceleme olanağı verir. Bu yaklaşım, kültürel yapıyı, temelinde dil ve onun işlevi üzerine kurgulanmış bir model ile açıklamaya çalışır. Bunu yaparken de dilde var olan benzerlik (çağrışım) ve karşıtlık (zıtlık) ilişkisinden yararlanır (akt., Nar, 2014, 32). Diğer bir ifadeyle bu yaklaşım, belirli bir kültürde ilişki içinde bulunan öğelerin karşıtlıklarını ve karşılıklı bağıntılarını anlamlandırmaya çalışır.

Yapısalcılık, bir yöntem olarak, incelenen nesneye, yapı kavramının uygulanmasıdır. Buradaki amaç, her türlü olgunun altında yatan sistematik yapıyı açıklamak, olay ve olguların ardındaki temel gerçeğe ulaşmak genel bir amaç olarak benimsenmektedir (Vardar, 2001, 10). Tahsin Yücel (2008, 130) de yapı kavramını iki terimin ve bu iki terim arasında bir bağıntının varlığı olduğunu belirterek konuyu şöyle açıklar: Öncelikle, bir nesne-terimin tek başına anlam taşımaz. Anlamın her zaman bir bağıntıyı varsayar, dolayısıyla anlamın zorunlu koşulu terimler arasında bir bağıntı bulunması zorunluluğudur.

Bu saptamalar şu sonuca götürür: öncelikle, iki nesne –terimin birlikte kavranabilmesi için bir ortak yanları, yani bir benzerlikleri ya da özdeşlikleri bulunması ve iki nesne-terimin ayrılabilmesi için de şu ya da bu biçimde, şu ya da bu yönden birbirlerinden farklı olmaları gerekir (Greimas, 1966 , 19'dan akt. Yücel, 2018, 130).

Yapısal çözümlemede ayırıp seçebilmek için nesnelere arasında karşıtlık ya da özdeşlik bağıntısının bulunması gerekmektedir. Yapısalcılıkta, sistemdeki birimler, kendi başlarına bir anlam taşımazlar, sistem içinde birbirleriyle bağıntıları, onlara anlam kazandırır ve böylelikle bir sistemin parçası olarak ele alınabilirler (Moran,1991, 169–170).

Ağırlıklı olarak anlatı metinlerinin çözümlemesinde kullanılan bu yöntem, metni şifrelenmiş bir sistem olarak kabul etmekte ve sistemin, anlamlı birimlerin bağlaşımları içinde oluşturulduğu varsayımından yola çıkmaktadır (Barthes, 2009, 108). Dramatik metinlerde ana sorunsal, anlamlı öğelerin 'anlatılış biçimidir'. Anlam evreni, biçimsel kurgu eşliğinde yeni değerler kazanmaktadır. Bir yapının anlam evreninin araştırılmasında, yapının kendine özgü dünyasında insanların, nesnelere, olguların ve durumların içerik ve işlevlerinin, aralarında kurulan bağıntılardan oluşan sistem ortaya çıkartılmaya çalışılır (Yücel, 1991,102).

Genel olarak yapısalcı bir çözümlemenin, tüm ihtimalleri ortaya koyarak başlaması ve karşılaştırmalı olarak deneysel bulguları inceleyerek yol alması gerekir. Levi-Strauss'a göre bu yöntem şu işlemlerden oluşur: Öncelikle incelemeye konu olan görüngü, gerçek ya da varsayılmış iki ya da daha fazla terim arasında bir ilişki olarak tanımlanır. Daha sonra, bu terimler arasındaki karşılıklı değişme olasılıklarını gösteren bir tablo yapılır ve sonunda bu tablo çözümlemenin genel nesnesi olarak kabul edilir; çözümleme de ancak bu düzeyde zorunlu bağlantılar gösterebilir. Başlangıçta ele alınan olgu, olası bileşimlerden yalnızca biridir ve olasılıklar sisteminin tümü önceden kurulmalıdır (akt., Koyuncu, 2011).

Bu incelemede antropolog Levi-Strauss'un ve dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün yapısalcı yaklaşımından hareket edilmektedir. Levi-Strauss ve Saussure ayrı ayrı dil üzerine yaptıkları incelemeler sonucunda anlamların üretildikleri kültüre özgü olduğu, ancak bunları üretme biçimlerinin tüm insanlar için evrensel olduğu

sonucuna varırlar. Onlara göre, bir sistem içinde kavramsal kategoriler inşa etmek, anlam yaratmanın özüdür ve bu sürecin kalbinde ikili karşıtlık (binary opposition) diye nitelendirdikleri bir yapı vardır. İkili karşıtlık, en saf biçimiyle, "evreni oluşturan, birbiriyle ilişkili karşıt iki kategori sistemidir" (Fiske,1996, 152-153).

1955 yılındaki bir yazısında Levi-Strauss, "mitik düşüncenin daima karşıtlıkların farkındalığından ilerleyen arabuluculuğa doğru işlediğini", ayrıca, "mitin amacının çelişkilerin üstesinden gelebilmenin mantıksal bir modelini sağlamak" olduğunu ileri sürer (akt., Dundes, 2006, 110). Levi-Strauss bu tanımda ısrarcıdır. Dört sayıdan oluşan Mytologiques serisinin son sayısı olan *The Naked Man* (Çıplak Adam)'de bir bölüme "ikili işlemciler" adını vermiştir. "..., hangi çeşit olursa olsun bütün mitler, genel anlamda ikili işlemleri içerir. Çünkü bunun gibi işlemler, düşünce ve dilin fonksiyonlarını mümkün kılmak için doğa tarafından icat edilen tabii özelliklerin anlamlarıdır" (akt., Dundes, 2006, 110).

Levi-Strauss, sıralı dizimsel yapıyı eleştirirken dizisel yapıyı yüceltmıştır. Mythologieques serisinin ilk cildi olan *The Raw and The Cooked* (Çiğ ve Pişmiş) yazısında Levi Strauss, "dizimsel aşamada saçma olan bir mitin, dizisel bakış açısında tutarlı bir mite dönüştüğünü iddia eder". Dizimsel bağlamı reddeder ve bunu şöyle açıklar: "Eğer dizimsel sırayı sadece hikâyenin gelişme süreci olarak düşünürsek, çok keyfi ve anlamsız bir yapıda ortaya çıkar" ve genelleyerek ileri gider. "Sadece kendi içerisinde düşünüldüğünde, her dizimsel sıra anlamsız olarak görülmelidir." Tek çözüm, "dizimsel sırayla dizisel sıranın yer değiştirmesi"dir. Ayrıca dizimsel ilişkiler açısından anlayamadığımız ayrıntıların dizisellik boyutuna bakıldığında anlaşılabilirliğini belirtir (akt., Dundes, 2006,111).

Modern Dünyanın Sorunları Karşısında Antropoloji adlı kitabında Levi-Strauss (2012:68), "Ne var ki felsefi ya da bilimsel düşünce kavramlar formüle ederek ve bunları birbiriyle ilişkilendirerek akıl yürütürken, mitik düşünce duyumsanabilir dünyadan alınan imgelerle iş görür: Fikirler arasında bağlar kurmak yerine gök ile yeri, yer ile suyu, aydınlık ile karanlığı, erkek ile kadını, çiğ ile pişmiş, taze ile çürüğü vb. karşı karşıya getirir" diye yazmaktadır. İnsanlar böylece, duyumsanabilir niteliklere -renklere, dokulara, tatlara, kokulara, seslere- ilişkin bir mantık geliştirirler. Bir biçimde kodlanmış bir mesajı iletmek için, bu niteliklerden bir kısmını seçerler, bir araya ya da karşı karşıya getirirler.

Dizisel Çözümleme Yöntemi

Yapısalcı çözümlemenin dizisel (paradigmatic) analiz olarak tanımladığı bu yaklaşımın amacı, metnin görünen içeriğinin altında yatan, hayata yön veren bilgi ve deneyimler ile başkalarına kazandırılmaya çalışılan değerler dizisini tanımlamaktır. İnceleme yöntemi olarak ikili karşıtlıklar, bir metnin özünü anlamaya ve en ince ayrıntılarını ortaya çıkarmaya yardımcı olmaktadır. Bu tür bir listeleme metnin içerdiği mitlerin, ideolojilerin, görüşlerin çözülmesine ve temaların tanınmasına katkıda bulunmaktadır (akt., Parsa ve Parsa, 2004, 115).

Bir metin oluşturulurken ya da oluşturulmuş bir metin (fotoğraf, afiş, film vs.) çözümlenirken o metnin dizisel (paradigmatic) ve dizimsel (syntagmatic) boyutlarına dikkat edilmesi gerekir. Dizisel boyut "seçmek"; dizimsel boyut ise "yerleştirmek veya birleştirmek"tir. Dizisel (paradigmatic) çözümleme, metinlerde görülen karşıtlıklara dayanarak metinlerin çözümlenmesidir. Claude Levi-Strauss

mitleri basit bileşenlerine ayırarak çözümler. Bu yolla metindeki gizli anlamları ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bu yöntem, film çözümlemesinde de kullanılabilir.

Dizisellik, bir paradigma içinde bulunanlardan bir tanesinin kullanılmak üzere seçildiği bir göstergeler dizgesidir. Örneğin, karayolu işaretlerinin şekilleri de kare, daire, üçgen, beşgen olabilir. Bunlar bir paradigmayı oluşturmaktadır. Şekillerin içinde yer alan simgeler dizgesi de başka bir paradigmayı oluşturmaktadır. Dizimsellik (syntagmatic) ise paradigmalar içinden seçilen göstergelerin birleştirildiği iletidir. Yukarıdaki örneğin devamında ise, seçilen bir şeklin (kare, üçgen, daire veya beşgen) seçilen bir işaretle (park edilebilir, bisiklet yolu, geyik çıkabilir, vs.) o levhaların renkleri (kırmızı, mavi veya sarı) ile birleşimidir. Kırmızı ile birleştirilirse yasaklamayı, mavi ile birleştirilirse uygun oluşu belirtir.

Anlam oluşturulabilmesi için diziden (paradigma) seçilenler dizimde (syntagma) birleşir. Okuyucular, bu birleşimi okurken metni tekrar birimlerine ayırırlar. Ayrılanlara ikili karşıtlık tablosu kurarlar. Bunlar arasındaki kurulacak olan bağ okuyucuyu metnin derin anlamına yani idolojisine götürür. Yapısalcı bir diğer kuramcı Ronald Barthes (1979, 55), *Göstergebilimin İlkeleri* adlı kitabında dizisellik ve dizimsellikten uzunca bahsetmektedir. Barthes'in giyim kuşamdan verdiği örnek daha da detaylandırıldığında, dizisellik bedeninin aynı noktasında aynı anda bulunamayacak olan ve değiştirildiğinde anlamının da değişmesine sebep olan parçalardır. Örneğin; *Başa takılanlar*: Fötr şapka, hasır şapka, silindir şapka, yün bere, kasket, türban, eşarp, fes, bandana, vb. *Ayağa giyilenler*: Ayakkabı, bot, çizme, lastik ayakkabı, babet, parmak arası terlik, ev terliği, nalın, vb. *Alta giyilenler*: Etek, pantolon, şort, tayt, vb. *Boyuna takılanlar*: Kravat, papyon, fular, şal, vb.

Bunlardaki anlamı ortaya çıkarmak için daha da detaylara inmek gerekmektedir. Örneğin etek detaylandırılacak olursa; soru şu olmalıdır: "Nasıl bir etek?" Göstergebilim "Nasıl?" sorusuna yanıt arar. Mini etek, midi etek, uzun etek; ipek etek, pazen etek, deri etek, keten etek, yün etek, şilebezi etek; kırmızı etek, siyah etek, yeşil etek; ütülü etek, buruşuk etek, kirli etek, temiz etek, yırtık etek gibi.

Bu etek dizisi aslında anlam olarak birbirlerine oldukça zıttır. Yün olması iklimin soğukluğunu, deri olması zenginliği, uzun olması muhafazakârlığı, mini olması modernliği, kırmızı olması cinselliği, kirli olması pasaklı oluşu, yırtık olması, giyenin şiddete uğradığını veya yoksulluğu, buruşuk olması özensizliği, zevksizliği, ütülü ve temiz olması ise özeni ve zevki çağrıştırır. Etek kategorisi kendi içinde sonsuz sayıda çeşitlendirilip bunlarla anlam kurulabilir veya bir filmde sanat yönetmeninin film içerik ve konusuna göre giydirdiği kadınla, dizisel çözümlemeyle, filmde ne anlatılmaya çalışıldığını yani filmin anlamı, ortaya çıkarılabilir. Parçaların kültürel olarak bilinen anlamları, aynı zamanda ideolojik okuma da yapabilmeyi sağlar. Sunum kodu olarak kılık kıyafet seçimi aynı zamanda insanların kimliğini ortaya koymanın da etkili bir yoludur.

Dizimsel boyut ise anlamın kurulduğu boyuttur. Artık vücudun farklı bölgelerindeki parçalar bir araya gelmiştir. Bunların tutarlı veya tutarsız olması zaten aynı zamanda filmin türünü veya öyküsünü de ortaya koyar. Örneğin, smokin giymiş bir adamın ayağına parmak arası terlik giydirilirse metindeki anlam değişir. Yönetmen bunu bilerek yapmıştır. Filmde hiçbir gösterge tesadüfen yan yana bulunmaz. Muhtemelen bu ya bir komedi filmidir veya senaryo gereği anlatının bir parçasıdır. Çünkü seyirci bir arada olması gereken parçaları bir arada göremediği

için güler. Herkesin bildiği gibi elbette yönetmen de smokinin altında temiz, şık, boyalı kösele deri bir ayakkabı olması gerektiğini biliyordur. Dizim eğer bu şekilde değilse bunun başka bir sebebi vardır.

James Monaco'ya göre; "Sinema kendi özgül yan anlam yeteneklerine sahiptir. Bir film yapımcısının spesifik seçimler yaparak bir gülü belli bir açıdan filme çektiğini bilir. Kamera hareket eder ya da etmez. Gülün rengi parlak ya da donuktur; gül taze ya da solmuştur; dikenleri belirgin ya da gizlidir; arka plan net ya da fludur; çekim uzun ya da kısadır vb. Bunlar sinemasal yan anlama spesifik katkılardır". Böylesi seçimlere göstergebilimsel dilde dizisel (Paradigmatic) yan anlam adı verilmektedir (Monaco,1981, 130'dan akt., Parsa ve Parsa, 2004, 108-109).

Filmde görülen her şey kendi içinde bir diziye sahiptir. Makyaj, dekor, çevre, iç ve dış mekanda yer alan mobilyalar, objeler, giysiler, semboller, renkler vb. ile kamera açıları, aydınlatma gibi teknik kodlar dizisel çözümleme yöntemi ile açıklanabilir. Levi-Straus'un incelemelerinde yer alan bir örneğe göre; Kuzey ve Güney Amerika yerlilerinin mitlerinde ve masallarında aynı eylemler farklı hayvanlarla anlatılır. Kartal, baykuş, karga. Aynı işlev içinde kartalın gündüz, baykuşunsa gece ortaya çıkması bu anlatının kalıcı karşıtlığı gündüz ve gece karşıtlığıdır. Kartal ve baykuşun leş yiyen karga karşısındaki avcı kuşlar olarak konumu ise karganın karşı kutbunda yer alırlar." Gece-gündüz bakımından kendi aralarında karşıt olan bu kuşlar avcılık kategorisinde aynı safta yer almaktadırlar (aktaran, Debaene ve Keck, 2011, 117).

Bu çalışmada *Kızın Var Mı Derdin Var* (Halit Refiğ, 1973) adlı film dizisel çözümleme yöntemini kullanarak çözümlenmiştir. Buradaki amaç, filmdeki karşıt görüşler, karşıt görsel unsur ve imgelerle ortaya konan "geleneksel Türk aile yapısı" ile "modern Türk aile yapısı"ni açığa çıkarmaktır. Bunu yaparken ikili karşıtlıkların neler olduğu tespit edilerek, bu karşıtlıkların hangi psikolojik ve sosyal değerleri temsil ettiği incelenmiştir.

Filmin Özeti

Film, çocukları birbiriyle evlenmeye karar veren iki aile arasındaki kültür farkını konu edinmektedir. Adnan, İstanbul'da bir fabrikanın genel müdürüdür. Karısı Piraye ve kızı Suna ile Batılı, modern, laik bir hayat sürmektedir. Dış hekimliğinde okuyan Suna, Ercan isminde bir gençle evleneceğini söylediğinde Adnan önce, kızının eğitiminin yarım kalacağı endişesiyle bu evliliğe karşı çıkar. Ancak kızı ısrar edince kabul etmek zorunda kalır. Ercan'ın Adana'da yaşayan ailesi İstanbul'a kız istemeye gelir. Ercan'ın babası Hasan ile annesi Fatma, Adana'da yaşayan dindar, muhafazakâr kişilerdir. Onlar da Suna'nın ailesi gibi aslında zengindir ancak geleneksel aile yapısına sahiptirler. Çocukların aileleri tanışınca aralarındaki kültürel farklar da ortaya çıkar. Bu farklılıklara rağmen sonunda Suna ve Ercan evlenirler.

"Kızın Var mı Derdin Var" Filminin Dizisel Çözümlemesi

Dizisel çözümleme yönteminde ilk önce metindeki en temel karşıtlık bulunur, sonra da filmde var olan yani görülen ve varsayılan karşıtlıklar bir tablo oluşturularak sıralanır, daha sonra bu karşıtlıkların ne anlama geldiği, yapısal ilişkilerinin neler olduğu yorumlanır.

Filmin bütününde kültürel olarak yapılandırılmış temel karşıtlık modern Türk aile yapısı ile geleneksel Türk aile yapısı arasındadır. Bu karşıtlıklar modern Batılı/geleneksel Doğulu Türk aile yapısının nasıl olduğuna dair anlamlar üretmektedir.

Temel olarak filmde karşılaşılan karşıtlıklar aşağıdaki tabloda sıralanmıştır. Çalışmada ikili karşıtlıklar yapısı dört grupta incelenmiştir. İlki, giyim, kuşam, saç, sakal gibi beden sunumu ile ilgili olanlar "sunum kodları" başlığı altında anlatılmıştır. İkincisi kız isteme / kız verme, nişan / nikâh töreni, gelin/damat gibi zıtlıklar "kültürel kodlar" altında değerlendirilmiştir. Üçüncü grup "evrensel kodlar" ve dolayısıyla doğal değerler sistemine aittir. Güçlü/zayıf, saygılı/saygısız/, çalışkan/tembel gibi. Dördüncüsü ise, kamera açıları, aydınlatma gibi film anlatımına anlam sağlayan karşıtlıklar "sinematografik kodlar" başlığı altında açıklanmıştır.

İkili Karşıtlıklar: Modern Türk aile yapısı / Geleneksel Türk aile yapısı

Tablo-1,2, 3 ve 4'de dizisel yapıda beliren bu karşıtlıklar ideolojilerin ortaya çıkmasını sağlarken, aslında filmde neyin dışarıda bırakıldığını ve öteki durumunda konumlandırıldığını da açıklamaktadır. Filmde İstanbul'da bir fabrika müdürünün 18 yaşına girmiş kızının (Suna) sevdiği gençle (Ercan) evlenmek istemesi konu edilmektedir. Ercan önce bir demet çiçekle kızın ailesini ziyaret eder, sonrasında kendi ailesini Adana'dan İstanbul'a uçakla getirtir. Kız isteme ritüelinde kahve ikram edilir. Ercan'ın babası Hasan Rıza Bey, "Allah'ın emri Peygamberin kavliyle" kızı ister. Hemen ertesi gün kızın evinde aile içinde nişan töreni yapılır. Sonrasında evlilik hazırlıklarına başlanır. Ev aranır, mobilyalar seçilir, düğün organizasyonu yapılır. Suna Adana'ya Ercan'ın ailesini ziyarete gider. Ercan onu Adana'da ve kendi çevresinde gezdirir. Balayında gidilecek yer konusunda iki gencin anlaşamaması, olay örgüsünde ilk ve tek çatışma anıdır. Ama kısa sürede anlaşmaya varılır. Sonunda nikâh töreni yapılır. Düğünde gençler balayı için uçağa yetişmek üzere acele edip aileleriyle vedalaşırlar ve film biter.

Filmde geleneksel aile yapısı ile modern aile yapısı açıkça görülür. Yönetmen bunu, anlatı yapısında kullandığı nesne, obje, ses, müzik, aksiyon ve diyaloglar ile ortaya koymuştur

"Kızın Var mı Derdin Var" filminin dizisel yapısı üzerinde şu ikili karşıtlıklar belirlenmiştir:

a. Sunum Kodları

Tablo 1: Dizisel (paradigmatic) yapıda "sunum kodları" olarak ortaya çıkan ikili karşıtlıklar.

Modern (Aile)	Geleneksel (Aile)
Batılı	Doğulu
Laik	Dindar
Eğitilmiş	Eğitimsiz
Genç	Yaşlı
Kadın	Erkek
Gelin	Damat
Kayın peder	Damat
Gelin	Kayın valide
Kabul	Ret
Evli	Bekâr
Zengin	Yoksul
Çalışkan	Tembel
Güçlü	Zayıf
Uçak	Otobüs

Modern (Aile)	Geleneksel (Aile)
Hızlı	Yavaş
Pahalı	Ucuz
Saygılı	Saygısız
Sanayi	Tarım
Kent	Kır
Nazik	Kaba
Kız vermek	Kız almak
Kız tarafı	Erkek tarafı
Severek evlenme	Görücü usulüyle evlenme
Nişan	Düğün
Batı müziği	Türk Müziği
İstanbul	Adana
Geleneklere uyma	Geleneklere uymama
Eli dolu olmak	Eli boş olmak
Çiçek	Gıda
Otomobil	Fayton
Alkol	Meşrubat
Sigara, puro içmek	Sigara, puro içmemek
Bıyık/ Traş	Sakal
Başı açık	Başı kapalı
Şapka	Başörtüsü
Gömlük	Mintan
Mini etek	Uzun etek
Modern Süs ve Aksesuarlar	Geleneksel Süs ve Aksesuarlar
Kol saati	Köstekli cep saati
Tespah çekmemek	Tespah çekmek
Dekolte	Kapalı
Açık alan	Mahrem alan
Makyajlı	Sade
El sıkışma	El öpme
Modern oturma grubu	Klâsik oturma grubu
Dans etmek	Dans Etmemek
Spor yapmak	Spor yapmamak

Bu grupta beden dili, giyim-kuşam, sosyal mesafe, öpüşme, selamlaşma, jest ve mimikler, iç mekânda kullanılan dekor ve aksesuarlar yer almaktadır.

Modern giyim/ geleneksel giyim: Tabloda yer alan giyim kuşam ile kurulan tüm karşıtlıklar bu başlık altında yorumlanabilir. Filmde Ercan'ın babası hariç bütün erkek oyuncular hep takım elbise giymektedirler. Mutlaka boyunlarında kravat ya da fular vardır. Kravat ve fular modernliğin simgesidir. Ercan'ın babası ise ceket giydiği zamanlarda bile kravat takmamaktadır. Aynı şekilde sadece Ercan'ın babası köstekli cep saati ve tespih kullanırken filmdeki diğer erkek karakterler kol saati takmakta ve tespih kullanmamaktadırlar. Filmde Ercan'ın babası dışındaki tüm erkekler ya bıyıklı ya da traşlıdır. Ercan'ın babası Hasan Rıza Bey ise sakallıdır.

Ercan'ın annesi Fatma Hanım ve Sunaların evindeki orta hizmetçisi Şaheste Bacı baş örtüsü takarken diğer kadın karakterler başörtüsü takmazlar. Suna'nın annesi şapka giyer ve o zaman başörtüsü/şapka karşıtlığı farklı bir dizi olarak ortaya çıkar.

Başörtüsü takmamak da şapka takmak da ayrı dizilerde fakat modernliğin simgesi olarak ortak paydada yer almaktadır. Filmde Ercan'ın annesinin eteği uzun ve kapalıdır ama diğer kadınların etekleri minidir ve dekolte giyinmektedirler. Ercan'ın ailesine kendisini beğendirmek isteyen Suna, kız isteme sahnesinde uzun etekle görülür. Makyajlı, ojeli, saç boyalı olmak modernliğin göstergeleridir. Bu durumu Ercan'ın annesi Fatma Hanım şöyle ifade eder: "Kadın boyunca kız evlendiriyor, kayın valide olacak hâlâ saçları boyalı, tırnakları ojeli".

Alkol, sigara kullanmak/ alkol, sigara kullanmamak: Suna'nın babası Adnan sürekli puro içerken Kaptan dedesi sigara içmektedir. Kaptan dede akşamcıdır. Evine ziyarete geldiği Adnan'ın hizmetçisi Şaheste'ye, "Şaheste sen de çilingir soframı hazırla, durma!" diye talimat verir. Suna'ya da; "Tütün getir bana, babanda âlâsı vardır" der. Anne de dahil bütün aile üyeleri alkol (rakı, viski, şarap) kullanırken Ercan'ın ailesi bunları kullanmamaktadır. Yerine ayran, su, limonata, meşrubat, çay, kahve gibi alkolsüz içecekler tüketmektedirler. Ercan gibi dünürlerinin de modern olduğunu düşünen Piraye, Şaheste'ye "İçki için buz çıkar Şaheste. Belki kuru yemişle içerler içkiyi" der. Dünürü Fatma Hanım'a "Sigara alır mıydınız acaba?" diye soran Piraye'ye Fatma Hanım, "Almayalım izninizle" der. Hasan Rıza Bey de "He ya! Ailecek böyleyiz, kusura kalmayın. Eskiden beri ne içkiyle ne de içenle ülfetimiz olmamıştır" der.

El sıkışma (tokalaşma)/ el öpme: Modern bir aile olan Adnan'ın ailesinde el öpme alışkanlığı yoktur. Adnan kendilerini ziyarete gelen babası ile tokalaşırken hafif eğilir ama babasının elini öpmez. Aynı şekilde Suna da dedesini yanaklarından öper. Piraye de kayın babasının elini öpmez. Suna, sadece Ercan'ın anne ve babasının elini öpmekte kendi ailesi ile yanaktan öpüşmektedir. Dünürler birbirleriyle el sıkışmaktadırlar. Ancak Adnan, dünürü Fatma Hanımla tokalaşmazken bir sahnede Suna'nın annesi Piraye Hanım kocasının iş arkadaşı Şevket Bey'in elini sıkıkmaktadır. Burada yine modern ailelerde kadın ve erkeğin el sıkışmasının yadırganmadığı gözler önüne serilmektedir. Adnan ise geleneksel yapıya uyararak sadece dünürü Hasan Rıza Bey'in elini sıkıp, Fatma hanımla el sıkışmaz.

Tablolar, Fotoğraflar/ Sülüs, Hat, Halı: İç mekânın dekorasyonunda kullanılan aksesuarlar da hangi ailenin geleneksel, hangisinin modern olduğunu göstermektedir. Suna'nın evinde duvarda, şifonyerlerin ve çalışma masasının üzerinde aile fotoğrafları, Suna'nın tek veya anne babanın çift fotoğrafları görülmektedir. Hemen hemen her ortamda fotoğraf temel aksesuar olarak görülür. Ercan'ın Adana'daki evinde duvarda halı, hat, bir tablo ve Kuran-ı Kerim görülür. Suna'nın ailesi ile tanışmaya giden Hasan Rıza, otele döndükten sonra karısına, "Koskoca salonda ne bir sülüs yazı, ne bir hat, ne de bir Allah kelamı" der.

Açık alan / Mahrem alan: Filmde Suna'nın anne ve babası çok sık yatak odasında görülür. Orada konuşur, tartışır, giyinir, öpüşür, yatarlar. Çiftlerin yatak odası mahrem alandır. Suna Ercan'la salonun ortasında birbirlerine sarılıp öpüşürler. Bunu bir gün evin yardımcısı Şaheste Bacı, görür ve çok ayıplar. "Bir an önce evlenmeleri gerektiğini" düşünür. Çünkü salon açık alandır. Modern yapıda gençler öpüşmeyi ayıp saymazken geleneksel yapıya sahip olan Şaheste Bacı, bu durumu ayıplar. "Tövbe tövbe yarabbi ataşları başlarına vurmuş bunların" diyerek bu davranışı kınar.

Dans etmek/ etmemek, spor yapmak/ yapmamak: Bu beden hareketleri de sunum kodlarına dahildir. Dedesi ziyaretlerine geldiğinde Suna pikaptan yabancı müzik dinler ve mini etekle dans eder. Babasını tanıştırtırken, "Doğrusu sizlerin

bu kadar genç olacağını hiç tahmin etmemiştim ” diyen Ercan’a Suna; “Babam hâlâ spor yapar. Çok iyi dans eder. Kürek çeker. Mükemmel yüzer” diyerek babasının genç görünme nedenini açıklar. Geleneksel kültürde dans etmek ya da spor yapma gibi düzenli alışkanlıklar yoktur. Bağ bahçe işleri beden hareketleri içine girmektedir, saz çalınıp oynanması ise filmde görülen modern danstan farklıdır. Suna’nın ailesi ile tanışmaya gelen Hasan Rıza, kendilerine akşam yemeğine kalmaları için teklifte bulunan Adnan’a “Bizi mazur göreceksiniz. Erkence yatmak adetimizdir” der. Bu durum gece hayatlarının olmadığını gösterir. Fatma hanımın da “ona istediğim gibi bir kız seçebilseydim eskisi gibi olurdu Ercan. Evden işe, oradan camiye, oradan eve. Baş açık sokağa çıkarmazdı karısını” şeklindeki ifadeleri modern ve geleneksel aile yaşam tarzları arasındaki farkların açık ifadesidir. Oysa iş arkadaşı Şevki iş çıkışı Adnan’a “Akşam beraber çıkalım kulüpte briç yaparız” der. Böylece modern yaşamda iş dışı zamanın eğlence arayışıyla geçtiği gösterilir.

b. Kültürel Kodlar

Tablo 2: Dizisel (paradigmatic) yapıda “kültürel kodlar” olarak ortaya çıkan ikili karşıtlıklar.

Modern (Aile)	Geleneksel (Aile)
Gelin	Damat
Kayın peder	Damat
Gelin	Kayın valide
Kabul	Ret
Evli	Bekâr
Kız vermek	Kız almak
Kız tarafı	Erkek tarafı
Severek evlenme	Görücü usulüyle evlenme
Nişan töreni	Düğün töreni
Batı müziği	Türk Müziği
İstanbul yemek kültürü	Adana yemek kültürü
Geleneklere uymamak	Geleneklere uymak
Eli dolu olmak (hediye sunmak)	Eli boş olmak
Çiçek	Gıda
Taksi	Fayton
Günah	Sevap

Bu grupta modern ve geleneksel Türk kültürüne ait görülen adet, gelenek ve ritüellerin karşıtlıkları yer almaktadır.

Nişan töreni/düğün töreni: Törelere göre nişan kız tarafına, düğün erkek tarafına aittir. Bu karşıtlık hemen kız tarafı/erkek tarafı karşıtlığını beraberinde getirir. Kız tarafına ait olan nişanda davetliler içki içer, yabancı müzik dinler ve mini eteklerle dans ederler. “Şunların yaptıklarına bak” diyen Fatma hanımdan sonra Hasan Rıza da Adnan’a dönerek, “Nişan için daha önce konuşmamıştık. Fakat düğünde içki olmamalı. Limonata, pasta, pilav, zerde kâfi. İnce sazdan başka musiki de doğru değil” der. Ancak düğünde gizlice içki içeceklerini anladığında Hasan Rıza, Ruşen’e, “Ne yaparsan yap belli etme. İctikten sonra maydonoz çiğne” der. Aslında Hasan Rıza yobaz değil, görünüşü kurtarmak peşindedir. Sıkışınca uygun çözümler üretmeye yatkındır. Ayrıca erkek tarafının kadın davetlileri topluca başörtülüdür.

Kız istemek/kız vermek: Filmde kız isteme ritüeli vardır. Hasan Rıza Bey, “Allah’ın emri peygamberin kavli ile” Suna’yı oğluna ister. Adnan Ercan’a Suna’yı verir.

"Vallaha Rıza Beyefendi, zaman bize uymadığına göre biz zamana uyacağız" diyen Adnan modern bir babanın yapacağı gibi "gençler anlaşmışlar bize vermek düşer" der. Ercan'ın annesi oğlunun görücü usulüyle ama kendi yöresinden bir kızla evlenmesinin daha doğru ve uygun olduğunu düşünmektedir. Geleneksel yapıya ait olan anne Suna'yı ve ailesini kendi kültürüne uygun bulmaz. Filmde "yabancıdan kız almak/ kendi yöresinden kız almak", "severek ve isteyerek evlenmek/görücü usulüyle evlenmek" ortaya çıkan başlıca karşıtlıklardır. Piraye de zamanında Adnan'la evlenme fikrini iletğinde buna karşı çıkan ailesine rağmen sevdiği adamla kendi isteğiyle evlenir. Kendileri ile tanışmaya gelen Ercan hakkında ailesinin fikrini merak eden Suna'ya annesi, "Biz babanla konuşacağız kızım" der. Oysa Adnan için bu iş çoktan bitmiştir. "Konuşacak ne kaldı ki, verdik seni verdik gitti" der. Ancak Ercan'ın ailesiyle tanıştıktan sonra Adnan kızı Suna'ya "Sen o aileye uyacak şekilde yetişmedin. Onlarla nasıl anlaşacaksın?" diye sorarak kültürel farklara vurgu yapar. Benzer endişeleri Ercan'ın babası Hasan Rıza da taşır: "Gözel kız amenna, ... amma bizim oralardan birini seçseydik sana" der.

Gelenekleri sürdürmek / geleneklere uymamak: Türk kültürünün evlilikle ilgili geleneklerinden biri kız tarafının damada hediye almasıdır. Pijama, terlik, altı kat iç çamaşırı, çorap, mendil vs. Suna'nın annesi bu kuralı yerine getirmeye çalışır. Bir başka adet, nişan yüzüklerinin gümüş bir tepsi içinde kırmızı bir kurdeleye bağlı olarak gelmesi ve o kurdelenin uçlarına bağlı yüzükler takıldıktan sonra bir makasla kesilmesidir. Hasan Rıza Bey, sadece yüzükleri takıp çocuklara mutluluk dileyen Adnan'ın bu davranışından sonra tepkisini ve geleneklere olan bağlılığını şu şekilde dile getirir. "Usulüne uygun değil, yüzükler gümüş tepsiye konur. Kurdeleler bağlı olarak takıldıktan sonra makasınan kesilir". Bunun üzerine, "Maksat parmaklara yüzük takmak değil mi diyen Suna'nın dayısı Ruşen'e, Hasan Rıza; "Değil, her şeyin bir usulü erkânı vardır" diyerek geleneklere vurgu yapar. Ayrıca nikâhta Suna'yı almak için yukarı çıkan Adnan'ın peşinden giden Ercan'a, babası Hasan Rıza, "Sen dur, gelini odasında görmem caiz değildir" diyerek oğlundan geleneklere uymasını ister.

Eli boş gelmek/ Hediye sunmak: Türk kültüründe kız istemeye veya aileyle tanışmaya gidilirken mutlaka damat tarafının elleri dolu olur. Modern yapıya sahip olan damat adayı Ercan, Suna'nın evine bir demet çiçekle gider. Ailesi ise geleneksel kültürün en önemli göstergelerinden biri olan meyve götürürler. Çiçek kentli ve modern hayatın göstergesidir. Kırsal kesim zaten çiçekle kaplıdır ve onlar doğanın parçasıdır. Kırsal kesimde yeme içme/ ikram kültürü çok daha önemlidir. Hasan Rıza, "Ercan sağ olsun pek bastırdı bize. Apar topar yola çıktık. Eli boş gelmemizi başışlayın. Biraz hurma ile bir sandık narenciye taşıyabildik. Ercan otelden alır getirir size" der.

Taksi/fayton: Bu taşıma araçları da kültürün göstergeleridir. Ercan ve Suna geleneksel kültürün nostaljik ulaşım aracı olan fayton ile Adana'da şehir turu yaparlar. İstanbul'da ise otomobile binerler.

İstanbul /Adana (yemek kültürü): Biri Batı diğeri Doğu kültürü olarak ikili karşıtlık kurulduğunda doğal olarak farklı yemek kültürleri gündeme gelir. Adnan, kendileri ile tanışmaya gelen Ercan için hamur tatlısı yapan Şaheste'nin, "Tatlımı begenecek misiniz bakalım" sorusuna Ercan, "Her şey nefisti. Hiç bu kadar yememiştim" diye cevap verir. Adnan ise, "Oldum olası hamur tatlısını sevmem. Sizin acılı kebablarınızla salatalarınızla da başım hoş değil" diyerek aralarındaki kültür farkına dikkat çeker.

Ercan'ın kendi eliyle Adnan Beye kebab yapma teklifine ise Adnan, "Kebabçılık da marifet sayılır şüphesiz. Avrupa'da bir lahmacun dükkânı açmayı düşündünüz mü?" diye sorarak Ercan'ı Doğulu gördüğünü dışa vurur. Kız istemeye geldiklerinde akşam yemeğini birlikte yemeyi teklif eden Adnan'a Hasan Rıza "Geceleri hanım da ben de birer bardak sütle biraz peynirden başka bir şey yemeyiz" der. Beslenme alışkanlıkları da kültürel ve birbirlerinden farklıdır. Suna ve Ercan da Adana'da dolaşırken turşu suyu içerler. Bunun dışında Hasan Bey düğünde konuklara ne ikram edilmesi gerektiğinden söz eder. Kendi geleneksel kültürlerine uygun bir menü tanımlar. Düğün pastası, limonata, poğaç, kurabiye ve sarma.

Günah/sevap: Filmde içki içmek, sigara kullanmak, kumar oynamak, dekolte giyinmek günah olarak belirtilmiştir. Nişanda Suna'nın dayısı Ruşen Ercan'ın babası Hasan Rıza'ya votkalı limonata ikram eder. İçince alkol olduğunu anlayan Hasan Rıza, tükürür ve "Tövbe tövbe yarabbi" der.

c. Evrensel Kodlar

Tablo 3: Dizisel (paradigmatic) yapıda "Evrensel kodlar" olarak ortaya çıkan ikili karşıtlıklar

Modern (Aile)	Geleneksel (Aile)
Batılı	Doğulu
Laik	Dindar
Eğitilmiş	Eğitimsiz
Genç	Yaşlı
Kadın	Erkek
Gelin	Damat
Baba	Kız
Kabul	Ret
Kayınpeder	Damat
Kayınvalide	Gelin
Evli	Bekâr
Zengin	Yoksul
Çalışkan	Tembel
Güçlü	Zayıf
Hızlı	Yavaş
Pahalı	Ucuz
Saygılı	Saygısız
Sanayi	Tarım
Kent	Kır
İşveren	İşçi
Nazik	Kaba
Yeni	Eski
Haklı	Haksız
Dürüst	Sahtekâr

Bu başlık altında evrensel olarak görülebilen genel karşıtlıklar sıralanmıştır: Batı/Doğu, modern/geleneksel, yaşlı/genç, kadın/erkek, gelin/damat, evli/bekâr, varlık/yokluk, çalışkan /tembel, nazik/ kaba, eğitilmiş / eğitimsiz, sanayi/ tarım, patron/işçi, kayınpeder/damat, kayınvalide/gelin, yeni/eski, dürüst/sahtekâr, gibi.

Baba/kız: Baba kız birbirlerini çok severler. Ancak baba, kızının seçtiği erkeği önceleri ona layık bulmaz. Baterist, gitarist, futbolcu gibi erkekleri damat olarak

hayal eder. Gerçek hayallerinde canlandırdığı gibi olmadığı halde damat adayını kendisine rakip görür ve beğenmez.

Kadın/erkek: Kadın ve erkek karşıtlığında yine modernlik ve geleneksellik görülür. Kız istendikten sonra nişan gününe karar verilirken Suna'nın annesi fikirlerini ortaya koyarken; erkek tarafında fikirlerini söyleyen sadece babadır.

İşveren/işçi: Filmde Suna'nın babası Adnan fabrikada genel müdürüdür. Fabrikada sekreter ve çalışanlar evde ise bir hizmetçi görülür. Adnan, çalışanların karşısında, disiplinli, otoriter ve sürekli emirler yağdıran güçlü bir karakterdir. İş yerinde sekreterine; "Mitaş Anonim Şirketi'ne bir mektup yazacaksınız". Yönetim kurulu toplantısı esnasında ısrarla çalan telefonu açan Adnan; "Kim ararsa arasın meşgulüm, toplantıdayım demedim mi size!" ya da evdeki orta hizmetçisi Şaheste'ye, "Lafı bırak da kapıyı aç sen!" şeklinde otoriter bir tarzda hitap eder. Aile ile tanışmaya gelen Ercan'ı çok beğendiğini belirten Şaheste Bacı'ya Adnan, "Fikrini soran mı oldu? Masayı topla, bulaşığı yıka, işine bak!" diye çıkışır.

Bekâr/evli: Filmin kahramanı Adnan evlidir. Karısı ve kızıyla da çok mutludur. Kızı 18 yaşında bekâr, diş hekimliğinde okuyan bir öğrencidir. Ancak bir erkekle arkadaşlık yapmakta evlenmek istemektedir. Gençler evlilik kararlarını gerçekleştirmek için aileleri devreye sokmaya çalışmaktadırlar.

Yeni/eski: Ercan'ın ailesinin evindeki eşyaların eskiliği ve Suna'nın evindeki eşyaların yeniliği modernlik ve gelenekselliğin göstergesidir. Adnan filmde bir kimya mühendisi olarak sanayiye yani modernizmi temsil eder. Çünkü kâr peşinde koşan kapitalizm, sürekli yenilik peşindedir. Adnan yönetim kurulu toplantısında bu durumu şöyle ifade eder: "İmalatımızı, ihraç imkânlarına göre düzenlememiz gerekiyor. Bunun için de yeni tesisler, binalar lâzım".

Zengin/yoksul: Filmde dubleks ev, lüks araba, modern eşyalar, modern giyimler, içkiler, ve hizmetçi bulunmakta. Bütün bunlar aynı zamanda zenginliğin göstergeleridir.

Haklı/haksız: Suna babasına Ercan'la evlenmek istediğini söylediğinde babası tepki gösterir. Bunun üzerine, "Çocuk değiliz babacığım, Ercan 25, ben de 18 yaşındayım. Kanunen reşit sayılıyorum artık. Evleneceğim erkeği seçmek en doğal hakkım benim" der. Reşit olduğu için bu kararı vermesi onun gerçekten de hakkıdır. Burada kanunlara vurgu modern bir davranıştır. Oysa geleneksel toplumda kanunlar değil, gelenekler önemlidir. Suna'nın balayında İtalya'ya gitmek istemesi ve Ercan'ın İngiltere'ye gidip en azından Adana'daki mahsule (narenciye) bir pazar bulma fikri gençler arasında çatışma yaratmıştır. Suna haklıysa Ercan haksızdır; Ercan sonunda Suna'dan özür diler.

Dürüst/sahtekâr, çalışkan/tembel: Filmde Suna'nın dayısı Ruşen, sahtekâr dalavereci bir karakterdir. Çalışmaya niyeti yoktur. Eniştesi sürekli ona iş bulmakta, o ise sürekli kovulmaktadır. Eniştesinin sırtından geçinmektedir. Adnan ise hayata sıfırdan başlayıp yıllar içerisinde çok çalışarak müdürlük mertebesine çıkmış birisidir. Filmin başında Adnan dış ses olarak izleyiciye bu durumu şöyle ifade eder: "Başlangıçta az güçlük parasızlık çekmedim. Ama bugün büyük bir fabrikanın umum müdürüyüm. Bu yere gayretim, çalışkanlığım sayesinde, övünmek gibi olmasın, adım adım yükseldim". Oysa Adnan'ın kayınbiraderi Ruşen tam bir tembeldir. Kendisine

işini soran eniştesi Adnan'a; "Sorma enişteciğim, sabahları 8: 30'da kart basarak gireceksin. Bir de akşamları iki saat mesai çıkardılar" diye çalışmaktan şikayet eder.

Sanayi (kent)/tarım (kır): İstanbul'da yaşayan Suna'nın babası bir kimya fabrikasında genel müdürdür. Adnan pozitif bilimle uğraşan bir kimya mühendisidir. Buna karşın Ercan'ın babası Adana'da narenciye bahçesinden geçimini sağlayan bir büyük çiftçidir. Toprağa bağlı insanların gelenekselliği kaçınılmazdır. Şehir hayatı da insanları modernizme götürür. Nitekim Ercan İstanbul'da okumuş Batılı, modern genç bir delikanlı olarak ortaya çıkar. Suna'yı Adana'ya ailesinin yanına götüren Ercan tarım alanındaki muhafazakârlığın ve değişimin şartlarını da şu şekilde ifade eder. "Dedemler Adana'nın küçük esnaflarındanmış, Adana'da ne pamuk, ne tahıl ekimine yaramayan küçük toprakları varmış nehir kenarında. Dedem önce süs olsun diye ekmiş birkaç portakal ağacını. Sonra babam işleri genişletmiş. Portakalın para edeceği dedemin aklına gelmiyordu. Bu bahçenin sayesinde beni pahalı okullarda okuttular" der. Suna, "Benden bütün korkuları acaba bahçe elden gider mi diye". Ercan, "Bahçeyi daha da büyütüp geliştireceğimize inandıkları gün ne senden ne benden ne de getireceğimiz yeniliklerden korkmayacaklardır". Buna göre muhafazakarlar öncelikle ellerindeki koruma yönünde refleks gösterirler. Kapitalistler gibi risk almazlar. Ancak değişimin kendilerine kazanç getireceğini düşündüklerinde değişime direnmezler.

Eğitimli/Eğitimsiz: Suna'nın ve Ercan'ın üniversiteyi okuması modernliğin göstergesidir. Kaptan Dede, Adnan, Suna, Piraye, Ercan eğitimli iken Ercan'ın babası ve annesinin formel eğitim aldıklarına dair bir göndermede bulunulmaz. Adnan kimya mühendisidir. Ercan İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi'ni bitirmiştir. Suna' da Diş Hekimliği'nde okumaktadır. Adnan eğitime önem verir. Kızını okutur. Kızının Ercan ile evlenme isteğini dile getirdiğinde kendi babası ile konuşan Adnan; "Evlenirse tahsili yarım kalacak". diye endişelenir. Ayrıca evin hizmetçisi Şaheste de eğitimsizdir.

Saygı/saygısızlık: Bu değere çokça yer verilmektedir. Kaptan dede toplum içinde konuşurken kimsenin onu dinlememesi saygısızlıktır. Kaptan dede oğlu Adnan'ın ofisine girdiğinde oğlu saygıyla ayağa kalkar. Adnan, Suna'ya "Ercan ile alâkan nedir?" diye sorduğunda kızından "evlenmek niyetimiz" diye yanıt alır ve bunu saygısızlık olarak niteler. Kızına "Çocuklar ne zamandan beri analarına babalarına sormadan evlenmeye karar veriyorlar?" der.

Kayınpeder/damat, kayınvalide/gelin: Burada genellikle çocuklarını paylaşamayan sevdiği kişiyi çocuklarına layık bulmayan, onlarda kusur arayan tarafların kayınpeder/damat; kayınvalide/gelin karşıtlığı içinde sunulduğu görülür.

Kabullenme/ Karşı çıkma: Adnan damat adayına Ercan ismine benzeyen diziden aklına gelenleri kullanır. Ertan, Özcan, Erkan ... ta ki nikah bitip de damadını kabullendiğinde ismini doğru olarak diziden çıkarır ve damadına, "Ercan... oğlum" şeklinde hitap eder.

Nazik/kaba: Adnan, nazik bir insandır ama öfkelenildiğinde kaba konuşur ve özellikle evin yardımcısı Şaheste Bacı'ya emirler yağdırır; ya da kendisini kızdıran kayın biraderi Ruşen'e "Defol git sarhoş gebeş, dilini kopartırım senin" şeklinde kızar. Ancak aynı Adnan kendileriyle tanışmaya gelecek olan Ercan'a karşı naziktir. Adnan arkadaşı Şevki'ye bu durumu şöyle ifade eder: "Ben de giyinip kuşanıp elimden geldiğince hörmet ve nezaket göstereceğim, ... kapılarda karşılayacağım".

d. Sinematografik Kodlar

Tablo 4: Dizisel (paradigmatic) yapıda "sinematografik kodlar" olarak ortaya çıkan ikili karşıtlıklar.

Alt açı	Üst açı
Öznel Kamera	Nesnel Kamera
Genel Plân	Yakın Plân
Net	Flu
Doğal Aydınlatma	Yapay Aydınlatma
İç Mekân	Dış Mekân
Modern Müzik	Geleneksel Müzik
Ses	Sessizlik
Zamanda geriye dönme(flashback)	Zamanda ileriye hareket (flashforward)

Yönetmen sinematografik dili kullanarak modern aile ve geleneksel aile vurgusunu çok başarılı biçimde yapmıştır. Örneklerle açıklamak gerekirse:

Alt açı/üst açı: Kameranın fiziksel yerleşimi, karakterin psikolojik durumunu gösterir. Bir karakterin diyaloglara gerek kalmadan diğerlerinden üstün ve güçlü olduğunu belirtmek için kameranın onu alt açıdan görüntülemesi gerekir. Alt açı, "yüceltme" hissi yaratır. Tam tersi yani "üst açı" ise yenilmişlik, ezik durma, aşağılama, küçümseme, baskı altında olma hissi uyandırır. Örneğin, Kaptan Dede ve oğlu Adnan'ın yan yana ayakta durdukları sahne alt açı ile verilmiştir. Bu sırada Kaptan Dede "Gemiyi idare eden kaptandır! (Evin kadınlarını kastederek) Sen idare edeceksin bunları!..." der oğluna. Bu çekim tekniği ile erkekler yüceltilmiştir.

Bir başka örnekte ise; Ercan'ın ailesi Suna'yı oğullarına istemek üzere kız evine gelirler. Anne, baba ve Ercan salonda otururken kamera aileyi alt açı ile verir. Çünkü oturdukları kanepenin arka duvarında büyükçe bir Suna'nın aile fotoğrafı asılıdır. Burada geleneksel ailenin altta, buna karşın modern aile yapısının üstte yani daha kabul görmesi gerektiğini okumasını yapmak mümkündür.

Son bir örnekte ise: Suna'dan özür dilemeye gelen Ercan altta, baba merdivenin üstündedir. Kayınbaba damadına üst açıdan bakar. Yani damat suçlu ve ezik olarak seyirciye hissettirilir.

Öznel kamera/nesnel kamera: Kameranın her hangi bir çekim ya da sahneyi karakterlerden birinin gözüyle yansıtmasına öznel kamera denir. Filmde öykü Adnan'ın bakışıyla anlatılmaktadır. Burada seyirci Adnan ile özdeşleşir. Bu nedenle öznel görüşün yarattığı etki yüksektir. Nesnel kamera ise film yapımında en çok kullanılan yöntemdir. Kamera tarafsız şekilde olayları görüntüler.

Genel plân/yakın plân: Genel plân çekiminde, örneğin, İstanbul ve Adana sokaklarında yapılan çekimler gibi, her hangi bir kişiye ya da nesneye odaklanmadan bir olay, genel atmosferi içinde objektif olarak verilir.

Yakın plân çekimde ise kamera, bir karakterin mimiklerine yansıyan duygularını seyirciye aktarmak için onun yüzüne odaklanır. Adnan kızıyla Ercan hakkında konuşur. Evlenme niyetleri olduğunu öğrendiğinde Adnan'ın şaşkın yüz ifadesi yakın plânda görülür. Şaşırması hatta irkilmiştir bir anda. Başka bir örnekte ise, nişan töreninde kayınvalidesi Suna'ya bir broş takar. Bunu yaparken göğüs dekoltesini özellikle kapatır. Suna'nın arkadaşı bu anı görür ve o an yine yakın çekimle gösterilir. Kızın yüzündeki şaşkınlığı seyirci de fark eder.

Yakın plân çekimler, izleyiciyi olayın içine dahil etmek ve etkileyciliği arttırmak için tercih edilmiştir. Ayrıca yakın çekimler, kişilerin iç çatışmalarını ifade etmede de çok etkilidir. Örnek vermek gerekirse; Suna anne ve babasıyla akşam yemeği sofrasında başını ellerine yaslamış kaygılı görünmekte bunu yakın plân çekimle anlıyoruz. Derken telefon çalıyor ve Suna koşturarak telefona yöneliyor. Konuşma esnasında yine yakın çekim ve Suna'nın gülümsediğini ve mutlu olduğunu fark ediyoruz. Telefondaki ses onu mutlu etmiştir.

Bir başka sahnede Ercan "Ben de yürekten seviyorum enişte beyi" dediğinde kamera yakın plânla Adnan'ın yüzüne odaklanır. Damat adayına bu söyleminden dolayı sinir olmuştur.

Düğün organizasyonun yapıldığı sahnede ise Adnan eşi Piraye'ye damadı yanındayken damadı hakkında "Parası çıkıyorsa üstünü ben öderim" der. Adnan'ın yakın plân yüzünde kibir görülür. Buna karşın Ercan, "Ne gerekiyorsa ben ödeyeceğim" der. Ercan'da da yakın plân çekimde gurur hissedilir.

Netlik/fluluk: Netlik ve fluluk karşıtlığı sinema dilinde zamanı verir. Net alanlar şimdiki zamandır. Flu alanlar, geçmişini hatırlarken, bazen de geleceğe yönelik hayal kurma zamanlarında kullanılır (Yücel, 2014:159) . Örneğin, Adnan, Suna'nın muhtemel erkek arkadaşını hayal ederken, çerçevenin etrafının karartıldığı ve görüntünün flulaştırıldığı görülür.

Doğal aydınlatma/Yapay aydınlatma: Işık ve gölgelerin estetize edildiği yapay aydınlatma evin iç çekimlerinde kullanılmıştır. Bu aydınlatma ile evin huzuru mutluluğu anlatılmış. Dış mekânlarda ise doğal aydınlatma kullanılmıştır.

Ses / Sessizlik: Ses, sessizliğe yeni bir değer kazandırır. Bir filmdeki sesiz bir bölüm neredeyse dayanılmaz bir gerilim yaratarak izleyiciyi ekrana yoğunlaşmaya zorlar. Ani bir sessizlik izleyiciyi sarsabilir ve dikkatlerini çekebilir (Bordwell ve Thompson, 2012:272). Nitekim Ercan'ın anne ve babasının kız istemek için geldikleri evden ayrılma sahnesinde Adnan ve Piraye kızları Suna'nın Rıza Bey'in elini öptüğünü görünce sessizce birbirlerine bakabilirler. Sessizlik, "Bu kız bu aile ile nasıl uyum sağlayacak?" endişesinin göstergesidir.

Bir başka örnekte ise, Suna, anne ve babasına balayının nerede geçirileceği konusunda Ercanla yaptığı tartışmayı anlatır. Başka bir kadının varlığı veya aldatma gibi ciddi bir sebeple ayrıldıklarını zanneden anne ve babaya Suna, Ercan'ın portakallarına Pazar aramak için İngiltere'de balayı geçirmek istediğini söylediğinde anne ve babası sessizce birbirlerine bakarlar. Bu sessizlik ve bakış kodları konunun aslında nişanlıların birbirlerinden ayrılacak kadar önemli bir konu olmadığını göstergesidir.

Modern müzik/Geleneksel müzik: Ses ve müzik izleyicinin dikkatini yönlendirir. Bunun anlamı, normal olarak, ses kuşağının, film içindeki önemli malzemeyi ön plana çıkaracak biçimde, açık hale getirilmesi ve basitleştirilmesidir. Önemli replikler müzik ya da fondaki gürültüyle birbirine karıştırılmamalıdır. Müzik, diyalogun ardından ikinci plandadır ve konuşma ve efektler durduğunda devreye girer (Bordwell ve Thompson, 2012:275).

Suna'ya sevgilisinden telefon geldiğinde fonda romantik bir müzik duyulur. Seyirci bu telefonun sevgiliden geldiğini anlar. Çünkü kız da büyük bir mutlulukla koşarak çalan ev telefonuna doğru yönelir. Bu müzik her romantik sahnede duyulur. Sadece

Suna ve Ercan ilişkisinde değil Adnan ve Piraye'nin de ilişkisinde aynı birleştirici müzik kullanılmaktadır.

Filmde Suna'nın dayısı Ruşen, asalak bir hayat geçiren ve Adnan'ın hiç sevmediği bir kişidir. Adnan'ın kayınbiraderini sevmeme nedeni, Ruşen'in tekin bir adam olmamasıdır. Her girdiği işten kovulur. Sefahata düşkün, tembel, çalışmak yerine sürekli eniştesinden borç isteyen biridir. Filmde her ortaya çıkışında fonda ritmik bir müzik duyulur. Dolayısıyla bu hareketli müzik de eniştenin "acaba yine ne isteyecek?" veya "acaba gene ne diyecek?" algısını oluşturan bir müziktir.

Ercan'ın anne ve babası kız istemeye Suna'nın evine gelene dek fonda duyulan müzik modern motifleri olan veya Batı tarzı müziktir. Konuklar geldiğinde ve kapı açıldığında bir anda geleneksel tarzda hareketli bir türkü çalmaya başlar. Sonuçta içeriye Doğulu geleneksel bağlarına sıkı sıkıya sahip Ercan'ın anne ve babası girmektedir. Bu müzik onların sosyal ve kültürel yapılarıyla örtüşmektedir. Yine Suna'nın Adana'ya müstakbel kayın valide ve kayınpederinin evine ziyarete gittiği sekansta da fonda kültürel müziği duymaktayız. Adana şehrinde ve portakal bahçelerinde gezinti yaparken fonda türkü duyulur.

Halit Refiğ'in bu filmde görüntülere eşlik edecek, temadaki genel tezatlığı ortaya koyacak müzikleri ustalıklı kullandığını ve filmde yer alan müziklerin, melodi ve ritmin rahatlıkla izleyicinin duygusal tepkilerini tetiklediğini söylemek mümkündür. Filmdeki duygusal geçişler ses ve müzikle çok doğru biçimde aktarılmıştır.

İç mekân/dış mekân: Düğün salonu, büro, evin içi, otelin içi, mobilya mağazası ve nüfus dairesi iç mekân olarak; buna karşın piknik alanı, evin kapısının önü, fabrikanın bahçesi, Adana'da portakal bahçesi, Adana şehir merkezi ve apron dış mekân olarak verilmiştir.

Çekimlerin genellikle kapalı mekânlarda, özellikle de evlerin içinde gerçekleştiği görülür. İster İstanbul, ister Adana; ister modern isterse de geleneksel aile yapısı olsun sonuç olarak ev, yuva ve aile kavramları kutsanmıştır. Bu anlatı yapısında kadının yerinin kocasının yanı olduğu vurgulanmıştır. Nitekim Suna, Adana'da Ercan'ın ailesiyle akşam yemeği yerken ".....benim yerim kocamın yanıdır. O nereyi uygun bulursa orada yaşarız" der.

Zamanda geriye dönüş (flashback)/Zamanda ileriye hareket (flashforward): Zaman geriye dönmez, tek doğrultuda, yani geçmişten geleceğe doğru gelişme gösterir. Sürekli akıp giden soyut bir kavramdır. Zaman kavramı mekân olmaksızın tam olarak ifade edilemez. Çünkü zaman ve mekân birlikte bir evren yaratırlar ve her şey bu evren içinde anlamını bulur. Zamanın geçtiği her yerde mekân, mekânın geçtiği her yerde de zaman değişen oranlarda yer alır (Doğan-Topçu, 2004:50).

"Gerçek zaman" kronolojiktir, kesinti, tekrar, atlama ve geriye dönüşe izin vermez, ölçülebilir, sürekli ve değişmezdir. Kısaltılamaz ya da uzatılamaz, mekâna ve kişiye göre farklı değildir. Filmsel zaman öyküdeki olaylara göre gerçek zamanda kaydedilen film parçalarının (çekimlerin), filmin dramatik yapısının gerektirdiği biçimde, kurgu yoluyla yeni bir zamansal sırada bir araya getirilmesiyle oluşur. "Film yönetmeni zamanla özgürce oynar... gerçek zamanın yasalarını bozarak ölçülebilir gerçek zamandan farklı, sezgi ile hissedilebilen bir zaman yaratır (Doğan-Topçu, 2004: 55).

Sinemada öykünün yapısı zamansal ilişkilerce kurulur. Bu nedenle anlatı filmlerinde filmsel zamanın nasıl oluşturulduğu çok önemlidir. Geleneksel (klasik) anlatıda olay örgüsü doğrusal (kronolojik) zaman akışı içinde verilir. Çünkü geleneksel anlatıda filmin dramatik yapısında olaylar sebep sonuç zinciri içerisinde gerçekleşir. Buna karşın çağdaş anlatı filminde düzen olmaz ve zamanda geriye veya ileriye sıçrayışlar sıkça görülür (Doğan-Topçu, 2004: 58-62.).

Kızın Var Mı Derdin Var filmi, geleneksel (klasik) anlatı yapısı ile kurulmuş ve doğrusal (lineer) zaman kullanmaktadır. Filmsel zaman oluşturulurken kullanılan zaman atlamalarına bakılacak olursa: İlk sahne bir evlilik töreni (düğün) sahnesidir ve oradan öykü, zamanda geri dönüş (flashback) yaparak Adnan'ın anlatımıyla doğrusal bir zaman akışı ile filmin anlatı yapısı kurulmuştur. Bu ilk sahne dışında filmin başka hiçbir yerinde zamanda geriye dönüş (flashback) veya ileriye hareket (flashforward) görülmemiştir. Hızlandırılmış ya da yavaşlatılmış hareket de kullanılmamıştır. Kent insanının yaşamı doğrusal bir anlatı yapısı içinde verilmiştir. Filmin bir sahnesinde Adnan çalışma odasında otururken masasının üzerinde yer alan kızı Suna'nın 4-5 yaşlarına ait çocukluk fotoğrafına bakar ve iş arkadaşı Şevki'ye "yaşlandığımı fark ettim. İhtiyarlıyormuşum meğer... Daha dün ben evleniyordum Şevki daha dün.... şimdi kızım evleniyor" derken eline kızının bebekliğinden kalan minik ayakkabısını alır ve konuşmaya devam eder: "... Yarın o anne olacak..." der. Görüldüğü gibi bu anlatıda çocukluğa doğru görsel bir geri gidiş (flashback) yoktur. Ancak geçmiş, sözel olarak, konuşma ile anlatılmıştır.

Temel karşıtlık olarak belirlenen geleneksel ve modern Türk aile yapısı filmin anlatısında kullanılan zaman akışıyla da şu yan anlamı verir: Geleneksel yapı geçmişle dönüşle modern yapı ise gelecekle ilgilidir. Modern aile yapısını kutsayan bu filmde doğrusal zamanın kullanımını da yapılan analizi destekler niteliktedir.

Sonuç

Kızın Var mı Derdin Var filminde Halit Refiğ, toplumsal bir sorun olarak modern ve geleneksel aile karşıtlığına dikkat çeker. Ayrı aile tipleri ve ilişkileri, kişiler ve kişilikler, kadının toplumdaki yeri ve konumu, tüketim alışkanlıkları, sanayi-tarım, metropol-taşra, kadın-erkek gibi karşıtlıklar çerçevesinde modern aileye mensup genç bir kız ile geleneksel aile üyesi bir gencin aşk hikayelerini ele alır. Birbirine karşıt iki aile tipi olan modern ve geleneksel aile tipleri arasındaki kültürel farklar ve bu farklardan kaynaklı çelişkileri ve çatışmaları vurgular. Çocuklarının birbirlerine aşık olması ve evlenmeye karar verme sürecinde modern ve geleneksel düşünce yapısına sahip bireylerden oluşan ailelerin birbirleriyle karşılaşmaları, birbirlerini tanımaları ve anlamaya çalışmaları sürecinde ikili karşıtlıklara dayanan çatışmalar kaçınılmazdır.

Bu çalışmada yapısalçı çözümleme araçlarından birisi olan dizisel çözümleme yöntemiyle Halit Refiğ'in 1973 yılında çektiği, *Kızın Var mı Derdin Var* adlı filmi incelenmiştir. Bu yöntemle "geleneksel" ve "modern" Türk aile yapısı temel karşıtlık olarak tespit edilmiş ve filmde görülen ve varsayılan karşıtlıklar ortaya çıkarılmıştır. Dizimsel çözümleme yöntemi metinde "ne" olduğunu, dizisel çözümleme ise metnin "anlamını" söyler. Modern ve geleneksel olarak iki farklı kültüre ait iki gencin evlenme sürecinin anlatıldığı film, İslam kültürüne dayanan geleneksel yaşam tarzı ile kapitalist anlayışın örtüşmesi, geleneksel ile modern çatışması çerçevesinde kültürel ikiliği ve çatışmayı ortaya koyar. İki farklı aile tipolojisinin mensubu olan bireylerin psiko-sosyal, kültürel oluşumlarındaki

farklılıklardan dolayı, sosyo-kültürel bir kurum olarak evliliğe nasıl baktıkları ve bakış farklılığından kaynaklı çatışmaları incelenir.

Modernlikte kadınlar evde erkekler kadar söz sahibidir. Erkeklerle birlikte içki ve sigara içerler, dans ederler. Apartman daireleri, dubleks evler, lüks alışveriş mekanları ve birbirine yabancı insanların dolaştığı kalabalık caddelerin olduğu kentsel mekanlar da modernliğin göstergeleridir. Geleneksel değerler, "eski ile"; modern değerler, "yeni ile" temsil edilmektedir. Geleneğin yaşatılmasını mümkün kılan ise kadının gerektiğinde kocasının yanında olmasıdır. Kadının birinci görevi anneliktir. Modern tarzda yetişmiş genç kız aşkı uğruna, onun ailesine kendisini beğendirmek için giyim-kuşamını, yaşam biçimini ve kültürel pratiklerini değiştirebilmektedir. Bu açıdan kadınlar için cinsiyet rollerinde önemli bir değişiklik yoktur. Ancak modern ailede kızlar evlenecekleri erkeği kendileri seçebilmektedirler.

Modern aile üyeleri kapitalist sistemdeki tüketicilerdir. Bu yaşam alanlarının dekorasyonundan, yaşam biçimlerine, kılık kıyafetlerinden, kullandıkları lüks otomobillere kadar görülür. Modern yaşam biçimi ve geleneksel yaşam biçimi ikili karşıtıllıklardan özellikle sunum kodları ve kültürel kodlar yorumlarında açıkça ortaya çıkmaktadır. Filmde ataerkil ideoloji meşrulaştırılmaktadır. Otoriteye, inanca, geleneksel değerlere ve ataerkil sistemin gerekleri, geleneksel aile yapısı üzerinden anlatılmıştır. Anadolu, Orta Asya ve İslam kültüründen kaynaklanan geleneksel kodlar, geleneksel aile yapısının, cinsiyet rollerinin ve düşünce tarzlarının sosyo-kültürel dayanaklarını oluşturmaktadırlar. Geleneksel aile tipi daha çok taşrada yaşayan, İslâm hukukuna ve kültürüne olan bağlılıktan ve cami/cemaat ilişkilerinden beslenen halk tabakalarından oluşmaktadır. Ekonomik açıdan belli bir birikim sahibi olsalar da kültürel sermayeleri Batılı/modern aileninkinden farklıdır. Modern aile bireyleri büyük şehirlerde yaşayan, bireyci, ekonomik ve kültürel açıdan ayrıcalıklı sosyal tabakaların üyeleridir. Modern aile yapısı ise Batılılaşma sürecinde Batının egemen değerlerinin, kültürünün ve yaşam biçiminin benimsenmesiyle ortaya çıkmış aile tipidir. Modern aile daha çok tüketim açısından moderndir. Modern ailede erkek, otorite sahibi gibi görünse de, modern toplum anlayışı olarak babaya, kocaya saygı olsa da tek başına karar alamaz. Modern ailelerde kadınlar ve erkekler görece daha eşittir.

Geleneksel ve modern aile arasındaki farklılıklara rağmen, benzerlikler de vardır. Her iki aile tipinde de aile ve evlilik toplumun temel kurumlarından. Her ikisinde de kadının aile içerisindeki rolü annelik ve çocuk yetiştirmektir. Farklılık daha çok aile içerisinde cinsiyet rolleri, kadın erkek ilişkileri, mekanın düzenlenmesi ve tüketim alışkanlıklarında ortaya çıkmaktadır. Yapılan incelemeden de anlaşılacağı üzere, modern ve geleneksel bireyler ve bunların oluşturduğu aile tipleri beden dili, giyim kuşam, sosyal mesafe, selamlaşma, jest ve mimik, mekanın düzenlenmesi ve kullanımı, kültürel pratikler ve kodlar ile evrensel kodlar açısından Levi-Staraus'un analizlerinde kullandığı gibi ikili karşıtıllıklar üzerinden karşılıklı olarak birbirlerini var etmektedirler.

Türk toplumunun sorunlarını, Türk insanının duygu ve düşüncelerini (kültürünü) anlamak açısından ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel değerleri ortaya koyabilmek için modern ve geleneksel ayrımında ikili karşıtıllıklar önemli bir açılım sunmaktadır. Tarihsel toplumsal gelişmeler sonucunda geleneksel olandan kopuşun gerçekleşmemesi, modernleşmenin tam olarak içselleştirilemesi gibi nedenlerden

dolayı ikili kültürel yapı arasındaki çelişkiler ve mücadeleler devam etmektedir. Modern aile Batılı yaşam tarzını daha çok Batılı tüketim mallarını tüketme, onlar gibi giyinme, yaşama, düşünme ve ilişki kurmada kendini ortaya koymaktadır. Tarihsel olarak farklı sosyal süreçlerde bulunan modern ve geleneksel aile tiplerinin özelliklerini modern-geleneksel karşıtlığı çerçevesinde ortaya koymaya çalışan Halit Refiğ, Türk kültürünün bir boyutunu öne çıkarır. Geleneksel ve modern karşıtlığı bir senteze ulaşmadan çelişkili bir kültürel formasyon olarak varlığını sürdürmektedir. Halkın geleneksel alışkanlıkları, değer yargıları, duygu ve düşünüş biçimi kısaca kültürü bu ikili karşıtıllıklarda kendisini, kendi karşıtına göre tanımlayarak yeniden üretmektedir. Modernleşme çabaları ve buna karşı halktan gelen kültürel direnç devam etmektedir. Bu durum Türkiye'nin kendine özgü tarihsel ve toplumsal koşullarının bir sonucudur. Bu bağlamda *Kızın Var mı Derdin Var* filmi, sinema toplumbilimi açısından farklı bakış açıları ve yöntemlerle de incelenmesi gereken bir filmidir.

Notlar

1 Bilimsel araştırmada Evren/Nüfus ve Örneklem seçimi önemlidir. İncelenen örneklerin belirli bir evreni/nüfusu temsil etmesi isteniyorsa, evreni temsil edebilecek her örneğin seçilme ihtimalinin bulunduğu Olasılıklı Örneklem tekniği kullanılarak örnekler seçilir. Örneklemen nüfusu/evreni temsil etmesi kaygısı aranmıyorsa, Olasılıklı Olmayan Örneklem tekniğine başvurulur. Burada temsil şartı aranmaz. Bu durumda örnek seçiminde elde edilen bulgular evrene ya da nüfusa genellenemez. Bu durumda örnek, sadece kendi kendisini temsil eder. Bir konuda durum tespiti yapılmak amaçlanıyorsa bu tekniğe başvurulabilir (bkz. Erdoğan, 2003, 177-179). Bu incelemede *Kızın Var mı Derdin Var* filmi, doğrudan modern ve geleneksel aile ilişkilerini/çelişkilerini işlediği için amaçlı örneklem tekniğiyle seçilmiştir. Çünkü, yukarıda da belirtildiği üzere, amaçlı örneklem tekniği ile seçilen örnek belli bir özelliğinden dolayı seçilir ve bu kriterlere uymayanlar dışarda bırakılır (Wimmer ve Dominick, 1987,72).

Kaynakça

- Aktar, Cengiz (1993). *Türkiye'nin Batılaştırılması*. İstanbul: Ayrıntı.
- Anderson, M. (1980). *Approaches to the History of the Western Family*. London: MacMillan.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (2009). *Göstergebilimsel Serüven*. (Mehmet Rifat ve Sema Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Başgüney, Hakkı (2010). *Türk Sinematek Derneği- Türkiye'de Politik Tartışma*. İstanbul: Libra.
- Berkes, Niyazi (1975). *Türk Düşününde Batı Sorunu*. İstanbul: Bilgi.
- Bordwell D.ve Thompson K. (2012) *Film Sanatı*. (Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat, Çev.). Ankara: De Ki Sinema.
- Caner, Hayri (1969). Türk Sinema Yönetmenleri: Halit Refiğ. *Akademik Sinema (As)*, 3, 73-82.
- Casey, J. (1989). *The History Of The Family*. Oxford: Blackwell.
- Cem, İsmail (1977). *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi*. İstanbul: Cem.
- Debaene V. ve Keck F. (2011). *Claude Levi-Strauss Uzaktan Bakan İnsan*. (Ali Berktaş, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Divitçioğlu, Sencer (2010). Asya Üretim Tarzı Merceğinden Osmanlı Üretim Tarzı. *Doğu-Batı: Osmanlılar I*. 12(51), 71-78.

- Doğan, İsmail (2009). *Dünden Bugüne Türk Ailesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Doğan-Topçu, Aslıhan (2004). Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı İle İlişkileri. (Ed.: Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata). *Sinemada Anlatı Ve Türler* . 49-93. Ankara: Vadi.
- Dundes A. (2006). Mitte İkili Karşıtlık: Geçmişe Bakışta Propp/Levi-Strauss Tartışması. (Selcan Gürçayır, Çev), *Milli Folklor Dergisi*.18 (69), 110-117.
- Durrand, Jean-Pierre (2000). *Marx'ın Sosyolojisi*. (Ali Aktaş, Çev.). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Erdoğan, İrfan (2003). *Pozitivist Metodoloji*. Ankara: Erk.
- Evren, Burçak (2006). *Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü*. Antalya: Türsak Yayını.
- Fiske, John (1996). İletişim Çalışmalarına Giriş. Ankara: Ark.
- Flandrin, J. L. (1979). *Families In Former Times: Kinship, Household And Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Giddens, A. (1990). *The Consequences Of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Greimas, A. J. (1966). *Semantique Structurale*. Paris: Larousse.
- İlhan, Attila (1982). *Hangi Batı*. İstanbul: Bilgi.
- Jeanniere, Abel (1994). Modernite Nedir?. (Nilgün Tural-Küçük, Çev.). (Ed. M. Küçük). *Modernite Versus Postmodernite*. 15-25. Ankara: Vadi.
- Karakaya, Handan (2017). Türkiye'de Ulusalçılık, İslamcılık ve Modernizm Açısından Kadın". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 27(2), 155-166.
- Karpat, Kemal (1967). *Türk Demokrasi Tarihi: Sosyal, Ekonomik, Kültürel Temeller*. İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Kayalı, Kurtuluş (1998). *Sinema Bir Kültürdür*. Ankara: Alaz Yayıncılık.
- Kayalı, Kurtuluş (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Ayyıldız Yayınları.
- Kutlar, Onat (1968). "Yeşilçam". *Papirüs*, 29, 21-33.
- Koyuncu A.(2011). Levi-Strauss Yapısalcılığı. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 26, 253-262.
- Lash, Scott (1994). "Modernite Mi, Modernizm Mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi".. (Mehmet Küçük. Ed. ve Çev). *Modernite Versus Postmodernite*. (47-72). Ankara: Vadi.
- Levi-Strauss, C. (1986). *Mit ve Anlam*. (Ş. Süer ve S. Erkanlı, Çev.). İstanbul: Alan.
- Levi-Strauss C. (2012). *Modern Dünyanın Sorunları Karşısında Antropoloji*. (Akın Terzi, Çev). İstanbul: Metis.
- Mestovic, Stephen (1994). Modernitenin İlk Sosyologları: Simmel Ve Durkheim. (Mehmet Küçük Ed.. ve Çev.). *Modernite Versus Postmodernite* (26-46). Ankara: Vadi.

- Monaco, James (1981). *How To Read A Film: The Art, Technology, History And Theory Of Film And Media*, New York: Oxford University. Press.
- Moran, Berna (1991). *Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri*. 8. Baskı. İstanbul: Cem.
- Nar, Mehmet Şükrü (2014). Yapısalcılık Kavramına Antropolojik Bir Yaklaşım: Levi-Strauss Ve Yapısalcılık. *Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*, 27, 29-46.
- Ortaylı, İlber (2006). *Osmanlı Toplumunda Aile*. 7. Baskı. İstanbul: Pan.
- Öngen, Tülin (1997). Kriz ve Burjuvazinin İkilemi. *Marksizm Ve Gelecek*, Bahar, 10-28.
- Parsa, Seyide Ve Parsa, A. Fatoş (2004). *Göstergebilim Çözömlerleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Piaget, J. (1999). *Yapısalcılık*. (A. Ş. Oktay Yener, Çev.). Ankara: Doruk.
- Pred, A. (1995). *Recognizing European Modernities, A Montage Of The Present*. London: Routledge.
- Rainbow, P. (1989). *French Modern: Norms And Forms Of The Social Environment*. Cambridge: Mit Press.
- Refiğ, Halit (1999). Türk Aydınının Batı İle Hesaplaşması. Görüşen: Işık Yenersu. *Sinmayı Sanat Yapanlar*. (101-120). Ankara: TRT Yayınları.
- Refiğ, Halit (1996). Türk Sinemasının Yükselişi ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler. (Ed. Süleyma Murat Dinçer). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (177-187). Ankara: Doruk.
- Refiğ, Halit (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Refiğ, Halit (1967). Batılaşma ve Halk Sineması Kavramları Üzerine". *Yön*, 20 Ocak, 14-15.
- Refiğ, Halit (1967). Bende Bir Kara Sevda Var -IV. *Yön*, 23 Haziran, 15.
- Refiğ, Halit (1965). Türk Sineması Nedir?-I : Gerçek Duygusu. *Sinema* 65, 1, 12-13.
- Refiğ, Halit (1965a). Türk Sineması Nedir? II: Sinemamızın Kökleri. *Sinema* 65,2, 7-9.
- Refiğ, Halit (1965b). İç Göç 'Gurbet Kuşları': Gurbet Kuşları İle İlgili Bir Açıklama. *Sinema* 65,2, 16.
- Saussure, Ferdinand De (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (Berke Vardar, Çev.). İstanbul: Multilingual.
- Sarup, M. (1997). *Post-Yapısalcılık Ve Postmodernizm*. (A. Baki Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Scognamillo, Giovanni (1965). Halit Refiğ-Kadın Ve Toplum I. *Sinema* 65, 8, 18-23.
- Scognamillo, Giovanni (1965a). Halit Refiğ- Kadın ve Toplum III. *Sinema* 65, 9, 16-20.
- Scognamillo, Giovanni (1965b). Halit Refiğ- Kadın Ve Toplum III". *Sinema* 65,11-12, 16-23.
- Sekmeç, Alican (2010). "Sinemada Bir Düşünce Adamı: Halit Refiğ...". (Ed.: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. (245-256). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını.

- Şasa, Ayşe (1967). Geçiş Döneminde Türk Sineması. *Yön*, 10 Mart, 14.
- Şener, Erman (1975). Türk Halk Sineması İle Ulusal Sinemadan Milli Sinemaya. *Milliyet Sanat Dergisi* 64, 4-6.
- Şener, Erman (1970). *Yeşilçam Ve Türk Sineması*. İstanbul: Kamera Yayınları.
- Tahir, Kemal (2016). *Notlar/ Sanat-Edebiyat 2*. İstanbul: İthaki.
- Tahir, Kemal (2005). *Esir Şehrin Mahpusu*. İstanbul: İthaki.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1996). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergah
- Vardar, B. (2001). *Dilbilimden Yaşama: Yapısalcılık*. İstanbul: Multilingual.
- Teksoy, Rekin (1963). Perde Bulamayan Film: Şehirdeki Yabancı. *Sosyal Adalet*. 9 Nisan, 15.
- Toklu, Ahmet (2012). *Bir Yorgun Savaşçı Halit Refiğ*. İstanbul: Sepya Yayıncılık.
- Tuna, Feyzi (1965). Halit Refiğ İle 'Kırık Hayatlar' Üzerine Bir Konuşma. *Sinema* 65,6, 8-10.
- Türk, İbrahim (2001). *Halit Refiğ, Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul: Kabalcı.
- Wimmer, Roger D. ve Dominick, Joseph R. (1987). *Mass Media Research.: An Introduction*. 2nd Edition. California: Wadsworth. Publishing Company.
- Yücel, H. (2014). *İmgeden Yorumu*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yücel, T. (1991). *Eleştirinin ABC'si*. İstanbul: Simavi.
- Yücel, T. (2008). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can.
- İnternet Kaynakları
- "Kızın Var mı Derdin Var" filmi
- <https://www.youtube.com/watch?v=SOvC7f8CjVc>, Erişim tarihi: 07.06.2018.
- Filmin künyesi
- <http://www.sinematurk.com/film/4702-kizin-varmi-derdin-var/> Erişim Tarihi: 07.06.2018

Ek 1:

Filmin Künyesi	
Orijinal Adı	Kızın Var mı Derdin Var
Yönetmen	Halit Refiğ
Senaryo	Safa Önal
Oyuncular	Ayhan Işık (Adnan) Perihan Savaş (Suna) Ünsal Emre (Ercan) Hulisi Kentmen (Kaptan Dede) Ceylan Ece (Piraye) Ali Şen (Hasan Rıza Öztoprak) Şükriye Atav (Fatma Öztoprak) Turgut Boralı (Şevket) Hikmet Gül (Şaheste Bacı) Ergun Köknar (Ruşen)
Görüntü Yönetmeni	Ali Yaver
Sanat Yönetmeni	Deniz Mebahar
Kurgu	İsmail Kalkan
Yapımcı	Hürrem Erman

Yapım Ekibi	Fethi Oğuz (Yapım Amiri) Avni Turan (Yapım Amiri) Nejat Buvar (Çevre Düzeni) Ethem Açıkğöz (Çevre Düzeni)
Yönetmen Ekibi	Sami Güçlü (Reji Ekibi)
Kamera Ekibi	Umur Özlüer
Post-Prodüksiyon	Turgut Ören (Renk Düzenleme) Zihniye Ören (Renk Düzenleme)
Ses	Necip Sarıcioğlu
Yapımcı Firma	Erman Film
Yapım Yılı	1973
Yapım Ülkesi	Türkiye
Tür	Duygusal, komedi
Özellikler	Renkli
Süre	67 dakika
Orijinal Dili	Türkçe
Vizyon Tarihi	1Nisan 1973

Kaynak: <http://www.sinematurk.com/film/4702-kizin-varmi-derdin-var/>

