

TC
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI
GENEL MÜZİKOLOJİ PROGRAMI

**HALİT REFİĞ'İN ULUSAL SİNEMA ANLAYIŞI'NA ÖRNEK OLARAK
“TEYZEM” FİLMİNİN İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan:
20086009 Özgür Günay

Danışman:
Prof. Gülper Refiğ

İstanbul 2011

TC
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI
GENEL MÜZİKOLOJİ PROGRAMI

**HALİT REFİĞ'İN ULUSAL SİNEMA ANLAYIŞI'NA ÖRNEK OLARAK
“TEYZEM” FİLMİNİN İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan:
20086009 Özgür Günay

Danışman:
Prof. Gülper Refiğ

İstanbul 2011

Özgür GÜNAY tarafından hazırlanan **Halit Refiğ'in Ulusal Sinema Anlayışına Örnek Olarak "Teyzem" Filminin İncelenmesi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 30 / 05 / 2011

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :


Jüri Üyesi : Prof.Gülper REFİĞ (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç.Selen BUCAK (MSGSÜ.Müzik)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Esin ULU



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
1.GİRİŞ.....	1
2. TÜRK SİNEMASININ KISA BİR TARİHİ	2
2.1. Türk Sinema Tarihi'nin Köşe Taşları.....	5
2.2. Türk Sinema Tarihinde İlkler.....	6
3. HALİT REFİĞ'İN YAŞAMI VE ESERLERİ.....	9
3.1. Yaşamı.....	9
3.2.Eserleri.....	11
3.2.1. Yönetmen Olarak	11
3.2.2. Senarist Olarak.....	14
3.2.3. Yönetmen Yardımcısı Olarak.....	16
3.2.4. Kitapları.....	17

4. HALİT REFİĞ'İN TÜRKİYE'YE, DÜNYA'YA BAKIŞ AÇISI VE ULUSAL SİNEMA ANLAYIŞI	24
5. FİLM OKUMASI.....	33
5.1.Teyzem.....	33
5.2. Filmin Kısa Öyküsü.....	33
5.3. Anlatıcı ve Anlatma Biçimleri.....	34
5.4. Toplum Olarak Aile	36
5.5. Dışarı/İçeri: Evin Baskısına Direnmek.....	38
5.6. Arzu Nesneleri Arasındaki Yer Değiştirmeler.....	42
5.7. Üftade'nin Psikopatolojisi.....	44
5.8. Bireyin ve Modernleşmenin Laneti.....	45
6. MÜZİK OKUMASI.....	48
6.1. Film Müziği	48
6.2.Filmde Kullanılan Müzikler.....	49
6.3. Müzikli Sahneler ve Sahnelerin Yorumlanması.....	52
7. SONUÇ.....	109
8. KAYNAKLAR.....	110
9. ÖZGEÇMİŞ.....	112

ÖNSÖZ

Sanatsal üretimler buldukları kültürden beslenerek ortak bir dünya diline, ortak bir kültürel dile doğru devinirler. Fakat egemen kültürlerin modernlik, çağdaşlık ve gelişmişlik kavramları altına gizlenen yozlaştırıcı, tahakküm altına alıcı anlayışları diğer kültürlerin yok oluşlarına zemin hazırlar. Bunun sonucu olarak evrenselleşmekten çok tek tipleşen kültürler ve yozlaşan değerler hem yaşama bakışı hem de sanata bakışı hastalıklı bir zemine taşır. Bu sebepten dolayı Halit Refiğ, sanatı ve dünya görüşü konusunda yeni ve derinlikli yaratımlar ortaya koymuş ve bütün engellere rağmen bu konuda ısrarcı olmuştur. Bu derinlikli yaratımları gerektiği gibi algılayabilmem hususunda bana yardımcı olan değerli hocam Prof. Gülper Refiğ'e anlayışından ve desteğinden dolayı teşekkür ediyorum.

ÖZET

Türkiye’de Ulusal Sinema anlayışını ortaya koyan Halit Refiğ, Türk Sinema Tarihi’nde kendine özgü sinematografik anlayışı olan en önemli yönetmenlerdendir. Gerek seçtiği konular gerekse bu konuların işlenişi iki dinamik çizgide kurgulanmış gibidir. Bu iki çizgi hem içerikten biçime hem de biçimden içeriğe doğru filmin akışını birlikte oluşturur. Halit Refiğ’in filmlerinde titizlikle gösterilen imgeler özellikle, oyuncuların yüzlerine doğru birer “gösterge” değeri kazanarak yoğunlaşırken filmlerin konuları ve bu konuların işlenme biçimleri de bütünü oluşturmada etkileyici bir uyum gösterir. Halit Refiğ’in ayrıntılara verdiği bu önem ve işleyişindeki farklılık *Teyzem* filminde çok belirgindir. Filmlerindeki deneysel tarzların uygulanışı izleyiciye bazı büyük yönetmenleri hatırlatsa da, film adeta kendi yönetmeninin filmi olmakta ısrar etmektedir. Filmdeki psikolojik öğelerin yoğun kullanımı dikkat çekicidir. Freudyen kavramlar; egolar arasındaki bilinçli ve bilinçsiz yer değiştirmeler; gerçek ve hayal arasındaki mekân zaman kaymaları; karakterler arasındaki kaçış alanlarının darlığı; filmdeki aksiyon çizgisinin kıvrımlarla dolu olması gibi pek çok özel tema, yönetmenin izleyiciyi düşündürmesine neden oluyor. Bu çalışmanın konusunu oluşturan *Teyzem* filminde ayrıntılı olarak Halit Refiğ Sineması’nın özgünlükleri aranmıştır. Bu çalışmada yönetmenin sinema anlayışı, senaryoyu işleme tarzı, üretilen özgün müziğin kullanım biçimleri ve film içindeki yayılımı, müzik temalarının imgelerin ritmiyle olan ilişkisi incelenmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Halit Refiğ, Ulusal Sinema, Müzik, Bilinçaltı, İmge

ABSTRACT

Halit Refiğ, who introduced the concept of National Cinema in Turkey, is one of the significant directors with a unique cinematography in the history of Turkish Cinema. His subjects as well as the way these subjects are processed seem as if they are depicted in two dynamic lines. These two lines constitute the flow of the film both from its content to the style and from the style to its content. In the films of Halit Refiğ, while the delicately woven images gain the value of a “sign” as they focus especially on the faces of the actors, the subjects of his films and the forms of their depiction show an impressive harmony in constituting the unity of the film. The significance given to details by Halit Refiğ and the difference in his representation are apparent in the film *Teyzem*. Even though the application of empirical styles reminds the audiences of some great directors, the film insists on being the film of its own director. Intensive use of psychological components in the film is striking. With many special themes such as Freudian concepts, conscious or unconscious shifts between the egos, shifts in time and space between reality and phantasy, the restrictedness of the space of escape between the characters and various twists in the action line of the film, the director makes the audience reflect upon the film. In this study, the specificity of Halit Refiğ films has been researched in detail in the film *Teyzem*, which constitutes the subject of this work. In this study, the cinematic approach of the director, the way he processes the scenario, the use of authentic music and its dispersion within the film and the relation of music themes with the rhythm of images have been examined.

KEYWORDS: Halit Refiğ, National Cinema, Music, Subconsciousness, Image.

1. GİRİŞ

Türkiye'nin kendine özgü bir üsluba sahip yönetmenlerinden Halit Refiğ'in filmlerinde imgeler, eğretilmeler, gizli anlamlar, alt metinler, belirsizlik, gerçek ile hayalin iç içeliği yoğun bir kullanıma sahiptir. İfade edilemeyen duyguların yarattığı bilinçdışı karmaşalar, bireyin ve toplumun cinsellikle olan zihinsel ve bedensel ilişkisi, şiddetin yansıtılma ve bastırılma biçimleri, rüyaların gerçek hayata sızışı, sonsuza dek var olmak isteyen egoların ölüm fikri karşısındaki şaşkınlığı ve çaresizliği Halit Refiğ için sık kullanılan film malzemeleri olmuştur. *Teyzem* filmi bu konuda en çarpıcı olandır. *Teyzem* bir yapıt olarak, güçlü senaryo ve müziğin yoğun işbirliğine eklenmiş Freudyen unsurlarla seyirci için zengin bir sanatsal yapıta dönüşür.

Refiğ için *Teyzem* filmi popüler unsurlardan olanca uzak, estetik derinliği ve anlatım gücü yoğun olan bir eser vermenin yanı sıra, cesur söylemlerin gizlendiği bir dilin de ifade şansı olmuştur.¹

Gizlenmiş anlamlar her seferinde özellikle gizlenmiş değildirler. Özellikle bilinçdışı unsurlar yapısı gereği zaten gösterilenin ardındadır. Gördüğümüz merdiven altında bir odayken bu gizli odaya gizlenmiş anlam ise bilinçdışını ve hatta kaçılabilir tek yer olan bütün bir iç dünyayı temsil edebilir.

Halit Refiğ *Teyzem* filminde bu ikincil anlama çokça vurgu yapar. Film boyunca karşımıza çıkacak olan ikincil anlamlar ve hatta yine bu anlamların da ikincil anlamları algısal derinliğin pekişmesini sağlar.

Teyzem filmi içeriğindeki ve anlatım üslubundaki zenginliklerin ve derinliklerin yanı sıra aynı zamanda Ulusal Sinema Akımı'na da iyi bir örnektir.

¹ “... Bu tasarı bana, ilk defa bir ruhsal meseleyi ele alma, Freudyen bir ifadeyle, rüyalar, halüsinasyonlar, görsel sembollerle işleme imkânı verdi.”
İbrahim TÜRK, **Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, 368

2. TÜRK SİNEMASININ KISA BİR TARİHİ

Halit Refiğ dünya sinema tarihini üç döneme ayırarak süreci özetlerken konuyu seyirci temelinde ve sosyolojik bir bağlamda ele alır.

“Sinemanın seyirciyle ilişkisi bakımından kabaca üç dönem geçirdiği söylenebilir. Sinemanın icadından sesli sinemanın ortaya çıkışına kadar olan 1895-1930 yıllar arası ilk dönemde; kendini “asrın buluşu” olarak kamuya kabul ettirebilmiş, büyük şehir merkezlerinde yaygın seyirci toplulukları bulabilmiştir... İkinci dönem, sinemaya önce ses sonra renk gelmesinden, yani son halini aldığı 30’lu yıllardan, televizyon egemenliğinin bütün dünya sinemalarında hissedilir hale geldiği 70’li yıllara varan zamanı kapsar... 70’li yıllardan günümüze kadar gelen üçüncü dönemse, televizyon etkileri, videonun çıkışı, amatör sinemacılığın görülmemiş boyutlarda gelişmesi, sinema eğitim kurumlarının, derneklerin, şenliklerin, doğru takibi güç şekilde çoğalması ile değer yargıları alt üst olmuş, sinema-seyirci ilişkileri oldukça karmaşık bir özellik kazanmıştır.”²

Dünya sinemasından Türkiye sinemasına baktığımızda ilk olarak 1896 tarihine rastlanıyor. Türkiye’de ilk film gösterimi, Bertrand adlı bir Fransızın II. Abdülhamit zamanında, 1896’da, Saray’da yaptığı gösterimler ile başlamıştır. 1897’de ise Fransız firması Pathê’nin temsilcisi Romanya uyruklu Sigmund Weinberg’in yardımlarıyla Beyoğlu yakınlarında Sponeck adlı birahänenin salonunda halka toplu film gösterimlerine başlanmıştır (Bu filmler genellikle kısa metrajlı belge ve güldürü filmleriydi). Weinberg, halkın sinemaya gösterdiği ilgiden dolayı, önce Yıldız Sarayı’nda gösterimlerine devam eder; daha sonra 1908’de, Türkiye’deki ilk ticari işletme sinemasını, “Pathê Sineması” adıyla yaptırır.³

² Halit REFİĞ, **Tek Umut Türkiye**, 189

³ Cengiz ASLAN, Türk Sinema Tarihi, <http://www.mkutup.gov.tr/menu/80>, 24.12.2010

1908 yıllarından başlayarak çeşitli kentlerde halka açılan sinema salonları, gösterilerini yabancı uyruklu ve Türkiye'deki azınlıkların egemenliğinde sürdürürken devreye Cevat Boyer'le Murat Bey'ler girer ve Şehzadebaşı'nda Milli Sinema adı verilen "ilk Türk sineması" açılır (19 Mart). Ardından, İstanbul Sultanisi'nde film gösterileri düzenleyen Şakir Seden'le Fuat Uzkınay, Sirkeci'de lokantacılık yapan Ali Efendi'yi (Öztuna) ikna ederek ikinci Türk sinemasının açılmasını sağlarlar (6 Temmuz) ve sinemaya Ali Efendi adı verilir, çünkü Ali Efendi, bu kuruluşun asıl büyük hissedarı olup, Şakir ve Kemal Seden kardeşlerin de amcalarıdır.



Ayastefanos Abidesi, 14 Kasım 1914⁴

⁴ <http://raingini.tumblr.com/post/3895393000/immortaltales-ayastefanostaki-rus-abidesinin>,
<http://www.sinemalar.com/film/10322/Ayastefanostaki-Rus-Abidesinin-Yikilisi/>

I. Dünya Savaşı'nın başladığı günlerde yedek subaylığını yapan Fuat Uzkınay, Türk sinema tarihinin ilk filmini çeker. *Ayastefanos Abidesi*'nin yıkılışı sırasında Avusturyalı'ların Uzkınay'a kamera kullanmayı öğrettikleri, çekimi de onun yaptığı söylene de Halit Refiğ'e göre bu filmi görmüş olan kimseye rastlanmamıştır, Uzkınay'ın kendisi de Ayastefanos üzerinde hiç durmamıştır.⁵ Bir görüşe göre, *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* adını taşıyan ve tarihi anısı olan bu film, 150 metre uzunluğunda bir belgeseldir ve bugün İTÜ arşivinde bulunmaktadır.⁶

Halit Refiğ'e göre Türk sinema tarihi MOSD'nin kurulmasıyla ile başlar.

“ Bana göre Türk sinemasının başlangıç tarihi 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin (MOSD) kuruluşudur... İlk kuruluşunda MOSD'nin başına Sigmund Weinberg, onun yardımcılığına da Fuat Uzkınay getirilmiştir. Bu teşkilat sayesinde askeri yoldan Türkiye'de kamerasıyla, aydınlatma, laboratuvar, gösteri araç gereçleriyle ilk defa tam teşekküllü bir sinema alt yapısı kurulmuştur.”⁷

Weinberg, savaşla ilgili ve Türkiye'yi ziyarete gelen imparatorların gezi belgesellerini çekerken, bu ara Enver Paşa'yı ikna edip öykülü uzun film denemesine de girişecekti.

Dönemin en çok tutulan tiyatro oyunu *Leblebici Horhor Ağa*'yı çekmeye başladıktan bir süre sonra, oyuncularından birinin ölmesiyle film yarım kaldı. İkinci öykülü filmi olan *Himmet Ağa'nın İzdivacı*'nın ise oyuncuları Çanakkale Savaşı nedeniyle askere alınınca, bu denemesi de ilkinin akıbetine uğradı. Ancak, Ordu Sinema Dairesi Başkanlığı'na getirilen Fuat Uzkınay, yarım kalan *Himmet Ağanın İzdivacı*'nı savaştan sonra (1918'de) tamamladı.

İstiklal Harbi yıllarında birkaç senaryolu film daha yapılmışsa da Türk sineması sözcüğün tam anlamıyla Kemal Film döneminde, Muhsin Ertuğrul önderliğinde endüstrileşmeye başlar. 1916 yılından beri Almanya'da oyuncu ve

⁵ Irmak ZİLELİ- Halit REFİĞ, **Doğruyu Aradım Güzeli Sevdim**, 66, 71

⁶ <http://www.turksineması.com/anasayfa.asp>, 19.12.2010

⁷ Bkz (5), ZİLELİ - REFİĞ, 68

yönetmen olarak film çalışmalarını sürdüren tiyatrocu Muhsin Ertuğrul'un yurda dönüşü ve ilk özel yapımevi olan Kemal Film şirketinin kuruluşuyla Türk sinemasında yeni bir dönem başlar. Kemal Film şirketini ve Eyüp'teki Feshane Fabrikası'nın bir bölümünde (dikimevi atölyesi) Kemal Film Stüdyosu'nu kuran Kemal ve Şakir Seden kardeşlerdir. Sinema ile ilgili ilk deneyimlerini yurt dışında gerçekleştiren Muhsin Ertuğrul, Kemal ve Şakir Seden kardeşlerle yaptığı işbirliği sonucu bu özel yapımevi adına iki film çeker; *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (Şişli Güzeli Mediha Hanımın Facia-i Katli)* ve *Boğaziçi Esrarı (Nur Baba)*.

Halit Refiğ bu dönemi ele alırken Muhsin Ertuğrul'a da eleştirel bir bakışla değiniyor.

“Cumhuriyet’in ilk döneminde, 1923-38 yılları arasında, Kemal Film ve İpek Film’in Muhsin Ertuğrul’a yaptırdığı filmler, çoğunlukla Batı’nın kültür kaynaklarında, romanlardan, oyunlardan, filmlerden yola çıkmaktaydı. Bunlar ancak İstanbul, Ankara ve İzmir gibi birkaç büyük şehirde sınırlı seyirci bulabilmekteydiler. Zaten o tarihlerde ülkenin büyük bir bölümünde henüz elektrik yoktu. Bu yüzden sinema da yurt dışında yaygın değildi.⁸

Türk Sineması’nın bu önemli döneminden sonraki kimi kayda değer köşe taşları aşağıda sıralanmıştır.

2.1. Türk Sinema Tarihi’nin Köşe Taşları

a) Faruk Kenç ile bilimsel bir tarz geliştiren Türk sineması *Yılmaz Ali* ve *Dertli Pınar* filmleri ile yeni bir aşama kaydeder.

⁸ Bkz. (2), REFİĞ, 193

b) Baha Gelenbevi'nin *Deniz Kızı* adlı filmi ile Şadan Kamil'in filmleri, Türk Tiyatrosunu sinema ile birleştirir.

c) 1934'ten sonra Vedat Örfi Bengü'nün Mısır'a giderek bu ülke sinemasının ilk örneklerini vermesi, bizde de melodramın yerleşmesinde etkili olmuştur. Türk sinema izleyicisinin beğenisi melodrama dönük olduğundan, yönetmenler de hızla Mısır filmlerinin uyarlamalarını çekmeye başlamışlardır.

d) Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Allah'ın Cenneti* adlı film, türünün en iyi aşk melodramıdır ve sonraki yıllarda bol bol karşılaştığımız şarkıcı melodramlarının ilk örneğini oluşturur.

e) 1950'li yıllardan sonra, Türk sinemasında "Tiyatrocular Dönemi"nden kademe kademe "Sinemacılar Dönemi"ne geçiş yaşanmıştır. Bu yıllarda sinemaya toplumsal konuların yanında ağırlıklı olarak melodramlar yer alır.

f) 1960'lı yıllarda sinemaya, melodram formuna bağlı, çocuk kahramanların rol aldığı *Sezercik*, *Ömercik*, *Ayşecik* filmleri eklenmiştir. Arabesk tarzın temellerinin atıldığı fakirlik, sakatlık, karşılıksız aşklar, kader kurbanları vb. dramatik Türk ekolünü yaratmış ve senaryolar aynı üslup ve konuları yıllarca işlemişlerdir.

g) 1970'li yıllardan 1985'li yıllara kadar Türk sineması TV etkisiyle bir kriz dönemine girer ve erotik-komedi Türk sineması ile "Sex Furyası" dönemi başlar. 1990 ve 2000'li yıllarda ise krizden kurtulma ve gerçek öykülere dayalı "realist" Türk sinemasına doğru adımlar atılır.

2.2. Türk Sinema Tarihinde İlkler

- a) İlk sinema gösterimi Yıldız Sarayı'nda yapıldı. (1896)
- b) Sürekli film gösterilen ilk salon Beyoğlu'nda Sigmund Weinberg tarafından Cinema Pathé adıyla açıldı (1908).
- c) İlk Türk filmi Fuat Uzkınay tarafından çekilen *Ayastefonos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* (1914).
- d) Afişi basılarak yurtdışına satılan ilk Türk filmi *Binnaz* oldu (1919).
- e) İlk konulu Türk filmleri Sedat Simavi tarafından çekilen *Pençe* ve *Casus* (1917).
- f) İlk özel yapım şirketleri Kemal Film (1922) ve İpek Film (1928).
- g) İlk sesli Türk filmi *İstanbul Sokaklarında* Muhsin Ertuğrul tarafından çekildi (1928).
- h) İlk sansür yönetmeliği Mussolini'nin sansür yasasından esinlenerek hazırlandı ve yürürlüğe girdi (1939).
- ı) İlk film festivali “Yerli Film Yapanlar Cemiyeti” tarafından düzenlendi. *Unutulan Sır* adlı film en iyi film seçildi. En iyi kadın oyuncu ödülünü Nevin Aypar, en iyi erkek oyuncu ödülünü Kadri Erdoğan aldı (1948).
- i) Tiyatro etkisinden çıkan ilk film *Kanun Namına'yı* Ömer Lütfi Akad çekti (1952).
- j) İlk renkli Türk filmi *Halıcı Kız* Muhsin Ertuğrul tarafından çekildi (1953). Aynı zamanda Muhsin Ertuğrul'un çektiği son filmi.

k) Metin Erksan'ın *Âşık Veysel'in Hayatı* adlı filmi Sansür Kurulu tarafından yasaklanan ilk film oldu.

l) Halit Refiğ'in yönettiği *Gurbet Kuşları* filmi ilk kez düzenlenen Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi film ve en iyi yönetmen ödülünü aldı. (1964)

m) İlk uluslararası ödülü Metin Erksan'ın yönettiği *Susuz Yaz* aldı. Film Berlin Film Şenliğinde "Altın Ayı" büyük ödülünü aldı (1964).

n) Köy hayatını işleyen ilk Türk filmi *Beyaz Geceler'i* Lütfi Akad çekti (1965).

Aslında Türk tiyatrosundan doğan Türk Sineması'nın, kendi tarzını ve dilini yaratamadığı konusunda varılmış bir fikir birliği bulunsa da, kimi yaratıcı yönetmenler Türk sinema tarihinde oluşturdukları istisnai alanlarda varlık göstermiş ve tamamlanamamış, yaralar ve parçalar halindeki ülke tarihinin sanatına önemli katkıda bulunmuşlardır. Tezin bundan sonraki bölümlerinde, bu yönetmenlerin en önemlilerinden Halit Refiğ'in sanatına ve yaşamına ilişkin yorum ve veriler işlenecektir.

3. HALİT REFİĞ'İN YAŞAMI VE ESERLERİ

Bu bölümde yönetmenin ilkin yaşamına değinilecek, ardından filmleri, senaryoları ve kitapları ele alınacaktır.

3.1. Yaşamı

1934'te İzmir'de dünyaya geldi. İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da Şişli Terakki Lisesi'nde tamamladı. Robert Kolej Mühendislik Bölümü'nde okudu. Okulu bittikten sonra askerliğini yedek subay olarak Kore'de yaptı. Burada gerçekçi sinemaya ilk örnek olan savaş belgeselini 8mm olarak çekti.

1956'da, Akis Dergisi'nde ilk sinema yazısı yayınlanır. Bu yazıyı Avni Dilligil'in yönetmenliğini yaptığı *Yaşlı Gözler* filmi üzerine kaleme almıştır.⁹ Akis Dergisi'ndeki yazıları nedeniyle tanıştığı Nijat Özön ile birlikte yayınladıkları ilk ciddi sinema dergisi olan "Sinema" isimli dergide, "Yeni Sabah" ve "Akşam" gazetelerinde sinema eleştirileri yazdı. Atıf Yılmaz'ın *Yaşamak Hakkımdır* adlı filminde asistanlığını yaptı.¹⁰ Böylece teorik anlamda dâhil olduğu sinemaya Atıf Yılmaz'ın asistanlığı ile fiilen geçiş yaptı.

1960'ta ilk film olan *Yasak Aşk*'ı çekti. Bu filmle birlikte sinema yazarlığını bıraktı.¹¹ 1963'te *Şehirdeki Yabancı*, 1964'te *Gurbet Kuşları*, *Haremde Dört Kadın*, *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmlerini çekti ve bu filmlerle Moskova, Yeni Delhi ve

⁹ Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, 17

¹⁰ Bkz. (1), TÜRK - REFİĞ, 53

¹¹ 1960'da ilk filmim *Yasak Aşk*'ı yönetmeye başladığım zaman kendi kendime karar verdim: "Ben hem yönetmen hem sinema yazarlığını birlikte götüremem. Onun için sinema yazarlığına burada son veriyorum," dedim. A.g.k., 55

Sorrento Film Festivallerinde çeşitli ödüller kazandı. 1964 yılında *Gurbet Kuşları* ile ilk Antalya Altın Portakal Film Festivalinde En İyi Yönetmen Ödülünü aldı.

70'li yıllarda Türk sinemasının bunalıma girmesiyle Televizyon filmlerine yöneldi. 1974'de Türkiye'de ilk film arşivi olan İDGSA¹² Film Arşivi'nin kuruluşunda önemli bir role sahip olan Refiğ yine İDGSA tarafından başlatılan eğitim çalışmalarına katıldı ve Türkiye'de ilk defa gerçekleştirilen sinema kurslarında öğretmen olarak görev aldı. 1975 ile 2001 yılları arasında İDGSA Sinema-TV Enstitüsü'nde gönüllülük esaslı ile Öğretim Görevlisi olarak çalıştı.

1975'te TRT Kurumu'nun siparişi üzerine çektiği *Aşk-ı Memnu* ile TV dizilerine öncü oldu ve dikkatleri üzerine çekti. Yine aynı kurumun siparişi üzerine 1981 yılında gerçekleştirdiği Kemal Tahir'in aynı adlı romanından uyarladığı *Yorgun Savaşçı* adlı filmin yakıldığı ilan edildi. Bu film, 1993'te televizyonlarda gösterildi.

1976'da ABD'de Wisconsin Üniversitesi'nde, 1984 yılında Ohio Denison Üniversitesi'nde, davet edilmesi üzerine eğitim çalışmalarına katıldı. Öğrencileri ile birlikte "The Intercessors", "In the Wilderness" adlı filmleri gerçekleştirdi. Bu yapıtlar A.B.D.'nin ticari olmayan tek kültür kanalı olan PBS Televizyonu'nda yıllarca gösterildi. Olgunluk döneminde daha çok düşünsel yanı ağır basan ürünler verdi. *Teyzem, Hanım, Karılar Koşuşu, İki Yabancı, Köpekler Adası* gibi filmleriyle yurt içinde ve dışında birçok ödül kazandı. Yurt dışındaki festivallerde filmleri için özel bölümler ayrıldı, dünyada birçok büyük üniversitede davet üzerine çeşitli konferans, seminer v.b. toplantılara konuşmacı olarak katıldı. Çok ses getiren ilk

¹² İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, (İDGSA), bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ismiyle eğitimine devam eden yüksek öğretim kurumunun 1928-1982 yılları arasındaki unvanıdır.

Osman Hamdi Bey tarafından 1882'de Sanayi-i Nefise Mektebi adıyla kurulan ve ülkedeki ilk sanat ve mimarlık yüksek okulu olan eğitim kurumu 1928'de Güzel Sanatlar Akademisi adını aldı. Akademi 1969'da 1172 sayılı Devlet Güzel Sanatlar Akademileri Kanunu'nun kabul edilmesiyle birlikte bilimsel özerkliğe kavuştu.

1980 yılındaki askeri darbe sonrası 1982'de çıkan kanunla akademilerin üniversiteye dönüşmesi ve kurulan YÖK'e bağlanması kararı ile kurum adını Mimar Sinan Üniversitesi olarak değiştirdi.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/İDGSA>

kitabı Ulusal Sinema Kavgası (1971) isimli kitabının ardından on bir kitabı daha yayımlandı. Dizilerin ve belgesellerin de içinde bulunduğu 60'ı aşkın film yaptı. Çok sayıda ödül kazanan bu filmler Amerika, Asya, Avrupa ve Afrika ülkelerinde düzenlenen çeşitli şenlik ve gösterilerde Türkiye'yi temsil etti.¹³

3.2. Eserleri

Bu bölümde Refiğ'in yönetmen ve senarist olarak verdiği eserler sunulduktan sonra kitaplarına değinilecektir.

3.2.1. Yönetmen Olarak

1960-61

Yasak Aşk

1962

Seviştiğimiz Günler, Güneş Doğmasın (Memduh Ün ile beraber), Gençlik Hülyaları

1963

Şehirdeki Yabancı, Şafak Bekçileri

1964

İstanbul'un Kızları, Gurbet Kuşları, Evcilik Oyunu, Şehrazat

1965

Haremde Dört Kadın, Güneşe Giden Yol, Canım Sana Feda, Kırık Hayatlar

1966

Üç Korkusuz Arkadaş, Erkek ve Dişi, Karakolda Ayna Var

¹³ <http://www.halitrefig.com/> - http://tr.wikipedia.org/wiki/Halit_Refiğ 20.12.2010

1967

Kız Kolunda Damga Var

1968

Sıladan Mektup (Belgesel)

1969

Bir Türk'e Gönül Verdim

1970

Adsız Cengaver, Yaşamak Ne Güzel Şey

1971

Sevmek ve Ölmek Zamanı, Ali Cengiz Oyunu

1972

Çöl Kartalı, Fatma Bacı, Aşk Fırtınası, Acı Zafer

1973

Kızın Var mı Derdin Var, Yedi Evlat İki Damat, Vurun Kahpeye, Sultan Gelin

1975

Aşk-ı Memnu (6 bölümlük TV dizisi)

1977

The Intercessors (Arabulucular) (Orta uzunlukta drama)

Sedad Hakkı Eldem ve Ulusal Mimarlık (Belgesel)

1978

Robert College / Old and New (Belgesel)

Yaşam Kavgası

1979

Cemal Reşit Rey 75 Yaşında (Belgesel), *Şişli Terakki 100. Yıl* (Belgesel)

1982

Atatürk ve Sanat (Belgesel), *O Kadın, Leyla ile Mecnun*

1983

İhtiras Fırtınası, Beyaz Ölüm, Yorgun Savaşçı (8 bölümlük TV dizisi)

1984

İ The Winderness (orta uzunlukta drama), *Alev Alev*

1985

Son Darbe, Ölüm Yolu, Paramparça

1986

Kıskıvrak, Teyzem, Yarın Ağlayacağım

1987

Kızımın Kanı, Kurtar Beni

1988

Kızım ve Ben

1989

Hanım

1990

Karılar Koşuşu

1991

İki Yabancı

1994

Zirvedekiler (18 bölümlük TV dizisi)

1996

Sarah ile Musa (5 bölümlük TV dizisi), *Köpekler Adası*

1997

Midas'ın Düşü (TV filmi)

1998

Affet Bizi Hocam (16 bölümlük TV dizisi)

2000

Gelinlik Kız (TV Film)

3.2.2. Senarist Olarak:

1958

Yaşamak Hakkımdır, Ala Geyik

1959

Karacaoğlan'ın Kara Sevdası

1960

Suçlu, Ölüm Peşimizde, Kırık Çanaklar, Mahallenin Seygilisi

1961

Yasak Aşk, Seviştiğimiz Günler, Güneş Doğmasın, Avare Mustafa

1962

Şehirdeki Yabancı

1963

Şafak Bekçileri

1964

İstanbul'un Kızları, Gurbet Kuşları, Evcilik Oyunu, Şehrazat

1965

Yasak Sokaklar, Haremde Dört kadın, Güneşe Giden Yol, Kırık Hayatlar

1966

Üç Korkusuz Arkadaş, Erkek ve Dişi, Can Yoldaşları, Aslan Pençesi

1967

Yaprak Dökümü, Son Gece, Kız kolunda Damga Var, Karakolda Ayna Var, Kanlı Hayat, Aslan Yürekli Kabadayı

1969

Yaşamak Ne Güzel Şey, Bir Türk'e Gönül Verdim

1970

Adsız Cengâver

1971

Ali Cengiz Oyunu

1972

Acı Zafer

1973

Vurun kahpeye

1974

Aşk-ı Memnu

1978

Yaşam Kavgası

1979

Yorgun Savaşçı

1989

Karılar Koğuşu

1997

Köpekler Adası

2005

Cumbadan Rumbaya

3.2.3. Yönetmen Yardımcısı Olarak

1958

Alageyik

1959

Karacaoğlan'ın Kara Sevdası

1960

*Şoför Nebahat*¹⁴

3.2.4. Kitapları:¹⁵

1. Gerçeğin Değişkenliği Kemal Tahir¹⁶

“Batı-Doğu çatışması binlerce yıldır sürüp durur, daha önemlisi bu çatışmanın tarih içinde, alanı ve geçit yeri hemen her zaman Anadolu olmuştur. Bunun İslamlığın doğuşundan sonraki bir başka adı da “Hilal-Salip Çatışması”dır. Saldırıların çoğu Batıdan gelmiştir (Toynbee). Gerekçesi de “Barbarlara ölüm, “Kâfirlere yani Müslümanlara ölümdü. Bugün de, bütün aldatmacalara rağmen durum değişmiş değildir. Buhanlı dönemeçlerin hepsinde Batının Doğuya karşı hemen bir düşman cephe kurarak dikildiği görülür. Bu durumda, şimdiye kadar yürütmeye çabaladığımız anlayışta ve biçimde Batılılaşma hiçbir faydalı sonuç veremez. İki yüz yıllık olaylar, deneyler ortadadır. İmparatorluğumuzun çökmesine sebep olan, hiç hak etmediğimiz halde, cumhuriyetimizi bugün içinde debelendiğimiz zorluklara düşüren bu 'bize has batılılaşmayı derinden incelememiz, onunla kökten hesaplaşmamız gerek... Batıdan almaya mecbur olduğumuz her şey, teknik, bilim, bizim de baba mirasımızdır. Onları almak için milli benliğimizden ayrıca ağır bedeller ödemeye, haraçlar vermeye mecbur değiliz. Teknik ve bilim, tarih içinde, zaman zaman coğrafya değiştirmiştir. Bu açıdan, Anadolu insanının hayat tarzındaki özellikle orta malı olan tekniği ve bilimi birbirine karıştırmamalıyız.”

¹⁴ Bkz. (1), TÜRK - REFİĞ, 523-538

¹⁵ Kitapları tanıtan yazılar aynı isimli kitapların arka kapaklarından alınmıştır.

¹⁶ Halit REFİĞ, Kasım 2000, 269 sayfa, Ufuk Kitapları

2. Halit Refiğ Düşlerden Düşünelere Söyleşiler¹⁷

Bu söyleşiler toplamı Türk sinemasının çok yönlü ismi Halit Refiğ'in sinemaya olduğu kadar hayata ilişkin görüşlerini de içermekte. Refiğ'in askerliğini yaptığı Kore'de çektiği belgesellerle başlayan sinema hayatı sinema eleştirmenliğiyle devam etti; Yasamak Hakkımdır filminde Atıf Yılmaz'a asistanlık yaparak profesyonelliğe adım attı ve günümüze kadar devam etti. Film yapabilmenin maddi koşullarını yaratmaya çalışırken bir yandan da bu koşulların ilerisinde film yapabilmeye çalıştı. "Halk Sineması" ve "Ulusal Sinema" kavramlarını gözetken bir sinema yapan Refiğ, bu hassas dengeyi ne kadar kurabildiğini veya ülkemiz koşullarında ne kadar kurulabileceğini sorguluyor. Edebiyatta Kemal Tahir, müzikte Adnan Saygun ve mimarlıkta Sedat Hakkı Eldem ile olan ilişkileri, uluslar arası festivaller ve ortak yapımlar, Ask-ı Memnu, Yorgun Savaşçı ve çekimi bir türlü başlayamayan Devlet Ana gibi büyük projeler... Türk sinemasının tarihine birinci elden büyük bir katkı.

3. Doğu Batı ve Türkiye. 10 Yılda Nereden Başladık? Nereye Geldik?¹⁸

"Bugün karşısında olduğumuz mesele şu: Amerikan modeli gerçekten insanlığın vardığı son ve nihai durak mıdır? Japon Amerikan düşünürü Fukuyama'nın dile getirdiği gibi, tarih bitmiş midir? Bence tarih ancak insanlığın ortadan kalkmasıyla bitecektir. Bu açıdan 1992 Rio Çevre Konferansı global olarak dünyanın en güncel ve en önemli sorunlarının dile getirilmesine fırsat sağlamıştır. Dünyada çevre kirlenmesi ve doğal dengenin bozulması, bütün canlılarının varlığını tehdit eder durumdadır. Dünya azınlıktaki varlıklılarla, çoğunluktaki yoksulların oluşturduğu yeni bir Kuzey-Güney bölünmesi ile karşı karşıyadır. Amerika bu durumda Rio'da açıkça aczini ortaya koymuştur. Böylece yeni bir dünya düzeni için örnek ve önder olmaktan çıkmıştır. Artık Rönesans ile başlayan insanı evrenin

¹⁷ İbrahim TÜRK, Kasım 2001, 552 sayfa, Kabalcı Yayınevi

¹⁸ Halit REFİĞ, Mayıs 2002, 144 sayfa, Ufuk Kitapları

merkezi saymanın ve Aydınlanma Çağı ile gelişen insan hakları görüşlerinin geçerliliği kalmamıştır. Dünya, insanların bencilliği yüzünden bütün canlılarla birlikte toptan yok olma tehlikesi içine girmiştir.”

4. Aşk ve Ölüm Senaryoları¹⁹

Yönetmenin üçü film olarak izleyiciyle buluşmuş, biri de henüz buluşmamış dört filmi bu kitapta toplanıyor. *Hanım*, *İki Yabancı*, *Köpekler Adası* ve *Elveda Burgaz*. Çok farklı filmler olarak görünen bu dört eseri birleştiren kavramlar var. Onlar da kitaba adını veriyor: Aşk ve Ölüm Senaryoları. Halit Refiğ kitapta yer alan filmleri bir üçleme ya da dörtleme olarak tasarlanmış değil. Her biri ayrı zamanlarda, farklı motivasyonlarla filme çekilmiş. Hikâyeleri birbirinden bağımsız ve değişik. Ama aşk ve ölüm kavramları onları birleştiriyor. Her zaman hayatın gerçeğini merak eden usta yönetmen her senaryonun önünde filmlerde aşk ve ölüm kavramlarının ne şekilde işlendiğini anlatıyor.

5. Sinemada Ulusal Tavır²⁰

Selanik göçmeni ailesinin, Varlık Vergisi sonucunda büyük bir darbe yiyerek Burgaz Adası'ndaki evlerini dahi satmak zorunda kalmasını, "Türkiye bir savaş ortamının içindeydi, bu savaşa hazırlıklı olmak durumundaydı, bunun da maddi bir yükü olacaktı. Kaçınılmaz bir tatbikattı" diye karşılayan bir ulusal duyarlılık.

“Tahirî” sayılacak kadar yakın olduğu Kemal Tahir'in eserinden devlet televizyonu için çektiği *Yorgun Savaşçı* dizisi, devlet tarafından yakıldıktan sonra bile devlete küsmeyen bir devletçilik.

¹⁹ Halit REFİĞ, Nisan 2006, 304 sayfa, Doğan Kitapçılık

²⁰ Halit REFİĞ, Şengün Kılıç HRİSTADİS, Nisan 2007, 408 sayfa, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Halit Refiğ, sadece dönemine damgasını vurmuş *Gurbet Kuşları*, *Haremde Dört Kadın*, *Karılar Koğuşu*, *Hanım*, *Teyzem*, *Aşk-ı Memnu*, *Bir Türk'e Gönül Verdim*, *Alev Alev* gibi film ve dizilerin yönetmeni değil, fikirlerini filmlerine de yansıtmış bir tavır adamı:

“... Türkiye'yi Türkiye yapan unsurların hiçbirine peşinen hiçbir karşıtlığım yok. Ne etnik, ne de dini olarak. Ama onlardan bu birliği bozmaya yönelik bir tavır görürsem, o zaman buna karşıyım. Benim ülkemin sinemasına, kültürüne ve benim şahsıma bu çerçevede hayati bir tehdit gördüğüm için o mücadeleye girdim...”

6. Tek Umut Türkiye²¹

Ben Amerika'nın kaderinin Türkiye'ye bağlı olduğuna inanıyorum. Amerika Türkiye yüzünden bulunmuştu; o yükselirken Türkiye çöktü; Sovyetler karşısında Türkiye sayesinde dünyanın tek süper gücü oldu. Bu gün ise kaderi Türkiye'nin elinde. Türkiye Amerika'nın Irak'taki varlığına son verecek güce sahip. Türkiye Kerkük'e girdiği anda Amerika'nın Irak'ta işi biter. Kendi iç sorunlarıyla cebelleşmek üzere kıtasına çekilir. Böylece sadece Türkiye ve bölge değil, bütün dünya kendi batağında boğulmakta olan Amerika saldırganlığından nefes almak imkânı bulur...

7. Doğruyu Aradım Güzeli Sevdim²²

Halit Refiğ'in 1950'lerden günümüze uzanan deneme ve tanıklık yazılarından oluşan bu kitapta toplumsal gerçekçi sinemanın yönetmenleri Metin Erksan, Lütfi Akad, sinemamızda unutulmaz filmlerin yönetmeni Atıf Yılmaz ve yıldız oyuncularla ilgili anılara, anekdotlara, düşüncelere yer verilmiş.

²¹ Halit REFİĞ, Kasım 2007, Bizim Kitaplar Yayınevi

²² Halit REFİĞ, Haziran 2009, 432 sayfa, Bizim Kitaplar Yayınevi

Yalnızca sinema değil edebiyatta, müzikte, resimde, mimaride iz bırakmış usta isimler, Halit Refiğ'in yaşamındaki izdüşümleriyle birlikte kitapta yer almış. Oğuz Atay, Adnan Saygun, Sedad Hakkı Eldem'le dostluk buluşmaları... Ve Kemal Tahir'li yıllar... Baylan Pastanesi'ndeki ilk karşılaşmanın ardından ölümüne dek süren düşünce birliği, ortak çalışmalar ve paylaşımlar...

Tüm bunlara ek olarak Irmak Zileli'nin Halit Refiğ ile söyleşileri kitaba farklı bir boyut getiriyor.

8. Puşkin Erzurum'da²³

Büyük Rus şairi Puşkin'in 1829 yılında yaptığı Erzurum yolculuğundan esinlenerek kaleme alınmış Puşkin Erzurum'da, usta sinemacı Halit Refiğ'in son dönem senaryo çalışmalarından. Eser, kültür tarihimiz ve sanat tarihi açısından zengin bir metin. Devir ve insanlar siyasi derinlikli senaryoya sığdırılmış.

9.Koca Sinan²⁴

Koca Sinan, Halit Refiğ'in 1978 yılında kaleme aldığı, ancak teknik ve bürokratik imkânsızlıklar nedeniyle gerçekleşmemiş bir film tasarımı. Dergâh Yayınları tarafından kitaplaştırılan çalışmada kendini devletine ve dinine adanmış, iş ahlakını düstur edinmiş Mimarbaşı Sinan Ağa; on altıncı yüzyılın toplumsal, siyasi ve ekonomik yapısı içinde karşımıza çıkıyor. Göz alıcı ayrıntıları ve titizliğiyle oldukça sürükleyici olan bu metin, Koca Sinan ile birlikte bir İmparatorluğun yapısını, işleyişini, anlayış farklarını da gözler önüne seriyor.

²³ Halit REFİĞ, Temmuz 2009, 90 sayfa, Dergâh Yayınları

²⁴ Halit REFİĞ, Temmuz 2009, 128 sayfa, Dergâh Yayınları

10. Şeytan Aldatması²⁵

1959 yılı ikinci ayında Türkiye Cumhuriyeti'nin üç devlet yetkilisi. Başbakan Adnan Menderes Dışişleri Bakanı Katin Rüştü Zorlu ve Maliye Bakanı Hasan Polatkan Amerika'ya gittiler. Yapılan temaslarda Türkiye'nin Amerika'dan 300 milyon dolar kredi talep ettiği bildirildi. Bu para ile Türkiye'de bir sanayi altyapısı kurulmak isteniyordu. Amerika, Türkiye'den gelen bu sanayileşme isteğine son derece keskin bir karşı tavır koydu. Türkiye, NATO ittifakı içinde bir tarım toplumdur. Bu statüsünü de muhafaza etmeliydi. İstenilen kredi reddedilmişti. Yetkililer ülkeye eli boş döndüler. Bu arada ortaya başka bir ihtimal çıktı: Krediyi Sovyetlerden temin etmek. Adnan Menderes 1960 yılı Nisan ayında Sovyetler Birliği'ni ziyaret edeceğini kamuoyuna açıkladı. Ama 27 Mayıs askeri darbesiyle bu ziyaret gerçekleşmedi. 1961 yılında idam edilen üç devlet yetkilisi 1959 yılında sanayi altyapısı kurmak için Amerika'ya Kredi aramaya giden kişilerdi: Menderes, Zorlu ve Polatkan...

Halil Refiğ 1960 yılında alkışlarla karşılanan 27 Mayıs darbesinin perde arkasını kaleme alıyor. Türkiye'nin siyasi tarihinde önemli bir dönemi konu alan fakat henüz filmi yapılamamış bir senaryo.

11. Gazi İle Latife²⁶

Türkiye'nin gelmiş geçmiş en tartışmalı evliliği... Devlet tarafından yazdırılan ancak bir türlü çekilemeyen Atatürk filmi...

Atatürk'ün, 1922-1925 yılları arası Gazi Mustafa Kemal dönemindeki üç yılını; İstiklal Harbi'nin kazanılması, İzmir'de Yunanlılar denize döküldükten sonra Latife Hanım'la tanışmaları, Lozan meselesi, Cumhuriyet'in ilanı, hilafetin

²⁵ Halit REFİĞ, Ekim 2009, 260 sayfa, Alfa Basım Yayım Dağıtım

²⁶ Halit REFİĞ, Ekim 2009, 220 sayfa, Alfa Basım Yayım Dağıtım

kaldırılması, 1925'te Şeyh Sait İsyanı'nın bastırılmasından kısa bir süre sonra Gazi ile Latife'nin evliliklerinin bitmesi dönemini anlatıyor.

12. Ulusal Sinema Kavgası²⁷

İlk defa, 1971 yılında Hareket Yayınları arasında yayımlanan Halit Refiğ'in "Ulusal Sinema Kavgası", otuz sekiz yıl sonra tıpkı baskısıyla yayınlandı. "Ulusal Sinema Kavgası" yalnızca sinemamızın meselelerini incelemekle kalmayıp, fikir ve sanat hayatımıza sentezler getirmektedir. Halit Refiğ bu kitapta, devlet ve kurumları, halk ve aydınlar arasındaki çatışmayı, Türk kültürünün kaynaklarını, Türk kültürü içinde sinemamızın meselelerini gerçekçi bir gözle incelemektedir.

²⁷ Halit REFİĞ, Temmuz 2009, 162 sayfa, Dergâh Yayınları

4. HALİT REFİĞ'İN TÜRKİYE'YE, DÜNYA'YA BAKIŞ AÇISI VE ULUSAL SİNEMA ANLAYIŞI

Sanatın her alanında olduğu gibi sinema da çeşitli akımlarla canlılığını korur. Türk Sineması açısından bu canlılık Muhsin Ertuğrul geleneğinden gelen tiyatro etkisindeki sinema ile Yeşilçam sineması dönemlerinden sonra gelen Devrimci sinema, Milli Sinema ve Ulusal Sinema akımları gibi akımlarda kendini gösterir.

Ulusal Sinema Akımının fikri temellerini atan Halit Refiğ aynı zamanda akımın öncü yönetmenlerindedir. Ulusal Sinema fikrini olgunlaştıran Refiğ, Türkiye düşünce ve edebiyat dünyasının önemli isimlerinden Kemal Tahir'le tanışmasıyla beraber oluşuma son halini kazandırır.²⁸ Kemal Tahir'in düşünce sistemine sadık kalarak “Türkiye'nin yaşayan insanının nesnel gerçekliğini ve Türkiye özel” olgusunu ve Doğu-Batı uzlaşmaz çelişkisini sinemada uygulamaya çalışmıştır.²⁹

Bu çelişkiyi sinemada uygulamanın yanı sıra siyasi görüşünü de bu çerçevede ifade etmiştir.

“...Türkiye'nin geçerliği kalmamış siyasi görüşlere bel bağlamak yerine, sınırsız özgürlük hayallerinden uyanması, yeni dünya şartlarına göre yeni siyasi yapılanmalara gitmesi gerekmektedir. Türkiye'nin önünde iki siyasi seçenek görünüyor. Biri yeniden Titanik transatlantiğine binerek, vur patlasın Amerika'ya giderken buz dağına çarpıp cümbür cemaat mahvolmak...Öbürü tufan geçene kadar

²⁸ “Tabii bütün bu oluşum etkileri son noktasını Kemal Tahir'de buldu. Kemal Tahir'de arayışlarının ve o arayışlar içinde bulduğum ipuçlarının hepsinin çok önemli bir sentezini bulduğum düşüncesi bende uyandı. Ve belki benim oluşumumda son etki olduğu için kendisine o kadar büyük sevgi ve saygı duydum. Ondan sonra da beni artık o ölçüde etkileyen başka bir kaynak olmadı.”

Bkz. (1), TÜRK - REFİĞ, 44

²⁹ Bkz. (9), REHİĞ, 81

Nuh'un gemisine sığınmak...Titanik'i daha modern bulanlar çok çıkacaktır. Ben ise Nuh'un gemisinden yanayım. Üstelik enkazı da bizim topraklarımızda bulunuyor”³⁰

Halit Refiğ, “Ulusal Sinema Kavgası” isimli kitabında Ulusal Sinema Akımı bağlamında ele aldığı görüşlerini dile getirmiştir. Bu yapıtında ele aldığı konularla kendi sinema anlayışını tüm açıklığıyla ortaya serer. Filmlerinde bu topluma has değerleri işleyen Halit Refiğ söz konusu eserinde sinema anlayışını yansıttığının yanı sıra Türk Düşünce Hayatı'nın sorunları üzerine de fikirler üretir. Kitabında doğu ve batı toplumlarının değişim çizgilerinin izini sürer. İz sürerken aslında kendi hayatından yola çıkar:

“Ben bir tarım toplumu için azınlık sayılabilecek sanayinin öncüsü olan ailemin özelliklerinden dolayı sanayi toplumlarının kültürüyle yetişmiş bir ferttim. Sanayi toplumlarının kültürü dediğimiz batı toplumlarının kültürüydü. Dolayısıyla ben batı kültürü içinde yetiştim. Bu durum doğal olarak, yetişme dönemimde benim Türkiye'nin toplumsal kültürünün genel karakterinden, toplumun eğilimlerinden farklı olmamı getirdi.”³¹

Ardından kendindeki değişimi vurgular ve batılılaşmanın getirdiği yabancılaşmayı yaşayan birçok aydından farklı olarak kendisi toplumunun parçası olur:

“Ben memleketin genelinin, çoğunluğunun benden ve ailemden farklı olduğunu idrak etmeye başladığım andan itibaren bu çoğunluğa karşı olmak, küsmek, sırtını dönmek yerine, bu çoğunluğun bir parçası nasıl olunur sorusunun cevabını, yolunu aradım hep. Bu bilhassa askerden döndükten sonra oldu. Yani ben askerliği bitirene kadar çok büyük ölçüde batının kültür dairesinde yetişmiş bir insandım.”³²

³⁰ Halit REFİĞ, **Doğu Batı ve Türkiye**, 15

³¹ Bkz. (1), TÜRK - REFİĞ, 17

³² A.g.k. , 18

Toplumların gerçeğini görmeye çalışan Refiğ'e göre batının kendine has üretim ilişkileri ve ekonomik yapısı sanat eserleri üzerinde de etkisini gösterir.³³ Batıda toplumsal yapının geçirdiği evrelerle Türk toplumunun geçiş evreleri arasında farklar vardır. Türk toplumunun yapısı batı toplumlarından farklıdır. Batı toplumu toprak köleliğine dayanan bir feodal yapıdan köklenir. Sanayi devrimini yaşamıştır, egemen sanayi ve ticaret sınıfı vardır. Bu yapıya sahip batı toplumunun sanat ve estetik anlayışıyla Türkiye gerçekleri farklıdır. Tarihinde toprak köleliği bulunmayan, toprakta devlet mülkiyetine dayanan, son iki yüz yıl gösterilen bütün çabalara rağmen daha halen egemen bir sanayi sınıfı yetiştirememiş olan Türk toplumunun sanatları ve estetik anlayışı ile batı arasında bir fark bulunmalıdır. Halit Refiğ sinema sanatı açısından batıyla farkımızı, “Batılılaşmanın Fiyaskosu” cümlesi ile özetler.³⁴

³³ ”Kemal Tahir bu ülkenin batıyla olan çelişkilerinin devam ettiğini, yeni kurulan cumhuriyette batıdan alınan üst yapısal değerlerin yer edemeyeceğini, bu ülkenin batı tarzı bir feodaliteye sahip olmadığını, batıdaki sınıfların hiçbir zaman bu topraklarda oluşmadığını, devletin batıdaki aksine halkı koruyucu ve toparlayıcı bir yapıyı içinde barındırdığını vurguluyordu... Ona göre batıda kilise ve toplumsal sınıflar devlet olmadan da varlıklarını sürdürebilseler de, bizde batılı anlamda sınıflar varolmadığı için, devlet olmazsa bu toplum dağılılabilecek durumuydu karşı karşıya kalabilirdi. “Yorgun Savaşçı” da böylesi bir durumla karşı karşıya kalan halkımızın, asker sivil bir grup Osmanlı aydınının öncülüğünde, ülkeyi ve devleti kurtarmak için canlarını dişlerine takarak verdikleri karşılıksız, özverili bir mücadeleyi anlatıyordu.”
Bkz. (9), REHİĞ, 72

³⁴ “... Ben Türkiye’deki sinema şartlarını Batı sinemasındaki şartlardan çok farklı olduğunu tespit edip gözlemledim.

Tam büyük bir arayış içindeyken Kemal Tahir’le tanıştım. Kemal Tahir’in bir cümlesi hayatımda çok büyük bir dönüm noktası olmuştur. 1963-64 yılında Suadiye civarında bir gün yürümekte iken ona meslekteki problemlerle Türkiye’nin durumu konusunda görüşlerimi ifade ettiğimde söylediği bir cümle bende her şeyi yerli yerine oturttu. Kemal Tahir dedi ki, “*İşte bu bizdeki Batılılaşmanın fiyaskosudur.*”

Devletin sinemayla olan ilişkileri, aydınların sinemaya bakış tarzları, bizim seyircimizin bakışının aydınlarınkinden ne kadar farklı olduğu...

Bundan sonra Kemal Tahir ile olan fikir ilişkilerimiz çok daha fazla kökleşti. Kemal Tahir’e ilk okuduğum romanından itibaren büyük ilgi duymuştum. Neden? Çünkü Kemal Tahir de benim yapmaya çalıştığım gibi benden çok önce başlamış, Türkiye gerçeklerini merak eden ve kendisinin tespit ettiği gerçekleri hapisane duvarları içinde olsa bile dile getirmeye çalışan bir yazar olarak çok ilgimi çekmişti. O şekilde başlayan dostluğumuz işte bu Batılılaşma konusunda belli bir fikir ortaklığına dönüştü...” Halit Refiğ, Aşkî Doğuda tanıdım Batıda ölümü gördüm,
www.turksolu.org/257/refig257.htm, Erişim tarihi 25.11.2010

Refiğ için, batılılaşmanın neden fiyasko olduğunu batının dünyaya ve insanlığa bakış açısını inceleyince de görmek mümkün.

“Artık insanlık tarihinde yeni bir dönem açılmaktaydı. Özellikle yoksul ülkelerdeki önlenemeyen nüfus artışı, doğal kaynakların gitgide yok olması, çevre kirliliğinin yeryüzündeki bütün canlı varlığına öldürücü bir tehdit haline gelmesi, iklim değişimleri ve doğal felaketler, dünyanın artık yaşanamaz hale gelmekte olduğunun dehşet verici alametleriydi.

Bu gerçeği öncelikle tespit eden Batılılar için tutulacak iki yol vardı. Biri dünyanın bütünü kurtarmak. Bu çok zor, çok pahalı ve özellikle Batılı toplumlar için büyük fedakârlıklar isteyen bir yoldu. İkincisi ise kendi imkânlarını kullanarak kaderini mümkün olduğu kadar insanlığın geri kalan kısmından ayırmak, yaklaşan büyük tufanı ya kendi başına atlatabilmek ya da becerebildiği kadar rahatını ve hayatiyetini uzatabilmektir. Batılılar bu ikinci yolu seçti.³⁵

Refiğ’e göre bir başka problem, medeniyetlere göre estetik yapı ve doğu-batı sanatlarındaki şekillenme olarak ifade edilebilir. “Batı sanatlarını Türk sanatlarından topyekûn ayıran en önemli temel mesele, ferdiyet meselesidir. Batı sanatları toplumsal bir konu anlatsa bile, bireyin dramı üzerine kurulmuştur. Geleneksel ve klasik Türk sanatlarında (yani ister halk ister saray sanatı olsun) fert önemli rol oynamaz. Önemli olan toplumun içinden temsilci tiplerin tasviri ve kamusal bilinçtir.”³⁶

Batı sinemasından bahsederken Amerikan sinemasını bütün dünyaya yayılması açısından Avrupa sinemasından ayırır.

“Batı sineması dediğimiz zaman zaten Amerikan sinemasının burada çok ayrıcalıklı bir yeri var. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerikan sineması, ekonominin diğer birçok alanlarında olduğu gibi, sinemada da dünya sinema pazarlarına çok büyük ölçüde hâkim oldu. Amerikan sinemasının bu durumu İkinci Dünya Savaşından sonra başlayan bir şey değildi. Aslında Birinci Dünya Savaşı sırasında başlayan bir durumdu; Charlie Chaplin’in ortaya çıkışıyla beraber. Walt Disney’in ortaya çıkışı, kovboy filmleri, müzikal filmlerle beraber. İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar Amerikan sinemasının hâkimiyetine rağmen Avrupa sinemaları da kendilerine göre bir

³⁵ Bkz. (17), REFİĞ, 59

³⁶ Bkz. (9), REHİĞ, 96

varlık gösterme çabasında, durumundaydılar. Yine de savaşa giren ülkeler arasında Amerika en az tahrip olanıydı.”³⁷

Ulusal Sinema Kavgası’nda bir diğer temel mesele, aydın yabancılaşması ve batılılaşmadır. Batıcılığa “geri kalmış toplumların aydınlarının, kendi toplumlarının kalkınamaması karşısında, gelişmiş toplumlara aşağılık kompleksi ile özenmesi” şeklinde bakar. “Türkiye’de bir aydınlar hegemonyası kurma, adeta bir aydın ruhbanı yaratma temayülündeki aydınlarla takışır.” Bu takışmanın nedeni 1959 yılında Gazeteciler Cemiyeti’nin yaptığı film festivalinin düzenleniş ve sonuçlarıdır. O tarihe dek yapılan en iyi film olarak nitelendirilen³⁸ Memduh Ün’ün *Üç Arkadaş* filmine, Halit Refiğ’in deyimiyile “daha çok batıcı, evrensel kültür savunucularının ağırlıkta olduğu jüri” tarafından hiçbir ödül verilmemiştir. Ona göre Türk aydınları halktan kopuk ve yerel olana karşıdır:

“Bu tabii Türkiye’de batıcı entelijensiyanın, evrenselci olduğunu iddia eden entelijensiyanın Türk sineması konusundaki ilk organize hareketiydi... Burada yerli bir harekete karşı bir oluşum vardı. Çünkü bu filmi yapan şahıs o zamana kadar hiçbir saygın iş ortaya koymadığı kabul edilen, adı, sanı, kişiliği entelijensiya tarafından tescil edilmemiş bir Yeşilçam yönetmeni.”³⁹

Refiğ’e göre Batıcı kesim Türk sinemasında bütün gayretli, iyi niyetli çabaları baltalar hale gelir.⁴⁰ Buna rağmen *Susuz Yaz* adlı Türk filmi 1964 Berlin Festivali’nde büyük ödül kazanır. “Bir aydınlar sineması olmak gayretinde ve dış dünyaya açılma çabasında”⁴¹ olan batıcı kesim kesin başarısızlığa uğramıştır.

Tüm bunlar karşısında Halit Refiğ’in konumu bellidir:

³⁷ Bkz (5), ZİLELİ - REFİĞ, 35

³⁸ Bkz. (1), TÜRK - REFİĞ, 94

³⁹ A.g.k., 95

⁴⁰ Şengün Kılıç HRİSTİDİS, **Halit Refiğ Kitabı Sinemada Ulusal Tavrı**, 63

⁴¹ Bkz. (9), REHİĞ, 41

“Bunlara karşılık ağır hücumlara hedef tutulan biz Türk sinemacıları ikinci görüşü benimsemiş durumdayız. “Sanat evrenseldir” diye memleketimize sızdırılan kültür emperyalizminin yayılmasına set çekmeğe, önce düşüncede bağımsızlığımızı kaybetmekle başlayan bu akımın, daha sonra ekonomik bağımsızlığın ve neticede siyasal egemenliğin kaybına giden bir yol olduğunu anlatmaya çalışıyoruz.”⁴²

Refiğ’in diğer bir tespiti de Türk Sinemasının bir halk sanatı olduğu yönündedir. Refiğ’e göre, Türk toplumu kendine özgü gelişme çizgisinde ilerleyememiştir. Bizde kaynağı eski Yunan’ın dini törenlerinden alan batı tiyatrosu esas alınmıştır. Sinemamız da yine bu batıcı zihniyet elinde geri kalmıştır. Muhsin Ertuğrul elinde sinema halkına yabancı bir tiyatro oluşumunun, beyazperdeye taşınmasından başka bir şey değildir. Ve bu durumda “dış dünyadan ve aydınlardan umudunu kesen sinemamızın kaynağına, halkına dönmesi kaçınılmaz bir sonuçtur.”⁴³

1950 sonrasında gelişen “Yeşilçam sineması, aynı yıllarda tıpkı siyasetin halka açılışı gibi, sinemanın halka açılışı ve ulusal özellikler taşımaya başlaması bakımından sinema tarihimizde ileri ve olumlu bir adımdır.”⁴⁴

Halit Refiğ, Türk Sinemasını bir halk sanatı olarak ele alınması gerektiğini savunur. Halk sineması devletin parasal desteğinin alınmadığı, seyircilerin ödediği bilet ücretleriyle oluşan bir sinemadır. Sermaye halka aittir. Seyirci de halktır. Bu nedenle Halit Refiğ Türk sinemasının halk sineması olduğunu ifade eder.⁴⁵ “Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için, halk sinemasıdır. Bugün Türk Sinemasında bir filmin yapımına yetecek kadar sermayesi olan prodüktörler bile filmlerinde çalıştıracağı kimseleri isimleriyle işletmelerden, filmin tamamlanmasında kendi kendisinin ödeyeceği uzun vadeli bonolar alarak iş yapmakta, yani halkın açık kredisine, emekçilerin kanaat ve sabrına

⁴² A.g.k., 59

⁴³ A.g.k., 41

⁴⁴ A.g.k., 88

⁴⁵ Bkz. (27), HRİSTİDİS, 182-183

dayanmaktadırlar.”⁴⁶ Türk halk sineması dünya tarihinde arkasında banka sermayesi ya da devlet desteği bulunmadan var olan tek ‘halk sineması’ örneği idi.⁴⁷ 1970’lere kadar böyle bir yapıda seyreden sinemamız, Türk Sinemasına ayrılan kontenjanın kaldırılmasıyla, Batı emperyalizminin ülkemizdeki bütün sinema salonlarına örtülü olarak el koyması ile yokluğa mahkûm edilmiştir. Her yıl üretilen sınırlı sayıdaki Türk filmi de istisnaları olmakla birlikte, halkına yabancılaşan temaları ele almış, sinemamız halkımıza yabancılaştığı ölçüde, onun desteğinden mahrum kalmıştır.

“Türkiye’de büyük sermaye zaten bulunmamaktadır, onun için büyük sermaye gerektirdiğinden, Türkiye’de sinema gelişmemiş ve sektör haline gelememiştir. Örneğin, Muhsin Ertuğrul’un film yaptığı tarihlerde Kemal veya İpek Film, esas işleri film ithalatı olan şirketlerdir. Türkiye’de yapılan ilk sinema kurumu, Osmanlı döneminde 1915’te Merkez Ordu Sinema Dairesi, devlet teşebbüsüdür. Fakat Cumhuriyet kurulduktan sonra, devlet bu işten elini çekmiştir. Merkez Ordu Sinema Dairesi, Cumhuriyet’le birlikte Foto Film Merkezi olmuş ve sadece askeri hizmetler için faaliyet gösteren bir kuruluş haline gelmiştir. Yani toplumun çıkarı ya da eğitimi için film yapan bir kurum bulunmamaktadır.”⁴⁸

Ülke gerçeklerinin seyirciler tarafından bilinmesinin sinema yoluyla sağlanmasının yararına inanan⁴⁹ Halit Refiğ halk sineması ile ulusal sinemayı ayırır. Çünkü halk sineması dediği sinemada halk ne Türkiye gerçeklerinin ne de hayattaki doğruların ve yanlışların anlatılmasını talep etmemektedir. Hoşuna gideni, kendisini eğlendirecek olanı talep etmektedir:

“Ama Türkiye öyle bir durumdan geçmekte ve öyle bir duruma girmekteydi ki, seyirciye, ülkenin içinde bulunduğu koşullar nelerdir, bunların verilmesi gerekiyordu, özellikle de dış etkilere karşı. İşte bu özelliklerden ötürü ben, ulusal sinemayı, halk sinemasının dışında düşünmeye başladım. Ulusal sinema halkın temel değerlerine karşı olmadan içinde bulunduğu durum konusunda bir bilinçlendirme, bir bilgilendirme, yani belli bir bilincin sineması olma iddiasında idi.”⁵⁰

⁴⁶ Bkz. (9), REHİĞ, 87

⁴⁷ Bkz (5), ZİLELİ - REFİĞ, 190

⁴⁸ Bkz. (27), HRİSTİDİS, 182

⁴⁹ A.g.k., 184

⁵⁰ A.g.k., 184-185

Türk toplumunun kendine has gerçekleri vardı. Bu gerçeklerin batı ülkelerinin gerçekliğinden farklı olduğunun halka gösterilmesi gerekiyordu. Ulusal sinema tanımlamasının kökenini oluşturan *Sinema 65* adlı dergiye yazdığı yazıda bu gerçekliği göstermeye çalışır:

“Anlatılmak istenen Türkiye’de kendine göre bir sinema gerçeği olması gerektiği idi. Yanılmıyorsam yazılardan birisi şöyle başlamaktaydı. ‘*Antonioni’nin yaptığı “L’eclise” filmi Çin’de yapılabilir mi? Çünkü Antonioni çok İtalya’ya mahsus bir sosyal gerçekliğe dayanarak film yapmaktadır. Onun paralelini 1965 Çin’inde bulmak mümkün değildir.*’ Buradan bu benzetmeden yola çıkarak ülkelerin birbirinden farklı gerçeklere sahip olduklarını dolayısıyla ülke sinemalarını değerlendirirken bu farkları göz önünde tutmak gerektiğini, aksi takdirde yanlış değerlendirmelere gideceğini ifade etmekteydi.”⁵¹

Nasıl ki Türk toplumu batıdan farklı bir sosyal gerçekliğe, yapıya sahipse Türk sineması da batıdan farklı olacaktır. Sinemanın ulusallığı da bundan kaynaklanmaktadır. Kemal Tahir ve Halit Refiğ arasındaki ortak bakış açısı burada tekrar ortaya çıkıyor:

“Ulusal Sinema kavramının ortaya çıkmasında en büyük kaynağım ve dayanağım Kemal Tahir ve romanları idi. Kemal Tahir’in benim üzerimde en büyük etkisi, Türk toplumunun Batı toplumlarından çok farklı, hatta çoğu zaman karşıt tarihi gelişme çizgisine sahip olduğu temel düşüncesi idi.”⁵²

Refiğ, Türk toplumu ve Batı toplumu arasındaki farklılıkları, batının medeniyet anlayışı ve sebep olduğu yozlaşmayı, bütün yönleriyle doğu-batı çelişmesini gerek sinema düzleminde gerekse fikirsiz düzlemde sürekli ifade etmeye çalışmıştır. Mesele Refiğ’e göre oldukça eskilere dayanmaktadır.

⁵¹ Bkz. (1), TÜRK, 212

⁵² Bkz. (2), REFİĞ, 199

“1095 yılında, yani Birinci Haçlı Seferi’nin başlamasından beri Avrupa ile ilişkiler, Türkiye’nin kaderini belirleyen etkenlerin en önemlisi olmuştur. Bin yıla yaklaşan geçmişi olan bu ilişkilerin Türkiye için yakın gelecekte de önemini koruyacağı muhakkaktır...

Türkün Avrupa ile ilişkilerindeki geçmişi bir gerçeği ortaya koymaktadır. Türk bin yıldır Avrupa’ya doğru, Roma’dan devralınan bir mirasçı açılımı halinde, onunla eşitlik arayışı halinde iken, onun siyasi egemenliğini kabul etmeye yanaşmamakta, hatta gücü yettiğinde Avrupa’nın Asya üzerindeki denetimine set çekmekte, yani Asyalı kökeninden de vazgeçmemektedir.”⁵³

Bu sefer eski bir efsane üzerinden Doğu-Batı karşıtlığına değiniyor yönetmen.

“Öldüren batı ile yaşatan Doğu arasındaki tezat ve çatışmanın kaynağını tarihte görebiliriz. Bilinen en eski örnek Truva hikâyesini hatırlayalım. Homeros’un söyledikleri ile, Herodot’un, Eflatun’un yazdıkları birbirini tutmasa da, Truva Avrupa ile Asya, Doğu ile Batı arasındaki ilk büyük çatışma... Isparta Kralı Menelaus’un karısı Helena Paris ile Truvaya kaçıyor. Sonrası malum. Yunanlı krallar aralarındaki çekişmeleri bir süre için bırakıp, 1000 gemiye toplanıp, hep birlikte Helena’yı geri almak için Truva’ya savaşa gidiyorlar... Paris’in bir adı da Aleksandros. Eski Yunanca koruyucu demek. Şimdi de aşk uğruna Helena’nın koruyuculuğunu üstleniyor... Truva savaşlarının bir başka özelliği de Batılılar’ın ilk örnek başarılı insan prototipini yaratmaları... Odisseus. Eski Yunancada Odisseus nefret eden demekmiş... İşte Doğu-Batı çatışmasının temelinde esas itibarı ile aşk ve nefret, maneviyat ve maddiyat karşıtlıkları bulunmaktadır.”⁵⁴

Günümüze doğru yaklaşp Batılı değerler ve sinema meselesine Türkiye üzerinden bakan Refiğ sorunu henüz idrak edemeyenlere seslenirken durumu da birçok yönüyle özetler.

“Biz diyoruz ki, sinemamız üzerine eğilirken batıdan aldığımız kavramlar ve değer ölçüleriyle yola çıkmak bizi bir yere götürmez; aklımızı karıştırır; çıkmaza sokar... Sinemamızın dünü ve bugünü kendi tarihsel şartları içinde tanımlanmadıkça yarınından ne bekleneceği kestirilemez...”⁵⁵

⁵³ Bkz. (17), REFİĞ, 103

⁵⁴ Bkz. (2), REFİĞ, 7

⁵⁵ Bkz. (9), REHİĞ, 71

5. FİLM OKUMASI

Teyzem filminin içeriğine ve biçimine yönelik değerlendirmelerin yer alacağı bu bölümde filme sosyoloji, psikoloji, modernizm, sinematografi kavramları üzerinden bir yaklaşım sergilenecektir.

5.1. *Teyzem*

Teyzem'in, aileyi bir toplum olarak kuran yapısı nedeniyle didaktik doğasını dramatik başarısı ve filme yapılan estetik müdahalelerle dengeleyen unsurları Halit Refiğ sinemasının olduğu kadar Türk sinemasının da önemli köşe taşlarından birini oluşturur. Aşağıda, filmin akışına uygun olarak aynı zamanda kavramsal ve teknik bir okuma ile 1986 tarihli *Teyzem* filminin alt metinleri görünür kılınmaya çalışılacak ve ardından müzikal altyapının filmde nasıl bir mantıkla kurulduğu analiz edilmeye çalışılacaktır.

5.2. Filmin Kısa Öyküsü

Politik kovuşturmaya uğramış anne ve babasının gözlerden bir süre uzak kalmak amacıyla “geri döndükleri” annenin ailesinin evinde içe kapanık teyzesiyle tanışan küçük Umur ile teyzesi arasındaki dostluk, küçük suç ortaklıkları, yol arkadaşlığı zamanla derinleşir. Umur'un annesi Azâde, evin ve babalarının ardından ailenin reisi olan üvey babanın baskıcı ortamından kurtulmak için yıllar önce evden ayrılmış, ancak zorunluluklar nedeniyle yine eve dönmüştür. Eskiden asker olan, sonra ticarete atılmış, giderek dindarlaşmış üvey baba ev halkıyla mesafeli, eskiden sahip olduğu ev sahibi konumunu sürdüren, iğneleyici konuşmalarıyla Azâde'yi cezalandıran bir adamdır. Evin pasif annesi, kocasının boyunduruğunda, olaylara

taraf olabilme özelliği bulunmayan, özne konumunu yitirmiş bir anne olarak Üftâde'ye de kol kanat germekten acizdir. Üftâde, âşık olduğu ve mesafeli bir ilişki yaşadığı abisinin müzisyen arkadaşı Erhan'ı aile baskısından kurtulmanın anahtarı gibi görmekte ve saf duygularla onun kendisini kurtarmasını beklemektedir. Abisi Niyâzi, kendi kişisel kurtuluş planını ısrarla kişisel olarak muhafaza eden, üvey babayla çatışan ama bu çatışmayı hesaplaşmaya vurdurmayan bir müzisyendir ve kısa zaman sonra da Almanya'ya gitmeye karar verir. Umur bir süre teyzesiyle beraber şehri dolaşır, onun sevgilisiyle buluşma planlarına ortak olur, teyzesi ile arasında adı konulmamış bir “aşk” yaşanmaya başlar. Anne babası ile evin üvey babası arasındaki çatışma büyüüp de ev yeniden terk edilene dek bu “aşk” sürer. Üftâde sevgilisinden beklediği ilgiyi bulamaz, Umur'u kaybeder ve üvey babasının tacizleri ile ilgili gördüğü sanrılar neticesinde akli dengesini yitirmeye başlar.⁵⁶ Umur teyzesini bir sonraki görüşünde ailenin eski ahşap evini bir apartmana, Almanya'dan hayallerinden vazgeçmiş halde dönen Niyâzi'yi ise bir memura dönüşmüş halde bulur. Bu arada zoraki bir evlilik yapan ancak kocasının annesiyle kurduğu hastalıklı ilişki yüzünden bu evliliği sürdüremeyen, bu arada bir de çocuk sahibi olan Üftâde'nin hastalığı ilerlemiş, evin annesi felç geçirmiş, apartmanın müteahhitinin tacizlerine maruz kalan Üftâde korumasız kalmıştır. Nitekim Üftâde yine sanrılar neticesinde bir gece bir otomobilin altında kalır ve ölür. Aile Üftâde'nin yazdığı her şeyi yok eder, ancak Umur, sonradan anlatısına temel oluşturacak bir çanta dolusu fotoğraf, mektup ve günlük sayfasını saklamayı başarır.

5.3. Anlatıcı ve Anlatma Biçimleri

Film, artık gençlik çağında bulunan Umur'un, çocukluk günlerinde teyzesi Üftâde ile geçirdiği günleri anılarında canlandırması ve geçmişe dönük olarak yeniden yaşaması üzerinden bir anlatıcı biçimi oluşturur. Umur, aynı zamanda hem

⁵⁶ Bu sanrılar esnasında üvey babaya üç farklı kimlikte rastlıyoruz. Bakkal, asker ve dindar bir adam olarak görünen bu üvey babalar özünde yönetmen tarafından Freud'un id, ego ve süper ego kavramlarına yapılmış göndermelerdir.

tanrısal anlatıcı, hem de birinci tekil anlatıcı olarak hikâye içinde hem dış sesiyle, hem de çocukluk çağındaki haliyle dolaşır.

Seyirci ile konuşmak, her ne kadar anlatıcı seyirciye konuştuğunu açıkça ilan etmediyse de, filmi tarihsel bir drama-oluştan “epik” bir havaya büründürür: Umur ailesiyle birlikte aslında ülkesinin tarihsel bir okumasını da yapacak, sözünü ettiği bütün tarihsel dönemlerin içinde, ileride ele alınacak olan, saflığını yitirmemiş, tarihin akışıyla kirlenmemiş bir çocuk anlatıcı olarak masumiyeti temsil edecektir.

Umur, gençliğinin şimdiki zamanında doğrudan seyirciye yönelik olarak konuşarak anlatısına eski fotoğraf ve mektupları karıştırarak başlar. Daha doğrusu, Umur çocukken apartmanın bodrumuna gizlediği fotoğraf, mektup, günlük sayfalarıyla dolu yığına belleği gibi davranır ve belleğinden anılarını çağırır gibi bu yığını karıştırır. İleride teyzesi Üftâde’nin kendi “hikayesi” ve kendi “deliliği” ile hesaplaşabilme yolu olarak kullanacağı “yazma” yönteminin işe yaradığını kanıtlarcasına, Umur da geçmişiyile hesaplaşabilmek için bu “yazılı” belgelere başvurur. Aynı zamanda filmin anlatıcısı olan dış ses, Umur’un sesi ile Üftâde’nin sesi arasında gidip gelir.

Umur’un anılarını canlandırmakta kullandığı yazılı belgelerin arasında görsel olanlar da mevcuttur: Fotoğraflar. Seyirci, filmde gelişecek olaylar hakkında pek az bilgi veren donuk fotoğraflarda filmin karakterleri ile tanışır. Akan film şeridinden ayrılmış, duran, yaşamın ritmine aykırı biçimde donmuş yüzler, *Teyzem*’in senaryosundaki kimi donmuş, akmaya çalışan, kimi ise akmakta iken donmuş hayatların gücünü artırır. Umur, yığından çıkardığı fotoğrafları ardı ardına üst üste koyar ve sinematografik harekete benzer bir akış yaratır. Yönetmen, adeta sinematografiyi “anımsama” aracı olarak, bir “teknik” olarak önermektedir ve ister kişisel ister toplumsal tarih olsun, sinema sanatı, belleğin derinliklerindeki veriyi “dürüstçe” kurguladığında hesaplaşmaya olanak sağlar.

Filmin kendine has gerçekliği içinde, yönetmenin sinemasını bir tarihsel aktarım, bir hesaplaşma olarak kurduğu düşünülürse, sinema da aynı zamanda bellek oluşturucu, belgeleyici yeteneklerini toplumsal gerçekçi sinemada ve aile dramalarında daha çok gözler önüne serer: Bu yetenek, Ulusal Sinema kavramının da kuramcılarında olan Refiğ'e göre sinemayı uluslar arası endüstri ağının bağlarından kurtarıp "içinden çıktığı toplumun" dinamikleriyle yakın bir okuma ilişkisine sokmak ile mümkündür.⁵⁷ Umur, filmin açılışındaki "söze başlama" törenini sadece insan belleğinin "güvenilmez" sığınağına göre değil, arkasında "belgeler" bırakmış bir kadının dönemin olaylarını okumakta kullandığı subjektif bakış açısına uyarak başlatır ve filmi, drama yapısının yanında bir "belgesel" estetiğine kavuşturur. Seyirci, Üftâde'nin yaşamı konusunda anlatıcıya "güvenir"; anlatıcı, hikayeyi kendiliğinden bilen tanrısal anlatıcı konumundan değil, parçaları birleştiren, izleri okuyan, yanılma payını teslim eden bir anlatıcıya dönüşür.

Böylece, *Teyzem*'in anlatıcısının konumu ve anlatacaklarını toparlama yönteminin filmin izleyicileri ile baştan bir anlaşma yapmayı önerdiği ileri sürülebilir. Filmin anlatıcısı Umur, hikaye anlatıcısı olarak yönetmenin masumiyetidir aynı zamanda. Kendi anlatısında ne tümüyle subjektif, ne tümüyle objektif olabilir. Yine de, kurguyla ilgili etik ilkeler, kısaca "hayal satan" sinema endüstrisinin ticari ilkeleriyle örtüşmedikleri ileri sürülebilecek etik ilkeler yardımıyla sinema bir tarih yazımı yöntemidir aynı zamanda.

5.4. Toplum Olarak Aile

Teyzem filminin ailesi, temelde vefat eden babanın vesayetini devralan eski ev sahibi, yeni üvey babanın egemenlik alanı olarak kurulur. Evin ablası Azâde, gerçekten de kendini "azat" ederek bu yapının içinden çıkarak özne konumunu ve

⁵⁷ Bkz. (9), REHİĞ, 65

“akıl sağlığını” korumayı bilmiştir; ancak Niyâzi ve Üftâde’nin özellikleri yaralanmış, parçalı durumlardır. Üftâde koca bekleyen bir ev kızı, Niyâzi, “hayal peşinde” koşan bir müzisyendir. Üvey baba, tüm bu konumları varlığıyla sürdürmeye çalışır: Üniformalı fotoğrafları, aşırı dindar görüntüsü ile politik ve dini erkleri arkasına alarak “eleştiri” alanının dışında durur.

Filmde, ailenin içi ile dışı arasındaki sınır aileye direnmekle direnmemek arasındadır. Ev halkının evin baskıcılığına karşı verdiği tepkiler birbirinden farklıdır:

Anne, babanın otoritesine ne direnir, ne de ona katılır. Böylece politik olarak sorunun önemli parçalarından birine dönüşür. Bu konumun Türkiye yakın tarihindeki (özellikle filmin ele aldığı 1980 sonrası dönemdeki) karşılığı, otorite ile hesaplaşmanın dinamiklerine katılmayan, bunları yorumlamayı reddeden pasifizm, ileride sinizmdir. Annenin suskunluğu babanın otoritesini besler.

Azâde, evin büyük kızı her ne kadar “dışarı” çıkma cesaretini gösterse, belirli bir özne konumuna yerleşse de, aslında ileride Üftâde tarafından da dillendirilecek olan “kaçaklık” payesinden kurtulamaz. Buna göre, baskıcı koşulları onların içinde kalarak düzeltmeye çalışmak yerine, kendi kişisel kurtuluşunun peşine düşmüş olan Azâde, yakın tarihteki “pasif-agresif” figürlerden bir başkasını temsil eder. Azâde, baba evine döndüğünde bile “dışarıda” kalır.

Niyâzi, evin tek erkek çocuğu olarak, otoriteden tam olarak kaçmasa da, onunla karşılaşma noktalarını en aza indirmiş, yine sadece kendi kurtuluşunu düşünen “sanatçı” konumunu doldurur. Evin baskısına maruz kalmakla beraber, ev tarafından beslenmekte, yine de kenarlarda yaşamaya devam etmekle, Niyâzi, yine 1980 sonrası dönemin “suya sabuna dokunmayan sanatçı” tipine denk gelmektedir. Sonunda Almanya’ya çalışmaya gidecek, zaten sağlam olmayan ideallerini yitirmiş şekilde otoriteye boyun eğecektir.

Üftâde, evin küçük kızı, kaçış noktaları filmde en az olan karakter gibi görünmesine rağmen, savrukluğunun verdiği cesaretle otoriteye oyunlar oynar,

sevgilisiyle buluşur, bunun için Umur’la olan ilişkisini kullanmaktan kaçınmaz ve kendine ait bir egemenlik alanı yaratır. Baskıcı evin hem içinde, hem de dışında konumlanır.

5.5. Dışarı / İçeri: Evin Baskısına Direnmek

“Burası benim gizli yuvam, ilk defa sen görüyorsun.”

Üftâde

Teyzem’de, evin dışarıdaki dünya içinde kapalı devre bir yaşantının mekanı olarak bir toplum ikamesi yaratıcı etkisinden, Üftâde, evin diplerinde saklanarak kurtulur ya da kurtulmaya çalışır. Evde, merdiven altından gizli bir geçitle ulaşılan odasında kendine ait bir yaşama alanı kurar. Azâde’nin “dışarı” doğru kaçışına karşın, Üftâde’nin çaresizce “içeriye” doğru kaçışı, evin derinliklerindeki kurtarılmış bölgeye sığınışı bireyin kendini koruma refleksidir aynı zamanda.

Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda* adlı romanında kadınların toplumsal koşullar yüzünden maruz kaldıkları zorluklar ve eşitsizliklerden bahseder. Bu toplumsal koşulların, genellemesi daraltılacak olursa, en çok aile yaşamının kısıtlamalarını içerdiği görülür. Ev/aile yaşamı genellikle kadını eve hapseder ve onu kamusal alandan soyutlar. Bu çerçevedeki en önemli mesele belki de annelik meselesidir. Zira çoğu kez kocası dışarıda yaşamına devam ederken kadın evde çocuğuna bakmakla yükümlü kılınır. Woolf bir metni doğurma metaforuyla temsil edilen yazma/üretim süreçlerini biyolojik anneliğin karşısına koyar. Bu doğrultuda, kadınlar “çocuk sahibi olmakla; para, kütüphane, şarap mahzeni ve şiir sahibi olmak arasında bir seçim” yapmak durumundadırlar. Ama çoğu kez bu seçimi yapmak bile kadınların elinde olmaz: Yeterince hak ve para sahibi olmayan bir kadın için iyi bir adamla evlenmek ve kendisini ev yaşamına hapsetmekten başka bir seçimi düşlemek

dahi imkânsızdır. Ev içi ise yapılması görevi kadına atfedilmiş yemek, temizlik, çocukların bakımı gibi sonsuz ev işi “sunar” kadına.⁵⁸

Korunma refleksinin ortaya çıkmasının nedeni evin (baskının) “özgürlük” önünde en büyük engeli oluşturmasıdır. *Teyzem* filminin karakterleri evde bulunma biçimlerine göre bu etkiye çeşitli dozlarda maruz kalırlar.

<u>KONUM</u>	<u>KONUMUN GETİRİSİ</u>
Ev Sahibi/ Üvey Baba	Evin ve ailenin egemeni
Kiracı / Anne	Pasif, boyun eğen konum
Konuk / Azâde	Dönüşüyle “konuk” konumunun avantajları
Bencil / Niyâzi	“Gidici” olma hali ile kurtulma isteği
Üftâde	Gizli odasında korumaya çalıştığı “özel alanı”
Umur	Evin dışında doğduğu için evin kötü etkilerinden bağımsız.
Enişte	Evden bütünüyle bağımsız, “yabancı” konumu.

Filmdeki karakterlerin ev ile kurdukları ilişkilerinde, evin merkezinden uzağa gittikçe görece olarak “bağımsızlaştıkları” görülmektedir. Evin temsil ettiği ve önceki “ev sahibi” titriyle üvey babada toplanan mülkiyet ve buna dayalı mülkiyet ilişkisinin ortaya çıkardığı “doğal” egemenlik kişilerin özgürlüklerini almakta, onları bu yönde bağımlı “hastalara” çevirmektedir. Umur, evden uzakta doğmuş olmasının avantajı ile bu hastalığın taşıyıcısı olan soy kütüğünden bağımsızca, çocuk aklıyla olayların muhasebesini yapan kişi olur. Çünkü tarihin anlatıcısı olmak sorunun kaynağıyla kurulan ilişkiden görece bir bağımsızlaşmayı en azından ilkesel olarak gerektirmektedir.

⁵⁸ Ece ZERMAN, **Kendine Ait Bir Oda**,
<http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=265>, 8.12.2010

Evin temsil ettiği kapatılmadan muaf karakterler, tartışmalı da olsa Azâde, Umur ve Azâde'nin eşinin filmin sağduyu sahibi karakterlerini oluşturmaları bu açıdan rastlantı değildir.

Üftâde'nin evle kurduğu ilişki ise, başka bir nedenle, içinde yaşadığı baskıcı dünyayı değiştiremeye de o dünyayla kurduğu ilişkiyi yeniden düzenleyen bir bakış açısı olması hasebiyle, yine de özgürleşme potansiyeli içerir. Bu potansiyelin öncelikli nedenleri kendini Üftâde'nin gizli odasının avantajlı konumlarında gösterir. “Gizli oda”, aynı zamanda hem ev hem de evden koruyan sınırı oluşturur; aynı zamanda “ölü öz baba”nın koruyucu / kollayıcı doğasını Üftâde'ye getirir ve aynı zamanda ve en önemlisi, Üftâde'yi gözlerden uzaklaştırır. Kapatılma ile ilgili en önemli çalışmalardan kimilerini yapmış çağdaş Fransız filozof Michel Foucault'nun eserine kaynaklık eden “panoptikon” imgesi bu konuya bakış açısına netlik kazandırabilir.⁵⁹

Foucault'ya göre panoptikon hükmedenin bakışıdır. O kendisi görülmeden görmeye muktedir olandır. Bu din ile benzerlik kurulduğunda tanrıya eşdeğer olmaktadır. Bakan tanrıdır. Madden gizlidir ama görebilmektedir. Panoptik bakışta bakan iktidar sahibine dönüşür. Bakışın sahibi olan “özne” olurken aynı zamanda

⁵⁹ Panoptikon, İngiliz Mimar Jeremy Bentham'ın 1785 yılında tasarlamış olduğu hapisane inşa modelidir. Tasarımın konsepti gözetlemeye izin verir. Şöyle ki; bütünü(pan-) gözlemlemek(-opticon) anlamına gelen bu tasarım birkaç katlık tek odalı hücrelerden oluşan bir halka üzerine kuruluydu. Her hücre bu halkanın iç kısmına açıktı ve halkanın dış cephesindeki duvarda birer pencere vardı. Halkanın ortasında mahpuslardan tamamen saklanmış konumdaki gözlemcilerin kaldığı bir nöbet kulesi yer almaktaydı. Panoptikon'un temelinde yatan ilke, tek odalı hücrenin içindeki sakine saklanacak hiçbir yer bırakmaması, buna karşılık dış cephedeki duvarın penceresinden gelen dış ışığın kuledeki nöbetçilere mahpusun her hareketinin bir silüetini izleme olanağını sağlamasıydı. Bentham'ın yaklaşımına göre, gözlemlenen her yanlış davranışının ceza getireceğini bilen, ama davranışlarının aslında ne zaman gözlemlendiğini bilmeyen mahpusun, aklını başına toplayarak her zaman izleniyormuşçasına davranmaktan başka seçeneği yoktu. Böylece mahkûm bizzat kendi hareketlerini kollamak durumunda kalacaktı. Bentham, Panoptikon'u "bir üst aklın, gücü elde etmesinin yeni bir modeli" olarak ifade etmiştir. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Panoptikon> 10.12.2010

bakılan nesneye dönüşür. Foucault aynı zamanda erkeğin bakışının panoptik olduğunu söyler çünkü o baktığını nesneleştirir. Erkeğin tam merkezde, görülmeden gören olup kadını nesneleştiren iktidar sahibi bakışına tepki de feminizmin çıkış noktalarındandır. “Bakış bakılanı nesneye çeviremiyorsa iktidar sahibi de değildir.”⁶⁰

Üftâde tam da iktidar sahibinin bakışından kaçmak için evin içindeki evine, gizli odasına sığınır ve burada mektuplar, günlükler (kimi zaman her ikisini de aynı anda) yazar. Özgürleşme hikâyesini ya da tutsaklık hikâyesini, bu ikisi arasındaki geliş gidişlerini “belgeler”, bir bakıma belgeleme erkini evin üvey babasına bırakmaz. Yine Foucault’nun belirlemesiyle “Gözetim altında tutma sürekli bir kayıt sisteminden destek almaktadır.”⁶¹ Üftâde kayıt sistemini tersine çevirir, hakikatini bir yandan kurar, bir yandan ise aktarır.

Ece Zerman’dan alıntılanmaya devam edersek: “Woolf, bütün bu yukarıda saydığımız zorlukların/eşitsizliklerin ardından, bunların üstesinden gelebilmek ve bu “geriye kalan hiçbir şey”in ötesine geçip bir şeyler ortaya koyabilmek için kadınların tek bir şansı olduğu sonucuna varır: “Kendilerine ait bir oda”ları olması. Woolf’un odası “kadın yazarın deneyimlerini ifade etmekte kendisini özgür hissedeceği bir yer metaforu” olarak anlaşılabilir. Kendine ait bir odaya sahip olmak her şeyden önce sorumluluklar ve zorunlulukların ötesinde bir kadının rahatsız edilmeden entelektüel çalışmalar yürütebileceği –okuyup yazabileceği- bir alan ve zaman demektir ve bu, ekonomik özgürlükle doğrudan bağlantılıdır. Ama bunlardan da önemlisi Woolf kadınlara öncelikle düşüncelerinde özgür olmalarını ve yazmalarını tavsiye eder. “Virginia Woolf için yazmanın kendisi özel alandan kamusal alana geçen kadın hareketinin çok önemli bir parçasıdır.” Dolayısıyla Woolf’un bu noktada kadınlara önemli bir tavsiyesi vardır: Yazmak. Hiç vazgeçmeden; içinde buldukları durumu,

⁶⁰ Michel Foucault, **Hapishanenin Doğuşu – Gözetim Altında Tutmak ve Cezalandırmak**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 286

⁶¹ A.g.y., s. 291

yazdıklarının başarılı olup olmadığını, başkalarının yazdıkları hakkındaki düşüncelerini hiç düşünmeden yazmak.”

“Yazmak istediklerinizi yazdığınız sürece önemli olan tek şey budur; bunun yüzyıllarca mı yoksa yalnızca saatlerce mi önemli kalacağını kimse söyleyemez. Ama kafanızda yarattığınız dünyanın tek bir telini, elinde gümüş bir kupa tutan bir başöğretmenin ya da bir ölçü defteri tutan profesörün sözüne uymak için gözden çıkarmak en aşağılık ihanettir ve eskiden insanların başına gelebilecek en büyük felaketler arasında sayılan bekaretin ve servetin gözden çıkarılması bunun yanında yalnızca bir pire ısırtığı gibi kalır.”⁶²

Böylece, *Teyzem*'de ailenin ve aile evinin varlıkları sembolik bir değer kazanırlar ve içerdikleri karakterleri de sembolik okumaya açık hale getirirler. Birey, çekirdek çevresinde de bir kapatılma halindedir ve bu çevre de çoğu zaman “kurumsal” bir nitelik taşır. Kapatılmaya verilen tepkinin kaynağında ise filmdeki karakterlerin “özel” arzuları yer alır.

5.6. Arzu Nesneleri Arasındaki Yer Değiştirmeler

Teyzem, filme adını da veren akrabalık ilişkisinin tipleri arasındaki hikayeye kimi yer değiştirmeler ekler.⁶³ Bunlardan ilki, Üftâde'nin özgürlük (evden ve baskıcı babadan kurtulma) arzusunun yerine sevdiği adamda “aşk” arzusunun geçmesi; ikincisi ise, daha teknik bir bakışla denebilir ki, Umur'un bir “sevilen adam” ikamesine dönüşmesidir.

⁶² Virginia WOOLF, *Kendine Ait Bir Oda*, 120

⁶³ Bir dürtünün ya da duygunun asıl nesnesinden başka bir nesneye yöneltilmesidir. Çatışmaya ve bunaltıya neden olabilecek ve benlikçe kabul edilmeyen bir dürtü asıl yöneleceği nesne yerine başka bir nesneye yönelerek çatışma ve bunaltı bir derece azaltılabilir ya da önlenir.

Üftâde ile Umur'un şehirde gezindikleri planların çoğunda Erhan da onlara bir hayalet gibi eşlik etmektedir ve bu gezintiler giderek Üftâde ile Erhan'ın mesafeli biçimde birlikte zaman geçirmelerine olanak sağlar. Umur, kimi zaman bu üçlü içinde unutulmuş çocuk olarak kalabalığa karışır, kimi zaman ise bilerek "unutulur". Üftâde'nin Erhan'la bakıştığı sahnelerin kimilerinde Umur teyzesinin elini tutmaktadır. Böylece Umur ile Erhan'ın sürekli birlikte olduğu ya da yer değiştirdiği planlarda Üftâde ikisi arasında koşturur. Umur, Erhan'ın aksine, teyzesine ulaşmakta zorluk çektiği özgürlüğü verir.

Umur açısından ise, yine teyzesi Üftâde, düşsel bir arzu nesnesidir. Annesi ve babası tarafından eve ilk getirildiğinde uyumakta olan Umur, uykudan gözlerini ilk açtığı anda Üftâde'nin şefkatli bir ses tonuyla ona "Ben senin teyzenim" dediğini görür ve rüya ile uyanıklık arasında gördüğü bu güzel genç kadın yüzünün gerçek olduğunu anlamakta bir süre güçlük çeker. Umur, sadece anlatıcının şimdiki zamanında değil, geçmişinde de teyzesini bir "düş" gibi anımsar.⁶⁴

Umur düşsel bir teyzenin peşinde "sürüklenirken" Üftâde de aslında Erhan'ı arzularak, Umur'la vakit geçirir; hatta bu buluşmaları ağzından kaçırmaması için ona telkinlerde bulunur ve Umur'u büyümenin ancak sır tutabilmekle mümkün olduğuna inandırır. Umur ile teyzesinin arasındaki suç ortaklığı onları birbirine bağlar. Aslında bu bağın bir sözsüz anlaşma olarak kurulması ilk kez Üftâde'nin Umur'u "gizli yer"ine götürmesiyle başlar. Erhan'ı bir beyaz atlı prens olarak, bir "kurtarıcı" olarak bekleyen Üftâde gizli odasında Umur'a "Burası benim gizli yerim, ilk defa sen görüyorsun" diyerek Umur'u bir "âşık" ikamesi olarak kendi genç kız dünyasına alır.

Üftâde, filmde, kendine has bir hayal dünyası kurmuş ve oraya gizlenmiştir.

⁶⁴ Aynı uyanma sahnelerinin devamında da Umur sabah "üvey" dedesinin önce duvardaki üniformalı fotoğrafını görür ve dede, o anda içeriden konuşmaya başlar. Filmin bu ustalıklı planında seyirci "yeni uyanma" psikolojisinin yanıtıcılığını çocukla birlikte yaşar.

5.7. Üftâde'nin Psikopatolojisi

Üftâde'nin kafasında giderek patolojik bir hal alan bu yer değiştirmelerin nedeni hayatta kalma refleksidir. Bu, baskıcı çevre içinde “özgürleşme” pratiği anlamına gelir ve aslına bakılırsa bu tür refleksler göstermeyen anne ve Niyâzi karakterlerinden daha iyi bir durumda olduğu söylenebilse de, Umur'u ve bir olasılık olarak Erhan'ı kaybetmesinin ardından zihinsel dengesini yitirmeye başlar. Üftâde, temelde dört ayrı konuda hayal görür.

Filmde gerçekliği kesin olarak verilmese de, Üftâde, üvey babası tarafından tacize uğradığına işaret eden hayaller görür. Üvey babanın genç, üniformalı hali kimi zaman onu gizli odasında bile ziyaret etmekte ve korkutmaktadır.

Üftâde, Umur ile Erhan'ı özdeşleştirir.⁶⁵

Üftâde, aynı zamanda Erhan'ı da gerçekte olduğundan başka biri olarak hayal eder. Erhan, özellikle Üftâde “delirdikten” sonra “ışıklar içinde” gelecek bir kurtarıcı olarak hayal edilir ve Üftâde de bu “ışık” yanılması yüzünden sonunda bir otomobilin “ışığına” doğru giderek can verir.

Üftâde, ablasıyla hesaplaştığı sahnede, ablasını yaralamak için eniştesinin bile kendisini arzuladığını iddia etmekten çekinmez.

⁶⁵ Bkz. Bir üst bölüm: Arzu Nesneleri Arasında Yer Değiştirmeler.

Üftâde'nin yardım çığlıklarını duymaktan kaçınan aile bireyleri onun kafa karışıklığını derinleştirir ve onu başlarından atmaya, yanlış evlilikler yapmaya yönlendirirler.

5.8. Bireyin ve Modernleşmenin Laneti

Filmin karakterlerinin çözümleri de kendi mekanik yazgılarından izler taşır. Abla, Azâde, ara sıra dönüp kısa süreler kaldığı ailenin “içinde” köklü bir değişiklik yaratmayı tercih etmez. Ağabey, Niyâzi, hayallerinin peşinden koşmaktan vazgeçip “memur” yaşantısını seçer. Üvey baba, daire karşılığında müteahhide verdiği evinin apartman oluşu sürecinde güçten giderek düşerek yaşlanır, ancak otoritesini yitirmez. Suskun anne, olaylara müdahale etmeyen suskun yapısıyla benzeşir şekilde bir felç geçirir ve hareket yeteneği ile birlikte konuşma yetisini de yitirir. Üftâde, başarısız evliliğinden doğan kızıyla yeterince ilgilenemeyen aklı karışık hali yetmezmiş gibi, bir de apartmanı yapan müteahhidin tacizine uğrar. Sanrıları artar, Erhan'ın hayalini kurmaya başlar.

Erhan, Üftâde'nin hayallerinde Osmanlı kostümleri içinde elinde bir elektrogitarla görünür. Ahşap ev'den apartmana, Osmanlıdan elektrogitara geçiş motifleri, birbirine eklenmiş ya da birbirinin devamı gibi görünen ikilikler *Teyzem*'in alt motiflerinden bir başkasını, modernleşme sorununu ortaya koyar.

Her toplum ve kültür, tarih boyunca kendisinin diğer toplum ve kültürlerden üstün olduğunu savunagelmiştir. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren teknik ve ekonomik alanlarda, Doğu'ya oranla çok önde olan Batı da, kendi kültürünün ve

savunduğu ‘modernite’nin, en üstün olduğu tezini öne sürmüştür. Batı’ya göre her toplum, kendi tarih ve geleneklerinden bağımsız olarak, sosyo-ekonomik gelişmeyle birlikte modern toplum düzeyine ulaşabilir. Dolayısıyla modernleşme kuramı, üstün kültürün, ancak Batı anlayışıyla gerçekleşeceği iddiasını taşımaktadır. Modernleşme, kapitalizmin sonucunda ortaya çıkan bir süreçtir. Sanayinin gelişmeye başlamasıyla birlikte, işgücü giderek önemini yitirmiş, makineler, emeğin yerine geçmiştir. Böylelikle sermaye, işgücünü geriye atarak kârını arttırmıştır. Gelirlerin artması ve yeni teknolojiler, Batı dünyasına, yeni yaşam standartlarını da getirmiştir.

Halit Refiğ, modernist yaklaşımın temel alındığı bir ailede doğup büyümüştür. Ailesi Türkiye’nin ilk sanayici ve tüccar ailelerindedir. Halit Refiğ, halkın yaşam biçimiyle kendi ailesi arasında fark olduğunu ayırmamış ve bunun nedenini araştırmaya başlamıştır. Tez çalışmasında ortaya konulduğu gibi, benzer fikirlere sahip olan yazar Kemal Tahir ile tanışması ve dostlukları, Refiğ’in modernleşmeye bakış açısını belirginleştirmiştir. Kemal Tahir’in çevresinde yer alan aydın grup, Marks’ın teorilerinde bulunan Asya Tipi Üretim Tarzı kavramının, Osmanlı toplumunu yansıttığı inancında olmuştur. Ancak bu kavram, Osmanlı toplumunu da tam karşılayamamaktadır. Osmanlı toplumu, kendine has özellikler barındırmaktadır. Bu nedenle Halit Refiğ, bu kavramı temel alıp sinemada Türkiye’ye özgü bir dilin ve anlatımın yakalanabilmesi için ulusallaşmak gerektiği sonucuna varmıştır. Ona göre, Türk toplumu Batı toplumlarına benzememekte; içinde hem Batı’dan, hem de Doğu’dan özellikler barındırmakta aynı zamanda kendine has özellikleri de bulunmaktadır.

Teyzem de, modernite ve gelenek arasında kalan bir ailede büyüyen ve yaşadıkları, zamanla psikolojik dengesinin bozulmasına neden olacak olan Üftâde’nin hayatını anlatmaktadır. Üftâde ve ailesinin modernlik ile gelenek arasında kalmışlığı Türk toplumunun Doğu ile Batı ve modernlik ile gelenek arasında sıkışmışlığını simgelemektedir.

Apartman hayatı, Türk toplumunun, modernleşme süreciyle birlikte tanıştığı bir olgudur. Tanzimat döneminde, o günün zenginleri, apartmanlar yaptırarak modern hayatı, apartman dairelerine taşımışlardır. Dolayısıyla, Halit Refiğ'in, modernleşme olgusunun farklı bir yönüne bakışı buradan izlenebilmektedir. Modern hayat standartlarının *Teyzem* filmindeki sembolü durumunda olan apartmanda yeni mobilyalar kullanılması, Üftâde ve ailesine iyilik getirmemiştir. Tam tersine ailenin parçalanmışlığı artmış, aile bireylerinin psikolojik dengesizlikleri somut hale gelmiştir.

6. MÜZİK OKUMASI

Müzikli sahnelerin ele alınacağı bu bölümde önce film müziğinin ne olduğuna, ardından sınıflandırılmış olarak filmde kullanılan temalara ve son olarak da bu temaların kullanıldığı sahnelerde yönetmenin bakış açısına filmde alınan fotoğraflar eşliğinde değinilecektir.

6.1. Film Müziği

Bir filmde daha önce yazılmış bir müzik kullanılabileceği gibi, gerekli müzik filme özel olarak da yazılabilir. Her iki durumda da görsel kurgu ile bir eş zamanlılık söz konusu olmalıdır. Amaç dramatik anlatımı güçlendirmektir. Bu etkiyi yakalayabilmek film ile müzik arasındaki bütünlüklü ilişkiyle alakalı olmanın yanı sıra izleyicinin sahip olduğu kültüre de bağlıdır. Bu konuda dikkat edilmesi gereken sadece motifler değil aranan tınıya ulaşmak için kullanılacak çalgılardır da. Görsel anlatımı desteklemek amacıyla sahip olduğundan, filmde geçen müzik için filmde bağımsız yapılacak eleştiriler çok yerinde olmayabilir. Görüntünün önüne geçmeden, bir destekleyici unsur olarak varlığını korumayı başaran müzik için başarılı ifadesi kullanılabilir. Fakat fazlasıyla müziğin arkasına sığınmış bir film için çoğu zaman başarısız sözcüğünü kullanmak bir gerekliliktir. Buna rağmen müziğin sinema sanatı ile buluştuğu ilk günden beri eksiklikleri ve aksaklıkları örtmesi beklenir. Etik, estetik, kültürel, sanatsal açıdan film ve müziğin uyumlu olabilmesi, yönetmen ile müzisyenin beraber ve doğru çalışabilmesine bağlıdır. Müzisyen zaten işini yapacağından yönetmenin hassasiyet gösterip konuyla fazladan ilgilenmesi gerekir.

Teyzem filmi ile Halit Refiğ'in bu konuya gösterdiği hassasiyeti sezmek mümkündür. Atilla Özdemiroğlu'nun motifler, temalar, ezgileri seslendirmek için kullandığı dijital ortamda ürettiği sesler, armoni anlayışı bütünüyle filmle uyum içerisinde. Bunun yanında, müziğin filmin içinde eriyor oluşu, başladığı ve bittiği

anlar, diyaloglar ile olan duyulabilirlik ilişkisi, temalar, karakterler ve metin arasındaki doğru ilişki ise yönetmenin de müziğin oluşturulması sürecine dahil olduğu fikrini veriyor.

6.2. Filmde Kullanılan Müzikler

Film 106 dakika 45 saniye sürüyor. Bunun 40 dakika 45 saniyesi müzikli (%38.17) , 66 dakikası ise tamamen müziksiz devam ediyor.

Otuz yedi sahneye yayılmış müzikler dört grupta toplanabilir.

1- Az gerilimli sahneler için kullanılan tema.

Dijital ortamda değiştirilmiş veya üretilmiş arp ve grup keman sesleri ile çeşitleniyor. “a”⁶⁶ Bu tema varyasyonları ile birlikte 16 dakika 10 saniye kullanılıyor.

"a" dizisi



Yukarıdaki dizi sekiz sestem oluşuyor. Bu diziyi kullanarak oluşturulmuş iki tema mevcut. Bu temaların, bir motifin birkaç kere çıkıcı sekvensler ile genişletilmesinden oluştuğu söylenebileceği gibi, yine tek bir motifin minör üçlü aralıklar ile eksen değiştirmesi sonucu oluştuğu da söylenebilir.

⁶⁶ Film boyunca kullanılan bu dört müzik sınıfından tekrar bahsedildiğinde “a”, “b”, “c”, “d” işaretleri kullanılacaktır.

"a1" TEMASI

$\text{♩} = 90$

6

11

14

Detailed description: This musical score is for the first theme, 'a1' TEMASI. It is written in 4/4 time with a tempo of quarter note = 90. The key signature has one sharp (F#). The score consists of four staves of music. The first staff contains measures 1-5. The second staff contains measures 6-10. The third staff contains measures 11-13. The fourth staff contains measures 14-15. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some rests and accidentals.

"a2" TEMASI

6

11

16

19

Detailed description: This musical score is for the second theme, 'a2' TEMASI. It is written in 4/4 time with a tempo of quarter note = 90. The key signature has one sharp (F#). The score consists of five staves of music. The first staff contains measures 1-5. The second staff contains measures 6-10. The third staff contains measures 11-15. The fourth staff contains measures 16-18. The fifth staff contains measures 19-20. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some rests and accidentals. There are triplets in measures 16, 17, and 18. The piece ends with a double bar line and a repeat sign in measure 19.

Bunlar ise 9 dakika 5 saniye kullanılıyor.

Film boyunca a ve b temaları dışında oluşturulmuş bir ezgisel tema yok. Fakat doğru kullanımdan kaynaklı olarak yeterince zengin ve destekleyici olduğu söylenebiliyor.

6.3. Müzikli Sahneler ve Sahnelerin Yorumlanması

1. 01.10- 02.18 “a1”

Umur⁶⁷: Şimdi size bir öykü anlatmak istiyorum. Artık zamanı. Her şeyi anlatmalıyım. Çünkü bunları benden başka hatırlayan kalmadı. Teyzem.



1. Fotoğraf

Onun tek başına yaşadığı hayatı kafamı kurcalayan bin türlü soruyla dolu. Onun öyküsü; benim de öyküm. Teyzem annemden küçükmiş ve daha güzel olacağı söyleniyormuş. Öyleydi de. Babaları teyzem küçükken ölmüş. Anneannem kısa zamanda yeniden evlenmiş.

⁶⁷ Umur ismi yönetmence özellikle kullanılmış bir isim. Sözlük anlamları: Görgü, bilgi, deneyim ve aldırış etme, önemseme. Filmi anlatan, süreci deneyimleyen, görgülü, bilgili görüntüsüyle Umur.



2. Fotoğraf

Gelen üvey baba evin düzenini çok değiştirmiş elbette. Annem bu sıralarda okumak bahanesiyle evden ayrılmış. Ve uzun yıllar dönmemiş geriye. Oğlumuz Umur doğdu. Ellerinizden öperiz. 14 Nisan 1965 Azâde Haşim. Teyzemle herkesten farklı şeyler paylaştık ya da ben öyle sandım. Onu ilk gördüğüm geceyi hiç unutmadım.

Karanlık, karmaşık, eski, suçlulukla inşa edilmiş bir bilinçaltından beyazlığını korumayı başarmış bir çanta içinde mektuplar ve fotoğraflar çıkıyor. Yıllar öncesine dönmek için bir zaman makinesi görevi gören fotoğraflar, müziğin desteğiyle, bu merdiven altı kadar bir alana sıkışmış olan Üftâde'nin hayatını özetliyor. Hüzün duygusunu açığa çıkaran müzik teması, babanın ölümü ve üvey babanın gelişinin sözle ve fotoğrafla imlenmesinin ardından trajik bir temaya dönüşüyor. Hüzünlü temada sadece arp sesi duyulurken trajediyi ifade etmek için kalın ve uzun sesleri yaylı grubu seslendiriyor. Bu uzun seslere efektlerle geliştirilmiş gitar sesi eşlik ediyor. Açığa çıkarılan duyguyu tam beşli aralıklar pekiştiriyor. Filmin biçimsel yapısında bir giriş özelliği taşıyan sahne özünde filmin sonudur. Koda ile bu sahneye tekrar dönecektir. Koda fikrine yönetmenin bütün filmlerinde rastlamak mümkündür.

2. 04.43-05.06 “b”



3. Fotoğraf

Üftâde⁶⁸: Umur uyansana. Merhaba Umur ben senin teyzenim.

Tarihsel anlamda öykü eve dönüşle başlıyor. Biçimsel açıdan Umur’un uyanmasına denk düşecek asıl başlangıcı ajite eden görüntülerin ardından müzikle birlikte ilk oda sahnesini izliyoruz. Aydınlık ve ferah bir görünüme sahip olan odaya beyaz ve açık mavi renkler hâkim. Müzik de aynı şekilde ferah ve umut dolu. Arp ile seslendirilen temaya dijital ortamda üretilmiş keman sesi kontrpuan oluşturarak destek veriyor. Kontrpuanla zenginleştirilmiş bu müzik için teyzeyi ve yeğeni simgeliyor olduğu söylenebilir. Söz konusu tema ilk defa duyulmasının yanı sıra Umur ve Üftâde de ilk defa bir araya geliyorlar.

Üftâde’nin ve Umur’un yüzleri seyirciye yakın çekimle sunuluyor. Teyzenin erotik yüzüne ve seslenişine eşlik eden müzik sonraki sahneye taşıyor, ki sonraki sahne de ilk dış çekim. Bu dış çekim, oturlan evin küçük bir tasvirini sunuyor ve

⁶⁸ Üftâde ismi anlamı itibarı ile yine bilinçli kullanılmış bir isimdir. Üftâde: Düşkün, biçare, âşık. Film boyunca Üftâdenin çaresizliklerine tanık oluyoruz.

tekrardan Umur'un odasına dönülerek müziğe son veriliyor. Uyanıp dışarı bakan Umur öyküyü başlatıyor.

3. 08.48-09.03 "a2"



4. Fotoğraf

Üftâde: Gel bakalım arkadaşım.

Üftâde Umur'u, hüzünlü dünyasına yukarıdaki cümleyle davet ediyor. Cümlelerin kurulduğu kapı önü aynı anda geometrik şekillerin seyirciye sunulduğu ilk sahne. Belirgin köşeleriyle bu dikdörtgenler yine köşeleri, sınırları belli bir hayatı imgeliyor. Dikdörtgenin bir köşesinden diğerine doğru Umur'la devinen Üftâde'ye "a2" teması eşlik ediyor. Bu tema dijital ortamda elde edilmiş bir sesle seyirciye duyuruluyor. Ezgiye eşlik eden bas partisi yine aynı dijital sesle duyuruluyor.

Geometrik şekiller ile sahnede işlenen duygular arasında bir ilişki kurmak mümkün. Köşeli şekiller katı duygular eşliğinde görünürken dairesel şekiller naif duyguları simgeler nitelikte. İlerleyen sahnelerde bu kullanıma tekrar rastlıyoruz.

4. 10.30-12.00 “d”



5. Fotoğraf

Üftâde: Ama evde hiç kimseye nereye gittiğimizi söylemek yok. Tamam mı?

Umur: Tamam.

Sadık kalınacağı henüz belli olmayan ilk anlaşmanın ardından seyirciye Niyâzi'nin çaldığı davul, ilk daire şekli olarak yakın çekimle gösterilir. Bu geometrik şeklin, *Guantanamera* şarkısı ve olumlu duygular eşliğinde sahneyi açması bilinçli bir tercihtir. Şarkı elektrogitar, basgitar, davul ve klavye ile seslendiriliyor. Sözlü kısmı ise filme uygun olarak amatör bir sese yorumlatılmış.

Açık renklerin tercih edildiği mekânda masaların köşelerinin dahi oval oluşu dikkat çekici.



6. Fotoğraf

Aynı Sahne 12.00-12.35 “d”



7. Fotoğraf

Niyâzi⁶⁹: Evden çıkmayı nasıl becerdin?

⁶⁹ Niyâzi ismi niyaz etme kökünden türemiştir. Niyaz kelimesi ihtiyaç duymak, yakarmak anlamlarında kullanılıyor. Filmde Niyâzi’yi ismi ile alakalı hallerde görmekteyiz.

Üftâde: Çarşıya iniyordum. Geç kalabilirim diyince annem çocuğu takmaz mı peşime? Aklınca işini garantiye almaya çalışıyor.

Üftâde konuşurken arada bir Erhan'a bakıyor. Seyirci ise Erhan'ı Üftâde'nin arkasındaki aynadan görüyor. Bu görüntü seslendirilen *İki Yabancı* şarkısını da destekler nitelikte. Bu iki insanın kendilerine ve birbirlerine yabancılıkları ilerleyen sahnelerde iyice ortaya çıkacaktır.

Aynı isimli (*İki Yabancı* 1991) bir filme de imza atan Halit Refiğ yabancılık konusunu Orhan karakterini kullanarak Doğu-Batı ikilemi üzerinden işlemektedir.

5. 14.23-14.42 “b”



8. Fotoğraf

Recep⁷⁰: Gezmeden mi dönüyorsunuz. Söyle bakalım nerelere gittiniz?

Umur: Kasaba, kitapçıya, Şenay ablanın evine.

Recep: Ha iyi o zaman hadi çıkın bakalım yukarı.

Üvey baba bakkal dükkânının parmaklıkları içinden koyu renkli esnaf üniforması içinde elleri arkadan bağlı olarak kendine güvenen ve yargılayan

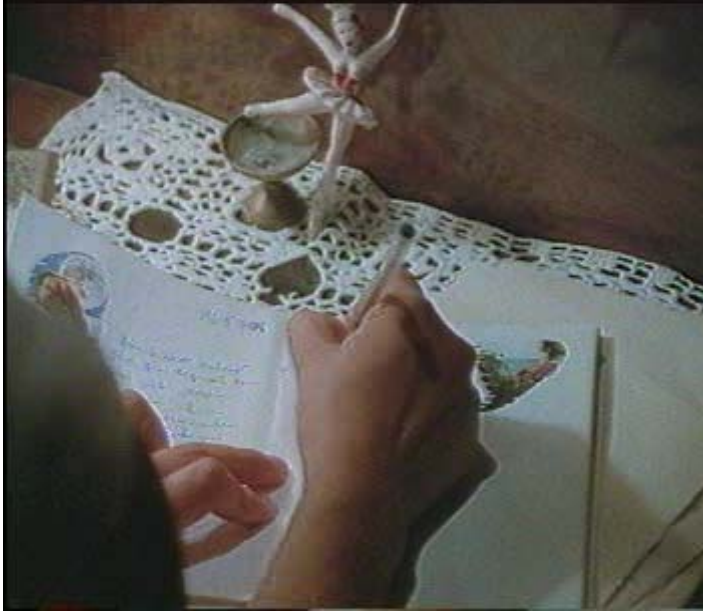
⁷⁰Recep: Ay takviminin yedinci ayı. Üç aylardan birincisi. Gösterişli, heybetli. Dinsel bir dörünüm içerisinde izlediğimiz Recep aynı zamanda otorite olması itibarı ile isminin heybet anlamını karşılıyor.

görüntüsüyle çıkar. Üftâde babasının ve toplumun bakış açısını kabullenmişliği ile suçluluğunu ve kaygısını gizleyemez. Yine de yapılmış anlaşmanın gerçek bir ittifaka dönüştüğünü Umur'un cümleleri gösterecek ve Üftâde daha olumlu bir duygu yoğunluğuna geçecektir. Bu sahnede teyze ile yeğen yine yan yanalar ve tema ilk duyulduğu şekliyle duyuluyor. Müziğin başlamasıyla birlikte Üftâde'nin olumlu duyguları seyirciye de bulaşıyor.

Senfonik bir yapıda ilerleyen film için Üftâde ve Umur'un eve dönmesi ile birlikte yeni bir bölümün başladığı söylenebilir. Kapı kapanınca müzik biter ve televizyonun sesi duyulur. Bu iç mekân çekimde yeni bir görsel cümle olarak kapı arasından yapılan çekimle başlanır. "Senfoninin" bu bölümünde görsel, işitsel, sosyolojik, psikolojik olarak odakta otoritesi ile üvey baba uzun bir süre yer alacaktır.

Halit Refiğ'in *Haremde Dört Kadın* (1965) filminde de otorite olarak ifade edilebilecek sadık Paşa'yı görüyoruz. Filminin bütününde odakta olan Sadık Paşa bir iktidar objesi olmasının yanı sıra iktidarsızlığı ile de dikkat çekiyor. *Teyzem* filminde olduğu gibi bu filmde de kapalı alan yoğun olarak kullanılmış. Bu alanlar içerisinde simgesel ve doğrudan sunulan ortak dinsel göndermeler var. Fakat ifade edilmek istenen içerikte farklılık söz konusu. İki filmde de namaz sahnelerine rastlıyoruz. *Haremde Dört Kadın*'da Fransız terzinin şaşkınlık içinde namaz kılan kadınları izlerkenki görüntüsü bir kültürel farka dikkat çekerken *Teyzem* filminde üvey babanın namaz kılma sahnelerinde gizli bir arınma ritüeline vurgu yapılıyor.

6. 17.00- 17.12 “c”



9. Fotoğraf

Üftâde: Erhan'ı görmeye gittim. Bana bakıp bir gülümsemesi vardı ki. Ah ne kadar mesudum. İnşallah o da aynı şeyleri hissediyordur. Azâde ablam eve döndü bugün. Kocasını ve çocuğunu da getirmiş.



10. Fotoğraf

Evde garip şeyler dönüyor.

Üftâde'yi beyaz kıyafet içinde yakın çekimde görüyoruz. Açının genişlemesiyle beliren askeri üniformalı üvey babanın yüzü aynı zamanda bir patolojinin resmi. Yarım ses aralıklı iki nota tremolo olarak dijital keman sesi ile duyuruluyor. Arp ise uyumsuz aralıklarla yaptığı arpejler ile açığa çıkarılan duyguyu destekliyor. Üftâde'yi defterine notlar alırken ve de sanrı görürken ilk defa izliyoruz. Bilinçaltına yazdığını varsayabileceğimiz bu anılar aralanan kapıdan başka anıların sızmasına sebebiyet veriyor.

7. 18.12-18.42 “b”



11. Fotoğraf

Üftâde: Umur sokağa mı çıkıyorsun, ha?

Umur: Yo, seni arıyorum.

Üftâde: Buradayım, gel.

Umur: Teyze hiç bir şey göremiyorum.

Üftâde: Burayı gördüğünü kimseye söylemezsen lambayı yakarım.

Umur: Söz



12. Fotoğraf

Üftâde: Burası benim gizli yuvam. İlk defa sen görüyorsun. Buraya sadece dolaptan bir geçitle varılıyor. Babam bile bulamaz burayı. (Müzik son)

Umur: Bu resimden bizde de var.

Üftâde: O benim babam senin de deden. Çok az hatırlıyorum ama. Biz küçükken ölmüş.

Umur: Annem de öyle söylemişti.

Üftâde: Şimdiki deden sonradan geldi.

Umur: Annem o geldiğinde çok ağlamış.

Üftâde ikinci kez Umur'u dünyasına davet ediyor. Fakat bu sefer dışarı değil içeri doğru, namahrem alana doğru bir davet söz konusu. Davetin gerçekleştiği sahnede dikdörtgenler ağırlıklı olarak görünürken oval, dairesel şekiller de kullanılan müziğin yumuşaklığına eşlik ediyor (11. Fotoğraf). Köşelerin içinde var olmaya çalışan daireler, üvey babanın evinde var olmaya çalışan Üftâde'nin, Üftâde'nin içinde var olmaya çalışan umudun çabası olarak yorumlanabilir. Müzik bu sefer önceki duyuruluşundan farklı olarak içinde kontrpuan barındırmıyor. Teyzeyi ve yeğeni temsil ettiğini var saydığımız kontrpuan anlayışının burada var olmayışı Üftâde'nin dünyasına, bilinçaltına iyice girdiğimizi gösteriyor.

8. 19.34 – 20.16 “d”



13. Fotoğraf

Üftâde: Bu sefer de Umur sayesinde kaçabildik. Bir de dayına göster nasıl ağladığını.

Niyâzi: Hadi bakalım.

Umur: Canım sıkılıyor, beni gezmeye götürün, beni gezmeye götürün.

Üftâde: Peki annen gelip de hadi çıkalım derse o zaman ne diyeceksin bakalım?

Umur: Banane, banane, beni teyzem götürsün, ben teyzemi istiyorum, ben teyzemi istiyorum.

Üftâde: Biz tam kapıdan çıkarken babam yine şöyle bir baktı. Ama anlamadı tabi.

Biz çıkıp şöyle bir dolaşalım bari.

Niyâzi: Tamam, hadi güle güle



14.ve 15. Fotoğraflar

Sırtı dönük Üftâde'yi bir obje olarak izleyen Erhan'ın kırmızı renkteki oturduğu zemin, gömleği, gitarı ve gitarı tutuş biçimi (13. fotoğraf) erotik bir çağrışıma sahip. Üftâde, Umur, Niyâzi ve buldukları masada beyaz ve açık mavi renkler hâkim. *İki Yabancı* şarkısını bu sefer tek başına seslendiren Erhan, Üftâde ile bakışırken Umur da teyzesini anlamaya çalışır gözlerle izliyor (14. Ve 15. Fotoğraflar). Filmin sonunda büyük Umur'un bodrumdaki merdiven altından çıkaracağı beyaz çantayı ilk defa burada görüyoruz.

9. 20.25 – 24.00 “a2”



16. Fotoğraf

Umur: Teyzem hayatımda önemli olmaya başlamıştı. Küçüktüm. Ankara'dan geliyordum. İstanbul'u anlamıyordum. Her şey gözümü korkutuyordu... Ne olup bittiğini anlamadım.



17. Fotoğraf

Bir oyun sanmıştım yaptıklarını. Evden birlikte çıkıyorduk. Beni dışarıda kaybediyor kendine göre bir uzaklığı koruyarak peşinde dolaştırıyordu. Oyunumuz o gizli anlaşmaya dayanıyordu.



18. Fotoğraf

Kimseye bir şey söylemiyordum. Evdekiler bizi hep alışverişe çıktık sanıyorlardı. Altı yaşımın bahar ayları teyzemin peşinde geçti.



19. Fotoğraf

İsimsiz bir oyun içinde İstanbul.

Hareketli kameranın yoğun olarak kullanıldığı bu sahnelerde temanın tamamına yer verilmiş. Ezgiye eşlik eden arpejin yanı sıra kontrşanlar da söz konusu. Erhan'ı Umur'un varlığı, Umur'u da Erhan'ın varlığı rahatsız ediyor. Bunu müziğin yardımıyla daha iyi fark ediyoruz. Fakat görüntüler, müzik ve sözler ile yaratılan hava seyirciye bundan fazlasını veriyor. Seyirci duygusal ve zihinsel olarak kayboluşu yaşıyor. Bir esriklik haline ulaşabilmek için bu hava üç buçuk dakikadan daha fazla sürüyor.

10. 24.28- 25.20 “c”



20. ve 21. Fotoğraflar

Üftâde: Erhan⁷¹, seninle dünyanın heryerine gelebilirim.



22. Fotoğraf

Azâde⁷²: Neyin var Üftâde, ne oluyor?

⁷¹ Erhan isminde özellikle vurgulana “er” sözcüğüdür. Bu sözcükle karakterin erkeklığı vurgulanıyor.

Üftâde: İçerde gözlerini dikmiş bana bakıyor



23. Fotoğraf

Azâde: Yok bir şey kabus gördün herhalde. Uyumana bak kardeşim.

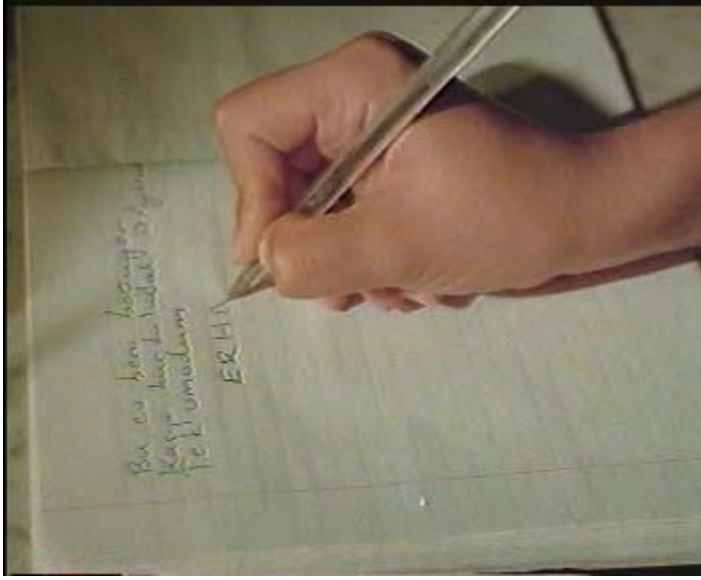
Anne: Üftâde ne oldu?

Üftâde: Kusura bakmayın iyi geceler.

Üftâde'yi yine beyazlar içinde görüyoruz. Notlar almaya başlaması yine sanrı görmesini tetikliyor. İlkine nazaran daha şiddetli olan bu sanrının seyircide yarattığı etkiyi çığlık ve müzik derinleştiriyor. Müzik, keman grubunun çaldığı ince bir sesle başlıyor. Crescendoyla yoğunlaşan müziğe, üvey babanın Üftâde'ye dokunması ile beraber dağınık ritmiyle timpani ekleniyor. Bu bölüm, filmin bütünü ele alındığında, bir duygusal crescendoya da sahip. Temponun da yükseldiğinin fark edilmesiyle beraber senfonik yapı itibarı ile bir accelerandoyla karşı karşıya olduğumuzu görebiliyoruz.

⁷² Azâde: Başboş, erkin, serbest. Abla karakteri evi terk edip özgürlüğünü seçtiği için filmde bu isimle uyum içerisinde.

11. 27.00-29.25 "a2"



24. Fotoğraf

Üftâde: *Bu ev beni boğuyor. Kaçıp kurtulmak istiyorum. Tek umudum var: Erhan.*



25. Fotoğraf

Umur: Teyzemle oyunumuzu her yerde sürdürüyorduk. Bugün anlıyorum ki bizden başka kimse oyun oynamıyor.

Bekçi: Küçük sen ne arıyorsun burada?

Umur: Ben teyzemle geldim. Buradaydı. Dolaşıyoruz.



26. Fotoğraf

Üftâde: Umur. Seni yalnız bıraktım. Bak Erhan Abi de burada.

Bu sefer anıların deftere aktarımı ardından bir sanrı söz konusu olmuyor. Üftâde'nin bu esnada merdiven altındaki dünyasında olması da buna etken olmaktadır. Hâlihazırda zaten bilinçaltıyla bütünleşik oluştan kaynaklı olarak çıkılacak bir yüzey bulamayan geçmişin gölgesindeki bozukluklar kendini ifade etmek için umut nesnesi olan Erhan sözcüğü olarak deftere akıyor.

“a2” teması yine bir gezinti esnasında uzunca duyuluyor. Bu sefer seçilen mekân bir müze. Üftâde ve Umur kıyafetler açısından yine uyumlular. Müzedeki eserler ve zemindeki renk de yine onlarla uyum içerisinde. Duvarların rengi ise Erhan ile uyumluluk gösteriyor. Kişiler arası çatışma ve uyumdan oluşan devinim aynı biçimde mekânda da yankısını buluyor.

12. 31.50- 34.18 “a2”

Azâde: Umur nerdesin?

Umur: Buradayım anne.

Azâde: Kaybolma ortadan.



27. Fotoğraf

Umur: Teyze, teyze orda mısın: teyze?

Üftâde: Ne var umur?

Umur: Teyze, biz gidiyoruz.

Üftâde: Biliyorum, anlamıştım zaten.

Umur: Babamla dedem kavga etmiş. Babam gitmiş. Biz de gidiyoruz. İzmir'e...Teyze, teyze.



28. Fotoğraf

Üftâde: Güle güle Umur.

Azâde: Bu kapıdan son çıkışım anne. Bir daha dönmem artık. Sen ne yapıyorsun burada? Teyzeni gördün mü?



29. Fotoğraf

Umur: Yoo

Azâde: Hadi çabuk olalım. Baban bizi garajda bekleyecek.

Üftâde: Erhan, Erhan bunu nasıl yaptın? Onca güzel günden sonra beni nasıl yüzüstü bıraktın?



30. Fotoğraf

Niye böyle oldu Erhan? Beni sevmiyor muydun? İlişkimiz sadece bir gönül oyunu muydu? Hâlbuki ben sadece sana ait olmak istiyordum. Eğer sen de istiyorsan eşin olmaya hazırım. Başka da ne yapacağımı bilmiyorum.

Merdiven altındaki kapıdan içeri girince başlayan tema bu sefer yavaşlatılmış olarak duyuluyor. Daha önce ezgi, arp ile unison seslendirilmişti. Bu sefer sadece kemanlarla ve bir üst oktavdan seslendiriliyor. Unisondan vazgeçilmesinin sebebi “arp”in yani Umur’un gidiyor olmasıdır. Üftâde karmaşık duygularını yine merdiven altındaki yerinde defterine aktarıyor. Umur’un gidişi, deftere Erhan’ın gidişi gibi yazılırken, tema önceki duyuruluşlarından farklı olarak kullanılıyor. Kalın bir ses alanından uzun sesler kullanılarak hüznün ve trajik etki artırılıyor.

Üftâde’nin bu merdiven altına kaçışı, *Köpekler Adası* (1996) filmi ile ortak bir noktaya sahip. Bu filmde yine bir kadın karakter Üftâde’nin merdiven altına sığınması gibi insansız bir adaya sığınıyor. Kadına adada köpekleri eşlik ederken Üftâde’ye merdiven altındaki odada notları eşlik ediyor.

13. 35.13- 35.48 “b”



31. ve 32. Fotoğraflar

Üftâde: Aslında hayat güzel ama acıları yaşanmasa. Seni unutmam gerek Erhan. Bu satırları yazarken kalbim sızlıyor ama beni sevseydin eşin olarak kabul ederdin. Bu hayat benim hayatım. Aşkımı kalbime gömüyorum.

Bu sefer sahneye tatlı bir hüznün hâkim. Çoğunlukla umutlu ve sıcak sahneler için kullanılan tema burada bir ayrılık kararına eşlik ediyor. Fakat vazgeçilmiş sevgilinin yarattığı özgürlük duygusu ve sözlerde geçen “hayat güzel” ifadesi müzikle beraber umudu yeşertiyor. Buna en büyük görsel destek ise Erhan’ın kırmızı yerine ilk defa farklı bir renkle, sarı bir giysi ile görülmesi (32. fotoğraf) ve Üftâde’nin camın arkasındaki görüntüsüne (31. Fotoğraf) eşlik eden, dudaklarıyla aynı renkteki çiçekler oluyor.

14. 36.52- 38.40 “d”



33. ve 34. Fotoğraflar



35. Fotoğraf

Anne: Şükürler olsun bu yavrumu gelinlikle görmek bana nasipmiş.

İki Yabancı şarkısı tekrar seyircinin karşısında. Fakat bu sefer Üftâde ile Erhan eski iki yabancıken ortama yeni bir yabancı katılıyor. Basri. Bu sahnede Üftâde için gerçekten iki yabancı söz konusu. Ama daha fazla yabancıdan da

bahsedilebilir. Müzik devam ettiği sürede seyirciye düğünden çeşitli kesitler sunuluyor. Görünen ise düğüne katılanların düğüne yabancılıkları. Ek olarak, annenin bu evlilikten duyduğu sevinci dile getirdiği esnada kızının hala nasıl bir hissiyat içinde olduğunu bilmiyor olması, onun da kızına yabancı olduğunun göstergesi olarak ele alınabilir. Yukarıdaki fotoğraf da bunu destekler niteliktedir.

15. 42.08- 42.32 “c”



36. ve 37. Fotoğraflar

Fitnat Hanım: Karnında oğlumun çocuğunu taşımasaydın görürdün sen.



38. Fotoğraf

Üftâde: Annecim babacım ben size haksızlık etmişim. Evimiz bu eve göre gül bahçesi. Allahım ben ne günah işledim de bana bu çileyi reva gördün?

Aslında bu tema **a2** temasından çeşitlenmiş. Eksen ses kalın bir ses alanından tema süresince devam ediyor. Yine aynı alanında yaylı grubuyla seslendirilen ezgi çoğunlukla ton dışı seslerden oluşuyor.

Üftâde'yi bu sefer beyaz değil mor bir kıyafet içinde görüyoruz. Dış dünyanın kötülükleriyle de tanışan Üftâde eskiyi arar oluyor.

Üftâde'nin ilk şiddet eğilimine bir fotoğrafta kaynanasının gözlerini oyması ile rastlıyoruz (38. Fotoğraf). İlerleyen sahnelerde çoğalacak olan şiddet eğilimi kendine yönelerek son bulacak. Halit Refiğ'in kadını ve onun şiddet eğilimini konu aldığı bir filmi de *Kurtar Beni*'dir (1987). Bu filmde Üftâde gibi kurtarılmayı bekleyen Ayten karakteri kendini değil ama eşini korumak maksadı ile Fettah karakterini öldürür. Üftâde'nin çaresizliği başkasını öldürmesine her ne kadar neden olmayacaksa da kurtuluşa giden yol ölüme giden yol olacak.

16. 43.14-43.20 “c”



39. 40. ve 41. Fotoğraflar

Bu sahnede söz yok. Dört notanın uyumsuz aralıklarla seslendirdiği arpejden oluşan bu tema filmin en kısa teması. Temanın bitmesiyle oda kararıyor, Üftâde'nin başı yere yöneliyor ve sadece masa lambası açık kalıyor. Sonraki sahnenin Üftâde'nin annesi ile başlaması, odada kalan son ışığın anneye duyulan umut olduğu fikrini çağrıştırıyor. Ayrıca odadaki yatay çizgilerin ve köşelerin içindeki iki dairesel şekilden biri Üftâde'nin gebe karnı, diğeri ise masa lambası. Anne temasının irdelendiği bu sahnede üç anne vurgulanıyor. Basri'nin annesi, Üftâde'nin annesi ve Üftâde.

Annelik kavramının derinlemesine işlendiği *Fatma Bacı* (1972) filminde anne yani Fatma Bacı oldukça fedakâr ve cefakâr bir kadın olarak karşımıza çıkıyor. Kocasını kan davası yüzünden öldüğü için çocukları ile tek başına ilgilenmek zorunda kalıyor. Üftâde ve annesi gibi Fatma Bacı da yozlaşmaya yüz tutmuş modern kentte ayakta kalmaya çalışan bir kadın.

17. 43.21- 44.03 “d”



42. Fotoğraf

Bu sahnede radyodan belli belirsiz bir şarkı duyuluyor. Yorgun ve üzgün hamile kadın ve annesi seyircilere, yönetmence, yumurtaların ardından gösteriliyor. Bakkal ve yumurta arasındaki ilişki anne ve çocuk arasında yeniden kuruluyor.

18. 44.29 – 44.48 “c”



43. Fotoğraf

Üftâde'nin bütün tarihi bir depoya dönüşmüş durumda. Yıkımın yarattığı duyguyu yaylı grubunun inici ve kromatik ezgisi destekliyor.

19. 45.34 - 46.16 "b"



44. Fotoğraf

Üftâde: Her şey ne kadar çabuk oldu. Evlendim ayrıldım kucağımda çocukla eve döndüm. Zaman hızla geçiyor. Avuçlarımızın arasından kayıp gidiyor. Bu hayat bana göre değilmiş.



45. Fotoğraf

Bu evin ötesinde de önemli bir şey yokmuş meğer.

Bu tema ikinci kez hüzünlü bir görüntüye eşlik ediyor. Erhan'dan kopuşun gerçekleştiği sahnede olduğu gibi burada da bir tür özgürleşme olduğundan müzik tamamlayıcı bir unsura dönüşüyor. Tatlı bir hüznle beraber yeni hayat Üftâde'yi bekliyor. Biçimsel olarak yeni bir bölümün başladığı söylenebilse de "senfoninin" temposu aynen devam ediyor.

20. 51.12-52.32 “b”



46. 47. 48. 49. Fotoğraflar

Niyazi: Sevdin mi burasını Üftâde?

Üftâde: Güzel. Deniz ne kadar huzur verici değil mi?

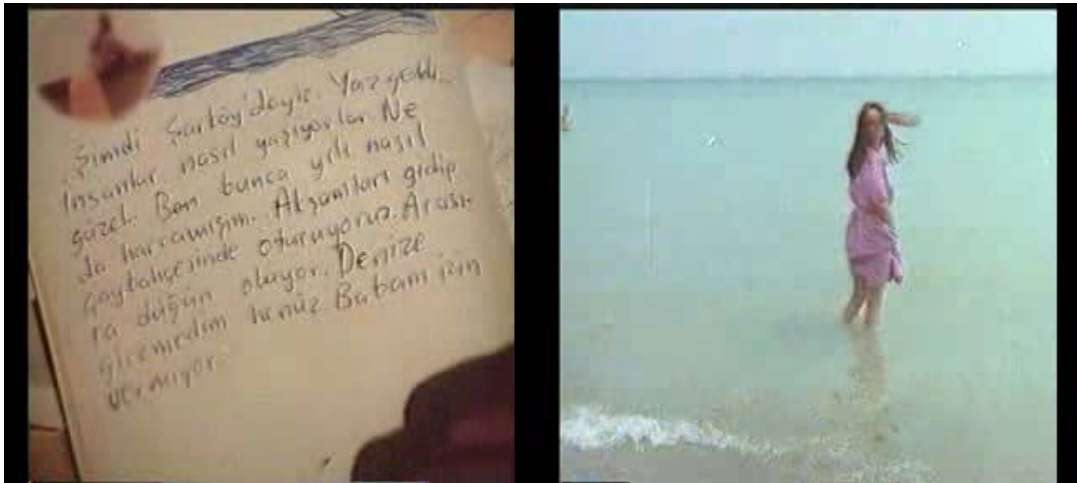
Temanın tamamını duyduğumuz bu sahnede yeni gelinen Şarköy söz kullanılmadan, görüntülerle betimleniyor. Tema ve görsel betimleme eş zamanlı olarak biterken yerini Üftâde ve Niyâzi'nin konuşmasına bırakıyor. Senfonik biçim itibarı ile yeni bir bölümün başladığı ve bu bölümün daha yavaş bir tempoya sahip olduğu söylenebilir. Ayrıca hemen üstte görülen yazlığın çatısında ve sahil fotoğrafındaki şemsiyede daha önce pek rastlamadığımız üçgenler görünüyor. Şarköy, ailenin yeni modern evlerine geçmeden önceki son durakları. Modern

hayatın iyi sonuçlar doğuracağı beklentisi boşa çıkacağı gibi trajedinin de başlangıcı olacak. Modern hayatın getirdiği yozlaşma ve trajediye iyi bir örnek olarak yine Halit Refiğ'in *Kırık Hayatlar* (1965) filmi gösterilebilir. *Teyzem* filminde olduğu gibi bu filmde de modern bir hayata ailece geçilir. "Doktor Ömer" filmin sonunda değerlerine geri döner ama bu kaybettiği kızını geri getirmez.

21. 53.08-53.31 "b"

Üftâde: Şimdi Şarköy'deyiz. Yaz geldi. İnsanlar nasıl yaşıyorlar? Ne güzel. Ben bunca yılı nasıl da harcamışım. Akşamları gidip çay bahçesinde oturuyoruz. Denize giremedim henüz. Babam izin vermiyor...

Anne: Üftâde, Üftâde çok açılma kızım.



50. ve 51. Fotoğraflar

Üftâde yeni yerle beraber yeni duygular içerisinde. Umut isimli bu duyguyu müzik oldukça besliyor. Yeni duygulara sahip Üftâde'nin kıyafeti kadınlığını simgeler niteliği ile yine mor ama defteri yeni. Defterin sol üst köşesinde daire şekli içerisinde denizi izlediğini sandığımız bir kadın resmi var (50. fotoğraf).

22. 55.18-56.33 “d”

Anne: Valla ne iyi oldu da geldik. Bir değişiklik işte.

Süleyman⁷³: Üftâde hanımla dans edebilir miyim?

Anne: Tabi neden olmasın? Değil mi Recep Bey?

Recep: Ne bizim kızın ne de Süleyman'ın işine akıl sır ermez. Süleyman yıllardır bekâr. Üftâde için değilse kalıbı mı basarım.

Anne: Hayırlı bir kısmet olur mu dersin bey?

Recep: Allah isterse.



52. Fotoğraf

Süleyman: Ev bittiğinde sizinle komşu olacağız Üftâde Hanım. Üst katı da kendime alıyorum.

⁷³ Süleyman ismi filmde zenginliği, gücü ve hakimiyeti simgeliyor.



53. Fotoğraf

Düğün orkestrası tarafından Mi eksenli kürdi makamda bir şarkı seslendiriliyor. Üftâde yine mor elbise içindeyken hiç evlenmemiş olan Süleyman beyaz bir takım elbise içinde görünüyor.

23. 57.08-58.47 “d”



54. ve 55. Fotoğraflar

Süleyman: Artık dans etmek istemiyor musun? Üftâde beni dinlemiyor musun?

Recep: Üftâde'ye baksana garip şeyler yapıyor.

Süleyman: Gidelim Üftâde.

Orhan'ın eşi: Şu kadın kim Seher Abla? Kocamın karşısına dikilmiş gözünün içine bakıyor.

Seher: Üstüme iyilik sağlık acayip bir kadın.

Anne: Hay Allah, rezil olacağız millete.



56. ve 57. Fotoğraflar

Recep: Oğlum bir şeyler yapsana kıza bir haller oldu yine.

Niyâzi: Merak etme baba ben hallederim. Hadi kardeşim gidiyoruz. Bak babamlar..

Orhan'ın Eşi: Kimdi bu kadın deli mi ne?

İki Yabancı şarkısını Erhan'a benzeyen bir müzisyenden tekrar duyuyoruz. Fakat yönetmen bize bunu Üftâde'nin algısı üzerinden aktarıyor. Üftâde şarkıyı da şarkıyı seslendiren müzisyeni de bambaşka bir biçimde algılıyor olabilir. Dolayısı ile biz de gördüğümüz ve duyduğumuz konusunda emin olamıyoruz. Seslendirilecek şarkıya dair hiçbir bilgi verilmediği gibi daha sonra Niyâzi'nin bu adamı Erhan'a hiç benzetmemesi sayesinde de Üftâde'nin algısında bir sorun olduğu fikrine kapılabiliyoruz.

24. 61.04- 61.59 “d”



58. 59. Ve 60. Fotoğraflar

Si eksenli, kürdi makamlı *Mavi-Mavi* türküsü keman ve darbuka ile seslendiriliyor. Söz kullanılmayan dansözlü bu sahnenin sonunda sabit kamerayla görüntülenen merdiven karşımıza çıkan beşinci merdivendir. Daha öncekiler evin içinde, evin ön ve arka dış kapısında ve Üftâde ile Erhan'ın İstanbul'u gezmeleri sırasında iskele yakınlarında karşımıza çıkmıştı.

25. 62.27-63.33 “a2”

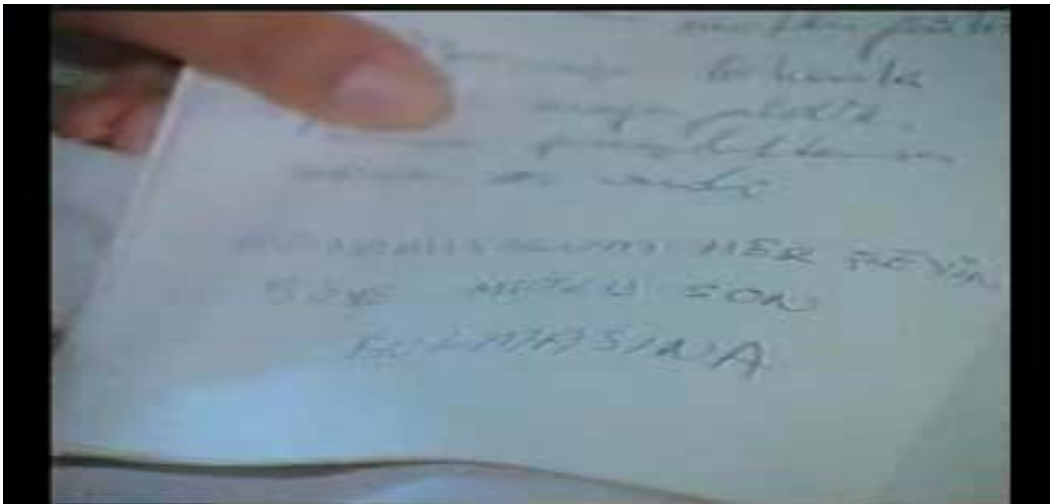
Üftâde: Erhan seni karşıma Allah çıkardı. Ben çok pişmanım Erhan. Hayatta bir tek seni sevdim. Erhan beni çok sıkıyorlar. Babam Süleyman'ı üstüme salıyor.

Erhan: Onlara benden selam söyle. Hepsinin canını okurum ben. Kollarıma gel sevgilim.



61. ve 62. Fotoğraflar

Üftâde: Beni unutmadın değil mi? Bu sefer beni kurtaracaksın değil mi? Allahım mutlu günlere dönüyor muyuz? Erhan'la yine bir araya geliyoruz, bunca pişmanlıktan sonra. Bana söz verdi, bu sefer kurtaracak beni. İnanamıyorum her şeyin böyle mutlu son bulmasına.



63. Fotoğraf

Temannın tamamını dinlerken Üftâde ile beraber geçmişe gidiyoruz. Sarhoş adamın merdivene oturduğu ve Üftâde'nin seyirciye sırtı dönük olarak onunla konuştuğu sahnede, merdivenin sağından derinlere doğru uzanan ve koridoru andıran dar yol (61. Fotoğraf) geçmişe doğru gidiyor gibi. Yolu aydınlatmak için kullanılan

ışık Üftâde'nin geçmişte giydiği kıyafetlerin rengine. Müziğin, Üftâde açısından karmaşık ama umutlu, seyirci açısından acıklı duyguları ifade ettiğini hissediyoruz.

26. 64.12- 65.20 "a2"

Recep: Aha görüdü gene. Sen ocuğa mukayyet ol.

Anne: Gel yavrum



64. Fotoğraf

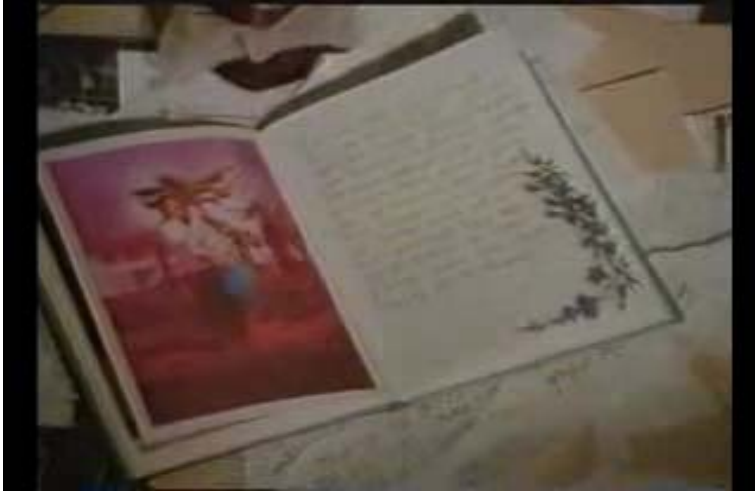
Üftâde: Ev, evler benim evim yıkılıyor benim gibi.

Dün yeni evimize taşındık. Yeni evimiz biraz dar ve havasız ama annem için düzayak olması daha iyi. Çünkü artık çok çabuk yoruluyor. Hep başı ağrıyor.



65. ve 66. Fotoğraflar

Babam da yeni dükkânı daha çok sevdi. Her şey el altındaymış. Yaz bitti. Şarköy'den çok zor ayrıldım. Erhan'la orda yeniden karşılaştık. Aşkımız yeniden filizlendi. Seneye yine orda olacağım.



67. Fotoğraf

Üftâde'nin çizdiği resimde (65. fotoğraf) ağlayan evin üzerinde bir erkek eli evi yıkmak üzere bekliyor. Evin üçgen çatısına karşı antenli apartmanların üst kısımları dikdörtgen. Bu apartmanlar, antenleriyle dünyaya açılırken duvarlarıyla yaşama kapanıyorlar. Resmin hemen arkasından sahne yeni evin çirkin bir görüntüsüyle başlıyor (66. fotoğraf).

Üftâde ile Erhan'ın sözde kavuşmalarına, Üftâde'nin günlüğündeki (67. fotoğraf) sevgili çift resmi tanıklık ediyor.

“Senfonide” yeni bir bölüm başlıyor. Üftâde'nin yeni evdeki kıyafetleri soluk bir kavuniçi ve sarı olacak.

“Ev, evler benim evim yıkılıyor benim gibi” cümlesine benzer bir cümleye Refiğ'in *Gelinlik Kız* (2000) filminde rastlıyoruz. Müteahhit ve mimar ikileminin vurgulandığı filmde mimar olan Halim karakteri “benim çocukluğumun dünyası siliniyor artık” derken Üftâde ile aynı duygu ve düşünceleri ifade ediyor.

27. 74.22- 75.52 “a2”



68. ve 69. Fotoğraflar

Erhan: Bu benim.

Üftâde: Erhan, Erhan sonunda geldin ha. Dualarım kabul oldu demek. Öyle korktum ki Erhan.

Erhan: Bitti, hepsi bitti Üftâde. Buradayım artık.

Üftâde: Niye geciktin Erhan ben neler çektim. Bu yaz gelemedik Şarköy'e. Annem çok hasta. Süleyman bana saldırdı. Her gün neler çekiyorum. Kimse bir teşekkür bile etmiyor. Götür beni Erhan.

Erhan: Şimdi olmaz Üftâde. İşte şuraya yazıyorum. Işıklar içinde gelip seni alacağım.

Üftâde: Ne olur şimdi al.



70. ve 71. Fotoğraflar

Erhan: Şimdi konserlerim var nakliyat işlerim falan var. Dokuz ay bekle. Kurtulacaksın. Artık hiçbirinden korkma. Sana bir şey yapamazlar. Dokuz ay...



72. Fotoğraf

Mistik duyguların en doruk noktada olduğu bu sahnelerde müzik, etkisi daha yoğun olsun diye yavaşlatılmış. Ana ezgiye kontpuan oluşturan ikinci ezgi daha ince bir ses alanından seslendirilmiş. Film süresince ilk defa duyulan ve mistik hissiyatı yükselten bu ikincil ezgi dijital ortamda hazırlanmış bir ses ile duyuruluyor.

Erhan'ın belirlediği koridor (68. fotoğraf) yine mavi ışıkla aydınlatılmış ve yine geçmişe uzanan bir yol gibi. Kıyafeti ve elindeki gitar ise bir kültür çatışmasını

simgeliyor. Üftâde ise sarı ve soluk kavuniçi kıyafetlerinden sıyrılıp eskiden olduğu gibi beyaz ve açık maviler içinde.

Erhan'ın “dokuz ay” sonra gelecek olması gebelik sürecine yönelik bir imge gibi duruyor. Bu, Üftâde için bir anlamda doğumken bir anlamda da ölüm olacak.

Üftâde'yi ibadet halindeyken ilk defa görüyoruz. Aslında bu sahne hazin sonun habercisi. Din ve kadın temasının beraber işlendiği en çarpıcı film olarak Refiğ'in *Vurun Kahpeye* (1973) filmi gösterilebilir. Bu filmde yine hazin bir sona sahip olan kadın karakter Aliye Öğretmen linç edilirken elinde Kur'an var. Kadın ve din temasına Refiğ'in birçok filminde rastlamak mümkün. Bu kadınlar kimi zaman namaz kılar, kimi zaman Kur'an okur ve kimi zaman da dua ederler. Yönetmen için bu dinsel bir göstergeden çok kültürel bir göstergedir⁷⁴. Filmlerinin çoğunda özellikle vurgulanmak istenen kültürün korunması ve batıdan bulaşan yozlaşmanın önüne geçilmesi gerektiğidir.

28. 75.57-76.33 “c”

Recep: Üftâde! Ne yapıyorsun kız?



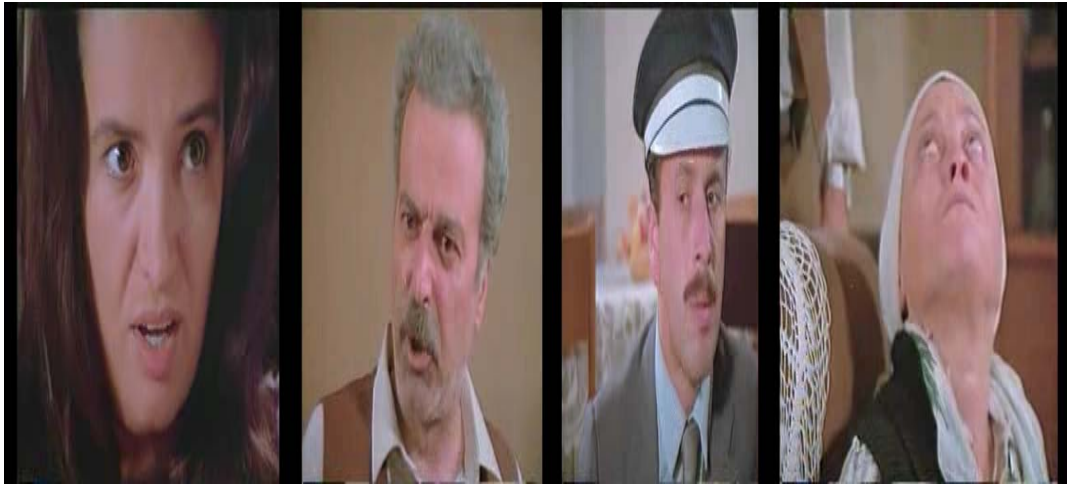
73. Fotoğraf

⁷⁴ Kültür, başta dil ve din olmak üzere, bir toplumun bütün duygu, düşünce ve inançlarının düşünce biçimleri olan fikir ve sanat eserleriyle, her çeşit yaşama şeklini kapsayan bir kavramdır. Her kültür olayı ancak belli tarihsel şartlar çerçevesinde, kendi toplumsal boyutları içinde değerlendirilebilir. Her düşünce ve sanat eseri yaratıcısıyla birlikte içinden çıktığı toplumun üretim ilişkileri, ekonomik yapısı ve siyasal düzeni ile şartlandırılmıştır. Doğruyu Aradım Güzeli Sevdim s.237

İnce perdeden iki keman grubu küçük ikili aralıkla dörtlük notalar alıyor. Bir nceki mistik sahnedeki yavaş devinimlerin yerini hızlı devinimler, hızlı ve güçlü bir müzik alıyor. Kendi başına oldukça gergin olan sahne müzikle beraber ürpertici bir hal alıyor.

29. 78.36-79.06 “c”

ftde: Anne, senin bu kocan var ya, senin bu kocan, siz bir gece evde yokken odama girmeye kalktı.



74. 75. 76. ve 77. Fotoğraflar

Recep: Ne diyorsun sen kız?

ftde: Şimdi böyle dersin tabi. Evimize ilk geldiğin yıl. Hani gel yanıma uzan dedin de zor katıydım elinden.

Recep: Ne?

Niyâzi: Kardeşim o senin baban. Aklını başına topla.

Recep: Milletın namusuna dil uzattın sustuk. Şimdi sıra bende ha. Alçak, alçak.

Niyâzi: Yapma baba. Görüyorsun aklı başında değil.

Recep: Ulan yalancı kaltak! Divane karı!

Her ne kadar bu günahı işlemiş gibi görünse de seyirciye Recep'in bunu yaptığına dair somut bir delil sunulmuş değil. Halit Refiğ'in gerçek olan ile hayal olan arasında kurduğu bağ birçok filminde olduğu gibi burada da zengin bir anlatım olanağı sağlıyor. Meseleyi çözmek, daha doğrusu yargıya varmak çoğu zaman seyirciye kalıyor.

Müzik yine gerginliği destekler nitelikte. Uzun ve ince bir ses yarım ses tizine çözülürken alt perdeden artmış dörtlü aralık oluşturan diğer ses gerilimi yoğunlaştırıyor. Temponun hızlandığı filmde, gerilimler de arka arkaya sunuluyor. Müzik kullanılmayan gerilimli bir sahnenin ardından seyirci bir süre nefes alabilecek.

30. 83.34-84.24 "b"



78. ve 79. Fotoğraflar

Umur: Teyzemi tam hatırlamak istediğim gibi bulmuştum.

Üftâde: Umur teyzeni hiç özledin mi bakalım? Hatırlıyor musun yaptığımız yaramazlıkları?

Umur: Ne güzel gezerdik seninle evvelden. Ben en çok vapurları özledim.



80. Fotoğraf

Azâde: Üftâde biraz yalnız kalalım istedim. Dolaşırsak sen de biraz açılırsın.

Umur: Teyzem eski teyzemdi evlenmeden dul kalmadan önceki teyzem. Ama yanıldığımı daha sonra anlayacaktım.



81. ve 82. Fotoğraflar

Bu tema peşi sıra gelen gerilimli sahnelerden sonra seyirciye naif duyguları tekrardan anımsatıyor. Uzun süre duyulmayan tema son duyulduğundan farklı olarak Üftâde ve Umur'un yan yana geldikleri zamanki düzenlemesi ile seslendiriliyor. Keman ve arp sesi unison çalıyor.

31. 85.06- 87.23 “c”

Niyâzi: Artık zamanı gelmişti. Gördün mü Üftâde geçti bile.



83. Fotoğraf

Azâde: Tamam mı Üftâde iyi misin?

Recep: Dayanamayacağım artık. Ben yaşlı bir adamım. Şu zamanda bana biraz huzur gerek, huzur.

Azâde: Tamam baba geçti artık. Sinir kriziydi, gitti.



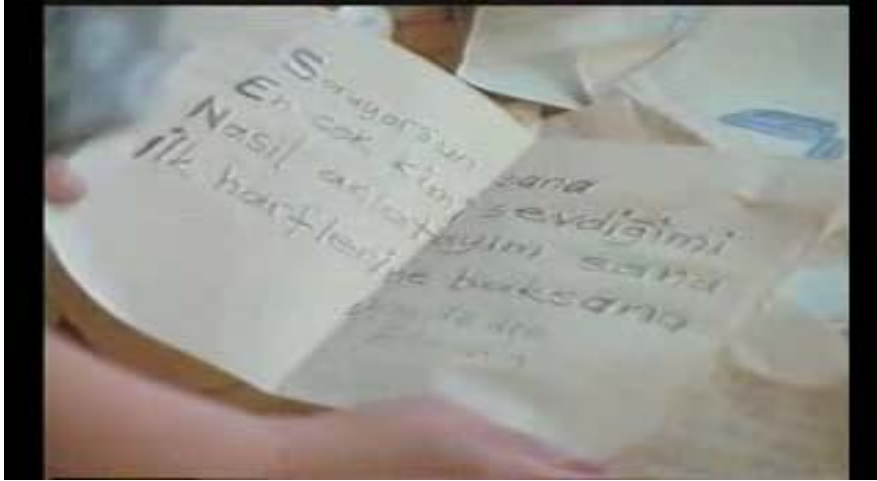
84. 85. ve 86. Fotoğraflar

Banyo sahnesinde (27. Sahne) kullanılan müziğin aynısı kullanılıyor. Fakat üzerine düzensiz tartımlarla arp çalınmış. Bu ses dijital ortamda geliştirilmiş bir ses.

Üvey babayı film boyunca üç farklı biçimde gördük. Bu “üç”, Freud’un id, ego ve süper ego kavramlarını simgeliyor. Bu sahnede yine gerçek ile hayal iç içe geçmiş durumda. Kimi zaman Umur’un dahi bu hayali teyzesiyle beraber görüyor olabileceği fikrine kapılıyoruz. Bu durumda, bu üç üvey babanın gerçek olabileceği fikri müziğin de etkisiyle bizi ürpertici bir duygu yoğunluğuna sokuyor.

32. 90.10- 90.30- “b”

Üftâde: soruyorsun bana, en çok kimi sevdiğimi, nasıl anlatayım sana ilk harflerine baksana.



87. Fotoğraf

Umur, teyzesini anlamaya ve hatta kabullenmeye çalışırken, bu konuda kendisine yardımcı olabilecek notlarına etrafta kimse yokken bakıyor. Açtığı ilk yazı sevgi içerikli ve seslendirilen tema yine ikisinin teması.

33. 92.58 - 93.42 “c”

Azâde: Kim mahvetti seni? Kadının birine kaynar su attın sonra da fırlayıp kaçtın. Ne istedin kadından?



88. Fotoğraf

Üftâde: Sen karışma abla. Erhan Kuveyt'e gitmiş. O karısı olacak aşifte de vır-vır anlatıyordu. Öyle yakarlar işte adamı.

Azâde: Ne Erhan'ı, ne karısı? Senin bir doktora görünmen şart artık.

Üftâde: Doktora, doktora ha. Sen kendin görün doktora. Ben burada iki moruğun bir çocuğun çilesini çekerken sen yoktun. Niyâzi Almanya'da sense İzmir'de keyfinize baktınız.

Azâde: Al şunu kendine gel.



89. Fotoğraf

Üftâde: İlaçlarınız da sizin olsun.

Azâde: Edepsizliği bırak odana git Üftâde.



90. Fotoğraf

Mor kıyafeti içinde, artık delirmenin eşiğinde ve şiddet arzuları iyice yüzeye çıkmış olarak görüyoruz Üftâde'yi. Bu sahnede şiddetin yanı sıra deliliğe de vurgu yapan bir müzik söz konusu. Uyumsuz aralıklar oluşturan uzun sesler kısık sesle veriliyor. Enstrüman olarak ise yine dijital sesler seçilmiş.

34. 94.32-95.20 “c”

Umur: teyzemi son görüşüm oldu bu. Beni İzmir'e gönderdiler. Günlerce aklımdan çıkmadı. Onu hastaneye yatırdılar. Artık kimsenin aile şerefini umursadığı yoktu.



91. 92. ve 93. Fotoğraflar

Rüzgâr ve çan seslerinin kullanıldığı müziğe delilerin çıkardığı sesler ve kahkahalar da ekleniyor. Ürpertici sahneler ürpertici müzikle büyük bir uyum içerisinde. Üftâde'yi burada ilk defa yeşil giymiş olarak görüyoruz.

35. 95.22- 96.24 “c”

Üftâde: *Umur. Umur. Umur...*

Umur: *Teyze nerdesin?*

Üftâde: *Buraya bak Umur. Beni yalnız bıraktınız. Çok üşüyorum.*

Recep: *Bırak onu. O benim kızım.*



94. 95. ve 96. Fotoğraflar

Bir önceki sahnede olduğu gibi bu sahnede de rüzgâr sesi var. Konuşma sesleri yankılı olduğu gibi temayı seslendirmek için seçilen çalgılar da yankılı bir efektte sahipler. Bu rüya sahnesinde yine Freud’yen üçlemeye rastlıyoruz. Ego’yu önde (94. fotoğraf), Süper Ego’yu arkada (95. fotoğraf) ve İd’i (96. fotoğraf) Üftâde’ye sarılmış olarak görüyoruz. Umurun Üftâde’yi yarı çıplak olarak görmesi onu savunmasız bırakmış olmasından kaynaklanan suçluluk hissini dışavurumu olmasının yanında, aralarındaki gizli erotik bağdan da kaynaklanıyor.

Üftâde rüyada, açık mor ve beyaz renkleri içeren bir elbise giyiyor. Moru evliliği sonrasında, beyazı ise daha çok evliliği öncesinde giyiyordu.

36. 96.45-97.47 “a”

Umur: Teyzem tedavi edildi. Eve getiriler. Hiç yaramazlık yapmıyordu artık.



97. ve 98. Fotoğraflar

Sonra her şeyin çözümü olan son bir yolculuğa çıktı. Bu onun son oyunu oldu.



99. ve 100. Fotoğraflar

Her şey çok basitti. İnanılmayacak kadar basitti. Bana oynadığı oyunlar gibi sessizce olup bitmişti her şey.



101. Fotoğraf

Gitarla seslendirilen temaya ince ses alanından kemanlar tremolo yaparak ve orta ses alanından yine kemanlar dörtlük notalar halinde akorlar ile eşlik ediyorlar. Sessizce duyulan eşlik kamyonun çarpmasına yakın, çok geniş bir ses alanından seslendiriliyor. Yeni evin giysisi olan sarı elbisesi ise ftde'nin ölümüne eşlik ediyor.

ftde'nin lrkenki yüz ifadesi (101. fotoğraf) huzur dolu. Bakışları bir bitiş ya da bir kurtuluştan çok kavuşmayı, ilahi bir aşka ulaşmayı anlatıyor.

İntihar eden kadınlara yönetmenin başka filmlerinde de rastlıyoruz. *Seviştiğimiz Günler* (1961) filminde Mine karakteri, *Gurbet Kuşları* (1964) filminde Fatma karakteri, *Aşk-ı Memnu* (1975) filminde ise Bihter karakteri intihar ederler.

37. 99.38-100.44 "a1" 101.00-101.24 "a1"



102. ve 103. Fotoğraflar

Umur: Teyzemin ardından mevlit okuttular. Bütün aile toplanıp lokma yedik.

Onun aramızdan sessizce çekilişi herkesi rahatlatmıştı. Annem babam rahatladı. Annemin üstünden bir yük kalkmıştı. Dedem rahatladı. Unutmak istediği şeyler yoktu artık. Fulya'yı yatılı bir okula verdiler. Anneannem rahatladı. Öldüğü güne kadar

kimseden sorumlu olmayacaktı artık. Dayım rahatladı. Yine bambaşka biri olmuştu. Evlenip İstanbul'dan ayrılmış. Bir daha kimseyi aramadı.

Ben rahatlamadım. Teyzem aklımdan çıkmadı. Hep ona haksızlık ettiğimi düşündüm.



104. Fotoğraf

Anneannem ölünce dedem evde yapayalnız kaldı. Kimse kapısını çalmadı. Biz de aramadık. Bakımsızlıktan ölmek için birkaç yıl uğraştı. Geçen hafta salonda bulmuşlar.



105. ve 106. Fotoğraflar

Filmin başladığı yere dönüldü. Sadece hikâye değil müzik de en başa döndü. Sadece başlangıçta kullanılan “a1” teması burada ikinci kez kullanılmış oldu. Üvey babanın öleceği sahnede yine mavi ışık ve geçmişe açılan bir koridor havası var (105. fotoğraf). Bir sonraki planda ise geleceği olmayan üvey babanın elini ve elinden düşürdüğü, geçmişi olmayan Üftâde'nin, üvey baba açısından vicdani bir hesaplaşmayı da ifade eden fotoğrafını görüyoruz (106. fotoğraf).

38. 103.30-105.55 “b”

Umur: Yıllar sonra yine bu evdeyiz. Onlar dedemin mirasını bölüşmeye geldiler. Bense geçmişle hesaplaşmaya. Teyzemi hiç unutmadım. Biz onunla herkesten farklı bir şeyler paylaştık.



107. Fotoğraf

Ya da ben öyle sandım.

Üftâde: Ee Umur. Söyle bakalım. Senin de bir sevdiğin var mı?



108. Fotoğraf

Umur: Yok

Üftâde: Hadi-hadi. Yaşın daha küçük ama bir sevdiğin vardır mutlaka.

Umur: Yok dedim ya.



109. Fotoğraf

Üftâde: Bana bak bu hayat aşksız çekilmez. Anlat bana sevdiğin güzel mi?



110. Fotoğraf

Umur: Hem de çok güzel.

Üftâde: Ya? Peki, kimmiş bu güzel? Hmm?

Umur: Teyzem



111. Fotoğraf

Senaryo, görüntü ve müziğin bir araya gelerek müthiş bir hüznün ve sıcaklık doğurduğu bu sahneyle seyirciler gözyaşlarını teslim ediyorlar.

7. SONUÇ

Özgün üslubunun bütün keskin özelliklerini bir arada kullanmış olduğu *Teyzem* yapıtı, Halit Refiğ'in Türk Sinema Tarihine önemli bir katkısıdır. Bu tez içerisinde filme yönelik yapılan okumalar ile filmin seyirciye sunduğu öykünün görünenden daha derin katmanlara sahip olduğu açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu derinliği destekleyen senaryo ve müziğin yaptığı katkıya değinilmiştir. Bu yapıtın, bir bütün olarak incelendiğinde, içindeki evrensel öğeler ile üretildiği zamanı ve üretildiği kültürü yansıttığı ve aynı zamanda bunun ötesine geçtiği görülür. Yapıt parça parça incelendiğinde ise karşılaşılan sonuç, filmin barındırdığı her unsurun, onu tamamlayan bir öge olmakla beraber kendi başına ikincil bir anlama sahip olduğudur. Bütün bu anlam bombardımanında doğru okumalar yapılarak filmin bilinçli ve bilinçdışı anlamları dışa vurulmaya çalışılmıştır. Bu anlamlar sadece sanatsal bir bakış açısını değil yönetmenin dünyaya, ülkesine ve sinemaya bakış açısını da gözler önüne sermiştir. Her filminde gerçek sorunları yine gerçekçi bir çerçevede ele alan yönetmen politik, sosyolojik ve psikolojik çözümlerini biçim ve üslup çizgilerinde, yaratıcı ve özgün yaklaşımlarla filmlerinin içinde yaşatmıştır.

KAYNAKÇA

KILIÇ HRİSTİDİS, Şengün (2007), **Sinemada Ulusal Tavır**, Türkiye İş Bankası, İstanbul

FOUCAULT, Michel (2003) , **Hapishanenin Doğuşu – Gözetim Altında Tutmak ve Cezalandırmak**; İmge Yay.; 2. Baskı; Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul

REFİĞ, Halit (2002) **Doğu Batı ve Türkiye**, Ufuk Kitapları, İstanbul

REFİĞ, Halit (2009) , **Doğruyu Aradım Güzeli Sevdim**, Hazırlayan: Irmak Zileli, Bizim Kitaplar Yayınları, İstanbul

REFİĞ, Halit (2007) **Tek Umut Türkiye**, Bizim Kitaplar, İstanbul

REFİĞ, Halit (2009), **Ulusal Sinema Kavgası**, Dergâh Yayınları, İstanbul

TÜRK, İbrahim (2001), **Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, Kabalcı Yayınları, İstanbul

WOOLF, Virginia (1992), *Kendine Ait Bir Oda*, Afa Yayınları, İstanbul

ASLAN, Cengiz 24.12.2010, Türk Sinema Tarihi,
<http://www.mkutup.gov.tr/menu/80>,

REFİĞ, Halit, 2010 “Aşkı Doğuda Tanıdım Batıda Ölümü Gördüm,
www.turksolu.org/257/refig257.htm, 25.11.2010

Zerman, Ece Kendine Ait Bir Oda
<http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=265>

<http://www.halitrefig.com/> - http://tr.wikipedia.org/wiki/Halit_Refiğ 20.12.2010

<http://tr.wikipedia.org> – “Panoptikon”

<http://raingini.tumblr.com/post/3895393000/immoraltales-ayastefanostaki-rus-abidesinin>,

<http://www.sinemalar.com/film/10322/Ayastefanostaki-Rus-Abidesinin-Yikilisi/>

ÖZGEÇMİŞ

Özgür Günay

Kişisel bilgiler

Uyruk

T.C.

Doğum Yeri ve Tarihi

İstanbul / Kartal - 01.04.1979

Medeni Durum

Bekâr

İş deneyimi

Müzik Öğretmenliği

2006-2007 Eğitim ve Öğretim yılı, Mahmut kemal inal i.ö.o

200-2008 Eğitim ve Öğretim yılı İzmit sanat merkezi bölüm başkanlığı

2005-2008 Eğitim ve Öğretim yılı Kocaeli belediye konservatuvarı

2008-2009 Eğitim ve Öğretim yılı, Adıgüzel Güzel Sanatlar Lisesi

Kocaeli Sanayi Odası Oda
Orkestrası

2006-2009 Orkestranın Kurulması, şefliği ve repertuar oluşumu. Orkestra eserlerinin uyarlanması, orkestra eserlerinin yazılması. Orkestraya Türk sazlarının eklenmesi (bağlama, ud, klasik kemençe, ney)

2007-2011 İzmir, Ankara, Kırıkkale, Kırşehir, Çorlu, Balıkesir, Yalova, Eskişehir, Adapazarı, Zonguldak, Düzce, Bolu, Batman turneleri.

Kocaeli Büyükşehir
Belediyesi Konservatuvarı
Gençlik Orkestrası Şefliği

2006-2008 Orkestranın kurulması, şefliği ve repertuar oluşturulması.

Adıgüzel Güzel Sanatlar
Lisesi Orkestrası Şefliği

2008-2009 Orkestranın şefliği ve repertuar oluşturulması.

Kompozitörlük

2006 Melih Kibar'ın asistanlığı

2000-2009 orkestralar ve müzik toplulukları için besteler.

Tiyatro ve kısa filmler için müzikler. "Zenne" isimli film Selçuk Üniversitesinden,

"Güvercin Taklası" isimli film Ak Bank'tan ödül aldı.

Kocaeli Şehir tiyatroları İki Efendinin Uşağı oyunu.

Altmışın üzerinde müzik kompozisyonu çalışması var ve yazmaya devam ediyor.

Projeler

Uluslar arası Konser projeleri

2007 Kanada Consort Caritatis Korusu ve Kocaeli Sanayi Odası Oda Orkestrası ortak konseri

Lisans tezi

Türkülerin çok seslendirilmesi esasları

Yüksek lisans tezi

Halit Refiğ'in Ulusal Sinema Anlayışına Örnek Olarak *Teyzem* Filmi Üzerine İnceleme

Eğitim ve öğretim

Lisans

2000-2004 Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Yüksek Lisans

2005-2007 Kocaeli Sosyal Bilimler Fakültesi Müzik Öğretmenliği Tezsiz Yüksek Lisansı.

2008-2011 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzikoloji Yüksek Lisansı

2006 Melih Kibar ile popüler müzik üzerine çalıştı

2006 Şef Orhan Şalliel ile Şeflik Çalışmaları

2007 Neşet Ruacan ile caz armonisi ve caz gitar dersleri

2008 Şef Gürer Aykal'ın Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ndeki Şeflik derslerine katıldı

Kişisel beceri ve yeterlilikler

Yabancı Diller

İngilizce : İyi
Almanca : İyi

Bilgisayar müzik programları

Beceri	Düzey
Sibelius	Çok iyi
Finale	İyi
Band in a box	Çok iyi
Cubase	Çok iyi

İlgi alanları

Felsefe; Sıpinoza, Ortadoğu ve Uzak Doğu Felsefeleri

Sinema; Türk Sineması, Dünya Sinemaları ve Müzikleri

Tiyatro; Kadıköy Halk Eğitim Merkezinde İki yıl tiyatro eğitimi aldı.

Fotoğraf; Amatör düzeyde renkli ve siyah-beyaz fotoğraf ve karanlık oda çalışmaları