T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO - TELEVİZYON ANABİLİM DALI
RADYO - TELEVİZYON BİLİM DALI

REHA ERDEM SİNEMASINA GÖSTERGEBİLİM AÇISINDAN BAKIŞ: BEŞ VAKİT FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL BAĞLAMDA İNCELENMESİ

Tezay ÇELEBİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
İmran UĞUR
Meral SERARSLAN

Konya–2009

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI……...iv

TEZ KABUL FORMU……...…..v

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR……vi

ÖZET…….....vii

SUMMARY……...…...viii

TABLOLAR LİSTESİ…….ix

ŞEKİLLER LİSTESİ……...…….x

GİRİŞ……...……1

BİRİNCİ BÖLÜM – GÖSTERGEBİLİM……5

1.1 Göstergebilim Nedir?.....5

1.2. Göstergebilimin Tarihçesi...……...17

1.3. Göstergebilim ve Dilbilim İlişkisi……...…...22

1.4. Göstergebilim ve Sinema İlişkisi……25

İKİNCİ BÖLÜM - TÜRK SİNEMASININ GÖSTERGEBİLİMSEL TARİHİ VE REHA ERDEM SİNEMASI…….……43

2.1. Türk Sinema Tarihinde Göstergebilime Genel Bir Bakış…….....43

2.1.1. 1911-1950 Yılları ……...……...44

2.1.2. 1950-1960 Yılları ……...…...46

2.1.3. 1960 -1970 Yılları …….....52

2.1.4. 1970- 1980 Yılları……...……...57

2.1.5. 1980- 1990 Yılları …….....63

2.1.6. 1990- 2000 Yılları ……...…..68

2.1.7. 2000'li Yıllar……..79

2.2. Reha Erdem Sineması……90

2.2.1. Reha Erdem'in Yaşam Öyküsü……..90

2.2.2. Reha Erdem'in Filmografisi……..91

2.2.2.1. Reha Erdem'in Kısa Metraj Filmleri…….....91

2.2.2.1.1. Ericindirect……...….92

2.2.2.1.2. Yayalar Durun / Attendez Piétons……92

2.2.2.1.3. Bir Yoğurt Açmayı Bile Beceremiyorsun / Tu ne Sais Meme Pas Ouvrire un Yaourt……92

2.2.2.1.4. Deniz Türküsü ……..92

2.2.2.1.5. Ekimde Hiçbir Kere ……93

2.2.2.2. Reha Erdem'in Uzun Metraj Filmleri……93

2.2.2.1. A Ay (1989)……93

2.2.2.2. Kaç Para Kaç (1999)……94

2.2.2.3. Korkuyorum Anne (2004)……95

2.2.2.4. Beş Vakit (2006)…….....98

2.2.2.5. Hayat Var (2008)……...104

2.2.3. Reha Erdem Sinemasının Genel Özellikleri……104

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM - REHA ERDEM'İN BEŞ VAKİT FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ……..109

3.1. Araştırmanın Yöntemi……..109

3.1.1. Araştırma Modeli……111

3.2.2. Evren ve Örneklem……..111

3.2.3. Verilerin Toplanması……...111

3.2. Bulgular ve Yorum……...112

3.2.1. Filmin Künyesi ……112

3.2.2. Filmin Özeti...…….....112

3.2.3. Beş Vakit Filmine İlişkin Nicel Bulgular……123

3.2.4. Beş Vakit Filmine İlişkin Nitel Bulgular……127

3.2.4.1. Filmdeki Önemli Gösterenler Nedir Ve Neyi Göstermektedir……127

3.2.4.1.1. Gece Bölümü…..……127

3.2.4.1.2. Akşam Bölümü..……..144
3.2.4.1.3. Öğleden Sonra Bölümü……...149
3.2.4.1.4. Öğle Bölümü...……...……154
3.2.4.1.5. Sabah Bölümü..……...…161
3.2.4.2. Bu Göstergelere Anlam Veren Dizge Nedir?.....162
3.2.4.2.1. Gece Bölümü…..……162
3.2.4.2.2. Akşam Bölümü…..……162
3.2.4.2.3. Öğleden Sonra Bölümü..……162
3.2.4.2.4. Öğle Bölümü……..……162
3.2.4.2.5. Sabah Bölümü……..……...162
3.2.4.3. Filmde Ne gibi kodlar bulunabilir?.....163
3.2.4.3.1. Gece Bölümü……..……163
3.2.4.3.2. Akşam Bölümü……..……166
3.2.4.3.3. Öğleden Sonra Bölümü……..……168
3.2.4.3.4. Öğle Bölümü……..……170
3.2.4.3.5. Sabah Bölümü…..……...172
3.2.4.4. Film Ne Gibi Düşünsel Yapı ve Toplumbilimsel Konuları İçermektedir?.....172
3.2.4.4.1. Gece Bölümü…..……172
3.2.4.4.2. Akşam Bölümü..……175
3.2.4.4.3. Öğleden sonra Bölümü…..……..177
3.2.4.4.4. Öğle Bölümü…..……178
3.2.4.4.5. Sabah Bölümü…..……...179
Sonuç……180
Kaynakça……...185
Özgeçmiş……...200

Ek- 1: Bilimsel Etik Sayfası

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin Adı Soyadı
(İmza)

Tezay Çelebi

Ek- 1: Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

TEZAY GELEBİ tarafından hazırlanan Reha Erden Sinemasına Göstergebilim Açısından Bakış: Vakit Filmini Göstergebilimsel Boyutta İnceleme başlıklı bu çalışma 30/06/2009 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/~~oyçokluğu~~ ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Başkan Doç. Dr. Aytekin CAN	İmza
Ünvanı, Adı Soyadı	Üye Yrd. Doç. Dr. İmran USLU	İmza
Ünvanı, Adı Soyadı	Üye Yrd. Doç. Dr. Sedat SINASER	İmza

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR

Bu çalışmada, göstergebilimin sinema içindeki yerinin ardından, Reha Erdem'in Beş Vakit filminde yer alan göstergeleri incelemeye ve göstergelerin filmin bütünsel anlamına katkılarını ortaya koymaya çalıştık.

Çalışma başından sonuna kadar dar vakitlerinde bile zaman ayırarak, bilgisini sonuna kadar paylaşıp büyük bir sabırla yanımda olan ikinci danışmanım, hocam Yrd. Doç Dr. Meral Serarslan'a, yine sabırla her durumda arkamızda olup desteğini esirgemeyen hocam Doç. Dr. Aytekin Can'a, yardımlarından dolayı eski danışmanım Yrd. Doç Dr. Sedat Şimşek'e ve birinci danışmanım İmran Uğur'a, Radyo-Televizyon Yüksek Lisans programı hocalarıma, hayatımın her alanında sevgi ve desteklerini hissettiğim canım aileme ve Zeki'ye çok teşekkür ederim.

REHA ERDEM SİNEMASINA GÖSTERGEBİLİM AÇISINDAN BAKIŞ: BEŞ VAKİT FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL BAĞLAMDA İNCELENMESİ

Göstergebilimsel çözümleme yöntemi, her sanat dalında olduğu gibi sinemada da üstü örtülü olan göstergelerin ortaya çıkarılmasında kullanılan etkili bir yöntemdir. Göstergelerin ne olduğunun yanında, nasıl oluştuklarını ve ürettiği yan anlamlar üzerinde duran göstergebilim, bir iletişim dizgesi olan sinema dilinin anlaşılmasına da katkı sağlamaktadır.

Göstergebilimin sinemaya uygulanmasındaki amaç, görsel sanatların diğer alanlarında olduğu gibi sinemanın da temelinin göstergelere dayanıyor olabileceğini ve bu göstergelerin göstergebilimsel analiz ile ortaya çıkarılmasını sağlamaya çalışmaktır. Böylelikle sinema ve göstergebilim arasındaki bağlantı ortaya konularak, her bir filmin göstergebilimsel çözümlemeye uygunluğu denetlenebilmektedir.

Göstergebilimsel çözümleme yönteminin sinemada kullanımı, özellikle 1960'lı yıllarda ortaya çıkmış ve çözümleme alanında önemli bir bilim dalı haline gelmiştir. Türk sinemasında ise göstergelerin bilinçli olarak kullanımı başlangıcından itibaren önemli bir yere sahip olamamış, 1990'lı yıllarda sinema alanında eğitim almış yeni yönetmenlerin sinemaya girişiyle sağlanabilmiştir. Bu yılların öncesinde birkaç yönetmenin çektiği filmlerde görülen göstergebilime dayalı çalışmalar da yine yönetmenlerin aldıkları eğitime bağlı olarak ortaya çıkmıştır.

Sinemada göstergelerin nasıl oluştuğu, nasıl kullanıldığı, kullanımının izleyicinin filmi anlamlandırmasında tür katkılarda bulunduğu önemlidir. Çalışmada göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Reha Erdem'in *Beş Vakit* filminde verilmek istenen anlamların, gösterge ve kodların kullanımı ile nasıl ortaya konulduğu açıklanmaya çalışılmıştır. Yönetmenin film içinde göstergelere ve kodlara ne şekilde yer verdiği, anlatmak istediklerini göstergeler aracılığı ile izleyicisine aktarıp aktaramadığı incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi, Sinema, Türk Sineması, Reha Erdem, Gösterge.

A SEMIOLOGICAL APPROACH TO REHA ERDEM's CINEMA:A SEMIOLOGICAL ANALYSIS OF THE FILM "BEŞ VAKIT(FIVE TIMES)"

Semiological analysis method, as in the all art forms, is an effective method used to uncover the concealed images. Semiology, which focuses on how the images are formed and what kind of sub meanings they produce rather than what they are, contributes to the understanding of films as a series of communication.

The purpose of applying semiology to the cinema is to try to provide that, as in the other visual arts it is possible that the base of the cinema relates to the images, these images can be uncovered through semiological analysis. Therefore, explaining the connection between the cinema and semiology, the appropriateness of every film to the semiology can be controlled.

The use of semiological analysis in cinema started in 1960s and has become an important science in film analysing since then. In Turkish cinema could not have an important place since it was started to be used consciously, this was achieved as of 1990s with introduction of the new movie makers educated on cinema. Before that, the semiological studies in a few film directed by new directors appeared as the result of the education that directors received on this field.

It is important how the images are formed in films, how they are used and how they contributed to the audience to make the sense of the film. In this study semiological analysis method has been used. It is tried to explain how the meaning was transferred by using images and codes in Reha Erdem's film " Beş Vakit(Five Times)". It was studied how the director used images and codes in his film and whether he could get across his ideas through these images.

Key Words: Semiological analysis method, Cinema, Turkish cinema, Reha Erdem, Image

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo-1: Peirce'e Göre Göstergenin Üç Görünümü……...14

Tablo-2: Gösterge Çeşitleri…….16

Tablo-3: Sinemada Düzanlam ve Yananlam……..……...39

Tablo-4: Çekim Ölçekleri ……..41

Tablo 5: Karakterler Üzerinden Gösterge Sayısı……..……...123

Tablo 6: Bölümler İçerisinde Karakterler Üzerinden Verilen Toplam Gösterge Sayısı.....124

Tablo 7: Karakterler Dışı Gösterge Sayısı……....124

Tablo 8: Genelde Gösterge Sayısı…….125

Tablo 9: Toplam Kod Sayısı……...……..126

Tablo 10: Düşünsel Yapı Ve Toplumbilimsel Konu Sayısı……..126

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil-1: Göstergebilimde En Yaygın Gösterge Şeması……....8

Şekil-2: Peirce'ün göstergede anlam öğeleri…….....14

Şekil-3: Saussure'ün Gösterge ve Ağaç Simgesi Çizimi……15

Şekil-4: Saussure'ün Gösterge Çizelgesi……...…....26

Şekil-5: Gösterenin Görsel Öğe Konumunda Olduğu Gösterge Çizelgesi…….26

GİRİŞ

Araştırmanın ana konusunu oluşturan göstergebilim, günümüzün önemli bilim dallarından biri olarak görülmekte, tıptan mimariye, yazınsal ve görsel sanat dallarından kitle iletişim araçlarına kadar birçok alanda çözümleme olanağı sağlayan bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Metin içerisindeki gösterge dizgelerinin ortaya konulması amacını güden göstergebilim, göstergelerin ortaya koyduğu anlamı incelemekte, özellikle de bu göstergelerin oluşum yolları ve ürettikleri anlamlar üzerinde durmaktadır. Bu anlamlar ortaya çıkarılırken göstergebilim, ruhbilim ve toplumbilim gibi bilim dallarından da yararlanmaktadır.

Göstergebilimsel çözümleme yöntemi her türlü anlamlı bütünü inceleme konusu olarak ele almakta, yazınsal ve görsel sanatlar gibi neredeyse bütün alanlara (tıp, mimarı, resim, heykel, fotoğraf vb.) uygulanabilmektedir. Doğada her nesne anlam taşımakta, bu anlamın yanı sıra da farklı anlamlara bürünebilmektedir. İşte bu farklı anlamların ortaya çıkarılması ise göstergebilimsel çözümleme yöntemi eşdeyişle göstergebilimciye düşmektedir.

Günümüzde önemli bir yer teşkil eden medya araçlarının ürettiği anlamı ortaya çıkarmak üzere de göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılmaktadır. Göstergebilim, reklamlardan televizyona, gazetelerden dergilere kadar uzanan geniş bir yelpaze içerisinde anlam iletme görevini üstlenen iletişim araçlarının tümüne uygulanmaktadır.

Diğer kitle iletişim araçlarında ve görsel öğelere dayanan sanat dallarında olduğu gibi sinemada da göstergebilimsel çözümleme yönteminden yararlanmaktadır. Sinema metinleriyle yönetmenler ileti oluşturmakta, iletiler hedefi olan seyirci tarafından izlenmekte ve anlamlandırılmaktadır. Göstergebilim ise filmin ne olduğu ve nasıl yapıldığı üzerinde değil, filmdeki iletilerin eşdeyişle iletinin içerisinde bulunan göstergelerin ne olduğu, nasıl yaratıldığı üzerinde durmakta ve anlamlarını ortaya koymaktadır. Bir film üstü örtülü kodları ve anlamları içerisinde barındırmakta, yönetmen ve izleyici arasındaki iletişimi sağlayan bu anlamları ortaya koyma görevi de göstergebilime düşmektedir.

Yukarıda verilen bilgiler doğrultusunda, bu çalışmada göstergebilimin tanımı, sinema ile olan ilişkisi açıklanarak, Türk sinemasında başlangıcından günümüze

çekilmiş filmlerde göstergebilimsel çözümlemeye olanak sağlayan filmlerin bu anlamdaki varlığı ve gelişimi ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın amacı, görsel sanatların diğer alanlarında olduğu gibi sinemanın da temelinin göstergelere dayanıyor olduğu ve bu göstergelerin göstergebilimsel analiz ile ortaya konulmasını sağlamaya çalışmaktır.

Çalışmanın alt amaçları ise:

a) Sinemada göstergebilimin önemini, tanımını açıklamak,

b) Bu açıklamalar doğrultusunda sinema ve göstergebilim arasındaki bağlantıyı ortaya koymak,

c) Her bir filmin göstergebilimsel analize uygunluğunu ve çözümlemecilere sunduğu olanakları ortaya çıkarmak,

d) Diğer ülke sinemalarında olduğu gibi Türk sinemasında da göstergebilime yer verilmeye başlandığını açıklamak,

e) Türk sinemasında özellikle son dönemde göstergelere ağırlık verilmeye başlandığını ortaya koymak,

f) Son dönem yönetmenlerden biri olan Reha Erdem'in Beş Vakit filminde göstergeleri ne şekilde kullandığını ortaya koymak,

g) Beş Vakit filmi içerisinde yer alan göstergelerin verilmek istenen anlamla örtüşüp örtüşmediğini belirlemektir.

Bu amaçlar doğrultusunda çalışmanın birinci bölümünde; yapılacak olan göstergebilimsel çözümleme yönteminin tanımı, tarihçesi, uygulama alanları ve uygulanış biçimleri ortaya konulacaktır. Bölüm içerisinde göstergebilim ve sinema ilişkisi ele alınıp, göstergebilimin sinema üzerindeki etkisi açıklanarak sinemada izleyiciye aktarılmak istenen anlamın ortaya çıkarılmasındaki etkinliği verilmeye çalışılacaktır.

Araştırmanın ikinci bölümde; Türk sinemasının göstergebilimsel tarihi incelenecek, başlangıcından günümüze dönemler halinde sinemada göstergelerin varlığı ve Türk sineması içerisindeki gelişimi ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bu

gelişim içerisinde göstergebilimin Türk sinemasında ne denli yer aldığı sorgulanıp, bu süreç içerisinde var oluşunun sebepleri aranacak, ayrıca çalışmada incelenecek olan Beş Vakit filminin yönetmeni Reha Erdem ile ilgili bilgiler verilerek, yönetmenin Türk sineması içerisindeki yeri belirtilecektir.

Araştırmanın son bölümünde ise; bir önceki bölümden hareketle Türk sineması içerisinde göstergebilime gereken önemin son yıllarda verildiği düşünülerek örneklem olarak seçilen Beş Vakit filminin göstergebilimsel çözümlemesi yapılacaktır. Çözümleme sonucunda elde edilen bulgular ortaya konularak yorumlaması verilecek, filmdeki göstergelerin anlama sağladığı katkılar ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Bu çalışma göstergebilimsel çözümleme yönteminin sinemaya uygulanabilirliğinin açıklanması, araştırmacılara sinemada göstergelerin çözümlenmesinde bir kaynak oluşturması, sinemaya ilgi duyan kişilere farklı bir bakış açısı kazandırabilmesi, filmlerde üstü örtülü biçimde duran göstergelerin varlığına izleyici dikkatinin çekilmesi, sinemada göstergelerin kullanımın ne denli yarar sağladığının belirlenmesi açılarından önem taşımaktadır.

Araştırmada; sinemada göstergebilimin tanımı, göstergebilimin sinema alanında neden önem taşıdığı, sinema ve göstergebilim arasında nasıl bir bağlantı kurulabileceği, filmlerin göstergebilimsel çözümlemeye uygun olup olmadığı, bir filmi ele alan çözümlemeciye ne tür olanaklar sağladığı ortaya konulmaya çalışılacaktır. Araştırma Reha Erdem'in Beş Vakit filminin göstergebilimsel analizi ve araştırmacının olanakları ile sınırlıdır.

Araştırmada aşağıdaki varsayımlar öngörülmektedir:

a) Göstergebilimsel çözümleme yöntemi sinemada uygulama alanı bulabilen bir yöntemdir.

b) Göstergeler sinema filmlerindeki anlamın oluşmasına görsel bir etki sağlamaktadır.

c) Göstergebilim Türk sinemasında 1990'lı yıllardan sonra gelişme göstermeye başlamıştır.

d) Son dönem yönetmenlerden biri olan Reha Erdem'in filmi Beş Vakit'te göstergeler önemli bir yer tutmaktadır.

Çalışmanın birinci ve ikinci bölümlerinde, araştırmanın amaç bölümünde verilen bazı sorulara cevap bulabilmek ve konuyu kuramsal çerçeveye oturtabilmek amacıyla "Literatür Tarama" yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın son bölümünde ise "Göstergebilimsel Analiz" yöntemi kullanılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

GÖSTERGEBİLİM

Özellikle çağımızın öne çıkan çözümleme yöntemlerinden biri olan göstergebilim, diğer bilim dalları ile iç içe geçmiş bir yapıya sahiptir. Çıkış yolunu dilbilimden alan bu bilim dalı ayrıca anlambilimle ortak çalışma alanı içerisinde bulunmaktadır. Bu çalışma alanı içerisinde sinemanın çözümlemesi alanında kullanılacak olan göstergebilim, diğer sanat dalları olan resim, mimari, fotoğraf, müzik yapıtları vb. alanlara da uygulanabilmekte, anlamların ne olduğuna değil, bu anlamların nasıl oluştuğu ve üretimine ilişkin çözümleme olanakları sunmaktadır.

1.1. Göstergebilim Nedir?

Dünyada insanı çevreleyen anlam etkileri, anlamı oluşturan ilişkiler kavranabilir olmalarına karşın, her zaman açık seçik, kendini kolayca ele veren, kolaylıkla gözlenebilen ve tartışmasız algılanabilen niteliklere sahip değildir. Anlamı sadece işitilen ve görülenler oluşturmamaktadır. Anlam, açık olarak ifade edilenin, yaşanılanın ve gözlemlenenin altında, üstünde veya yanında bulunanı da karşılamaktadır. Anlam evreni, böylelikle tüm yönlere açılabilmekte, bütün yönlere esneyebilen bir doku ilişkiler ağını ortaya koymaktadır (Rifat, 1999: 9-10).

> "*Semiyoloji öz sınırları ne olursa olsun bütün işaret sistemlerini kapsar; imgeler, jestler, müzikal sesler, nesneler ve bütün bunların ayin, görenek ve halk eğlencelerinin içeriklerini biçimlendiren karmaşık ilişkileri: Bunlar dilleri olmasa bile en azından anlamlandırma sistemlerini oluştururlar"* (Barthes'dan Aktaran: Coward ve Ellis, 1985: 49).

Buna yönelik olarak göstergebilimin amacı, bir anlamlı bütün, örneğin bir yazınsal ya da bilimsel söylem, bir görüntü, bir tiyatro gösterisi, bir müzik yapıtı vb. oluştuğu anlamsal katmanları, bir üstdil aracılığıyla dizgeleştirerek sunmaktır. Eşdeyişle anlamları değil, anlamın eklemleniş biçimini araştırmakta, anlam üretiminin süreçlerini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Bu nedenle de göstergebilim, içeriğin biçimine yönelik içkin ve yapısal bir anlamlama kuramıdır (Rifat, 1982: 16).

Göstergebilim, yıllar öncesinde Charles Morris tarafından sembolik davranışın genel incelemesi olacak yeni bir disiplin olarak ortaya atılmıştır. Üç bölüme ayrılan

göstergebilimin birinci kısmında kelimelerle bu kelimelerin temsil ettikleri arasındaki ilişkinin incelenmesi olarak belirtilen anlambilim bulunmaktadır. İkinci kısmında ise, kelimelerin diğer kelimelerle, sembollerin diğer sembollerle arasındaki ilişkinin incelenmesi olarak belirtilen syntactics (sözbilgisi) bulunmaktadır. Syntactics bu anlamda imla, sözdizimi, mantık eşdeyişle bir ifadenin tüm kurallarını içerisine almaktadır. Göstergebilimin son kısmını ise kelimeler ve diğer sembollerle insan davranışı arasındaki ilişkinin ve kelimelerle diğer sembollerin hareketleri etkileme şekillerinin incelenmesi olarak belirtilen edimbilim (pragmatics) oluşturmaktadır (Condon, 1995: 13).

Göstergebilim, dilbilimle mantıktan, bilgi kuramıyla kültürel antropolojiden yararlanarak yöntemsel önerilerde bulunan, yorumlama örnekleri sunan bir üstbilim niteliği taşımaktadır. Buradan yola çıkılarak göstergebilim, somut gerçekliklere değil, soyut içeriklere, temel anlamsal düzeneğe, anlamlamaya, anlamlama dizgelerine yönelmektedir ve özgül bir anlamlama dizgesi olan doğal dilleri de içine almaktadır (Kıran ve Kıran, 2006: 324).

Yukarıdaki tanıma yönelik olarak Rifat'a göre göstergebilim, özellikle de anlamları çözümleyip bunun yanında yeniden yapılandıran anlamlama göstergebilimi, diğer okuma yöntemlerine eklenen yeni bir okuma biçimi değil, okuma ve çözümlemenin koşulları konusunda ortaya atılmış, geliştirilmiş tutarlı, tümü kapsayıcı varsayımlar demeti ve ağıdır (2002: 19).

İtalyan göstergebilimcisi Umberto Eco, göstergebilimin doğal ve kendiliğinden oluşan iletişim dizgelerinden, karmaşık kültürel dizgelere kadar uzanan bir yelpaze üzerinde yer aldığı tanımını biraz daha sınırlayarak, "göstergebilim, tüm kültürel olguları iletişim süreçleri sayar ve inceler" tanımlamasını yapmaktadır (Erkman, 1987: 31). Eco'nun bakış açısına göre göstergebilim, bir iletişim süreci olarak düşünülen kültürel olguların incelenmesidir. Göstergenin başka bir şeyin yerine anlamlı olarak geçebilecek herhangi bir şey olduğunu savunan Eco, anlam ve anlam üreten her türlü gösterge dizgesiyle ilgilenmektedir (Kıran ve Kıran, 2006: 321).

Göstergebilimin inceleme alanları, çeşitli alanlardaki gösterge ve gösterge dizgeleri, dil içi anlatımları ve dil ürünlerinden oluşmaktadır. Kökleri Amerikalı

mantıkçı Peirce ve Saussure'e kadar uzanan göstergebilim günümüzde de bazı çalışmaların konusunu oluşturmaktadır (Aksan, 2003a: 26). İçeriğin biçimine yönelik bir etkinlik olan göstergebilim, kendini geliştirmeyi amaçlamaktadır ve varsayımsal-tümdengelimli bilimsel bir tasarıdır. Rifat'a göre diğer bir anlamda göstergebilim, bir model oluşturma alanında yaşanan kuramsal, gerekli varsayımları belirleyip ortaya atma, bu varsayımları tümdengelimli olarak her türlü inceleme nesnesine ilişkin çözümlemelerle doğrulama ve bu doğrulamalar yoluyla da bilimsel tasarıyı veya kuramsal modeli giderek geliştirme oyunudur (1999: 30).

Göstergebilim iletişimde kullanılan sözcükler, trafik işaretleri, sesler, çiçekler, müzik, tıbbi belirtiler gibi birçok şeyin incelenmesidir. Ayrıca göstergebilim, göstergelerin iletişimde bulunma yolları ve onların kullanımlarına egemen olan kurallar üzerinde durmakta, kültürle doğrudan ilgili bir araç olarak geleneksel eleştiriden kökten ayrılmaktadır. Geleneksel eleştiri estetik obje veya metni kendine özgü, görünen anlamlarına göre yorumlarken, göstergebilim anlamın ne olduğundan çok nasıl yaratıldığını sorgulamaktadır (Parsa ve Parsa, 2004: 1-2).

Barthes göstergebilim ilkelerini yapısal dilbilimden kaynaklanan dört ana başlık altında toplamaktadır: i. Dil ve Söz, ii. Gösterilen ve Gösteren, iii. Dizim ve Dizge, iv. Düzanlam ve Yananlam (Barthes, 1993: 25).

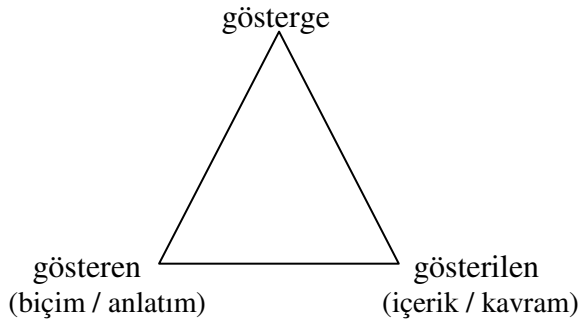
Dil, işaretler sistemidir, askeri işaretler, yazı, sağır ve dilsizlerin alfabeleri, ayin şekilleri, nezaket kuralları gibi işaretler… Göstergebilim de konusunu işaretlerin neden ibaret olduğunu, onların hangi kanunlar tarafından idare edildiklerini araştırmak ve bulmaktır (Üçok, 1947: 47). İşaretlerin iki bölümden meydana geldiğini gösteren Saussure, bu iki bölümün birbirlerinden önce var olmadığını, aralarındaki ilişki dışında hiçbir anlam taşımadıklarını ortaya koymuştur. Gösteren (ses) ve gösterilen (kavram) birleşerek işareti ortaya çıkarmaktadırlar ve ikisinin de işaret içindeki ilişkileri dışında başka bir anlamları bulunmamaktadır (Coward ve Ellis, 1985: 28).

Kendisini oluşturan gösterge ve bilim sözcüklerinden başka bir boyut içeren göstergebilim, yalnızca göstergelerin bilimsel olarak incelenmesi değil, doğrudan doğruya göstergeyle ilişkili olmayıp anlamlama ve anlamın üretilmesiyle ilgilenen

bir etkinlik olarak görülmektedir. Göstergebilim, bir yapısal çözümleme (bununla ilişkili olarak yazınsal çözümleme), önce anlatım düzlemi (sözcükler, tümceler, dilbilgisel veya biçemsel özellikler) ile içerik düzlemi (metindeki anlamlar) arasında bulunan ilişkiyi incelemekte ve içerik düzlemini kavramanın yolunun anlatım düzleminden geçtiğini belirtmektedir (Rifat, 1999: 29).

Yukarıda da belirtildiği gibi göstergebilim, göstergeler üzerinden yola çıkmakta, göstergelerin anlamlandırılma çalışmalarıyla bütünlük kazanmaktadır. İmgeler (işaret) görülen nesnelere yüklenen farklı anlamları ortaya koymaktadır. Eşdeyişle nesneler işaretler aracılığı ile değişik anlamlara bürünebilmektedir (Şimşek, 2006: 70). "*Genel olarak bir şeyin başka bir şeyin yerini alabilen her türlü nesne, biçim ya da olguya gösterge denir. Bugün, göstergeleri anlamlandırmaya çalışan bilim dalına göstergebilim adı verilmektedir* (Adalı, 2003: 17)".

Şekil-1: Göstergebilimde En Yaygın Gösterge Şeması



Kaynak: Erkman, 1987: 44.

Yukarıdaki şekilde görülen ve göstergenin oluşturduğu parçalardan biri olan gösteren, sese ilişkin somut bölümünü oluşturan ses birimleri bütünü göstereni ifade etmektedir. Sessel bir işlev olan gösteren, algılama düzlemini ilgilendirmektedir (Kıran ve Kıran 2006: 63). Saussure'e göre gösteren çizgisel bir boyut taşımaktadır. İşitimsel nitelikli olduğu için yalnızca zaman içinde ve zamana özgü şu özellikleri taşımaktadır: i. Bir yayılım gösterir, ii. Bu yayılım bir tek boyutta ölçülebilir. Bu durum gösterenin çizgiselliğini ifade etmektedir (1998: 112).

Diğer bir parça olan gösterilen ise, gösterenin insan zihninde uyandırdığı düşünce veya kavram olarak görülmekte ve insandaki kavramsallaştırma veya düşünce alanını ilgilendirmektedir. Örneğin, Türkçedeki "köpek" göstereni kendine

özgü nitelikleri olan özel bir köpek göndergesini değil de soyut genel bir köpek kavramını ve bir sınıflandırma değerini çağrıştırmaktadır. Bu değerin köpeğin türü, rengi veya boyu ile ilişkisi bulunmamaktadır (Kıran ve Kıran, 2006: 63). Kavramlar insanın çevresindeki nesnelere, olay ve durumlara ait, kişisel gözlem ve deneyimlere dayanan tasarımların zihinde yer eden ve bir soyutlamayla dile dönüşen yönüdür ve bu yön göstergelerin gösterilen yanını ifade etmektedir (Aksan, 2005: 41).

Bireyler, dil ile kendi dünyalarını anlamlandırmakta, nesnel durumu öznel tecrübe olarak yaşamakta, kim ve ne olduklarının bilincine varmaktadırlar. Ancak dil bireyin kendi denetimi altında bulunmamakta ve kişinin durumunu saydam olarak yansıtmamaktadır. Dil aracılığıyla anlam ortaya çıkmakta, bu anlam da temelde bireylerin gösterimleri olmamaktadır. Göstergelerin anlamın maddi kayıtları olarak ortaya çıkması, dilin toplumsal pratiklerle birlikte yapılanmasıyla kendini göstermektedir. Bununla beraber göstergeler toplumsal olgular olarak maddi gerçekliğin bir parçası olduğu gibi, bu gerçekliği kırılmaya uğratmaktadır. Bu sebeple göstergeler anlamı üretmenin aracı konumunda bulunmaktadır (Yağlı, 2007: 360).

Göstergebilimin inceleme alanı olarak görülen gösterge, kendisi dışında bir şeyi temsil eden ve böylelikle temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu vb. olarak tanımlanmaktadır. Bu sebeple sözcükler, simgeler, işaretler vb. gösterge olarak görülmektedir (Rifat, 2000: 129). Guiraud'a göre göstergenin işlevi, bildiriler aracılığıyla düşünce iletmektir. Sözü edilen iletim işlemi bir nesne eşdeyişle kendisinden söz edilen bir şey veya gönderge, göstergeler ve bundan ötürü bir düzgü, bir iletim aracı ve de doğal olarak bir yayıcı ile bir alıcı içermektedir (1994: 21).

Doğası gereği, tek başına gösterge yoktur ve her görünüm de bir nesnenin, kavramın göstergesi olabilir. Peirce'ün göstergebilim anlayışında göstergenin temel özelliklerinden biri hep bir başka göstergeye göndermede bulunmasıdır. Böylelikle düşünce göstergeyi yorumlayan, bir başka düşünceye göndermede bulunan göstergedir. Yorumlayan, sürekli ve sonsuz bir süreç içerisinde, o düşünceyi yorumlayan başka bir düşünceye de göndermede bulunabilir. İnsanın kendisi bir

göstergedir ve sonuç olarak insan düşündüğü an birer gösterge olarak kabul edilebilmektedir (Kıran ve Kıran, 2006: 321-322).

Dil adı verilen iletişim kodu göstergelere eşdeyişle bir anlamda sözcüklere dayanmakta, gösterge dilsel bir kavramla o kavramın yerini tutan ses imgesinden oluşan bir işaret olarak belirtilmektedir. Göstergeye örnek verilmesi gerekirse, ağaç kavramı Türkçede, "a.ğ.a.ç" seslerinin bir araya gelmesinden oluşan bir ses imgesiyle anlatılmaktadır. Sözcüğün sessel yönüne sadece ses denilmemekte, bu imge, seslerin birleşiminden oluşmaktadır. Ses duyulabilmektedir, oysa ses imgesi konuşmaya dönüştürülmezse de insan zihninde yer almaktadır. Ses imgesi, gösterdiği kavram kadar zihinsel olmakta, düşünme sesle değil ses imgesiyle gerçekleşmektedir. Kavram ve ses imgesi bir kağıdın iki yüzü gibi birbirine yapışık olarak bulunmakta, a.ğ.a.ç ses kümesi işitildiğinde ağaç kavramı, ağaçtan söz edilmek istendiğindeyse a.ğ.a.ç ses kümesi akla gelmektedir. Yaşanılan dünyanın varlıkları, kendilerini anlatan ses imgeleriyle onu görmeden anlanabilecek bir düzeye eşdeyişle beyne geçmektedir (Adalı, 2003: 17).

Bu durumda göstergeler bir biçim (anlatım) aracılığıyla bir içeriğe gönderme yapmaktadır. Yukarıdaki ağaç örneği daha ayrıntılı verilecek olursa, a.ğ.a.ç seslerinden oluşan /ağaç/ ses kümesi vericinin ağzından çıkarak alıcının kulağına ses dalgaları halinde ulaşarak daha sonra alıcının zihnine gelir. Verici ve alıcı aynı dil dizgesini kullandıkları ve şifreyi bildiklerinden, alıcı kendisine gönderilen bu seslerden oluşan şifreyi çözer ve olarak algılar. Hiç kimsenin kafasında gerçek bir yoktur. Sadece AĞAÇ kavramı vardır ve işitim imgesi gerçekte sahici bir ağaca değil, zihindeki AĞAÇ kavramına gönderme yapmaktadır. Dilsel göstergede, anlamı olan bir ses kümesi ve bununla bağlantılı olan içerik bulunmaktadır. Ses kümesi beyne ulaştığı zaman bu artık bir ses kümesi değil, bir işitim simgesidir. İşitim simgesinden oluşan ses kümesi, /ağaç/ ses-göstergesinin biçimidir ve bu işitim imgesi (biçim) beyinde daha önce var olan /AĞAÇ/ kavramını çağrıştırmaktadır. Sonuç olarak, bir göstergenin bir biçimi (işitim imgesi, görsel imge…) ve öteki içeriği (kavram) olmak üzere iki yönü bulunmaktadır. Biçimle içerik arasındaki

bağlantı, bir göstergenin gösterge sayılabilmesi için en büyük etkendir (Erkman, 1987: 39-40).

İnsanların anlaşma aracı olarak kullandığı doğal diller, davranışlar, el, kol, baş hareketleri gibi çeşitli jestler, görüntüler, sağır-dilsiz alfabesi, trafik işaretleri, bir kentin uzamsal düzenlenişi, bir resim, müzik yapıtı, tiyatro gösterisi, reklam afişleri, filmler, moda, yazınsal yapıtlar, çeşitli bilim dilleri, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısı, bir mimarlık düzenlemesi eşdeyişle bildirişim amacı taşısın taşımasın her anlamlı bütün çeşitli birimlerden oluşan bir dizgeyi ifade etmekte, bu dizgelerin birimleri de gösterge olarak adlandırılmaktadır (Rifat, 2000: 127).

Biçim açısından göstergelerin sınıflandırılması karmaşık bir işlemdir ve algı açısından göstergeler, Erkman'a göre, kulağa, göze, tat almaya, kokuya, dokunma duyusuna göre beş türe ayrılmaktadır (1987: 47). Bu sınıflandırma insanın beş duyu organına göre yapılmakta, algılama bu duyular aracılığıyla göstergesel anlamda ifade edilmektedir.

Göstergebilim içerisinde göstergesel anlamda ayrıca, gösterge biçim içerik ilişkisi, nedensizlik ilkesi, biçim dizgesi-içerik dizgesi, gösterge- dizge ilişkisi gibi kavramlar bulunmaktadır. Bu işlemler göstergebilim işlemlerini daha iyi anlamaya yardımcı olmaktadır. Bunların yanında gösterge-dil arasındaki ilişki göz önüne alındığında dilin önceki dönemlerin kalıntısı olduğu göz önünde bulundurularak göstergenin de değişmezliği durumu ortaya çıkmaktadır.

Göstergelerin bir biçimi ve bir içeriği olup, biçimlerin de içeriklerin de ayrı bir dizge alanı bulunmaktadır. Dizge, sonlu sayıda gösterge ve kural içermekte, her dizgenin (dilin) de bir şifresi bulunmaktadır. Şifre ise gösterge ve kuralların anlamlarıyla ilgilidir. Umberto Eco, şifre-dizge ayrımı üzerinde durmakta, şifresi bilinmeyen bir dizgenin bir şey ifade etmediğini belirtmektedir. Dizge (dil), toplumsaldır ve dil varlığını topluluk üyeleri arasındaki sözleşme ve uzlaşmaya borçludur. Dizge kurma eşdeyişle dil yetisi insanlar arasında ortak bir yan olarak görülmektedir. Tüm toplulukların ayrılan yönü ise, ayrı dilleri konuşmaları ve kendi dizgelerini oluşturmalarıdır (Erkman, 1987: 38).

Bunların yanında göstergeler bir dizge içerisinde birbirleriyle dizi veya dizim olmak üzere iki tür ilişki içerisinde bulunmaktadırlar. Diğer yandan göstergenin diğer bir özelliği de yapı ve eklemlenme olgularıdır. Yapı Lévi-Strauss'un tanımına göre, bir içsel-bağlılığın bir arada tuttuğu bir dizgedir ve dizgeye göre daha kapsamlı bir bütünü ifade etmektedir. Buna karşın Saussure'e göre yapı bir dizgedir ve bu dizgede değer taşıyan her birimi, yeri ve öbür birimlerle arasındaki fark belirler. Ayrıca bu yapının ortaya çıkması için değişik olguların tek ve aynı çıkış-dizgesine yerleştirilebilir ve aynı ilişkiler bütünü içerisinde birbirleriyle karşılaştırılabilir olmaları gerekmektedir. Eklemlenme ise, eklem kavramından gelmekte, bir bütün içerisinde parçaların nasıl takıldığı konusunu içermektedir (Erkman, 1987: 57-59).

Göstergebilim alanında en önemli bölümlerden birini de anlamlama oluşturmaktadır. Anlamlama, bir gösterge içerisinde gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin kurulmasını ifade etmektedir (Erkman, 1987: 63). Anlamlama içerisinde bulunan düzanlam, gösterenin gönderme yaptığı kavramı, yananlam ise düzanlamın dışında var olan ikinci anlamları ifade etmektedir (Erkman, 1987: 65-73). Düzanlamın gerçek dünyayla ilişkisi dolaylıdır çünkü bir gösterenin düzanlamı gerçek dünyada varolan nesne değil, o nesnenin zihinde yarattığı yansımadır. Yan anlam ise öznel düzeyde oluşmakta, göstergenin, kullanıcıların kültürel değerleri ve duygularının toplamıyla ortaya çıkan etkileşimdir. Temel olarak düzanlam neyin anlamlandırıldığı, yananlam ise nasıl anlamlandırıldığıdır (Batı, 2005: 175).

Göstergebilimde anlamlama içerisinde bulunan diğer adı semiosis olan gösterme süreci, Morris modeline göre, bir şeyin/kişinin, üçüncü bir şey aracılığıyla, o anda doğrudan etkili olmayan başka bir şeyin farkına varmasını sağlamaktır. Gösterme süreci içerisinde anlamsal, kılgısal ve söz dizimsel olmak üzere üç boyut bulunmaktadır (Erkman, 1987: 81). Bunların yanında anlamlama içerisinde dikkat çeken diğer olgular ise, eğretileme ve düzdeğişmece kavramlarıdır. Eğretileme kavramı, aralarında eş değerlilik bağlantısı kurarak bir anlamlı öğeyi başka bir anlamlı öğe yerine kullanmayı, düzdeğişmece ise, bütünün bölüm, sonucun neden, genelin özel vb biçimde gösterilmesini ifade etmektedir (Lévi-Strauss, 1994: 341). Göstergebilim içerisinde gösterge kavramının dışında ayrıca metin, kod,

artsüremlilik, eş süremlilik, metafor (eğretileme), metonimi (düzdeğişmece) gibi kavramlar da önemli yer tutmaktadır (Parsa ve Parsa, 2004: 21).

Anlamlı bütünleri eşdeyişle gösterge dizgelerini betimlemek, göstergelerin birbirleriyle kurdukları bağlantıları saptamak, anlamların eklemlenerek oluşma biçimlerini bulmak, gösterge ve gösterge dizgelerini sınıflandırmak, insan ile insan, insan ile dünya arasındaki etkileşimi açıklamak amacıyla bilimkuramsal, yöntembilimsel ve betimsel açılardan tümükapsayıcı, tutarlı ve yalın bir kuram oluşturmak gibi birçok farklı araştırma göstergebilimin alanı içerisine girmektedir (Rifat, 2000: 127).

Bir dilsel toplulukta, bilgi alışverişi sürecinde nesnenin, olguların ve kavramların fiziksel anlatımı olan göstergenin temel özelliği, anlatma becerisini ve işlevini gerçekleştirmektir. Söz, bir nesnenin, konunu ve kavramın yerini tutmakta, para bir değerin, toplumsal açıdan zorunlu bir çalışmanın karşılığı olarak kullanılmakta, harita bir bölgenin, askeri rütbeler de bir resmi kişiliğin simgesi olarak göstergeler içerisine girmektedir (Kıran ve Kıran, 2006: 60).

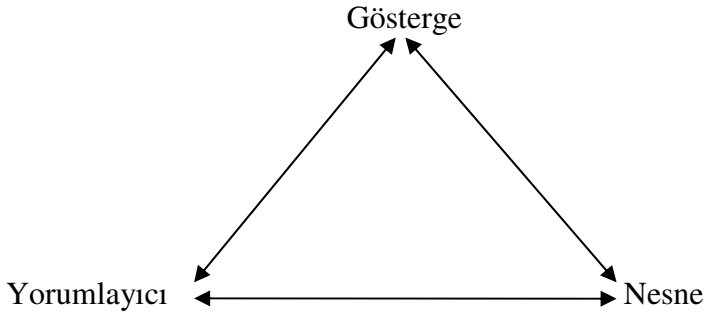
Göstergebilim alanında ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında üç büyük düşünürden biri olan Peirce'ün göstergebilimi, deneysel bir alan değil, temelleri mantık ve felsefeye dayanan bir bilim dalıdır. Diğer bir deyişle, mantık göstergebilimin başka bir adıdır, göstergebilim ise göstergelerin biçimsel veya zorunlu kuramıdır. Peirce, göstergebilim (semiyotik) kuramını dil bilimle değil, mantıkla özdeşleştirmektedir. Saussure'den ayrıldığı nokta göstergeyi ikili değil üçlü karşıtlıklara dayandırmasıdır. Ona göre belirti, ikon ve simge olmak üzere üç tür gösterge bulunmaktadır (Kıran ve Kıran, 2006: 322).

Peirce göstergeyi, bir kişi için, herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir bakımdan veya herhangi bir sıfatla tutan şey olarak tanımlamaktadır. Gösterge birine yöneliktir eşdeyişle bu kişinin zihninde eşdeğerli bir gösterge veya belki daha gelişmiş bir gösterge yaratmaktadır (Rifat, 2000: 132).

Göstergeyi, gösterenin gönderme yaptığı şeyi ve göstergenin kullanıcılarını bir üçgenin köşeleri gibi ele alan Peirce, her köşenin diğerleri ile yakından ilişkili

olduğunu ayrıca her köşenin bu ilişkiye göre anlaşılabileceğini kabul etmektedir. Göstergede Peirce'ün anlam öğeleri şu model üzerinde açıklanmaktadır:

Şekil-2: Peirce'ün göstergede anlam öğeleri



Kaynak: Gökçe, 2002, 60.

Yukarıda da görüldüğü gibi bu modelde, her kavramın yalnızca diğerleriyle ilişkili olarak anlaşılabileceğine vurgu yapılmaktadır. Gösterge, kendinden başka bir şeye eşdeyişle nesneye göndermeler yapan, duyularla kavranabilen fiziksel bir öğedir ve varlığı kullanıcıları tarafından gösterge olarak kabul edilebilirliğine bağlıdır. Yorumlayıcı ise, göstergenin kullanıcısı değil, göstergenin kullanıcısını niteleyen zihinsel bir kavram olarak görülmektedir (Gökçe, 2002: 60).

Peirce, göstergenin üç görünümü olan ikon, belirti ve simge üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Tablo-1: Peirce'e Göre Göstergenin Üç Görünümü

	ikon	belirti	simge
…aracılığıyla Gösterme	benzeyiş	nedensel bağlantılar	uzlaşımlar
örnekler	resimler yontular	duman/ateş belirti/hastalık	sözcükler sayılar bayraklar
süreç	görebilme	sonuç çıkarma	öğrenme gerekliliği

Kaynak: Berger, 1993: 12.

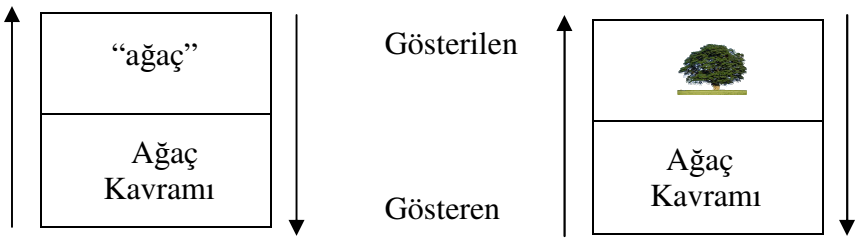
Ona göre, nesnesi ile doğrudan ve aralarında gerçek bir bağ içerisinde olan göstergeler belirti olarak tanımlanmaktadır. Örneğin, duman ateşin bir belirtisi,

hapşırma soğuk algınlığının bir belirtisidir (Gökçe, 2002: 61). İkon (görüntüsel gösterge), terimi geniş anlamda, bir gösterge türüdür ve kendisi ile gösterdiği şey arasında bir ayrım bulunmaması iddiasıyla ortaya çıkmaktadır (Gürel, 2008: 21). Umberto Eco'ya göre, "*görüntüsel gösterge, bize gönderim nesnesini çağrıştırmak için, benzerlik alanında yeterli ipuçları taşıyan göstergedir*" (Aktaran: Erkman, 1987: 47). Simge ise, nesnesiyle bağlantısı uzlaşma, anlaşma veya kural sonucu olan gösterge türü olarak tanımlanmaktadır. Kızılhaç, Kızılay, rakamlar, trafik işaretlerinde bulunan kırmızı, yeşil ve sarı üçgen işareti birer simgedir ve simgenin temsil ettiği nesne ile aralarında benzerlik ilişkisi bulunmamaktadır (Gökçe, 2002: 61).

Saussure'a göre ise bir gösterge kendi fiziksel biçiminden ve çağrıştırdığı zihinsel bir kavramdan oluşmakta, bu kavramın da dış dünyanın bir algılaması bulunmaktadır. Bu nedenle gösterge, gerçeklikle yalnızca onu kullanan insanların aracılığıyla ilişkilenmektedir (Fiske, 1996: 63-64).

Gösterge, kavramla işitim imgesinin birleşimidir ve tamamıyla bütünü ifade etmeli, kullanılan kavram yerine gösterilen ve işitim simgesi yerine de gösterilen terimleri benimsenmelidir (Saussure, 1998: 109). Burada göstergenin, gösteren ve gösterilen terimlerinin oluşturduğu bir bütün olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

Şekil-3: Saussure'ün Gösterge ve Ağaç Simgesi Çizimi



Kaynak: Berger, 1993: 16.

Dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmemekte, bir kavramla bir işitim imgesini birleştirmektedir. İşitim imgesi salt fiziksel nitelikli olan özdeksel ses değil, sesin anlık izi ve duyuların tanıklığı yolu ile insanda oluşan tasarımdır. Bu imge duyumsaldır. Kimi zaman özdeksel olarak nitelendirilirse, buradan yalnızca imgenin

duyumsallığı ve genellikle daha soyut olan diğer çağrışım öğesinin, kavramın karşıtı olarak ele alındığı anlaşılmalıdır (Saussure, 1998: 107).

Farklı araştırmacı yazarlara göre saptanan gösterge çeşitleri aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Tablo-2: Gösterge Çeşitleri

Sıra No	**GÖSTERGE**
1	Kelimeler
2	Cümleler
3	Kelimeleri ve cümleleri temsil eden ses veya işaretler
4	Bilgisayar programları (Yazılımlar, elektronik kayıtlar veya komutlar)
5	Resimler, şemalar ve grafikler
6	Fizik ve kimya formülleri
7	Parmak izleri
8	Diğer işaretlerden türetilmiş nesneler (Şiirler, romanlar vb.)
9	İşaretlerden oluşan yapı taşlarına sahip nesneler (Müzik gibi)
10	Hayali sahneler, canavarlar, karakterler
11	Benlik, Tanrı, kişilik
12	Düşünceler, fikirler, kavramlar, imgeler
13	Duygular
14	Para
15	Tutumlar, gelenekler, giyim tarzı
16	Kurallar ve değerler
17	Hayvanların içgüdüsel davranışları (yön bulma güdüsü vb.), DNA

Kaynak: Lidov'dan Aktaran: Horzum, 2008: 47

Gösterge, bütünlüğünü ve değerini (gösteren ve gösterilen değerlerini) yitirmeden çeşitli/değişik dizimlerin içinde yer alabilecek en küçük işlevsel birimdir (Erkman, 1987: 59). Dizimde seçilen birimler ise zaman akışı içerisinde ardı ardına dizilebilmektedirler. Örnek verilecek olursa; sözcüklerin yan yana gelerek cümle kurması, bir filmin kurgusunda çekimlerin ardı ardına dizilerek sahneleri, sahnelerin sekansları, sekansların bölümleri meydana getirmesi anlamlı bir yapı oluşturmaktadır. Ortaya çıkan bu düzene dizimin artzamanlı boyutu denmektedir (Parsa ve Parsa, 2004: 28). Eşdeyişle artzamanlı çözümleme (dizimsel yapı) anlatıyı biçimlendiren olaylar zinciri üzerinde yoğunlaşmaktadır (Berger, 1993: 19).

Diğer yandan hangi birimlerin ne gibi kurallar ve uzlaşımlar içinde bir araya getirileceği de önem taşımaktadır. Bu birimlerin aynı zaman dilimi içerisinde bir

arada bulunmalarına ise dizimin eşzamanlı boyutu denilmektedir (Parsa ve Parsa, 2004: 29). Eşzamanlı incelemede metnin öğeleri arasında var olan ilişkilere bakılmakta, metinde saklı, çiftler halinde düzenlenmiş karşıtlıklar aranmakta ve eşzamanlı çözümleme dizisel yapıyı oluşturmaktadır (Berger, 1993: 19).

Sonuç olarak iletişim amaçlı bütün aracıları, göstergeleri inceleyen, birbirleriyle olan ilişkilerini araştıran, türlerini saptamaya çalışan bilime göstergebilim adı verilmektedir (Erkman, 1987: 11). Başka bir şeyin anlamlı olarak yerini tuttuğu varsayılan her şey göstergedir ve göstergebilim, bir gösterge olarak kabul edilebilecek olan herhangi bir şeyi incelemektedir (Eco, 1982: 135). Geniş bir alana sahip olan göstergebilim, Kızılderililerin dumanla haberleşmeleri, moda, yazı, matematik formülleri, resim, edebiyat, mimari ve dizayn üslupları, dil ve şiire kadar uzanan, sonuç olarak tüm kültür olgularını inceleyen bir bilim dalı olarak görülmektedir (Erkman, 1987: 11).

Göstergebilim, insanların oluşturduğu yaşam dizgelerini eşzamanlı ve artzamanlı boyutlarıyla incelemekte ve Erkman'a göre varmak istediği nokta belki de insanların ortak bilinçaltını çözmektir (1987: 84).

1.2. Göstergebilimin Tarihçesi

Gösterge kavramı, Eskiçağ'dan beri üzerine çeşitli düşünceler ortaya atılan bir kavram olarak ortaya çıkmış, göstergeler kuramı 17. ve 18. Yüzyıllarda akılcı ve deneyimci felsefe dönemlerinde de tekrar gündeme gelmiştir (Rifat, 1998: 129-130). Gösteren ile gösterilen arasındaki karşıtlıktan söz eden Stoacı filozoflar, bir göstergeler öğretisi oluşturma yolunda adım atmışlardır. Orta çağa gelindiğinde ise, skolastik felsefeciler döneminde anlamlama biçimleriyle ilgili çok sayıda kitap yazılmış, biçim ve içerik arasındaki ilişki ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır (Rifat, 1992: 8).

Ancak günümüz göstergebilim çalışmaları temelini Saussure'den almakta, dünyadaki her türlü iletişimde yararlanılan dil içi ve dil dışı bütün göstergeleri içine alan ve özellikle son yıllarda önemli araştırmalarla gelişen bir bilim dalı olarak görülmektedir. Amerika'da Peirce, Avrupa'da Jakobson, Guiraud, Barthes gibi

düşünürlerin çalışmalarıyla birlikte yeni yeni yorumlar kazanan göstergebilimde, göstergenin özellikleri üzerinde de derinleşilmiştir (Aksan, 2005: 38).

Göstergebilim alanında yapılan tüm çalışmalar, sürekli bir biçimde değişmekte olan ve giderek karmaşık hale gelen "gerçek"'in yeniden anlamlandırılabilmesi için dilin inceliklerini işlemiştir. Bu bilim alanında önemli çalışmaları bulunan kuramcı Peirce'ün "insan da bir işarettir" savıyla göstergebilimin evrensel olduğuna dikkat çekilmektedir. Yapılan tüm çalışmalar ve bu alandaki çabalar, göstergelerin genel bilimi olarak tanımlanan göstergebilim disiplininin kurulmasına ön ayak olmuştur (Saint-Martin'den Aktaran: Horzum, 2008: 44).

Her bilim dalı gibi göstergebilim de sıfırdan oluşmamıştır. Göstergebilimin içerisinde yer alan gösterge, simge, yapı ve dizge kavramları daha önce ve başka bilim dallarında da kullanılmaktaydı (Erkman, 1987: 27). Uzun bir tarihe sahip olan göstergelerin ve onların iletme biçiminin uyandırdığı göstergebilim merakı, çağcıl göstergebilimsel çözümlemenin iki ismi olan İsveçli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) ve Amerikalı düşünür Charles Saunders Peirce (1839-1914) ile başlamaktadır (Berger, 1993: 12). Her iki düşünür de öncelikle gösterge kavramını açıklamış, ardından göstergenin gönderme yaptığı şey ve göstergenin kullanıcı öğeleri üzerinde durmuşlardır (Gökçe, 2002: 59).

Saussure Genel Dilbilim Dersleri (1916) adlı kitabında göstergebilimin kurulacağının ve önemli ölçüde yer alacak bir dilim dalı olacağının sinyalini vermiştir.

> *"Göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir: Toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Göstergebilim (Fr. semiologie < Yun. Semeion 'gösterge'den) diye adlandıracağız biz bu bilimi. Göstergebilim, göstergelerin ne olduğunu, hangi yasalara bağlandığını öğretecek bize. Henüz yok böyle bir bilim; onun için, göstergebilimin nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz. Ama kurulması gerekli; yeri önceden belli. Dilbilim, bu genel nitelikli bilimin bir bölümünden başka bir şey değil. Onun için, göstergebilimin bulacağı yasalar dilbilime de uygulanabilecek" (Saussure, 1998: 46).*

Saussure, gönderge ve sözcelem (ağızdan çıkan söz) kavramlarını dışlayıp gösterilen ve gösteren kavramlarını kullanarak kendi dilbilimini oluşturmuş ve bunun

sonucu olarak genel göstergebilim ortaya çıkmıştır. Frege de, gösterilen ve gönderge kutuplarına ayrıcalık vererek biçimsel anlambilimin kurucusu olmuştur. Peirce ise bu kavramları ayırmayı ve bileşenlerden hiç birine ayrıcalık tanımayı kabul etmeyerek genel göstergebilimin kurucusu olmuştur (Kıran ve Kıran, 2006: 318).

Yukarıda da belirtildiği gibi göstergebilimin varlığından söz eden Saussure çalışmasında, göstergebilime uygulanabilen kavramlardan söz etmekte, göstergeyi, gösteren (işitim simgesi) ve gösterilen (kavram) olarak iki bileşene ayırmakta, gösterilen ile gösteren arasındaki ilişkinin nedensiz olduğunu ileri sürmektedir. Bu savları göstergebilimin gelişimi açısından büyük önem taşımaktadır (Berger, 1993: 12). Levi-Strauss da Saussure'ün genel bir göstergeler biliminin, eşdeyişle göstergebilim; toplumsal hayatın merkezindeki gösterge hayatlarının incelenmesi ve geliştirilmesini öngören çağrısını izlemekte, bu yaklaşımın potansiyel olarak tüm toplumlara ve epey değişik kültürel sistemlere uygulanabileceğini savunmaktadır (Hall, 2005: 87).

Dilin yapısının öğeleri işaretlerdir ve işaret eski Yunan'dan modern çağlara kadar dilin temel kavramı olarak görülmektedir. İşaretlerin işlevleri için uğraşan ilk filozof Peirce'dür, ancak modern düşüncede dilsel işaretin tam anlamıyla bilimsel ilk analizini Saussure geliştirmiştir (Coward ve Ellis, 1985: 28).

Peirce, Semiotics adı altında genel bir kuram oluşturmayı düşünmüştür. İnsan göstergelerle düşünmektedir ve bildiği tek düşünce göstergelerle gerçekleşen düşüncedir. Peirce'e göre iyi bir dil düşüncenin özüdür. Düşüncenin tek olanağı dildir ve dili düşünceyi aktarmak için çok gerekli bir araç olarak görmek yetersizdir. Dil, bütün iç olguların iletilmesine yarayan bir araç değil, bu olguların iletilmesidir. Kültürün kendisi olan dil ile düşünce varlığını sürdürebilmektedir (Kıran ve Kıran, 2006: 321).

Göstergebilim terimini ilk kullananlardan olan Peirce, mantıkla göstergebilimin hemen hemen aynı şey olduğunu, ikisinin de soyutlama ve simgeleme edimlerini incelediğini savunmaktadır. Onun için, göstergenin mantıksal işlevi önemlidir veya gösterge mantığı sergilediğinden önemlidir ve incelenmelidir. Peirce, göstergeleri

çeşitli niteliklerine göre 66 sınıfa ayırmıştır ve bu sınıflama günümüz göstergebiliminde de hâlâ etkisini sürdürmektedir (Erkman, 1987: 28).

Amerika Birleşik Devletleri'nde Peirce'ün ardından 1970'li yıllarda Morris'in çalışmaları göze çarpmakta, Morris göstergebilimi; salt göstergebilim, betimleyici göstergebilim ve uygulamalı göstergebilim olarak üçe ayırmaktadır. Morris'in ardından Sedeok da göstergebilim alanını genişleterek, göstergeleri sadece insanlar açısından değil tüm canlılar açısından inceleme alanı haline getirmiştir (Parsa ve Parsa, 2004: 7).

1950 ve 1960'lı yıllarda Fransa'da hızla gelişen semiyoloji toplumdaki işaretler hayatının bilimiydi (Coward ve Ellis, 1985: 49). 1960'lı yıllardan sonra Greimas'ın yaptığı çalışmalarla göstergebilim, kendi kendine yeten, bağımsız bir bilim dalı haline gelmiştir. Greimas, her türlü anlamlı bütünün incelenmesine yönelik genel bir göstergebilim yöntemi tasarlamış, çevresinde oluşturduğu çalışma grubuyla birlikte geliştirdiği çözümleme yöntemini yazınsal (şiir, anlatı, tiyatro), yazınsal olmayan (dinsel söylem, hukuk, siyaset, reklam dili, bilim), görsel sanatlar gibi değişik dizgelere uygulamıştır. Bu çalışmalarıyla insanın yarattığı, anlam taşıyan yapıların hem değişmeyen evrensel özelliklerini, eşdeyişle temel yapıları, hem de kişiden kişiye, toplumdan topluma değişen özelliklerini, yüzey yapıları ortaya koymaya çalışmıştır (Kıran ve Kıran, 2006: 324).

1960-1980 yılları arasında Paris Göstergebilim Okulu'nun geliştirdiği göstergebilim, uygulama olarak daha çok yazını seçmiş, bunun yanında halk yazınının örneklerinden oluşan olağanüstü masalları da inceleme konusu edinmiştir. Bu çözümleme çalışmalarında yazınsal metinler derinlemesine araştırılırken, giderek her türlü metnin araştırılmasına yönelik çalışmalara başlanmıştır. Müzik, mimarlık, siyaset, hukuk vb. anlamlı bir bütün değeri taşıyan değişik dizgeler incelenerek en basitinden en karmaşığına kadar metin türlerinin ayrıcı özellikleri belirlenmiştir (Rifat, 2002: 21-22).

Modern göstergebilimin gelişmesinde ise Avrupa göstergebilimi çerçevesinde çalışan Louis Hjelmslev, Algirdas Julien Greimas, Roman Jakobson, Julia Kristeva gibi dilbilimcilerin katkıları görülmüş, göstergebilim ve dilbilimsel çözümlemeler bu

anlamda yapısalcı yaklaşımları hareketlendirmiş ve Claude Lévi-Strauss göstergebilimi antropolojiye, Jagues Lacan ise psikanaliz alanına uygulamıştır. Çoğu zaman ideolojinin rolüne ağırlık veren modern göstergebilim kuramı, Marksist yaklaşımla iç içe çalışmaktadır (Parsa ve Parsa, 2004: 6).

1960'lı yıllarda çıkış yolunu dilbilimde bulan göstergebilim, 1990'lara gelindiğinde düşünsel kalıtımını kendi kendine devretmeye çalışmış, sınırlarının nereye kadar uzanabileceği tartışması yoluna girmiş, hem gençlik hem de olgunluk belirtileri görüldüğünde bunları gidermeye çalışmıştır. Dilbilim yıllarını izleyen bu oluşum yıllarının ardından göstergebilim günümüzde, göstergebilimi değerlendiriş, göstergebilime bakış, göstergebilimi anlamlandırış yılları olarak yaşanmaktadır (Rifat, 1999: 20).

Saussure ve Peirce'ün hareket noktalarından yola çıkılarak göstergebilimsel akım doğmuş ve bu çözümleme yöntemi tüm dünyaya yayılmıştır. Prag ve Rusya'da 20. Yüzyılın başlarında yapılan önemli çalışmalardan sonra göstergebilim günümüzde, Fransa ve İtalya'da Roland Barthes, Umberto Eco ve diğerleri tarafından uygulamalı çalışmalar ve kuramsal yapıtlarla ilerlemeye devam etmiştir. Ayrıca, İngiltere'de, Amerika Birleşik Devletleri'nde ve diğer birçok ülkede de göstergebilimin gelişmesine hizmet eden çalışmalar bulunmaktadır (Berger, 1993: 13).

Roland Barthes (1915-1980), göstergebilimin bağımsız bir bilim dalı niteliği taşımasına önemli katkılar sağlamış, dil dışındaki çeşitli kültür dizgelerini incelemiştir. Barthes, dilbilimin göstergebilimden bağımsız olduğunu ve göstergebilimin asli gösterge dizgesi olduğu için önder bir bilim dalı olacağını savunmuştur (Erkman, 1987: 28). Bunun yanında 1960 sonrası yıllardaki göstergebilimin Avrupa'daki önemli temsilcilerinden İtalyan Umberto Eco'dur. Eco, son yıllardaki çalışmalarında insan düşüncesinin dil ve gösterge kavramlarına ilişkin boyutunu ele almıştır (Yamaç, 2005: 35). Eco, altmışlı yıllardaki yapısalcılık ve göstergebilim çalışmalarındaki gelişmelerin ardından Pier Paolo Pasolini ve Christian Metz gibi kuramcılar film dili ve sinema göstergebilimi üzerine araştırmalar yapmış, göstergenin yeri geldiğinde yalan söyleyebileceğine ve yalanla ilişkisine dikkat çekmeye çalışmıştır. Eco, "*Göstergebilim prensip olarak yalan*

söylemek için kullanabilecek bir disiplindir" (Berger'den Aktaran: Parsa ve Parsa, 2004: 17) görüşünü ortaya sürmüştür.

Günümüzde göstergebilim, medya kuramları arasında en önemli yaklaşımlardan biri olarak görülmekte, sinemaya, televizyona, tiyatroya, tıp alanına, mimariye, veterinerliğe, iletişim ve enformasyonla ilgili birçok alana da uygulanabilmektedir. Yoruma dayalı bir bilim dalı olan göstergebilim, küçük/büyük her şeyin anlamını açan bir anahtar olarak görülmekte, her alanda birden çok yöntemle bir arada kullanılmaktadır (Parsa ve Parsa, 2004: 6).

1.3. Göstergebilim ve Dilbilim İlişkisi

Bir konu olarak yüzyıllardan beri üzerine en çok kafa yorulan ve tartışılan alan olan dile ilişkin ilk sorular neredeyse dünyanın var olması ile başlamaktadır. Antik dönem felsefecilerinden itibaren, insanın kelimelerle arasındaki ilişki sorgulanmış ve arayışlar aralıksız olarak günümüze kadar gelmiştir. Dilin doğuşu, eşyaların adlandırılması, kelimelerin ses ve biçim yapıları, kelimelerin anlamlarının incelenmesi gibi birçok önemli konu bu arayışlarla ele alınmıştır (Oğuz, 2005: 34).

Kendisini oluşturup işleten beyin gibi, hâlâ birçok noktası aydınlatılmamış bulunan dil, Eski Hintten, Eski Yunandan beri ses, hece, sözcük, tümce gibi birtakım birimlerle belirlenen, özne, tümleç, yüklem gibi kavramlardan yararlanılarak açıklanmaya çalışılan, son derece karmaşık bir yapısı ve işleyişi olan bir dizgeler bütünü olarak ifade edilmektedir (Aksan, 1994: 118). Öncelikle dil, sosyal pratiği inşa eden gerçeklik olarak görülmektedir (Fowler,'den Aktaran: Yağlı, 2007:359). Dil, yalnız kendisine has kuralları olan bir yapı değil, aynı zamanda bir değerler sistemidir (Bayrav, 1998: 43). Bunların yanında dil, değişmeler gösteren canlı bir varlıktır; durağan bir yapıya sahip değildir ve sürekli gelişme göstermektedir (Gemici, 1993: 1).

Dil, aynı gereçlerden yapıldığı için bir anlamda kültürün temellerini atmaktadır. Dilbilim de kendini, yöntemleri insan bilimleri için örnek olan sistematik bir bilim olarak ortaya koymaktadır. Tüm insan bilimleri modern dilbilimin temel buluşlarını kullanmakta ve buluşlar doğal bir ilişki gibi görünen anlamlandırmanın gerçekte öğelerin sadece öteki öğelerle olan ilişkilerinde anlam kazandığı keyfi bir

farklılıklar sistemi olduğunu göstermektedir. Dilin bu anlayışı ve türeyen inceleme tarzları Saussure tarafından 1907 yılından 1911 yılına kadar vermiş olduğu konferanslardan kaynaklanmış, bu konferanslar da ölümünün ardından Dilbilim Dersleri adlı kitabında yer almıştır (Coward ve Ellis, 1985: 27).

Dilbilim en genel tanımıyla, dil yetisinin ve doğal dillerin bilimsel açıdan incelenmesi olarak ifade edilmektedir. Konunun özünden biri olarak ifade edilen dil yetisi, bir iletişim aracı yardımıyla insanlar arasındaki iletişimi sağlayan insana özgü yetidir. Burada iletişimi sağlayan ise dildir ve dil, aynı dilsel topluluk üyelerinde ortak olan bir sesli göstergeler dizgesidir. İkisi arasındaki ayrıma bakıldığında, dil yetisi insanın değişmeyen ve evrensel bir özelliği, dil ise her zaman özel ve değişkendir. Dilbilim de dilin belli bir durumdaki oluşumunu incelemektedir (Kıran ve Kıran, 2006: 44-45).

Dilbilim bilimsel bir inceleme alanı olarak, olguların nesnel biçimde gözlemlenmesini veya doğrulanabilir ilkelere dayalı tümdengelimli bir kuramlaştırma, açıklayıcı genel nitelikli dilsel örnek tasarlama etkinliklerinde bulunulmasını gerektirmektedir (Vardar, 1998, 41).

Dilbilim Dersleri adlı kitabında, dili dil yetisi ile birlikte ele alan ve dilin dil yetisinin en önemli ancak yalnızca bir bölümü olduğunu vurgulayan Saussure, "*Dil kendi başına bir bütündür, bir sınıflandırma ilkesidir*" şeklinde dilin tanımını yapmaktadır (1998: 38). Ona göre dil, bir terimler dizini değil, bir göstergeler dizgesidir, eşdeyişle genel dilde sözcük adı verilen şeyler değil, doğrudan doğruya insan zihnine özgü ruhsal birer iyelik olan göstergeler bulunmaktadır (Aksan, 2003b: 13).

İnsanın gösterge oluşturma, göstergelerle dizge kurma ve bunlar aracılığıyla iletişim kurma mekanizmasını araştıran göstergebilim, bunları yaparken başvurduğu ilk örnek dizge alanı dildir. Dildeki göstergeler birer gösterge olduğundan, göstergelerin oluşması, insanın çevresindeki şeyleri gözlemleyip, birbirinden ayırarak sınıflandırıp bir ad verme süreciyle gerçekleşmektedir. Dil, kurduğu modeller ve dizgelerle insana dünyayı yorumlama olanağını sunmuştur (Erkman, 1987: 22).

Greimas'e göre *"göstergebilim, hem dünyanın insan, hem de insanın insan için taşıdığı anlamı araştıran daldır"*. Buna yönelik olarak dilbilim ise, dilin göstergelerini inceleyen bilim dalı olarak ifade edilmektedir. Saussure dili ifade ederken "*dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir ve bu nedenle, yazıyla, sağır-dilsiz alfabesiyle, kutsal nitelikli simgesel törenlerle, nezaket kurallarıyla, askeri belirtkelerle vb. karşılaştırılabilir. Ancak dil bu dizgelerin en önemlisidir"* tanımlamasını yapmaktadır (Saussure, 1998: 45-46). Saussure'e göre dil, bir uzlaşımdır ve üstünde anlaşmaya varılan göstergenin öz niteliği önemsizdir (1998: 39).

Roland Barthes, "*her gösterge dizgesi dille iç içedir"* düşüncesinden yola çıkarak göstergebilimin dilbilimin bir dalı ve parçası olabileceğini savunmuştur. Ona göre nesneler, imgeler veya davranışlar bir ileti, bir anlam iletseler bile, bunu bağımsız bir biçimde yapamazlar ve her görsel anlatım ve anlam çoğunlukla dilsel bir iletiyle doğrulanmaktadır. Bu durum sinema ve basındaki fotoğraflar için de geçerlidir ve böylelikle Barthes'e göre görsel iletinin en azından bir parçası dilsel metinle yinelenmektedir. Barthes anlamları, dilin dışında gerçekleşen imge veya nesneler dizgesi olarak düşünemez ve dilsel olmayan bir göstergebilimin varlığına da inanamaz. Çünkü anlamları taşıyan dildir (Kıran ve Kıran, 2006: 320).

Yapısal dilbilim ile tüm toplumsal pratiklerin dil olarak analiz edilebilmesi, işaretin incelenmesinden ortaya çıkmıştır. Dışavurum araçları olan ses (gösteren) ve kavram (gösterilen) arasındaki ilişki, bu iki öğeden birinin diğerinden önce var olmaması, bu ilişki dışında hiçbir anlama sahip olmamaları gibi incelemeler yukarıda belirtilen analizi mümkün kılmıştır. Bu durum sadece karşılıklı ilişkililiklerin ortaya konulması değil, ayrıca farklılıkları ortaya koyma sorununu da beraberinde getirmiştir. Bu farklılıklar Saussure tarafından bir ölçüde incelenmiş, gösterenlerin arasında anlam üretimine giren ilişkilerin incelenmesini mümkün kılmıştır. Gösteren, gösterileni ancak başka gösterenlerle girilen ilişkilerde belirginleştirir veya eklemler ve anlam farklılıkların sistematik olarak düzenlenmesiyle üretilir (Coward ve Ellis, 1985: 12).

Dilbilim, dil ve gösterge bilimlerine ilişkin kuramları ya da çözümleme modellerini yaratan bazı kültür çevrelerinde yoğun aşamalardan geçmiştir. 1960'lı

yıllarda düşünsel varlığının bir bölümünü göstergebilime devretmiş, göstergebilim de evrim sürecini hem dilbilimde olduğu şekilde belli bir ilerleyiş çizgisine göre ve sıçramalarla gerçekleştirmiştir (Rifat, 1999: 19). Böylelikle Göstergebilim, dilbilimin kavram ve yöntemlerini kullanmaktadır. Bu kavram ve yöntemleri temel alarak yeni bir tümdengelimli, kendine yeten, nesnesini dil ve dil dışı gösterge dizgelerini (her türlü gösterge dizgeleri) inceleme nesnesi olarak belirleyen, tutarlı bir bilim dalı haline gelmiştir (İşeri, 2000: 13).

Göstergenin dilbilim açısından ele alınan tıpkı bir kağıdın birbirinden ayrılamayan iki yüzü olduğu gibi birbirinden ayrılamayacak iki yönü bulunmaktadır. Gösteren yönü olan bu yönlerden birine ses imgesi de denilmektedir. Ses imgesi ses değil, onun insan zihnindeki izi, imgesidir. Örneğin keklik göstergesinin sese dönüşmesi, beyinde verilen komutun konuşma aygıtınca gerçekleştirilen işlemlerle heceler halinde sesletilmesiyle sese dönüşmektedir. Göstergenin ikinci yönünü ise kavram veya gösterilen oluşturmaktadır. Verilen örnek üzerinden gidilecek olursa, kekliğin insan zihnindeki tasarımı "keklik" kavramıdır. Gösteren ve gösterilen kavramları birbirlerine sıkı sıkıya bağlı bulunmakta, sürekli olarak birbirlerini çağrıştırmaktadırlar. Kişi tarafından keklik denildiği zaman onu dinleyen yazılı bir metinde okunduğu zaman, okunduğu kişinin zihninde keklik tasarımı ve kavramı oluşmaktadır. Keklikle ilgili bir şey söylenmek istenmek üzere bu kuş düşünüldüğünde bu kavramın bağlı bulunduğu ses imgesi zihinde belirmekte ve ses aygıtıyla sese dönüşmektedir (Aksan, 2003a: 76).

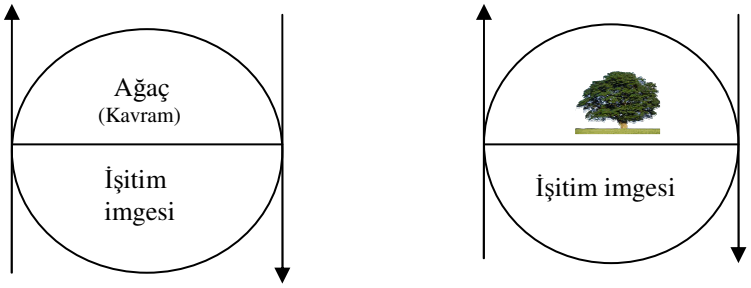
1.4. Göstergebilim ve Sinema İlişkisi

Sinema Dorsay'a göre, *vücut ve ruhun bütünsel temsili olmak için doğmuş, görüntülerle yapılmış, ışık darbeleriyle boyanmış görsel bir anlatıdır* (1990: 17)".

Bu anlamda sinema görüngübilimsel bir sanattır, yaratılmış bir seyirliktir. Gösterenle gösterilen birlikte olduğu için, seyirliğin kendi anlamlaması bulunmakta, böylece seyirliğin kendisi gösterge durumuna gelmektedir. Bu olgu Saussure'ün dil göstergesi için verdiği çizelge üzerinden değerlendirildiğinde dil göstergesinin bir kavramla işitim imgesini birleştirdiği görülmektedir. Kavram (ağaç) gösterilen, işitim

imgesi gösteren, kavramla işitim imgesinin birleşimi gösterge olarak ortaya çıkmaktadır. Bu işlemde imge zihinde tasarlanmaktadır.

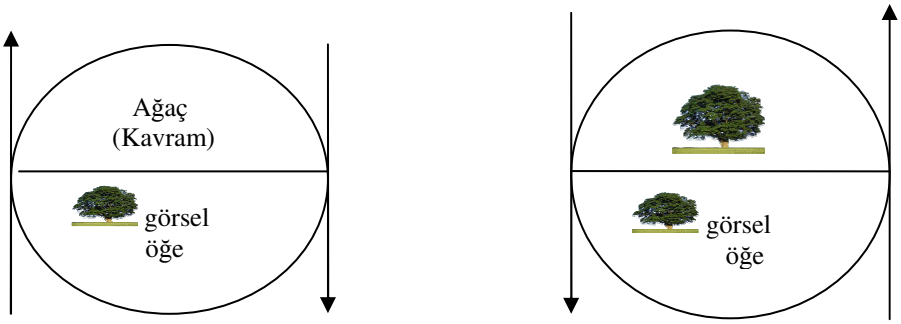
Şekil-4: Saussure'ün Gösterge Çizelgesi



Kaynak: Büker, 1981: 148.

Bu şekilden yola çıkarak işitim imgesi eşdeyişle gösterenin yerine görsel öğe konulduğunda aşağıdaki şekil ortaya çıkmaktadır.

Şekil-5: Gösterenin Görsel Öğe Konumunda Olduğu Gösterge Çizelgesi



Kaynak: Büker, 1981: 148.

Bu durumda görsel öğe başlı başına bir gösteren, sinema dilinde göstergenin kendisi, başka öğelere gereksinimi olmayan, bağımsız bir gösterge; eşdeyişle gösterenin kendisi imge durumuna gelmektedir (Büker, 1981: 147-148). Sonuç olarak sinemada gösteren ve gösterilen hemen hemen özdeştir ve sinemanın göstergesi kısa-devre yapmış gösterge konumundadır (Monaco, 2001: 155).

Adanır, sinemanın hiç kuşkusuz örnek bir gösterge sistemi olduğu yönüne vurgu yapmaktadır. Bir film şeridi üzerindeki hareketli görüntüler belli bir çekim sistemi içerisinde gerçekleşmiş, seslendirilmiş ve müziklendirilmiştir. Sinema toplumsal ve kültürel işlevi taşımakta, toplumsalın içinde yerleşmiş en önemli sanat konumunda bulunmaktadır (1994: 50).

Bazin'e göre de, sinema nesnelerdeki gizli anlamı ortaya çıkarmakta, duyularla algılayamadığımız gerçekliği vermektedir. Çünkü sinema doğaya, nesnelere dilediğince yaklaşmaktadır. Alıcı her şeyi aynı anda gösteremez, ancak göstermek için seçtiğinden hiçbir şeyin yitip gitmemesine çalışır. Bu anlamda görüntü gerçeğe kattığından ötürü değil, gerçekte ortaya çıkardığından ötürü önem taşımaktadır (Aktaran: Büker, 1989: 105).

Göstergebilim genel olarak anlamın bilimidir ve film göstergebilimi bir filmin anlamı ve gösterenlerin nasıl bir bütün olarak toplandığını açıklayan geniş kapsayıcı bir model oluşturmayı önermektedir. Bu durum filmin muhtemel izlencesini oluşturan yasaları belirler ve bireysel filme verilen belirli anlamlama durumlarını ortaya çıkarmaktadır. Film alanının kalbini sinematografik gerçek oluşturmaktadır ve sinematografik gerçeğin ana damarı anlamlama sürecidir. Göstergebilimciler de direkt olarak bu merkeze girmektedirler (Andrew'den Aktaran: Küçükcan, 2005: 11).

Sinematografik dil ise hareketli resimlerin gösterilmesi aracılığıyla öyküler anlatma mekanizması olarak örgütlenen temelde bir anlatı dilidir. Sadece filme özgü bir dil olmasının yanında ayrıca bir iletişim dizgesidir ve böylelikle sinema tam anlamıyla bir anlatı ve bir aktarım haline gelmektedir. Kısaca sinematografik anlatım görüntülerin ve diyalogların ardı ardına sıralanmasıyla oluşan bir iletişim ve göstergeler dizgesidir. Bu dizgelerin anlamlandırılması ve nasıl yaratıldığının çözümlenebilmesi sinema ve göstergebilim ilişkisini ortaya koymaktadır (Küçükcan, 2005: 9).

Göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile sinemasal anlatının çözümlendiği yıllar 1960'lı yıllara rastlamaktadır. Buradaki en önemli etken yazınsal ürünlerin çözümlenmesinde kullanılan anlatı kuramlarının sinemasal ürünleri çözümlemekte de kullanılmasıdır. Bu sebeple göstergebilimsel çözümlemenin, dilbilim ve arkasından da yapısalcı iki damardan beslenerek geliştiğini söylemek mümkündür. Dilbilim çerçevesinde, Saussure'ün göstergebiliminden, yapısalcılık çerçevesinde, Propp'un anlatıbiliminden beslenen Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi, ilk anlamlı göstergebilimsel çalışmaların yapılmasını olanaklı kılmıştır (Soydan, 2007: 1).

Diğer yandan göstergebilim, 1960'lı yılların ortalarında Christian Metz'in öncülüğünde sinemayı bilimsel bir inceleme konusu olarak ele almış, bu konudaki genel izlenimin o zamana kadar sinema kuramcılarının ve eleştirmenlerin sinemayı, sinemayla doğrudan ilgili olmayan görüşleri tartıştıkları bir savaş alanı gibi gördükleri yönünde olduğu görülmüştür. Göstergebilim bu karmaşayı, öznellikten ve izlenimci açıklamalardan uzak, tutarlı, doğrudan yapıtın kendisine yönelen bilimsel niteliği ile gidermeyi öngörmekteydi (Erdoğan, 1993: 17-18).

Tanım alarak bakıldığında göstergebilim, gösterge dizgelerinin bilimi olarak görülmektedir (Guirad, 1994: 8). Göstergebilimin insanın gösterge oluşturma, göstergelerle dizge kurma ve bunlar aracılığıyla iletişim kurma mekanizmasını araştıran bunları yaparken başvurduğu ilk örnek dizge alanı da dildir (Erkman, 1987: 22). Sinema da her şeyden önce bir dil olgusu olduğundan sinema-göstergebilim ilişkisi kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Sinema göstergebilimcileri genel gösterge kurallarını sinemaya uygulamışlar ve filmde anlamın veya iletinin nasıl oluştuğunu araştırma yoluna girmişlerdir (Büker, 1985: 7). Böylelikle sinemanın göstergebilimi, sinemanın bir sistem olarak, eşdeyişle anlam taşıyan, anlamlı işaretler bütünü olarak incelenmesi olarak anlaşılabilmektedir (Vincenti, 1993: 140).

Günümüz film kuramları ve eleştirisi üzerinde önemli bir etkiye sahip olan sinema göstergebilimi, ciddi uğraş gerektiren bir alan olarak görülmektedir. Göstergebilimsel terimler ve göstergebilimsel yöntembilim çağdaş film eleştirisi alanında yaygınlık kazanmış durumdadır ve filmlere nasıl yaklaşılırsa yaklaşılsın, filmin temel anlamsal malzemesinin değerlendirilmesi açısından göstergebilim en elverişli yaklaşım olarak görülmektedir (Özden, 2000: 118).

Tanımlama olarak semiyoloji, sinemanın doğası hakkındaki inançlara ilişkin değil, sinema çalışmalarını belirleme yöntemidir ve bu kapsamı ancak bilim adamları yerine getirebilir (Andrew, 2000: 247). Göstergebilimsel yaklaşım, sinema incelemelerinin nesnel bir temel üzerine oturmasına, öznellik ve muğlaklık taşıyan eleştirel yargıların ortaya konmasına, film kuramının ve eleştirisinin bilimselleşmesine katkıda bulunmanın yanında, filmlerin akademik düzeye yükselip bilimsel bir tavır içinde eleştirilmeleri konusunda katkıda bulunmuştur (Özden, 2000: 119).

Göstergebilim, yönetmen ve izleyicinin imgeleminde çok çeşitli gösterge sistemlerinin kullanılma potansiyelini harekete geçirmekte, binlerce gösteren seçeneği üzerinde düşünebileceği ve bunların nasıl dizileceğini tasarlayabileceği bir iskelet sunmaktadır. Ayrıca film içerisinde temelde varolan gösterenlerin karışımıyla anlamların nasıl etkilendiğini anlamakta da yardımcı olmaktadır (Pavis, 2000: 20).

Göstergebilimsel çözümlemede, içerik ve biçimin nedensiz ve geçici bir ayrımı yapılarak dikkat, bir metin oluşturan göstergeler dizgesinde yoğunlaşır (Berger, 1993: 14). Göstergebilim filmin çekimi veya nasıl çekildiği üzerinde durmaz. Sadece filmi tıpkı bir seyirci gibi anlamak ister. Ancak bunun yanında üst okuma yapar, üst dili kullanır ve filmin nasıl anlaşıldığını anlamak ister. Bunun için de metni okur ve metnin anlamlama sürecinin ne olduğunu açıklar. Bu açıklama için toplumbilim, ruhbilim, estetik, tarih vb bilimlerden aldığı verilere dayanarak filmi kapalı ve anlamlı bir söylem olarak ele alır (Büker, 1985: 50). Eşdeyişle göstergebilim; toplumbilim ve ruhbilim gibi diğer bilim dallarının ortaya koyduğu verilerle filmin bütünsel anlamını ortaya çıkarmaktadır.

Göstergebilimin film eleştirisi alanında yaratmış olduğu bir gelişme, filmsel anlatım kodlarının egemenliği altında işlediği ve yönetmenin kendinden önce var olan kodlar aracılığıyla filmsel anlamı yarattığı düşüncesini ortaya çıkarması olarak görülmektedir. Bu durumla yönetmenin kişiliği ve ürettiği anlamlardan çok filmsel anlamlandırma sisteminin üzerinde durulmaya başlanmıştır. Böylelikle filmlerin mesajlarından öte bu mesajların üretilmesini sağlayan anlamlandırma sisteminin incelenmesiyle eleştirel bir yönelim farklılığı ortaya çıkmıştır. Bu anlamda göstergebilimsel eleştiri, filmsel metnin kendi dışında bir kodlama sistemi tarafından yaratılan simgesel bütün olarak görülmesinin ortadan kalkmasına neden olmuş, göstergebilimsel bakış açısı yeni bir tür anlamın ortaya çıkmasına ve metnin dışında değil içinde var olan bir anlam yaratılmasına olanak vermiştir (Özden, 2000: 119-120).

Peirce'ün göstergebilim alanında öne sürmüş olduğu gösterge kipleri olan belirti, ikon (görüntüsel gösterge) ve simge sinema içerisinde de bulunmaktadır. Belirti ve görüntüsel gösterge türü göstergeler sinemada en baskın göstergeler olarak görülmektedir. Bunun yanında simgesel gösterge ise ikinci ve sınırlı durumdadır.

Metz anlamlı bir sinemanın bir koda, bir tür dilbilgisine göndermede bulunmasının gerekliliğini ve sinema dilinin öncelikle simgesel olması gerektiğini belirtmektedir. Ayrıca sinemanın estetik zenginliği gerçekte göstergenin üç boyutu olan belirti, görüntüsel gösterge ve simgesel boyutlarının birleşiminden kaynaklanmaktadır (Wollen, 1989: 138-142).

Göstergebilim, geleneksel eleştirinin üzerine yoğunlaştığı filmin söyledikleri eşdeyişle iletilerini yönlendiren filmsel iletişimin yasalarını bulmayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda da filmin biçemsel yapısının çözümlemesine dizgesel bir yaklaşım üretilmekte, bu dizgenin nasıl yaratıldığını düşünmek de sinema göstergebiliminin ve anlambiliminin alanı içerisine girmektedir. Bu türlü bir yaklaşım ile göstergebilimin kendini bir işaretler sistemi olan dil ile karşılaştırarak göstergebilim ve dilbilim arasındaki bağlantıyı ortaya çıkarmaktadır. Böylelikle sinema göstergebilimi dilden yola çıkarak kendini tanımlayabilmektedir (Küçükcan, 2005: 2).

Dil, en geniş tanımıyla insanların düşündüklerini ve duyduklarını anlatmak için kullandıkları her türlü işaret, görsel ve ses işaretler dizgesi olarak görülmektedir. Bu açıdan sinema, dünyanın evrensel dilidir. Çünkü sinema dili ile herhangi bir ülkede yapılan filmin bazı bölümleri başka bir dili konuşan bir ülkede de anlaşılabilmektedir. Sinemanın gücü gerçekliğinden gelmektedir ve bu gerçeklikle sinema eşyayı anlatmaz, gösterir (Akyürek, 2004: 26).

Diğer yandan dilbilimsel anlamda filmsel göstergenin gerçekle ilişkisi hem vardır hem de yoktur. Gerçekle ilişkisinin olmamasının sebebi, filmsel görüntü devingen bir renk ve ışık huzmesidir. Gerçekle ilişkisini ortaya çıkaran ise, üçüncü boyut veya perspektifi sağlayan devinimdir. Bu devinim görüntüden sonraki en önemli koşuldur. Sinema psikolojik veya simgesel bir anlam taşıyıcısı ve aktarıcısı konumundadır. Bu taşıyıcı ve aktarıcılığı sözcükler gibi bir dayanak aracılığıyla gerçekleştirebilmektedir. Dilin dayanağını sözcükler ve yazı, sinemanın dayanağını ise film şeridi ve imgeler oluşturmaktadır. Ancak dildeki sözcüklerin kısıtlı anlamlarına karşın filmdeki imgeler sınırsız anlam taşıyabilmektedir (Adanır, 1994: 50-51).

Temel olarak görsel ve sözel dilin teknoloji ile birleşmesi sonucu sinemanın kendine özgü dili oluşmaktadır. Kullandığı anlatım diline, oyuncuların devinim ve karşılıklı konuşmaları, bu devinimleri, konuşmaları saptayan kameranın çeşitli konumları, özel efektler ve diğer öğelerin aralarında bir anlam bağı kurarak, yeniden üretilmeleriyle ulaşılır (Akyürek, 2004: 27).

Sinema sanatı plastik ve montaj gibi gerçekliğe eklenen ses, sadece ikinci ve tamamlayıcı bir rol oynayabilir: Merkez nokta görsel imajdır (Bazin, 2000: 36). Metz'in göstergebiliminde ise sinema, görsel yanıyla değil, öyküyü anlatan yanıyla, anlatısallığıyla öne çıkmaktadır. Kod sistemleri, görüntüde değil, öyküyü kuran kurguda, devinimde, yananlamsal düzlemlerde vb. gerçekleşmektedir. Metz'in Büyük Sentagmatik'i çekim ve sahne gibi birimlerin belirlenip, bir filmin anlatısal bölütlenmesi ilkesini benimsemektedir (Erdoğan 1993: 18).

"Gösterge bizi bir nesneyi onun anlamı aracılığıyla görmeye zorlar (Monaco, 2006: 105)". Film göstergebilimcileri de, bir filmin anlamı nasıl somutlaştırdığını ve bunu seyirciye nasıl gösterdiğini, açıklama ve kapsamlı bir model oluşturmayı önermektedirler. Göstergebilimin sinema alanında düşündüğü şey, filmin izlenmesini mümkün kılan yasaları belirlemek ve tek tek filmlere veya türlere özel karakterlerini kazandıran belirli anlam kalıplarını ortaya çıkarmaktır. Film alanının özünde sinematografik gerçek durmakta ve sinematografik gerçeğin özünde de anlamlama süreci yatmakta, göstergebilimci de doğrudan bu özü araştırmaktadır (Özden, 2000: 122). Sinema açısından göstergebilim, seyirciyi de sinematografik bir özne olarak ele almakta ve bilinçdışı modellerinden hareketle, sinematik söylem ile özne arasındaki ilişkiyi sergilemeye çalışmaktadır (Erdoğan, 1993: 13).

Christian Metz, sinemanın işlevini yerine getirmesine olanak veren maddesel koşullar üzerine ciddi bir çalışma yürütmüştür. Metz'in amacı, sinemanın içindeki anlamlandırma oluşumlarının tam bir tanımlamasını yapmaktır. Saussure ve Peirce'ün izinde olarak bu girişimi, sinemanın bir göstergebilimi olarak adlandırılmaktadır (Andrew, 2000: 245).

Nesnesini filmlerle sınırlayan sinema göstergebilimi, filmlerle nasıl anlam üretildiğiyle ilgilenmekteydi ancak, film veya filmler alışılageldikleri anlamlarıyla

düşünüldüğünde bazı belirsizlikler ortaya çıkmaktaydı. Bir film sistematik bir birim olduğundan, başlı başına bir inceleme nesnesi olarak görülmektedir. Ayrıca göstergebilim, sistem özelliği gösteren herhangi bir birimi veya birimler topluluğunu konu olarak seçebilir, belli bir dönemdeki aydınlatma teknikleri, örnek olarak Alman dışavurumculuğunda ışık veya tüm Western filmleri göstergebilimciye sistemini kurmaya çalışacağı nesneler sunar. Göstergebilimde bu türden birimlere metin adı verilmektedir. Metinler sistematik özelliklerini koruyabildikleri sürece değişik yönlerde genişleyip daralabilmektedir (Erdoğan, 1993: 19).

Bir filmi incelemek için ele alan göstergebilimciler, zamanın akışını durdurmakta ve doğadaki bir nesne gibi film üzerinde çalışmaktadırlar. Fakat film, sadece onun üzerinde deneyimde bulunulduğu zaman varolan bir doğrunun bulunduğu yerdeki yüksek-doğal nesne konumundadır. Bu açıdan göstergebilim, film işlevlerinin bütünü tarafından ortaya konan durum ve oluşumların açıklanabilmesi için, sinema biliminin gelişmesini kendisine görev olarak kabul etmiştir. Bu anlamda göstergebilim sinemanın olanaklarının neler olduğunu ve genel olarak sinemanın nasıl görülmesi gerektiğini öğretmektedir (Özden, 2000: 121).

Metz ve ardından gelen araştırmacıların alanı olarak seçtikleri konu, film mekaniğinin içsel çalışmasıdır. Semiyoloji genel olarak anlam ve film işaretleri bilimidir ve bir filmin seyirci üzerinde bıraktığı izlenimin nasıl araştırılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Amacı ise, film izleme kıstaslarını belirleme ve belirli anlamları ortaya çıkarmaktır. Sinematografik doğru film alanının merkezindedir ve sinematografik doğrunun merkezinde de anlamlandırma oluşumu bulunmaktadır (Andrew, 2000: 248).

Christian Metz, sinema göstergebiliminin kurulmasında dilbilimin modellerine başvurmuştur. Sinema, yöntembilimsel bir sorun olarak, yapısal bakımdan doğal dile ne kadar yakınsa, sinema göstergebilimi dilbilimin modellerinden o denli yararlanabilecek, aykırılıkların görüldüğü yerlerde, sinemanın özgüllüğünün gerektirdiği yöntemler geliştirecekti. Metz öncelikle sinemanın ne ölçüde bir dil olduğunu araştırmıştır (Erdoğan, 1993: 18).

Metz'e göre dil ve sinema ayrı şeylerdir. İkisinin buluştuğu tek yönün gramerleri olduğunu savunan Metz, film grameri kurallarının sinemanın ilk 10 yılında oluştuğunu ve sinemanın tek bir grameri bulunduğunu belirtmektedir. Ancak bu grameri oluşturan öğeler farklı şekillerde kullanılabilmekte, insanın kendisine özgü bir anlamsallık kurulabilmektedir. Ona göre, sinema tarihi gramerin anlatım gücünün, ani anlatımsallığın gelişmesinden başka bir şey değildir (Şenyapılı, 2002: 44).

Diğer bir açıdan Erdoğan'a göre ise, Metz yine de sinemanın bir dil olduğunu savunmaktadır ve üstelik bu dil onu aynı zamanda bir sanat yapmaktadır. Çünkü sinema var olan bir dil değil, bulgulanan bir dildir, kişisel ve biçeme daha fazla olanak tanımaktadır. Sinema dilin içerisinde barındırdığı gibi göstergesiz ve eklenmeli değildir ancak yine de yananlamları ve anlatısallığı onun dilsel yanıdır ve bu yanıyla da göstergebilim için önemli bir nesne oluşturmaktadır (1993: 18).

Bu açılardan bakıldığında sonuç olarak sinema dil değil, bir sanat dilidir. Büker'e göre bu durumda sinemaya dizgesiz bir dil diye bakılması daha yerinde olacaktır (1981: 151).

Göstergebilim açısından filmlerin incelenmesinde görülen diğer bir olgu da metin kavramıdır. Metin, sayısız mesajların bir araya geldiği yerdir ve bu biçimlendirilmiş veya kodlanmış olan belli bir özdek miktarının sınırlandırılması anlamına gelmektedir. Metin, seyircinin bir tür okumak zorunda olduğu mesajların genel bir tesiri olarak görülmektedir (Andrew, 1995: 245).

Sinema gibi kendine özgü dili olan bir aracın çözümlenmesi, her şeyden önce sinemanın nasıl bir anlatım aracı olduğunu ve dilinin özelliklerini bilerek yola çıkmayı gerektirmektedir. Çünkü çözümlenecek sinemasal metin aşırı biçimde karmaşık ve çok boyutludur (Burgelin'den Aktaran: Güçhan, 1993: 68-69).

Bu anlamda Metz her sanat çalışmasının ve her iletişim sisteminin anlamlandırmanın belirli bir maddesi olduğunu savunmaktadır. Ona göre, sinemanın hammaddesi gerçekliğin kendisi ve kurgu atraksiyonları gibi anlamlandırmanın belirli bir aracı değil, film seyredildiği zaman dikkat edilen bilgi kanallarıdır. Bu bilgi kanalları; fotoğrafik, hareketli görüntüler, ekrandan okunulan tüm yazılı

maddeyi içeren grafik izleri, kaydedilen konuşma, kaydedilen müzik, kaydedilen gürültü veya ses efektlerini içermektedir (Andrew, 2000: 249).

Bu kanallar sinemanın anlatım gerecini oluşturmakta ve bunlarla beraber üç türlü düzgü ortaya çıkmaktadır: sinemaya özgü düzgüler, sinemaya özgü olmayan düzgüler ve sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı düzgüler. Hızlı kurgu sinemaya özgü düzgüler, insanların algı alışkanlıkları sinemaya özgü olmayan düzgüler ışık ve gölge düzenlemesi de sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı düzgülere örnek olarak verilebilir (Büker, 1993: 42-43). Filmlerdeki kodların çözülmesiyle de göstergebilimsel eleştiri iki düzeyde işlemektedir. Birinci düzeyde, gösteren kodların psikolojik, sosyolojik, kültürel ve estetik anlama göre belirtilen her şey çözümlenmekte, ikinci düzeyde ise, kodlar yoluyla izleyiciye sunulan sinemasal tarz incelenmektedir (Özden, 2000: 125). Bu bağlamda sinema, insanlara görüntülerden, görüntülerin sıralanış biçiminden, özel efektlerden yararlanarak insanlara kimi şeyleri anlatmaya çalışır. Görüntüyle anlatmak istediği anlamı doğal sesler, konuşma örgüsü ve müzikle işitsel anlamda destekler (Akyürek, 2004: 25).

Sinema göstergebiliminde anlamın oluşturulabilmesi için yukarıda da belirtildiği gibi filmsel kodların bilinmesi gerekmektedir. Filmsel kodlar incelenerek, film dilinin veya dilyetisinin kullanımı aracılığıyla ortaya çıkan söylem vasıtasıyla nasıl bir anlamlandırma sisteminin yaratıldığı ortaya çıkmaktadır (Özcan, 2000: 124).

Büker' e göre, yönetmen görüntüyü seçerken gösterenleri kendisi seçmektedir. İzleyicinin bu gösterenlerin anlamını kavraması ise toplumsal uzlaşımlardan doğan kodlarla mümkündür. Anlam yönetmenin yaratıcı gücüne ne kadar dayanırsa dayansın kültürel kodlara bağlıdır. Bu kodlar aracılığı ile yönetmen ve izleyici arasında bağ kurulmakta böylelikle sinemasal anlam ortaya çıkarılmaktadır (1991: 11-12).

Sinemanın bir işaretler ve göstergeler dizgesi olduğu düşünülürse, filmi bilimsel olarak incelemenin sinemasal bir kodlar bütününe ihtiyaç duyduğunu ve böylelikle sinemada bir kodlar bütününün olup olmayacağı sorusu ortaya çıkmaktadır. Böyle bir incelemenin yapılabilmesi için ortak uzlaşımsal kodların varlığının öngörülmesi, eşdeyişle iletiyi tasarlayan ile ileti alan arasındaki ortak bir

kodun varlığının belirlenmesi gerekmektedir. Bu durum da dilbilimsel anlamda dil kodlarından yola çıkılmasını gerektirebilmektedir (Küçükcan, 2005: 21).

Ancak Metz, sinemanın kodsuz bir dil olduğunu savunmaktadır. Metz'i bu türlü bir yaklaşıma yönelten şey, doğal göstergeyi göstergebilimle bütünleştirme isteğinden kaynaklanmaktadır. Sinema bir dildir çünkü metinleri ve anlamlı bir söylemi bulunmaktadır fakat sözel dilin tersine önceden varolan bir koda bağlanamaz (Wollen, 1989: 122).

Kodlar, anlaşılmaya olanak tanınan bir ileti olarak mantıksal ilişkilerdir ve filmin iletilerinin olanak tanıdığı kurallardan oluşmaktadırlar. Gerçek varlıklarının bulunmasına karşın, fiziksel varlıkları bulunmamaktadır. Anlam özdeklerinin karşıtı konumundadırlar ve genel mesajların veya anlamın özdeğe olan baskısının mantıksal biçimleridir (Andrew, 1995: 241). Kodları özelliklerinden dolayı görmek zordur çünkü özel, keskin ve kapsamlıdırlar. Varoluşumuzun her yönüne seslenmekte ve popüler sanatları ve iletişim araçlarını çözümlemek için yararlı bir görüş sağlamaktadırlar (Berger, 1993: 34).

Metz'e göre, filmin algılanması sadece onun ironik özelliğine dayanmamakta, sinema bir söylem olduğundan düzgülere (kodlara) dayanmaktadır. Göstergebilimsel çözümleme de filmi değil, sinemanın düzgülerini yaratmakta, onları açıklamakta ve nesneler gibi belirlemektedir. Bu düzgüler aslında filmin içerisinde üzeri örtülü olarak durmakta, göstergebilimsel çözümleme onları ortaya çıkarmaktadır (Büker, 1985: 40-42).

Wollen'e göre, sinemanın geleceği eldeki kodların sonuna kadar kullanılması ile yapılanmaktadır. Bunun için kodların birbirleriyle yüzleştirilmesi ve filmlerin, kodların çelişkileri çerçevesinde yapılandırılması gerekmektedir. Ona göre, sinemanın kökenleri popüler bir eğlence olmasında yatmaktadır ve sinemaya gücünü veren de budur (1989: 175).

Sinemanın kodları hemen fark edilebilecek şeyler değildir ve bir şeylerden bağımsız olarak var olmayıp sadece çözümleme ile ayırt edilebilirler. Dolayısıyla sinemasal kod yalnızca araştırmacının içine koyduğu şeyleri kapsamakta ve

göstergebilimci belirli filmsel gerçekleri ortaya çıkarıp, gerçekler aracılığı ile sinemasal kodları yapılandırmaktadır (Metz'den Aktaran: Küçükcan, 2005: 22).

Film içerisindeki düzgüler (kodlar), iletinin veya filmin anlaşılmasını sağlayan mantıksal ilişkilerdir ve fiziksel varlıkları bulunmamakla beraber filmin iletisini gerçekleştiren kurallardan oluşmaktadır (Büker, 1985: 42). Kodların anlaşılabilmesi ve çözümlemesi ise üç temel özyapısal özellik olan belirleme dereceleri, genellik düzeyleri ve alt kodların azaltılabilirliliği ile sağlanabilmektedir (Küçükcan, 2005: 23).

Kodların belirleme dereceleri içerisinde spesifik (belirli) ve spesifik olmayan unsurlar yer almaktadır. İvmeli kurgu Metz'in belirli kodunun en önde gelen örneğidir. Burada, belli bir biçim görüntü ve seslerin üzerine basılmakta, bu kod, hiçbir normal izleyicinin kaçırmayacağı uzak mesajlar dağıtmaktadır. Diğer yandan sayısız spesifik olmayan kültürel kodlar bulunmakta ve bunlar izleyicinin algılamasının temel alışkanlıklarını içermektedir. Daha belirgin bir biçimde belirtilmesi gerekirse onlar, bizimle konuşma yeterliliğine sahip olan kültürün kendisinin ürününü içermektedir. Ayrıca belirgin olan ve olmayan kodlar arasında sinemanın diğer araçlarla paylaştığı kodlar da bulunmaktadır. Örneğin, sinemadaki ışıklandırma, geri dönüş gibi tekniklerin resim, edebiyat gibi diğer araçlarda da bulunması bu paylaşımı ortaya koymaktadır. Film göstergebilimcisinin görevi film veya film grupları içerisinde görünen kod türlerini sınıflandırmak ve bu kodların belirginlik derecelerini ortaya koymaktır (Andrew, 2000: 257-258).

Öte yandan, kodlar genellik derecelerine göre ayırt edilebilirler. Bazı kodlar, tüm filmlere ait iken, diğer kodlar belli bir grubun içerinde bulunabilmektedir. Metz, genel görünüm çekimlerinin genel bir kod olduğunu, çünkü bu çekimin herhangi bir filmde kullanıldığını belirtmektedir. Böyle genel kodlar çok sayıda anlamlandırma türlerini doğurmaktadırlar. Alt kodların azaltılabilirliği konusuna bakıldığında ise, göstergebilimci her kod içerisinde alt kodlar dizisi oluşturarak kodların belirgin sınırsızlıklarını kırabilir. Alt kod, bir kod kullanım türü, bir tür seçme ya da kodlama sorunlarına çözüm niteliği taşımaktadır (Andrew, 2000: 258-259).

Kodlanmış film metinleri, tüm iletiler gibi; bir kaynaktan çıkar, bir kanal takip eder ve bir hedefe ulaşır. Burada kaynak, yönetmen; iletişim kanalı, film; hedef ise izleyicidir. Kodların çözülmesi, göstergelerin belirlenmesi ve aralarındaki ilişkiden yola çıkarak anlam bütününün yapısının, diğer bir deyişle gösterge dizgesinin ortaya çıkarılmasıyla gerçekleşmektedir (Yıldız, 2005: 426).

Filmin yönetmeni düzgüleri ileti göndermek için kullanmakta, göstergebilimci ise iletileri oluşturan düzgüleri belirlemeye çalışmaktadır. Eşdeyişle filmler incelendikten sonra filmlerde işleyen düzgüler göstergebilimci tarafından belirlenmektedir. Göstergebilimsel eleştiri de filmin iletilerini yöneten düzgüler üzerine yoğunlaşmakta, filmin veya metnin gönderdiği iletiyi yinelemeyip diegesis'e* (görüntüsel gösteren) yönelmektedir. Metz, diegesis veya filmin anlatısal dünyasının gösterilenlerinin gösterenlerden bağımsız olarak ele alınamayacağını savunmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi düzgünün fiziksel varlığı bulunmamakta, ancak düzgü fiziksel bir gereçte ortaya çıkmaktadır. Bu gereç de düzgünün biçimini etkilemektedir (Büker, 1985: 42). Göstergebilimci de film içinde ya da belli bir film grubu içerisinde görülen kod türlerinin sınıflandırılmasını ve bu kodların belirginliklerinin çeşitli seviyelerinin ortaya konmasını sağlamaktadır (Andrew, 1995: 242).

Sinema içerisinde filmsel göstergeler temel olarak anlamlarını filmin söz dizimi içerisinde edinmektedir ve filmlerin dizimsel çözümlemesi, anlatıyı ortaya çıkaran olayların dizilişinin teşhis edilmesi ile belirlenmektedir. Ayrıca tekrarlayan dizimsel yapıların varlığı, bu dizimsel ilişkilerin dizisel incelemesini mümkün kılmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi filmsel anlatı yinelemeler içerisine girmiş ve filmlerde tekrarlayan büyük dizimsel kalıpları Metz tarafından, sınıflandırma çabası içerisinde sekiz dizimsel kategoriye ayrılmıştır (Özden, 2000: 126). Bu dizimsel kategoriler; özerk çekim, paralel dizimsel bağıntı, iki seçenekli noktalama biçiminde dizimsel bağıntı, betimleyici dizimsel bağıntı, art arda dönüp gelen dizimsel bağıntı, sahne, bölümlü sekans ve sıradan sekans olarak görülmektedir.

---

* Metz, diegesis'i bir bütün olarak ele alınan filmin uzak göstergesi olarak tanımlamakta, kavramı anlatıma, karakterlere, mekana ve olaylara bağlı olmayan bir içerik bağlamında kullanmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz: Küçükcan, Ufuk (2005) *Film Çözümlemesinde İki Yaklaşım: N. Choomsky ve C. Metz,* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları No: 59.

Metz'in bu sistemi, sinema anlatısının sürekli değişen, karmaşık ve anlaşılması güç sözdizimi için göreceli olarak yararlı bir rehber konumundadır (Monaco, 2001: 212-215).

Yukarıda belirtilen kategori yönetmen için bir çekim modeli oluşturmaya yardımcı olmakta, yönetmen bu dizimlerin bir veya birkaçını kullanmaktadır. Seyirci de bu dizimler yardımı ile anlatılanları anlamaktadır. Metz'in ortaya koyduğu bu dizimsel kategori içerisinde çekim modeli oluşturmak da ancak kurgunun varlığı ile gerçekleşebilmektedir. Bu sebeple kurgu sinema sanatına özgü bir niteliktir ve Metz, göstergebilimsel açıdan ilk ve en önemli kodun kurguya ait olduğunu göstermiştir (Küçükcan, 2005: 59-60).

Diğer yandan filmlerin dizisel ve dizimsel ilişkiler içinde incelenmesi, temel anlamsal ve yananlamsal malzemenin incelenmesine de olanak tanımaktadır. Filmde kullanılan nesne öncelikle temel anlam taşımanın yanında ayrıca kendi anlamının dışında dizisel ve dizimsel anlamlar çağrışımsal anlam eşdeyişle yananlam da kazanabilmektedir (Özden, 2000: 126).

Filmler anlamın iletimini düzenlemekte ve bu düzenlemeyi yaparken temelanlamsal ve yananlamsal olarak iki yoldan yararlanmaktadır. Filmin görüntüsündeki veya sesindeki temelanlamsal anlam, izleyicinin karşısında bulunan ve anlaşılması için çaba sarfedilmesi gerekmeyen anlamı ifade etmektedir. Burada basitmiş görünen olgunun altında aslında sinemanın gücü yatmaktadır. Çünkü sinema gerçekliğin olabildiğince benzerini ortaya koyarak kesin bilgi iletmektedir (Monaco, 2001: 157). Yananlam ise simgeseldir ve Metz'e göre görüntü doğrudan taşıdığı anlamdan başka bir anlam taşımakta, ancak temel anlamla çelişkiye düşmemektedir (Büker, 1985: 40).

Adanır'a göre, sinemada düzanlam bulunmamakta, çünkü temelanlam yananlam üretimi için zaten dönüştürülmüş biçimiyle birlikte sunulmaktadır. Sinemada göstergelerin bir temelanlamları bir de içinde bulunulan bağlama göre renk ve ışık aracılığıyla değişen ruhsal anlamları bulunmaktadır. Yananlamın sinemada dayanağı temelanlam, temelanlamın dayanağı ise yananlam olarak görülmektedir (1994: 48).

Örneğin bir gangster filminde sahnenin karanlık ve ıssız oluşu (düzanlamın gösterileni) ve çekim biçimi (düzanlamın göstereni) yananlamın gösterenini oluşturmaktadır.

Tablo-3: Sinemada Düzanlam ve Yananlam

	Düzanlam	Yananlam
Gösteren	Çekim biçimi (ışık, mercekler vb.)	Düzanlamın gösteren ve gösterileni
Gösterilen	Karanlık ve ıssız rıhtım	KORKU

Kaynak: Büker, 1985: 56.

Yukarıda da görülebileceği gibi düzanlamın gösteren ve gösterileni eşdeyişle çekim biçimi ve karanlık, ıssız rıhtım yananlamın göstereni eşdeyişle korkuyu ortaya çıkarmaktadır.

Sinema içerisinde dizimsel çözümlemeden sözedilirken 1928 yılında Masalların Biçimbilimi adlı kitabın yazarı Rus Halkbilimcisi Vladimir Propp'a değinilmesi gerekmektedir. Propp masalların çözümlenmesinde kendine özgü bir yöntem belirleyerek, temel anlatı birimini işlev olarak adlandırmıştır. Burada Propp'un bu yöntemi ve düşünceleri konumuz açısından filmlere uyarlanabilmekte ve benimsenebilmektedir*.

Sinema bir tür metinlere dayandığından Propp'un çözümlemeleri ve işlev kavramına yaklaşımı ilginç sonuçları ortaya çıkarabilmektedir. Bu anlamda dizimsel çözümlemeden öğrenilecek ilk şey, anlatılar, bir öykünün yaratılmasında temel olan belirli işlevler veya öğelerden oluşmaktadır. Propp, kuralların doğasını anlamada bize öncülük etmektedir. Diğeri ise, bir anlatımda, olayların içinde yer aldığı düzen çok önemlidir. Anlatı metinlerinin bir mantığı bulunmaktadır ve bu öyküdeki öğelerin düzenlenişi, herhangi bir şeyin ne demek istediğinin algılanmasını büyük

* Propp'un ele almış olduğu temel anlatı birimi, işlev adını vermiş olduğu birimdir. Bu anlamda Propp kendi yöntemi ile bu işlevleri geliştirmiştir ve bir çizelge haline getirmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Propp, Vladimir (2001) *Masalın Biçimbilimi: Olağanüstü Masalların Yapısı* (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: Om Yayınevi, Propp, Vladimir (1987) *Masalların Yapısı ve İncelenmesi,* (Çeviren: Hüseyin Gümüş), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 744, Propp, Vladimir (2008) *Masalın Biçimbilimi,* (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ölçüde etkilemektedir. Bu da genellikle kurgunun ne olduğu üzerinedir (Berger, 1993: 20-26).

Diğer yandan Fransa'da Paris Göstergebilim Okulu'nda çalışmaları bulunan ve göstergebilim kuramlarına yeni katkılar getiren Greimas dizisel ve dizimsel çözümlemeleri birbirine yaklaştırmakta ve ona göre göstergebilim, sinema göstergebilimi alanına yönelmektedir.

Greimas Saussure'un, gösterge: gösteren/gösterilen kuramını gösterge: anlatım/içerik biçiminde geliştirerek görüntülü ya da yazılı tüm metinlere uygulanmasını kolaylaştırmaktadır. Diğer yandan Propp'un anlatıdaki karakterlerini söylemin eyleyenleri olarak adlandırmakta, anlatının temel birimi olan insanı eyleyen olarak isimlendirmektedir (Parsa ve Parsa, 2004: 90).

Greimas, Propp'un olağanüstü halk masallarını inceleyerek geliştirdiği biçimci yaklaşımı geliştirerek anlatıların çeşitli de olsa, gerçekte değişmez nitelikte ortak kalıplardan/işlevlerden oluştuğunu savunmaktadır. Propp'un 31 işlevde topladığı anlatı fonksiyonlarını önce 20'ye daha sonra da 4 temel kavram olan sözleşme, sınama, yer değiştirme ve iletişime indirgemektedir. Greimas'ın, sayısı 6 olan eyleyenleri ise, gönderen, nesne, gönderilen, yardım eden, özne, engelleyen olarak görülmektedir (Gündeş, 2003: 56).

Göstergebilim içerisinde ayrıca filmsel anlama süreci içerisinde eğretileme (metafor) ve düzdeğişmece (metonimi) kavramları da büyük önem taşımaktadır. Filmde kurgu ve kompozisyon vasıtasıyla, filmin bir öğesi yapılan göndermeyle başka bir öğenin veya daha büyük simgesel bir varlığın yerine geçebilmekte ve bu düzdeğişmece olarak ifade edilmektedir (Özden, 2000: 129). Hollywood'un eski klişelerinin çoğunda kullanılan bir orduyu ifade etmek için yürüyen ayağın yakın çekimi veya zamanın geçtiğinin belirtilmesi amacıyla kullanılan dökülen takvim yaprakları, bir yolculukta zaman kavramının ifade edilmesi amacıyla bir lokomotifin dönen tekerleklerinin gösterilmesi gibi örnekler düzdeğişmecenin sinemada kullanımını ortaya koymaktadır (Monaco, 2001: 163). Eğretileme ise, iki şey arasındaki bir ilişki ve benzerliğin ortaya konulmasıdır. Film içerisinde eğretilemeye en iyi örneklerden birisi, Chaplin'in Altına Hücum filmindeki Şarlo'nun ayakkabısını

pişirip makarna yer gibi ayakkabı bağını yemesidir (Berger, 1993: 29). Burada görülen ayakkabı bağının makarnaya benzeyip yenmesi eğretilemeyi ifade etmektedir.

Sinema göstergebiliminin diğer bir öğesi de mecaz kavramıdır. Mecaz, bir göstergenin öğelerini (gösteren ve gösterilen) birbirleriyle yeni bir ilişki içinde sunan mantıksal dönüş olarak görülmektedir. Bu özelliği ile temelanlam ve yananlam arasında birleştirici öğe konumunda bulunmakta, gösterge temelanlamlarının yanında yeni anlamlara açılmaktadır. Örneğin bir gül, gül olmasının dışında başka bir şey değilse bu gösterge olarak temel anlam niteliği taşımaktadır. Ancak gül başka bir şey olduğunda ise bir dönüş yapılmış ve gösterge yeni anlamlara açılmıştır (Monaco, 2001: 165).

Göstergebilim sinema ve televizyona uygulanırken aracın göstergeleri iletmesinin dışında göstergeler olarak işlev gören yönlerine bakıldığında sinemayla ilgili dikkat çeken diğer bir yön ise çekim ölçekleridir. Aşağıda verilecek olan gösteren olarak işlev gören çekim ölçekleri sıralanmakta, tanımlanmakta ve her bir çekimle gösterileni belirtilmektedir.

Tablo-4: Çekim Ölçekleri

Gösteren	Tanım	Gösterilen (anlam)
Yakın çekim	Yalnızca yüz	Samimiyet
Orta çekim	Bedenin çoğu	Kişisel ilişki
Uzun çekim*	Dekor ve kişiler	Bağlam, alan, kamusal uzaklık
Genel çekim	Kişinin bütün bedeni	Toplumsal ilişki

Kaynak: Berger, 1993: 35.

Yukarıdaki liste ayrıca kamera devinimleri ile kurgu tekniklerine de uygulanabilmektedir. Görüldüğü gibi çekim ölçekleri gösteren konumunda bulunarak gösterileni eşdeyişle anlamı ortaya koymaktadır.

* Alıntı yapılan kaynakta bu çekim ölçeğine uzun çekim ölçeği denilmektedir. Ancak uzun çekim ölçeği adında bir ölçek türü bulunmamakta, tanımı verilen ölçek türü uzak çekim ölçeği olarak adlandırılmaktadır. Bu yanlışlığın çeviri hatası olduğunu düşünülmektedir. Bu yüzden uzun çekim ölçeği yerine uzak çekim ölçeği kullanımı daha yerinde olacaktır.

Sonuç olarak sanatsal alana giren her şey sinemada bir anlam taşımakta ve bir bilgi aktarmaktadır. Planlı kurulmuş, karmaşık bir düzene sahip ve oldukça yoğun bu bilgilerin çok yönlülüğü sinemanın etkileme gücünü oluşturmaktadır. Sözü edilen bu çok yönlülük, seyirciye aktarılan ve seyircinin beynini izlenimlerle doldurmaktan kişilik yapısının değişmesine kadar karmaşık bir etkisi bulunan anlıksal ve duygusal yapıların bütününü ifade etmektedir. Ortaya çıkan bu etkileme mekanizmasının araştırılması da göstergebilimin özünü oluşturmaktadır (Lotman, 1986: 60). Filmdeki iletileri ortaya çıkaran yapıyı belirme amacını taşıyan göstergebilimciler, filmsel metnin ne dediğini değil, nasıl dediğini araştırmaktadır. Filmin niteliği üzerinde durmayan göstergebilimciler daha çok biçimle ilgilenmektedirler (Güçhan, 1993: 65).

Göstergebilim kuram ve yöntemi, film çözümlerine uygulanabilmekte, ayrıca anlatının yapısal çözümlemesinde de Metz'in sinemanın büyük dizimsel kategorisi, göstergebilimsel dörtgen, ayna yapı, Propp'un işlevleri ve Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemine başvurulabilmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASININ GÖSTERGEBİLİMSEL TARİHİ VE REHA ERDEM SİNEMASI

2.1. Türk Sinema Tarihinde Göstergebilime Genel Bir Bakış

Türkiye'de sinema açısından göstergebilim çalışmalarına bakabilmek için Türk sinema tarihini incelemek gerekmektedir. Sinema tarihine bakıldığında sinema içerisinde göstergebilim öğelerini neredeyse tüm filmlerin taşıdığı görülmektedir. Ancak bilimsel anlamda göstergeleri sinema içerisinde bilinçli olarak kullanan yönetmenlerin sayısı ise azdır. Bu incelemeyi yaparken de özellikle göstergebilime bağlı olarak göstergeler anlamında Türk sinemasına yenilikler getirmiş, sinema eğitimi alarak konuya bilimsel özellik katabilecek ve sinemaya bu anlamda bir şeyler kazandırmış olan yönetmenler ele alınacaktır.

Türk sinema tarihinin gelişimine bakıldığında üç evreye ayrıldığı görülmektedir. İlk evre, başlangıcından İkinci Dünya Savaşına kadar olan dönemi kapsamakta ve İstanbul Şehir Tiyatroları ve Muhsin Ertuğrul tekeline dayanmaktadır. İkinci evre savaş sonrasında, özellikle 1950 sonrasından 1970'lerin sonlarına kadar dayanan Yeşilçam sinemasıdır. Son evre ise 1970'lerden başlayarak özellikle 1980'lerde gelişen Türk sinemasının yeni dönemi, yönetmenler dönemidir (Ayça, 1992: 117).

Sinemanın dünyada ortaya çıkışına bakıldığında Auguste ve Louis Lumiére Kardeşlerin, hem gösterici hem de alıcı olarak çalışan "sinematograf" adını verdikleri aletle Paris'te halka açık ilk film gösterisini düzenledikleri 28 Aralık 1895, sinemanın doğuş tarihi olarak kabul edilmektedir. Sinemanın Türkiye'ye girişi Osmanlı Devleti döneminde çeşitli kaynaklara göre Yıldız Sarayı'nda ve halka açık gösterilerle başlamaktadır (Duruel, 2002: 9).

İlk halka açık gösterim ise Beyoğlu'nda Fransız Pathe sineması tarafından yapılmıştır. İlk film yapım çalışmaları ise Osmanlı Dönemi'nde başına Weinberg'in getirildiği Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kuruluşuyla yapılmaya başlanır. 1896-1897'de sinema Türkiye'ye girer, ancak ilk sinema salonunun açılışı 11yıl sonraya kalır. Bu da ancak İstanbul'daki gösterimlerle sınırlıdır(Erdoğan ve Solmaz, 2005: 100).

İlk Türk filmine bakıldığında ise 1984'e kadar Fuat Uzkınay'ın çektiği 14 Kasım 1914 tarihli *Ayastefanosta'ki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* adlı belge filmi ilk Türk filmi olarak kabul edilmekteydi(Esen, 2002b: 8).

Ancak *Ayastefanosta'ki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filminin ilk Türk filmi olduğu konusunda çeşitli kuşkular ve düşünceler bulunmaktadır. Öncelikle bu filmden önce çekimi yapılmış olan 3 filmden söz edilmektedir. Bu filmlerden ikisinin yönetmeni tam açıklığa kavuşmadığından sadece biri üzerinde durulmaktadır. Bu filmi çeken kişiler Osmanlı toprakları içinde bulunan Makedon asıllı olduklarından filmin Türk sayılıp sayılmayacağı konusunda tartışmalar bulunmaktadır. Film, 5-26 Haziran 1911 yılında Makedonyalı sinema ve fotoğraf sanatçıları Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler tarafından gerçekleştirilmiştir. V. Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır ve Selanik ziyaretlerinin tüm ayrıntılarını içeren film Makedonya film arşivinde bulunmaktadır (Esen, 2002b: 11). 1911 yılı, 1914 yılından daha önce olduğuna ve filmin kopyası arşivlerde kesin olarak bulunduğuna göre bu film ilk Türk filmi olarak kabul edilmelidir (Evren, 2003: 12).

Yukarıda da belirtildiği gibi ilk Türk filmi 1911 yılında çekilmiştir ve Türk sinemasının oluşumlarına ilk adım böylelikle atılmıştır. Bu filmin ardından gerçekleştirilen filmler genellikle bireysel girişimler sonucu olmuş ancak kuramsal çalışmalarda dünyanın diğer yerlerindeki ivme yakalanamamıştır. Bu bölümde dönemsel olarak Türk sinemasındaki göstergebilim çalışmaları ele alınacaktır.

2.1.1. 1911-1950 Yılları

Birinci Dünya Savaşı'nda Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili, İttihat Terakki'nin liderlerinden Enver Paşa'nın Almanya gezisi Türkiye'de sinema yapımının sürekliliğini sağlamıştır. Enver Paşa gezi dönüşünde, sinemanın halk üzerindeki etkisini anlayarak, Osmanlı ordusunda da bir sinema dairesi kurulmasını emretmiştir. Böylelikle Merkez Ordu Sinema Dairesi Weinberg'in yönetiminde ve Fuat Uzkınay'ın yardımcılığında kurulmuştur. Bu kurumla, savaşla ilgili belge ve haber filmleri çekilmeye başlanmış, ertesi yıl Sigmund Weinberg *Himmet Ağa'nın İzdivacı* adlı öykülü film denemesine girişmişse de oyuncuların askere alınmasıyla film yarım kalmış, daha sonra Fuat Uzkınay tarafından 1918 yılında tamamlanmıştır.

1916 yılında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti adındaki yarı askeri kuruluş, gelir sağlamak amacıyla sinema çalışmalarına başlamış, ilk öykülü filmler bu kuruluş adına çekilmiştir. İlk öykülü film ise 1917 yılında Sedat Simavi tarafından çekilen *Pençe*'dir. Aynı yıl Simavi yine aynı kuruluş adına *Casus* adlı filmi çekmiştir. 1. Dünya Savaşı sonunda Osmanlının savaştan yenik çıkması sonucu, Merkez Ordu Sinema Dairesi ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin elindeki araç gereçler işgal kuvvetlerinin eline geçmemesi için Malül Gaziler Cemiyeti'ne devredilmiştir. Bu cemiyet adına, tanınmış tiyatro oyuncusu yönetmen Ahmet Fehim Efendi, 1919 yılında *Mürebbiye* ve *Binnaz* adlı filmleri çekmiştir. 1921 yılında tiyatrocu Şadi Karagözoğlu'nun yönetip oynadığı *Bican Efendi* halk tarafından sevilmiş ve sonrasında *Bican Efendi Vekilharç, Bican Efendi Mektep Hocası* ve *Bican Efendi'nin Rüyası* adlarıyla üçlemesi yapılmıştır (Esen, 2002b: 12-13).

Türk sinemasında 1923'ten 1939'a kadar süren döneme tiyatrocular dönemi denilmektedir. Her ne kadar tiyatrocular denilerek çoğul ifade kullanılmışsa da bu döneme egemen olan yönetmen Muhsin Ertuğrul'dur (Onaran, 1999: 20). Muhsin Ertuğrul sinemayı tiyatroya, tiyatroyu sinemaya uyarlamıştır. Sinema duygusu yaratmaktan çok, tiyatronun yedeğinde bir sinema yaparak sinema dilinin gelişmesini ve Türk sinemasının ortaya çıkışını geciktirmiştir (Battal, 2006: 107).

Ertuğrul'un ardından geçiş dönemini başlatan Faruk Kenç, eğitimini Almanya Münih'te almıştır. Kenç'le birlikte Türk sinemasında ray sistemi ile zoom hareketleri, dublajlı çekim tekniği kullanılmaya başlanmıştır (Arslanbay, 1993: 26-27). Faruk Kenç'in ardından 1941- 49 yılları arasında Türk sinemasında birçok yönetmen işbaşı yapmıştır. Bu sırada, tiyatro dışından Avrupa'da sinemaya ilişkin konularda öğrenim ve staj gördükten sonra yurda dönen bazı yönetmenler, Türk sinemasına yeni bir hava getirmişlerdir (Onaran, 1999: 34).

Bu arada aynı yıl Lütfü Ömer Akad, Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlama olan *Vurun Kahpeye* filmini çekmiştir. Özelliği ise Akad'ın kendine özgü sinema dilini kullandığı ilk Türk filmi olmasıdır (Erdoğan ve Solmaz, 2005: 111).

1940'ların Türk sinemasında görülen özellikler; oyun uyarlamaları, melodramlar, burjuva melodramları, köy melodramları, vodviller, yabancı film

uyarlamaları, güldürüler, folklordan yararlanma, 1948'den başlayarak Kurtuluş Savaşı filmleri furyasıdır. Aynı şekilde Kore Savaşı filmleri furyası da yaşanmıştır. Savaş filmleri tecimsel bir yaklaşım içinde kalıplaşmıştır. 50'lerin sonunda furya durulur ve daha inandırıcı filmler çekilmeye başlanır; yabancı etkiler fazladır ve yerlileştirme görülmektedir. Fakat Türk sineması o dönem daha ilkeldir, anlatım denemeleri yapılmaktadır (Arslantepe, 2001: 144).

Geçiş dönemi yönetmenlerinin çalışmaları iddia ettikleri kadar başarılı olamamıştır. Bunun nedeni, Avrupa'da gördükleri eğitim doğrudan doğruya sinema üstüne, sağlam bir sinema kültürü ve tekniğine dayanan, dolayısıyla sinema duygusu yaratacak bir eğitim değildir. Bu yüzden birer sinema sanatçısı olmaktan çok, heveskar yönetmenlerdir. Türkiye'ye döndüklerinde tiyatrocuların ellerinde tuttukları bir ortama girmişlerdir ve halkı bu ortamdan çıkarmak o kadar kolay değildir. Mısır'dan gelerek dublajı yapılan melodramlar, savaş ve sansür durumu daha da zorlaştırmıştır. Bu sebeplerle Geçiş Dönemi yönetmenleri, kendi zamanlarında ortaya istedikleri ölçüde bir şey koyamadıkları gibi, 1950'lerden sonra yapabildikleri de, yenilerden en iyilerini taklit etmek ve onların etkisinde eser vermekten öteye geçememiştir. Ancak doğrudan doğruya sinemacı olarak işe başlayan bu kuşak, kendilerini daha özgür bir sanat çabasına bağlayabilecek teknisyenler olarak yetişebilmişlerdir. Bu dönemde yönetmenler, tiyatro dışından oyuncuları kullanarak iyi sonuçlar almışlardır. Geçiş Dönemi yönetmenleri kendilerini, tiyatroculardan çok sinemacılara yakın bulmuşlardır. Bu yüzden çoğu 1950'den sonra daha çok sinemacıların paralelinde eserler vermişlerdir (Onaran, 1999: 49-50). Sonuç olarak, bu dönemde tiyatro etkisinde olan Türk sinemasında göstergebilimsel açıdan çalışmaların bulunmadığı görülmektedir.

2.1.2. 1950-1960 Yılları

Türk sinemasında 1950'lerle başlayan döneme Yeşilçam dönemi adı da verilmektedir. Bu dönemdeki sinemacılar başlarda, sinemayı tiyatronun etkisinden kurtarmış yabancı filmleri taklit etmekle işe koyulmuşlardır. Sinemacıların Mısır melodramları ve Amerikan filmleri başta olmak üzere Batı sinemasından etkilendikleri görülmektedir. Sinemacılar kuşağının bu ilk arayışları, sinema dilinde konuşmayı öğrenme aşaması olarak görülmektedir. Bu ilk evrede mekân, ses ve

karakter düzeyinde kalıplaşmaya gidilmiş, ancak gerçekçi bir gelişme görülmemiştir. Bunun sebebi ise özellikle iç çekimlerde olanakların yetersiz olmasıdır. İçeri çalışmalar için elverişli stüdyoların bulunmaması, aydınlatma araçlarının çalışmalar için kolaylaştırıcı nitelikte bulunmaması, araçları kullanacak teknik elemanların yetersizliği, dekor yapımındaki güçlükler gibi sorunlar yüzünden sinemacılar kuşağı sokakta çalışmaktadır. Eşdeyişle dışarıda çalışma, sokağa inme isteğinden ve gerçekçi tutum isteğinden değil, teknik yetersizliklerden kaynaklanmaktadır (Battal, 2006: 111-112).

1960'lara doğru sinemada ilk kez gerekli ve yararlı adımların atıldığı görülmektedir. Ancak Özön'e göre bu adımlar çoğunlukla sinemanın ancak "elifbe"sinde kalmıştır. Sinema dili kurulmaya başlanmıştır fakat diğer birçok ülkede rastlanılan çeşitten ulusal bir sinema akımı ortaya çıkmamıştır. Türk sineması bu dönemde de beklenileni gerçekleştirememiştir (1974: 5).

Türk sinema tarihçileri, Sinemacılar Dönemi'ni Lütfi Ömer Akad'ın 1952 yılında çektiği Kanun Namına filmi ile başlatmayı adet edinmişlerdir. Sebebi ise Akad'ın diğer çektiği filmlerinde sinema sanatı öğelerine özen göstermemesi, Kanun Namına adlı filminde sürekli olarak sinema öğelerini kullanmasıdır. Bu sebeple, 1952 yılında Lütfi Ömer Akad tarafından çekilen Kanun Namına filmi Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Onaran, 1999: 51).

Siyasi hayatın yansımalarından dolayı 1950'li yılların ortalarına kadar sinemacılar yaptıkları işin bir sanat olduğunu fark etmemişler, yapıtları sanatsal açıdan değerlendirilmemiştir. Sinemanın sanat olarak görülmesi 1950'li yılların ortalarına rastlamaktadır. Bu yıllarda Türkiye'de bir ülke sinemasının ortaya çıkışı doğrudan Demokrat Parti ile bir ilgisi olmasa bile, gelişen demokratikleşme hareketinden kaynaklanmıştır (Refiğ, 1996: 179-180).

1950'li yıllarda Türk sineması kırsala açılmış, sinema köylere girmiştir. Kırsaldan kente göç de başlamış, ikili bir sürece girilmiştir. Sinemanın kırsalda yaygınlaşması, kentlerin göçlerle giderek kırsallaşması sinemadaki gelişmeleri de etkilemiştir. Sinema pazarı genişlemiş ve yeni sinemacılara ihtiyaç doğmuştur. Bu kişiler ise sinema bilgisine sahip olmadan sadece seyircinin tepkilerine göre

çalışmışlardır. Yeni sinemacılar yaşayarak, görerek, yabancı filmleri taklit ederek sinemayı öğrenmişlerdir. Konu bulmada yabancı filmler, romanlar kaynak oluşturmuş ve Yeşilçam oluşmaya başlamıştır (Ayça, 1999: 123).

Sinemacılar Dönemi'nin 1950'lerde başlaması bir rastlantı olarak görülmemelidir. Fransa'da Şiirsel Gerçekçilik, İtalya'da Yeni Gerçekçilik, İngiltere'de Yarı-dökümanterler, Amerika'da Welles'in, Ford'un başyapıtları Türkiye'de de etkili olmuştur. Bunlar Türkiye'de izlenmiş, 1950'lerin Türkiye'sinde sanata, bilime verilen önem artmış, sanatçıların yurtdışı ilişkileri sıklaşmıştır. Türkiye'de şiir geleneğindeki kurallar Garip Akımı'nın çıkmasıyla altüst olmuş, Türk sineması da dolaylı olarak bunlardan etkilenmiştir (Güçhan, 1990: 129).

Scognamillo'ya göre 1950'li yıllarda toplumcu gerçekçi filmler Türk sinemasında bulunmamaktadır. Dönemin sineması popülisttir ve asıl hareket 60'lı yıllarda başlayacaktır. Memduh Ün'ün yönetmenliğini yaptığı Üç Arkadaş filmi düşünülürse, dönem pembe popülizmdir (1998: 41-42).

Şasa'ya göre de Yeşilçam'ın 1950-1960 arası sinemacılar dönemi, Türk sinemasının ümmi (okuma yazması olmayan, okul görmemiş) dönemi de sayılabilir. Küçük burjuva kökenli bir avuç okumuş sinemacının, geneli hiç bilinmeyen, sıra dışı sayılabilecek kişileşme çabaları hesaba katılmazsa, Yeşilçam bu dönemde bütünüyle anonim karakteristikler taşımakta, hiçbir fikri ve sanatsal iddiada bulunamamaktadır. Yeşilçam Sinemasını belirleyen köylü ve lümpen kökenli sanatçılar tamamen ticari amaçlarla, sürümden kazanma prensibi ile yaptıkları filmlerden toplum karşısında en ufak kompleks duymamaktadır (2002: 39).

1949-59 yılları anlatım açısından sinemalaştırma, sinema yapma dönemidir. Seyirciye yaklaşılmaya, bir arz talep süresince ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu yıllar arası toplumsal-kültürel değişimlerden Türk sineması da etkilenmiş, din sömürüsünden, şarkılı-danslı filmlere kadar çok çeşitte filmler çekilmiştir (Arslantepe, 2001: 153).

Dönem içerisinde göstergebilimsel açıdan sinemaya yenilik katmayan fakat Sinemacılar dönemini başlatarak Türk sinemasında önemli bir yer oluşturan Lütfi Ömer Akad, sinemasal dilin oluşmasına büyük katkıda bulunmuştur. Kişiliği gereği,

işinde en iyiyi yapmaya çalışması, kendini sürekli yetiştirmesi, kültürel ve sanatsal birikime her zaman önem vermesi, çevresindeki ve yaşadığı toplumdaki insanların sorunlarına ilgi duyarak, çözümleri üzerinde düşünmesi, Akad'ın sinemadaki başarısını getirmiştir. Titiz ve insanlara saygılı bir aydın olan Lütfi Ömer Akad'ın sinemasında da bu özellikler görülmektedir (Esen, 2002b: 27).

Lütfi Akad'ın dönem içerisinde yaptığı filmler melodram ağırlıklıdır ve Osman Seden'in hareketli senaryolarına dayanmaktadır. Bir dil ve anlatım arayışı içerisinde olan Akad'ın bu dönemdeki filmleri daha sonra yapacağı filmlerle ters düşmektedir. Şimdilik Batı sineması etkileri ağır basmaktadır (Arslantepe, 2001: 159).

Akad'ın sinemasının en önemli özelliklerinden birisi kameranın sabit kullanımıdır. Kamera yerine oyuncu hareketine önem vermiştir. Böylece oyuncunun psikolojisine girebilmiştir. Akad, daha az plan çekmiş, oyuncuyu kameranın önüne getirmiştir. Oyuncunun uzak resmini çekmiş, çevreden soyutlamayarak çevrenin dramatik etkisini de kullanmıştır. Derinlemesine Mizansen olarak tanımladığı bu anlayışın ilk örneği *Yalnızlar Rıhtımı*'nda görülmektedir. Akad'ın bu döneminde sinemaya hareketi kazandırdığı ancak filmlerine bakıldığında melodramatik öyküler kullandığı görülmektedir (Arslantepe, 2001: 159).

Dönem içerisinde sinemaya adım atan 1929 Çanakkale doğumlu Metin Erksan, Türk sinemasının yetiştirdiği en önemli yönetmenlerden birisidir. Erksan aynı zamanda Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçilik çabalarının bir sonucu olan 1956-60 yıllarındaki Ulusal Sinema Akımı'nın da öncülerindendir. Bilgili, tutkulu ve tartışmacı kişiliği nedeniyle sık sık dikkatleri üzerine çekmiştir. Erksan, Türkiye'de sinema çalışmalarının öncülüğünü zaman zaman dergilerde yayınlanan yazılarıyla yapmıştır. Metin Erksan, aynı zamanda Türk sinemasında ilk sendikal örgütlenmeyi gerçekleştiren kişidir. Bunun yanında Berlin'de kazandığı ödül onu uluslararası bir film festivalinden büyük ödülü kazanan ilk Türk yönetmeni yapmıştır (Zelan, 2006: 1).

Metin Erksan, üniversite yıllarından itibaren sinema ile ilgilenmeye başlamıştır. Yönetmenin ana beslenme kaynağı sinema tutkusu ve eleştirmenlik ya da sinema yazarlığı geçmişidir. Yönetmen yardımcılığı yapmamış ve usta çırak

ilişkisinden geçmemiştir. Erksan,1952'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Estetik Bölümü'nü bitirmiştir. Aynı yıl Dünya gazetesinde "Kamera" takma adıyla film eleştirileri yazmıştır. 1952 yılında senaryosunu Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yazdığı *Karanlık Dünya*, eşdeyişle *Aşık Veysel'in Hayatı* adlı filmi ile de yönetmen olarak sinemaya adım atmıştır (Zelan, 2006: 11).

Yönetmen, Türk sinemasının gücü ve tekniği dâhilinde sinema araçlarını kullanarak filmleriyle özgün dünyalar yaratma konusunda oldukça yetenekli olduğunu kanıtlamıştır. Filmlerinde gerçekçiliği zedelemeden kurduğu mekân ve estetikle, bir yandan Metin Erksan boyutunu yaratıp esere imzasını koyarken, diğer yandan da duyguyu güçlendirip seyircide istediği etkiyi bırakmayı başarmıştır (Altıner, 2005: 13-14).

Erksan'ın sinema anlayışı, Türk sinemasındaki diğer yönetmenlerin sinema anlayışından belirgin bir farklılık gösterir. Özellikle filmlerindeki karakter yapısına bakıldığında, salt iyi ya da kötü karakterler yoktur, karakterlerin yapısı var olan değer yargıları ile iç içe geçmiştir. Ayrıca aşırı tutkulu, hasta yapılı, yalnız, saplantılı tipleri de filmlerinde görmek mümkündür. Metin Erksan Sineması'nı düş ve gerçeklik olgularından bağımsız düşünmek mümkün değildir. Erksan, filmlerinde salt toplumsal gerçeklikleri yansıtmasının yanı sıra kimi zaman da tutku, karasevda, rüya gibi konuları isleyerek düş olgusuna yer vermiştir (Zelan, 2006: 1-2).

Yönetmenin filmleri, Türk sinemasının diğer yönetmenlerinin eserlerinden farklılık göstermektedir. Örneğin, tutku, mülkiyet gibi düşünce yapılarına eğilmesi; *Sevmek Zamanı* filmindeki büyük fotoğraflar, manken ve filmdeki karakterlerin yalnızlığını yansıtan geniş ve boş mekanların kullanımı bu farklılığı ortaya koymaktadır (Altıner, 2005: 15).

Askerliği dönüşünde çektiği *Dokuz Dağın Efesi*, Erksan'ın gerçek sanatını sergilediği, benimdir diyebildiği ilk filmidir. Çakırcalı Mehmet Efe'nin yaşamını anlatan filmde gerek görüntüler ve sinemasal dil, gerekse konuyu ele alışıyla özgün ve başarılı bir yapıt ortaya koymuştur. Elia Kazan'ın Viva Zapata'sından ve Fred Zinnemann'ın Kahraman Şerif'inden öykünmeler yolunda eleştiriler alsa da *Dokuz Dağın Efesi*, uzun araştırmalara dayanan, gerçek efe yaşamını sergileyen, gerçek

Türk insanının davranışlarını kullanan, bunları başarılı bir sinema diliyle aktaran bir Metin Erksan filmidir (Esen, 2002b: 67-68).

Lütfi Ömer Akad ile başlayan Sinemacılar Dönemi Türk sinemasında önemli bir dönemeç kabul edilmektedir. Kendinden önceki Tiyatrocular ve Geçiş Dönemlerine göre sinema açısından daha önemli yapıtlar veren Sinemacılar Dönemi Türk sinemasının gelecekteki yapısına da yön verecek yapıtlar ortaya çıkarmıştır. Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Osman Seden, Atıf Yılmaz, Memduh Ün gibi önemli yönetmenlerin ortaya çıktığı bu dönem sinema dili ve anlayışının oluşması açısından da önem teşkil etmektedir. Dönem içerisinde sinema diliyle görüntüleri anlatmak çabasına girişildiği görülmekte ancak bu gayretlerin sonucunda yapılanların az ve yetersiz olduğu görülmektedir. Diğer ülke sinemalarına bakıldığında bu yetersizlik ve teknik-estetik yönünden gecikmenin büyük ölçüde devam ettiği görülmektedir. Sonuç olarak 1950-1960 yılları arasında Türk sinemasının tüm olumsuz koşullara rağmen geçmişe oranla ilerleme sağladığı görülmektedir.

Yeşilçam döneminin görsel ve anlatısal yönü irdelendiğinde, dönemin Türk kültürünün görsel ve anlatısal göreneklerini bir şekilde yeniden üreten bir yönelime sahip olduğu gözlemlenmektedir. Eşdeyişle Yeşilçam sineması, çok da bilinçli olmadan, kendine özgü görsel bir dil üretmiştir. Örneğin Türk sinema anlatılarının birçoğunda, Batı anlatı sanatlarının omurgasını oluşturan birey/karakter inşası yerine, olaylar tarafından sürüklenen ve kişiliğinin ruhsal boyutlarına hemen hemen hiç değinilmeyen figür tasarımları bulunmaktadır. Bu durum, Doğu anlatı geleneklerinin bir uzantısı olarak yorumlanabilmektedir (Sözen, 2007: 57).

Diğer yandan 1952 yılında Türk sinemasına giren Metin Erksan'ın filmlerinde göstergebilimsel açıdan oluşumların varlığı görülmektedir. Erksan'ın sanat tarihi alanında eğitim almış olması, göstergebilimi filmlerine yansıttığı gerçeğini ortaya çıkarmaktadır.

2.1.3. 1960 -1970 Yılları

1960-1970 yılları Türk sinemasının yapısal, teknik, estetik, ekonomik, düşünsel ve seyirci ilişkileri açısından en karakteristik, nitelik ve nicelik bakımından da verimli yılları olarak görülmektedir.

1960'lı yıllarda, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün ve Osman Seden'in çalışmaları yanında, argolu, külhanbeyli, erkek tavırlı kadın kahramanlı filmlerin devamı, Ayşecik dizisi ve çocuk kahramanlı filmler furyası, yabancı film aktarmaları ve piyasa romanları uyarlamalarının varlığı görülmektedir. Türk sinemasında ardı ardına kopan furyalar veya ticari sinemanın başarılı gördüğü bir türü tekrarlaması, belirli bir zorlamanın sonucu oluşmuştur. Sinemada, son on yıl öncesine kadar mutlu azınlığa dönük sinema ve aydın özentisi sinema, beklenileni karşılayamamıştır. Örneğin, 1963-1965 yılları arasında sinemaya geçen ilk genç kuşağın bir kısmı, özenti içerisine girerek, içerik ve iletişim sorununu çözümlemeden biçim sorununu çözümlemeye kalktığından ya hemen sönmüşler, ya da meslekte tutunabilmek için zorunlu olarak geleneksel kural ve şartlandırmalara uymuşlardır (Scognamıllo, 1998: 194-195).

Bu dönemde Türk sinemasında kimi yönetmenler, piyasanın koşullarına boyun eğişlerini haklı göstermek için bir takım kuramlar geliştirme çabalarına girişmişlerdir. Yeşilçam sinemasının bilinen formülleri halk sineması, ulusal sinema etiketi altında sunulmaya çalışılmıştır. Özön'e göre, bunları ileri sürenlerden Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu, enflasyon sinemasına ellerinden gelen katkıda bulunmaktan geri durmamışlardı. Bu yönetmenlerin iddialı filmleri ise kuramlarını destekleyecek güç ve inandırıcılıkta değildir (1995: 35).

1960 döneminin başlangıcı ihtilal olarak başlamakta ve ihtilal bir süre için Türk sinemasına yeni bir soluk, yeni bir umut getirmektedir. Daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez coşkuyla ele alınmış, sinemada gerçeklik, çeşitli eğilim ve biçimleriyle, daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla, öz/biçim sorununa dönüşmüştür. Konusal değer ve ayrıntılar daha netleşmiş, bazı değerlendirmelerin ve akımların çerçevesi içinde önemli sanatçıları, başka yönetmenler izlemişlerdir (Scognamıllo, 1998: 190).

1963 ve 64'de renkli sinemaya geçiş yapılmıştır. Özellikle 1968'den başlayarak artış gösteren renkli film, Türk sinemasına belki bir ölçüde gereksinme duyduğu seyirciyi getirse de, bu durum film maliyetlerini ciddi biçimde arttırdığı için, Türk sinemasının özellikle sanatsal gelişimine köstek olmaya başlamıştır. Sonraki yıllarda, sinemacılar, özellikle 60'ların ilk yarısında yakaladıkları siyah-beyaz estetik olgunluğunu, ışık-gölge dünyasını renkli sinemada yakalayamamışlardır. Artan film maliyetleri ile birlikte, bu ilk yarının tersine 60'ların sonuna doğru, yenilikler arayan, deneysel çıkışlar ve "Yönetmen Sineması"na doğru gidiş durağanlaşmıştır. Bu da ekonomik kökenli bir bunalımdan ziyade sanatsal bir bunalımı başlatmıştır (Dorsay, 1989: 13).

Dönemin yönetmenlerine bakıldığında, bir önceki dönemde sinemaya giren Akad 1966 yılına kadar iki filmle yetinmiştir. Bu filmler, belgesel bir çalışma olan ve Akad'ın sinemasal yaklaşımını, anlatım-dil endişelerini somut bir şekilde ortaya koyan *Tanrının Bağışı Orman* (1964), ve bazı bölümlerini Memduh Ün'ün çektiği *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1965) filmleridir (Scognamillo, 1998: 226).

Akad için *Hudutların Kanunu* ile yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemde yönetmen, senaryo üzerinde ve anlatacağı konu üzerinde ayrıntılı çalışmalar yapmaya, gerçekçi bir çizgi tutturmaya özel bir önem vermiş, özgün bir Türk sineması, Türk sinema dili oluşturmaya uğraşmıştır. Türk sinema dilinin de yalın, sade bir anlatım gerektiğini savunmuştur (Esen, 2002b: 39). Akad'ın sinema dili, bütün filmlerinde denediği ve oldukça yerleştiği görülen yalın, düz, sade, gerilimlerin abartılmadığı ve hatta tersi olarak azaltıldığı bir anlatımı ortaya koymaktadır (Altuğ, 1973: 40).

Akad, teknik yönünden daha çok Amerikan gangaster filmleri, kara filmler, tema, tutum ve duyuş yönünden Fransız ozansı gerçeklik akımından oldukça etkilenmiştir. Akad bu akımları, tam bir yerli hava içinde sindirebilmiştir (Özön, 1995: 28-29).

Akad'ın gerçekçiliği, derinlemesine saptayıcılık etrafında dönmesine karşın, bakış ve yorumundaki diyalektik açı, zaman zaman gerçekliği dönüştürmeye yönelik eğilimleri de gün yüzüne çıkarmaktadır. Maddeler dünyasının büyük sinemacısı

Akad, insanı ve toplumu anlamlandırma çabalarında, 1960'ların egemen bakış açısı sosyo-ekonomik perspektifle, Türk Gerçekçi sinemasını biçimlendirmiştir (Battal, 2006: 151).

Dönemin diğer yönetmeni Metin Erksan'ın Yılanların Öcü filmi, konu ve sinematografik yönden uygunluğu bakımından, gerçekçilik kaygısı için oldukça elverişli bir malzeme oluşturmaktaydı. Oyuncuların oldukça başarılı olduğu film, 1966 yılında Kartaca Film Şenliği'nde şeref madalyalarından birini kazanmış, 1961-1962 mevsimi eleştirmenlerince en iyi filmi olduğu belirtilmiştir (Onaran, 1999: 62).

Türk sinemasında önemli yönetmenlerden biri olan Erksan, *Sevmek Zamanı* (1965) filminin sıradan bir insanı değil de bir tutkunun esiri olan, yabancılaşarak kendi kurduğu bir dünyanın içine kapanıp tutkusuna kurban giden bir insanı anlattığını, *Hicran Yarası* ve *Acı Hayat*'tan sonra karasevdayı en açık ve ayrıntılı bir şekilde yücelten filmi olduğunu söylemektedir (Scognamillo, 1998: 219). Bu filmiyle yönetmen dönemini aşarak, insanı ve tutkuyu ifade edişiyle farklılık yaratmıştır.

Filmde göstergebilimsel açıdan öğelerin varlığı görülmektedir. Örneğin, en somut göstergeler olan dünya görüşü farkı, ekonomik farklılık sınıf farkı gibi örneklerde düz anlamlı anlatımlara başvurulmamakta, yoksulluk ajite edilmeyip, sınıf ve kültür farkı görsel imgelerle hissettirilmektedir. Meral'in elinde tuttuğu kitap, geleneksel kültürü imgeleyen İstanbul peyzajları, burjuva kültürünü yansıtan atış poligonu, ud çalan yakın arkadaş görüntüleri tüm görüntü akışı içerisinde alt anlamlarıyla tanık izleyiciye karşıtlar sunmaktadır.(Masdar, 2006: 129).

Diğer yandan *Sevmek Zamanı*'nda kullanılan cam, yağmur, göl ve bunların ya gösterdiği ya da çağrıştırdığı yansımalar, insanın uğruna kendini adayacağı hakiki bir düzeye inanması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu anlayışa göre insan da bir yansımadır ve filmde uğruna ölünen aşk en büyük yansımanın yerine geçen, ilahi bir çakışmadır (Behçetoğulları, 2002: 205).

Battal da filmi, öznel gerçekliğin, nesnel gerçeklikle çakışamaması sonucunda çatışmasının ve gerilim yaratan sınıfsal ve zihinsel çelişmenin gerçeği zedelemesinin filmi olarak da tanımlamakta, filmin insanı çok katmanlı olarak anlattığını ifade etmektedir (2006: 179).

Scognamillo'ya göre, görüntü, çerçeveleme, sahne düzeni, plastik malzemenin kullanılışı sürekli olarak ön planda tutulmaktadır. Filmin çoğu bölümü, öykünün boyutlarını aşan bir plastik ve görsel çarpıcılık sayesinde dikkat çekmektedir (1998: 256). Filmde söze gerek kalmamış, görüntülerle anlatım başarıyla ortaya konulmuştur.

Filmde sabit çerçeveler içindeki orman ve göl görüntüleri ile birlikte gölde yansımasını bulan orman görüntüleri, jenerikten başlayarak film içinde sıklıkla kullanılmaktadır. Özellikle insan imgeleri, geçirgenlik özelliğine sahip ve aynı zamanda ulaşılmazlık hissi veren perdelerin ardından gösterilmektedir. Bu perdeler filmde genellikle pencere camları ve yağmurdan oluşmaktadır (Behçetogulları, 2002: 204–205).

Diğer yandan Halil'in Meral'in Başar'la evleneceğini duyduğunda gelinlikli bir cansız mankeni satın alıp onu Meral'in yerine koyması, filmde düzdeğişmeceli bir ilişkinin ortaya konulduğunu ifade etmektedir.

Erksan'ın bu dönemdeki diğer bir önemli başarısı olan 1968 yılında gerçekleştirdiği *Kuyu,* Batı Anadolu köylerinden birinde gerçekten yaşanmış ve gazetelere geçmiş bir olaydan kaynaklanmaktadır. Aynı kişi tarafından üç kez kaçırılan bir kadının, kendisine su sağlamak üzere içine kova düşmüş bir kuyuya inen erkeği, başına taşlar yağdırarak öldürmesinin ve kuyuyu ağzına kadar taşla doldurduktan sonra gidip jandarmaya teslim olmasının öyküsü anlatılmaktadır filmde. Film, bazı eleştirmenlerce popülizmin tipik bir örneği olarak değerlendirilirken, kimilerince de filmin başında açıklanan Kuran'ın Nisa suresindeki "Kadınlara iyi davranın" ayetinin bir yorumu ve emsalsiz bir plastik çalışma olarak kabul edilmiştir (Onaran, 1999: 112-113). Esen'e göre film, kadının erkek ve toplum önündeki çaresizliğini, tüm direnmesine karşın istediği biçimde yaşayamamasını, en az erkek tutkusu kadar vermektedir. Erkeğin kadını bağladığı ip de simgesel olarak vurgulu ve açıktır (2002b: 76).

Metin Erksan tutkulu bir kişidir. Memleketini tanımak insanlarını anlatmak, iyi sinema yapmak, saygı değer ve önemli kişi olmak, kuvvetli bulunmak tutkusu Erksan'ın yaşayışı ve bütün eserlerinde hissedilir. Erksan'ın tutkuları eserlerindeki

kişilerin tutkularıyla kaynaşarak, filmlerinin başka hiçbir Türk rejisörünün eserlerinde rastlanmayan, o kendine has fırtınalı dünyasını meydana getirmektedir. Erksan büyük sanat eseri yaratmak için gereken ilk şartı başarmış, kendi özel dünyasını kurmuştur (Refiğ, 1971: 116).

Özellikle Erksan'ın sanat eğitimi almış olması yönetmene sinema alanında ciddi bir birikim kazandırmış, sinema üzerinde sağlam bir bakış açısı oluşturmuştur. Kayalı'ya göre Erksan'ı tanımanın ve filmlerini anlamanın öncelikli yolu entelektüel dünyasına nüfuz etmekten geçmektedir (2004: 95). Yönetmenin göstergebilimi sinemaya taşımış olması aldığı eğitimle bağdaşmaktadır.

Metin Erksan'ın sanat tarihiyle yakından ilgilenmesi, derin resim bilgisi, estetik okuması, entelektüel bir bakış açısı sağlayan yüksek kültürel birikime sahip olması ve nihayet insanı derinlemesine okuması, filmlerinde çerçeve düzeni, dekor, sahne düzenlemesi ve özellikle de aydınlatma konusunda tamamen bilinçli hareket etmesine yol açmaktadır. Erksan'ın aydınlatmayı atmosfer yaratmada önemli bir unsur olarak gördüğü bilinmektedir. Erksan'ı kişisel sinema ustası, öznel dünyaların ozanı, anlamlar dünyasının ozan-sinemacısı yapan şey, derin kültürel ve psikolojik birikimiyle, tutkuya dönüşmüş bir aşk içinde, insanın okunması ve anlamlandırılması peşinde kaybolarak yarattığı filmlerdir. Bu birikim ve tutku, kendine özgü biçim ve biçemini de yaratmıştır. Metin Erksan filmlerindeki derinliğin asıl yaratıcısı Erksan'ın kendisidir. Erksan, yüzeyde derini görmenin ve göstermenin ustasıdır (Refiğ, 1971: 167-179).

Özön'e göre ise, Metin Erksan *Sevmek Zamanı* (1966), *Kuyu* (1968) gibi filmlerinde Antonio'den Fellini'ye, Rasnais'den Bunuel'e uzanan esin kaynaklarını zaman zaman kendi ruhsal bunalımlarıyla birleştirerek, yapmacık, özentili bir aydın işi havaya bürünmekten öteye geçememiştir (1995: 35).

Erksan'ın Altın Ayı Ödülünü aldığı *Susuz Yaz* filmi, Türkiye'de 1963lerde sınıf farklılıklarının olmadığını yansıtmaktadır ve Battal'a göre Metin Erksan, filmiyle, Cumalı'nın pozitivizmini sürdürmektedir. Erksan bu filmiyle insanın maddesel ve anlamsal boyutunu bütünlemektedir. İnsanı hem iç çelişkileriyle hem de insanı

biçimlendiren nesnel gerçekliğin çelişkileriyle bir arada sunmaktadır (Battal, 2006: 173-174).

Bu dönem içerisinde göstergebilimsel açıdan çalışmaların bulunduğu göze çarpmaktadır. Göstergebilim, 1960'lı yılların ortalarında Christian Metz'in öncülüğünde sinemayı bilimsel bir inceleme konusu olarak ele almıştır ve Türk sinemasında da bu dönem içerisinde göstergebilimsel çalışmaların varlığı görülmektedir. Özellikle Sevmek Zamanı filminde Erksan, görüntülerle anlatmak istediğini başarılı bir biçimde seyirciye yansıtmaktadır.

2.1.4. 1970- 1980 Yılları

Erdoğan'a göre 1970'li yıllar buhrana doğru gidilen yıllardır. Buhrana doğru denilme sebebi, film müziği bestecilerinin artmış olması ve arabesk müziğin filmlere girmesidir. Filmlerde gündelik yaşamın önemli yanları abartılmış, insanlar sorunlarından kaçış olarak, benzer sorunları anlatan filmlere yönelmişlerdir. Bu dönemdeki filmler insanların kendisini yansıtmış, dürüstlük, iyilik gibi kavramları barındırmış ve böylece insanların ilgisini çekmiştir. Modernlikle geleneksel, bu filmlerde ayrılmıştır. Filmlerin konuları genelde toplumun genelini kapsayan fukaralıktır. Bu dönemlerde sinema nicel olarak altın çağındadır, ancak Amerika gibi dev bir film endüstrisi bulunmadığından eriyip gitmiştir. Ve sonuç olarak filmler televizyonda yerini almaya başlamıştır (Erdoğan ve Solmaz, 2005: 126).

1975'lere gelindiğinde, artık ima yoluyla erotizm ya da belli ölçülerde verilen cinsellik bir kenara bırakılmış, Türk sineması açıkça porno bir sinemaya doğru gitmiştir. Zamanla artık normal filmlerin aralarına da parça parça bu sahneler yerleştirilmeye başlanmış, bunun sonucunda sinema, özellikle Anadolu'nun küçük kasaba ve kentlerinden tamamen silinmiştir. İlginç olan nokta, porno filmlerin doruk noktasına Milliyetçi- Muhafazakâr (MC) koalisyon dönemlerinde ulaşmış olmasıdır. Bu furya 1970'lerin sonlarına gelindiğinde çeşitli şikayetler üzerine, iktidarların köklü önlemleri ile son bulmuş; ancak Türk sineması ağır bir darbe almıştır (Dorsay, 1989: 16-18).

Yaşanan bazı olumlu gelişmelere rağmen dönem, yozluktan pek uzaklaşılamayan bir dönem olmuştur. Sıradan aile filmleri, arabesk melodramlar,

sulu güldürüler büyük bir ağırlık oluşturmuştur. Sinemacılar harcamaları az tutarak, mümkünse aynı anda çok sayıda, düzeyi düşük filmler çekmiştir. Uyarlama ve taklide dayalı, belirli kalıplarda, el çabukluğu ile kotarılan, konusu birbirinden türetilmiş birçok film ortaya çıkmıştır. Furyalar, fotoroman uyarlamaları, diziler ilerleyen yıllarda moda olacak salon güldürülerinin, polisiye ve dinsel filmlerin, westernlerin ve cinsel filmlerin başlangıcı olmuş, her furya birkaç mevsim sürüp sona ermiştir. Yıldızcılık bu dönemin en tipik olgularından biri haline gelmiştir. 1966 yılında Türkiye 238 filmle dünya dördüncüsü durumuna gelmiş; ancak bu sinemanın intiharını da beraberinde getirmiştir. Sözlü kültürden yazılı kültüre geçmekte oldukça zorlanan Türk toplumunda, sinema alanında da, bu sancının derin izleri görülmüştür (Orta, 2005: 49).

1970'li yıllarda Türk sinemasında birkaç örneğin dışında görüntü dilinden söz etmenin olanaksızlığını belirten Evren, bunun sebebini görüntü ve onun oluşturduğu dilin sinema ruhuna temelden çelişkili bir tavırla ele alınıp kullanılmasına bağlamaktadır. Evren'e göre Türk sinemasında kullanılış tarzıyla görüntü tüm görsel sanatların kişi üzerinde bıraktığı anlatım, yorum ve etkileyicilik görevini yüklenememiş veya iyimser bir görüşle görüntü dilinin sinemadaki yeri işlevi gereğince saptanıp değerlendirilememiştir. Türk sinemasının çoğu örneğinde diyalogun ve müziğin görüntünün de ötesinde bir anlatım aracı olarak, kişilerin tiplemesinden olayların analizine kadar hissedilir bir egemenlik kurduğu gözlenmektedir. Filmlerde her şey diyalogla başlayıp bitmekte, diyalogların yetersiz olduğu yerde ise görüntü yerine müziğin çarpıcılığından yararlanma yolu seçilmektedir (1973: 22).

Genç/yeni Sinema adı verilen bu dönemde Akad, suskunluk döneminden sonra atılım yapmıştır. Akad ile Atıf Yılmaz bir yana bırakılırsa, Sinemacılar Dönemi'nin ilk ve ikinci kuşağının gitgide gerileyerek şaşılacak bir hızla eskimesi, yaşlanması ve önemini yitirmesi söz konusu olmuştur. Yılmaz Güney'in ortaya çıkışı, Güney'in ardından yeni bir sinemacılar topluluğunun belirerek Türk sinemasının üçüncü dünya sinemalarının en önünde uluslar arası başarı kazanmasına karşın, Türk sinemasının özellikle dönemin son yıllarında bunalıma girdiği görülmektedir (Özön, 1995: 35-36).

12 Eylül 1980 Askeri darbesiyle toplumsal koşullar da, sinemanın koşulları da değişmiştir. Seks filmlerinin kesin olarak yasaklanmasından ve yaygın izleyicisini yitirmesinden sonra, onların yerini arabesk filmler almıştır.

1960-1975 yılları arasında belirgin şekilde var olduğu görülen Ulusal Türk Sineması filmlerinde genel olarak yerli karakterlerin, Türk insanının içinde bulunabileceği bir dramı yaşadıkları, sınıfsal konumları ve kültürel durumlarının Türk insanını yansıttığı, konuşmaların Türkçe, hareket, vücut dili, tavırlar ve tepkilerin Türk insanına özgü olduğu görülmektedir. Yönetmenler arasında kişilik farklılıkları olmasına rağmen filmlerin ritminin genel olarak yine Türk insanına has; Avrupa sinemasından hızlı, daha çok Amerikan Sinemasını andırır bir tempoda olduğu görülmektedir (Güngör, 2007: 21).

Dönem içerisindeki Türk sinemasının anlatımsal açıdan melodram özelliği sunduğu görülmektedir. Melodram 1960-1975 dönemi Türk filmleri için ana tür olarak değerlendirilebilir. Fakat türleri kesin çizgilerle birbirinden ayırmak doğru değildir. Eşdeyişle türler zamanla değişim geçirebilir ya da başka türlerle karışabilirler. 1960-1975 döneminde macera, melodram ve güldürü unsurlarının bir arada kullanıldığı olmuştur. Güldürü kendi basına bir tür olarak ayrılmakla birlikte güldürü unsurları Türk sinemasında diğer türlerin içerisinde de kullanılmıştır (Güngör, 2007: 21).

Dönemin ikinci yarısına doğru politik ortam içerisinde siyasal tavırlı, zamanın tanımıyla devrimci filmler modası başlamıştır. 1970'lerin yarısının siyasi ortamında izleyici bu filmleri ilgiyle karşılayınca, konuya ilgisiz de olsa bazı yönetmenler bu tür filmler çekmişlerdir (Dorsay, 1989: 204).

Akad dönem içerisinde, yine yaşamın içinden, geleneğin derininden hareket etmektedir. Yalınlık ve derinlik bağlamı, göç üçlemesiyle bütün boyutlarıyla somutlaşmıştır. Yakın plan kullanmadan, boy çekim ile ailenin ve insanların içine bakma denemeleri, kusursuz bir biçim ve biçem kazanmıştır artık. Filmlerine konu ettiği insanları bizzat gözlemleyen Akad, nesnel gerçekliğin kusursuzluğunu göstermektedir son filmleriyle. Ormanda yaşamanın kurallarını bilmek zorundadır bu insanlar, çünkü yaşamak zorundadırlar. Oyunu kuralına göre oynayan insanların

dramıdır bu. *Gelin* filminde ilk gelenler, Taşra esnafı, küçük sermaye sahibidir. Memleketlerinde bütün varlarını yoklarını satıp burada sermayeleriyle bir tutunma kavgasına girişmişlerdir. *Düğün* filminde, gelenlerin hiçbir şeyleri yoktur. Ve tutunmaya çalışmaktadırlar. *Düğün* filminde ise Cemile'nin beyaz gelinliğinin içindeki boy plan görüntüsünden, Cemile'nin gelin olması sayesinde alınmış olan üç tekerlekli motorlu aracın boy plan görüntüsüne geçilmektedir ve ikisi de bembeyazdır. Bu hayati bağı Akad, yalın bir biçimde, yakın plana başvurmadan, mahremiyete saygısını koruyarak, karakterlerin iç dünyasına dokunabilme maharetini göstermiştir. İnsana has olan, hayatın derininde yatan ilişkiler yalın ve derin bir anlatımla sunulmaktadır. Üçüncü film *Diyet*'te ise, sendika olayı ve örgütlenme hareketi geleneksel değerlerle anlatılmaktadır (Battal, 2006:146-148).

Dönem içerisinde Yılmaz Güney'in filmlerinde ise, hem destan, halk hikayesi, ağıt gibi halk kültürünün unsurlarının hem de melodram, kara film, western, macera gibi film türlerinin varlığı görülmektedir Örneğin *Seyyit Han* folklorik ve masalsı öğelerin bir araya geldiği destansı bir film olarak adlandırılırken, *Umutsuzlar* ve *Baba* melodram, *Bir Çirkin Adam* kara film, *Acı* ve *Yedi Belalılar* western türünün etkilerini taşıyan filmler olarak değerlendirilmektedir. Güney'in düşünsel gelişim çizgisi çerçevesinde; ilk filmlerinde masalların ve mitlerin etkisinin daha çok hissedildiği (tipleştirmelerin öne çıktığı filmlerde iyilerle kötülerin mücadelesi anlatılmaktadır), politik sinema anlayışının ağırlık kazandığı 70'li yıllarda ise gerçekçilik iddiasının öne çıktığı görülmektedir. Bu doğrultuda, çoğu filmin anlatısında tiplerin yerini karakterler alırken; çevre tasvirleri, ayrıntılardan yararlanma ve olayların toplumsal, ekonomik ve siyasi bağlantıları gerçekçiliğin kurulmasına olanak tanımaktadır (Yüksel, 2006: 56).

Güney'in *Umut* filmi Akad'ın sinema üslubundan izler taşımaktadır. Sadelik, belgesele dayalı bir sinema dilinden kaynaklanan gerçekçilik etkisi, masalsı öğelerden ve folklordan yararlanma iki sinemacı arasındaki ortak özelliklerdir. Ancak Güney Akad'dan farklı olarak sinemaya politik bir işlev yüklemiştir.

Dönem içerisinde sinemaya adım atan Ali Özgentürk de belgesel filmlerinin yanında 1974 yılında *Ferhat* filmini yönetmiştir. Türk insanının tavrını ve üslubunu sinemalaştırmaya önem veren yönetmen, filmde töresel olan kan davası içerisinde iki

insanın acısını anlatmaya çalışmıştır. Yönetmen filminde kullandığı kuyu başındaki çıkrık ile kan davasını biçimsel olarak simgelemektedir (Ayça vd. 1974: 42).

Dönem içersinde sinemaya giren yönetmenlerden birisi Erden Kıral'dır. Nesnel-belgesel ve gerçekçi sinemanın temsilcilerinden biri olan yönetmen, 1978 yılında ilk filmi olan *Kanal*'ı çekmiştir. Ödün vermeden, her çeşit göstermelikten ve ticari endişelerden uzak kalarak gerçekleştirdiği filmde Kıral, düz bir öyküyü dürüst ve yalın bir anlatımla sinemalaştırmıştır. Yönetmen görüntüleriyle kitleler arasında bağlantı kurmuş, toplumun iç ritmini anlayarak elde ettiği bir anlatım diliyle sinema yapmıştır (Scognamillo, 1998: 382-383). Köy romanının sinemasal karşılığını bulma denemelerinin en önemlilerinden olan *Kanal,* sınıfsal çatışmayı bilinçli bir şekilde yerleştirmekte, köylünün yanındaki 'emekçi dostu' kaymakamın zengin toprak ağalarını yendiği bir sondan kaçınarak dönemin 'köy filmlerinin' arasında önemli bir yere oturmaktadır (Bozkurt, 2008: 33). Çünkü genel olarak sinema filmlerinde ağalar giriştikleri mücadelelerde başarısız olmakta ve bu başarısızlık ağanın fiziksel ölümüyle temsil edilebildiği gibi ağanın ve ağalığın simgesel ölümüyle de temsil edilebilmektedir (Serarslan, 2007: 25).

Kanal'da ise kaymakam ağa tarafından başka bir yere sürgün edilir, köylü ve ağa arasındaki savaş kaybedilmiştir; ancak filmin sonunda tüm köylünün davulla zurnayla, içten alkışlarla uğurladığı kaymakam onun ardından nesiller boyu devam edecek savaşta ezilenlerin umudunu ayakta tutacak manevi anlamda sembolik bir zafer kazanmıştır (Bozkurt, 2008: 33).

Erden Kıral *Kanal* filminin ardından 1979 yılında *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı filmini çekmiştir. Tarlada çalışan köylülerle açılan filmdeki Çukurova'nın pamuk işçilerine ait olan belgesel görüntüler, filmin başında, ortasında ve sonunda, kurmaca sahnelerin arasında hep aynı müzikle belirmektedir. Orhan Kemal'in romanından uyarlanan *Bereketli Topraklar Üzerinde*'deki bu belgesel görüntüler, yönetmenin bir önceki filmine nazaran daha karanlık ve umarsız izlenimi taşımaktadır (Bozkurt, 2008: 33). Yönetmen bu filmde, Çukurova'nın işçileriyle işbirliği yaparak en zor sahneleri ustaca çözümlemiş, akıcı, pürüzsüz bir sinema dili kurarak romanı beyazperdeye aktarmıştır (Dorsay, 1995: 187).

Yönetmen bu filminin hemen bir yıl sonrasında yine bir uyarlama olan 1979 yılında çekilerek 1987 yılında gösterime girebilen *Hakkari'de Bir Mevsim* filmini yönetmiştir. Sinemasal bağlamda sömürüye başvurmaksızın soğukkanlı bir şekilde çekilen film, olağanüstü bir şiir içermektedir. Yönetmen filmini, nesnel, ayrıntılı ve çevreyi yansıtmasını bilen anlatımıyla karlar altında kalan ücra dağ köyünü, neredeyse başka bir boyut, başka bir evrendeymiş gibi göstermektedir. Ayrıca bu bilmediği, düşlemediği yaşam kesintisine zorunlu olarak giren ve bu noktadan sonra adeta kendi kişiliğini, alışmış olduğu değerlerini yitiren filmin kahramanı olan yazarı şaşmaz bir bütünlük içinde vererek, birbirine tümüyle yabancı bir toplumla bir bireyin karşılaşmasını hiçbir zorlayama girmeksizin ortaya koymaktadır (Scognamillo, 1998: 383). Film, köy görüntüleri ve doğa betimlemelerinde ulaştığı belgesel duruluğu ve gözlemciliği ile büyük başarı yakalamıştır. Buna karşın köy yaşamı ve doğaya dair olmaktan çok, bir insanın yalnızlığını belirtmekte, filmin odak noktasını ne oraya ne buraya ait, iki arada bir derede kalmış bir insanın iç dünyası oluşturmaktadır (Göl, 2003: 144).

Diğer yandan 1973'de özgün sinematografik yaklaşımını özgürce açıklayan Erksan, aldığı eleştiriler ve yanlış anlamalara rağmen TRT için beş öyküden oluşan bir dizi çekmiştir. Bunların yanı sıra 1974 yılında korku denemesi olarak yönettiği *Şeytan* filminde, çeşitli kamera oyunları ve özel efektler kullanarak seyirciyi sarsmayı başarmıştır (Yüksel, 2006: 101).

Metin Erksan, insanı tüm boyutlarıyla anlatma yolunda, geleneksel olanla modern olanı kültürel ve entelektüel yorumuyla çakıştırıp özgün gerçeklik yaratmıştır. Bunu yaparken, gerekli ön koşul sinema duygusu, yaratıcı bakış ve seçicilik, derin gözlem ve muhakeme yeteneği ve nihayetinde ne gelir elimizden insan olmaktan başka duyarlılığına sahip sahici bir insandır (Battal, 2006: 183).

Yönetmenin derin gözlem yeteneği, 1979 yapımı *Sensiz Yaşayamam* filminde kendini göstermektedir. İstanbullu bir iş kadını kanserdir ve az bir ömrü kalmıştır. Acı çekmeden ölmek için kiralık katil tutar ve Kıbrıs'a gider; fakat katiliyle birbirlerine aşık olurlar. Katil kadını öldürmekten kaçar ve bunun üzerine kadın katili öldürür. Filmde psikolojik durumlar değişik merceklerle yansıtılmıştır (Onaran, 1999: 115).

2.1.5. 1980- 1990 Yılları

1970'lerden 1990'a kadar olan yirmi yıllık sürede sinema açısından, en az olumsuzluklar kadar olumluluklar da göze çarpmaktadır. Bu dönemde sinema dilinin olgunlaşmış, yavaş yavaş bir geleneğin oluşmaya başlamış, kendisinden söz ettiren filmlerin çevrilmiş olduğu görülmektedir. Giderek Genç Sinemacılar kuşağı gibi nitelemelerin doğduğu, yurt içi ve dışında Türk Sineması haftaları düzenlendiği görülmektedir. Bu dönemde pek de fakir olmayan Türkçe bir sinema kitaplığı kurulmuş, aydınlar sinemaya oldukça ciddi bakıp ilgilenmişler, üniversitelerde de sinema okulları, sinema bölümleri kurulmuştur (Güçhan, 1990: 131).

1980 sonrası Türk sinemasına bakıldığında, 70'li yıllardaki filmlerde görülen toplumsal konular ve işçi sorunlarının yerini, 80'lerde bireyi inceleyen filmlere bıraktığı görülmektedir. Seks filmleri yerini arabesk filmlere devretmiş, toplumsal konular ise bireysel ağırlıklı konulara dönüşmüştür. Filmlerde önceleri şematik biçimde verilen kişiler, daha sonra kanlı canlı daha insani özellikleri taşıyan karakterlere dönüşmüştür. Tam olarak değilse de, film kahramanlarının psikolojik boyutları ve kişisel özellikleri işlenmeye çalışılmıştır (Esen, 2000: 225).

Özellikle 1980 öncesi Türk sinemasında kadın ve cinsellik bir sömürü aracı olarak kullanılmış, seksenli yıllarda ise kadının toplumsal değişimler karşısında edindiği yeni rol ve kimlikler, güçlenen kadın hareketi Türk sinemasında yansımasını bularak, seksenli yıllara damgasını vuran 'kadın filmleri' kavramını ortaya çıkarmıştır (Güçhan, 1992: 94).

12 Eylül olgusuyla sinema bir anlamda yeniden şekillenmiş, 1980 sonrası yapılanmaya sebep olmuş; ayrıca 12 Eylül olgusu Türk sinemasının 1980–1990 arası en gözde konu kaynaklarından biri haline gelmiştir. Sinemanın bu yeni değerler sistemine yaklaşımı ve ilgisi, kadın, cinsellik, bireyin yalnızlığı gibi suya sabuna dokunmayan tema ve konulara ilgisi kadar yoğun değildir. Bu dönemde karşıtlık yıllarının sert ikliminden kurtulan yönetmenler, yeni düzenin kendilerine sunduğu olanakları değerlendirme anlayışı ile sinema yapmaya koyulmuşlardır (Karakaya, 2007: 235).

Bu dönem içerisinde ticari amaçlı filmlerin dışındaki filmlerde, sinema dilinin doğru kullanımının, yönetmenin kendine özgü anlatım dili oluşturma çabalarının ve estetik kaygıların bulunduğu gözlemlenmektedir. Sayıları az da olsa sinemasal yönü kusursuz, anlattığı konu iyi işlenmiş filmlerin varlığı görülmektedir. Sonuç olarak bu dönemde Türk sineması, ne anlatıldığının yanında, nasıl anlatıldığına da önem verir olmuştur (Esen, 2000: 225).

1980'li yıllarda özellikle videonun ortaya çıkışı ve yayılmasıyla birlikte Türk sineması kendini yenileme ihtiyacı hissetmiştir. Böylelikle sinemada içerik ve estetik yönlerden bazı değişikliklere gidildiği görülmektedir. Özellikle sinemaya yeni giren yönetmenlerin filmleri ile Türk sinemasında büyük değişimlerin varlığı görülmektedir.

Bu yeni yönetmenlerden birisi olan Sinan Çetin, sanat hayatına fotoğrafla başlamış, ardından yönetmen yardımcılığı yapmış ve çektiği kısa metraj filmleri ile yönetmenliğe adım atarak 1980 yılında ilk uzun metraj filmi *Bir Günün Hikayesi* filmini çekmiştir. Bu filminde Çetin'in sanata fotoğrafçılıkla başlamasının izleri görülmektedir. Film, "*konuşmalardan çok görüntülere, simgelere dayanan anlatımıyla bir hayli zorlayıcı bir çalışmadır* (Scognamillo, 1998:388)".

Yönetmenin bu simgeselliğe dayanan anlatımı 1986 yılında çektiği *Prenses* filminde de görülmektedir. Ancak bir görüntü ve simge bolluğu içinde çok şey anlatayım derdine düşen yönetmen inandırıcılıktan uzaklaşmıştır. *Gökyüzü* filminde ise Çetin, bir yönetmeni ve bu yönetmenin iç yolculuğunu, düşlerindeki bir aşk öyküsünü ve buna verdiği, vermesi gereken çizgiyi resimlendirmektedir (Scognamillo, 1998: 389).

Diğer yandan 80'li yıllarda Türk sinemasına önemli bir yönetmen olan Ömer Kavur girmiştir. Paris'te sinema eğitimi alan Kavur, bu dönem içerisinde çektiği ve ödül alarak başarını perçinlediği *Anayurt Oteli* (1986) filmi ile dikkatleri üzerinde toplamıştır.

Scognamillo'ya göre *Anayurt Oteli,* sanki gecenin öbür ucuna doğru açılan ve dönüşü olmayan bir yolculuk gibi, hayli karamsar ve tedirgin edici boyut değiştirmenin en belirgin, en açık ve çarpıcı örneğidir. Film, Kavur'un

filmografisinde ve Türk sinemasında kahramanı, yan kişileri, mekanı, anlatımıyla benzeri olmayan bir filmdir. Zebercet'in yolculuğunu ve arayışını izlerken bir paranoya olayının içyüzünü veren *Anayurt Oteli,* Kavur'un daha önce de denediği ruhbilimsel gerilimin âdeta eksiksiz bir portresini çizmektedir (1998: 391–392).

Film, azgelişmişlik, baskı ve yozlaşma olgularındaki neden sonuç ilişkilerini çarpıcı bir anlatımla sinemaya aktarmaktadır. Filmdeki taşra oteli, tüm sosyo-psikolojik fenomenleriyle ülkeyi; otel katibi olan Zebercet ise tüm ezilmişliği ve bu ezilmişliğin altında kabarıp duran çarpık, ilkel ve saldırgan duyguları ile bireyi simgelemektedir (Biryıldız, 2002: 282).

Diğer yandan Kavur'un *Gece Yolculuğu* ve *Amansız Yol* filmlerinde kullandığı telefon kulübesinde açık bırakılmış telefon ve sallanan ahize, insanlar arasındaki iletişimsizliği ortaya koymaktadır. Yönetmen filmlerinde bazen geçmişe özlemi, bazen zamanın iç içeliğini, saflığı ve kötülüklerden habersizliği ifade etmek için seksek oynayan kız çocuğu görüntüsünü kullanmaktadır. Bu görüntü konuyla ilgisiz gibi görünse de seyirci üzerinde farklı çağrışımlar uyandırmaktadır (Esen, 2002a: 416-417).

Kavur'un bu dönemin sonunda çektiği *Gizli Yüz* (1990) de çözülmemiş karakterleri ve gizemli barok estetiğinden çıkmış mekanları ve çağrışımlarıyla giderek yoğunlaşan, soru ve anlam işaretleri, göndermeler ve bulmacalarla dolu bir soyutlamanın doruklarında ve aşırılıklarında dolaşmaktadır (Scognamillo, 1998: 454).

Hep yağmur havası olan ve kahverengi, pembe, sarı renklerin pastel dünyasında çekilen *Gizli Yüz*, görüntüleri ve göstermek istedikleri ile seyirciyi düşündürme yoluna giderek amacına ulaşmaktadır. Film, seyirciyi zaman, yolculuk, arayış ve gerçek üzerinde sürekli düşünmeye yönlendirmektedir (Esen, 2002a, 308-309).

Dönemin diğer bir dikkat çeken yönetmeni olan Yavuz Turgul, sinemaya *Fahriye Abla* filmi ile girmiş, bu filmiyle ilerleyen yıllarda çekecek olduğu filmlerin anlatı yapısını ortaya koymuştur. 1986 yılında çektiği *Muhsin Bey* filmi ile yönetmen, Türk sinemasına senaryo ve görsel anlatı yönünden çok şey katmıştır.

Dorsay'a göre bu film, batıda sıkça görülen nostaljik bir sinemanın tam anlamıyla Türk usulü olanıdır. Türk toplumunca yaşanan kültür şokunu sesini yükseltmeden, hiçbir yanı ve olguyu suçlamadan, alçakgönüllü fakat onca etkili biçimde saptayan bir film, bir sosyolojik yaklaşım, bir hümanist sinema ve düzeyli bir popüler güldürü örneğidir. Özellikle çok iyi çizilmiş ve canlandırılmış Muhsin Bey kişiliği, simgelediği tüm şeylerle birlikte, Türk sinemasının en unutulmaz tipleri arasında yer almaktadır (1995:301). Turgul'un sinemasında sinemasal öğelerin oldukça başarılı bir biçimde kullanıldığı ve çerçeve içi estetiği kurmaktaki başarısı göze çarpmaktadır.

Yönetmen, filmlerinde hemen hemen her tür kamera açısı ve çekim ölçeğini kullanmaktadır. Çerçeve içi ilişkileri göstermek ve mekân hakkında bilgi vermek amacıyla genel çekimler kullanılmakta, *Fahriye Abla*'da hapishane, *Gölge Oyunu*'nda pavyon, mekanı tanıtmak amacıyla birçok kez genel çekimde görüntülenmektedir. Kullanılan ayrıntı çekimler ise, zaman zaman nesneye simgesel anlamlar yükleyerek önemli olayları ve durumları vurgulamaktadır. Örneğin *Fahriye Abla*'da Mustafa'nın parmağındaki yüzüğe yapılan ayrıntı çekim, onun nişanlandığı bilgisini seyirciye önceden sezdirmek amacını taşımaktadır. Böylece seyirci hiçbir diyaloğa gerek kalmadan Fahriye'den önce bu gelişmeden haberdar olmakta ve bu ayrıntı, gerilim duygusu yaratmaya yardım etmektedir. *Eşkıya*'da Baran'ın düşürdüğü muskaya yapılan ayrıntı çekim de benzer bir amaçla kullanılmaktadır. *Muhsin Bey*'de ise kahramanın güne başlaması birçok ayrıntı çekimi içerir. Sabah erkenden çalar saatin ziliyle uyanan Muhsin Bey'in terliklerini giymesi, mutfakta kahvaltı hazırlaması ve çektiği sifonun elinde kalması gibi ayrıntılar, hem Muhsin Bey'in mekanla ilişkisini kurar, hem de mekanı tanıyarak izleyicinin Muhsin Bey'in dünyasına girmesine yardımcı olur. Ayrıca Muhsin Bey'in çiçekleri onun Sevda'ya olan sevgisine işaret etmek üzere sık sık ayrıntı çekimde görüntülenmektedir (Yüksel, 2003: 84).

Daha önce sinema yazarlığı yapan Engin Ayça da bu dönem içerisinde *Bez Bebek* adlı filmi ile sinemaya adım atmıştır. Ayça *Bez Bebek* filminde, simgelerin ve renklerin dilinden yararlanmakta, durağan ve tekdüze görünen yaşam içinde var olabilen patlamaya hazır tutkuları, içten içe kaynayan volkanları ustalıkla seyircinin

önüne getirmektedir. Çizilmiş sınırlar içinde tutsak kalıp her şeye boyun eğen ve ulaşamayacağı istekleri baskı altında tutabilen bir kadının, gün gelip küçük bir kıvılcımla nasıl kabarıp taşabileceğini göstermektedir. Film, gerçek bir olaydan alınarak senaryo haline getirilmiş, yalın bir sinema dili ve abartıya kaçmayan oyunculukla etkili bir filme dönüşmüştür (Esen, 2000: 82-83).

Diğer yandan 1970'li yıllarda yaptığı kısa metraj filmlerin ardından 1979 yılında çektiği *Hazal* filmi ile dikkatleri üzerinde toplayan Ali Özgentürk de bu dönem içerisinde *At* (1981) filmini yönetmiştir. İleri'ye göre filmde durmaksızın çoğalan cenazeler ve yaşlı fahişelerle bir kabus yaratılmakta, kentin trajik öyküsü anlatılmaktadır (İleri, 1983: 5). Yönetmen bu filminde her yönüyle sağlam ve etkileyici, malzeme bolluğuna rağmen görsel etkisi vurucu olan bir yapıtı ortaya koymaktadır (Scognamillo, 1998: 385). Örneğin, yasalara aykırı olarak davranan bir grup el arabası satıcıları, zabıtadan kaçarken fırtınada savrulan şemsiyeler gibi görünmektedir (Onaran, 1995: 144). Bu sahne görselliğin yönetmen tarafından nasıl zengin bir biçimde ortaya konulduğu göstermektedir.

Tokyo Film Festivalinde "Neorelizme yeni bir stil ve yeni bir anlayış getirdiği gerekçesiyle" ödül alan *At,* yönetmenin yapı ve dil çabası gösterdiği bir çalışma olarak görülmektedir. Sinemasal dilin ve anlatı dilinin hikayenin bir parçası olduğunu belirten yönetmene göre, film hikaye anlatan bir şey değil, film kendisidir ve tekstin bıraktığı tatdır. Özgentürk'e göre her filmin bir iç sesi bulunmaktadır ve bu ses, bizim haberimiz olmadan bilinçaltımızla ilişki kurmaktadır (Vekilli, 1985: 79). Esen'e göre çekimleriyle, kullanılan simgeler ve yaratılan kişiliklerle, özellikle konunun işlenişiyle başarılı ve etkili olan *At,* seyyar satıcıların geceleri kaldığı han ile hafızalardan silinmeyecek bir dünya yaratmıştır (Esen, 2000: 116).

Yönetmenin bu filminin ardından çektiği 1984 yılında *Bekçi* ve 1985 yılında *Su da Yanar* filmleri toplumsal eleştiri yapan siyasi içerikli filmler niteliğini taşımaktadır (Esen, 2002b: 118).

Yönetmen bir uyarlama olan *Bekçi*'de, romanın getirmiş olduğu gerçek duygusundan uzaklaşarak soyut denilebilecek bir film ortaya koymuştur. Diğer yandan *Su da Yanar* filminde önceki filmleriyle uyuşmayan, fakat o filmlerinde

belirlediği bazı yaklaşımları iyice abartan, karmaşık, giderek kararsız bir çalışma yapmış ve bu anlamda eleştiriler almıştır. Sonuç olarak Nazım Hikmet'i gerçekleştiremeyen, başka neyi çekebileceğini kestiremeyen, eşiyle Fransız sevgilisi arasında mekik dokuyan, tutuklanan, çocukluk anılarıyla hesaplaşan yönetmenin öyküsünü anlatan film, Özgentürk'ün uyguladığı simgesel anlatımlarla, kendi iç bağlantıları olan bir tür belleğin görüntülerinden oluşan çözülmesi zor bir bilmeceye dönüşmüştür (Scognamillo, 1998: 385-386). Sansür Kurulu'nca gösterim izni olmasına karşın İstanbul Valiliği tarafından "vatana ihanet suçuyla itham edilen ve sürgün yaşamında olan" komünist şair Nazım Hikmet'in yaşamı ve fikirlerinin anlatılmak istendiği gerekçesiyle yasaklanan *Su da Yanar,* Özgentürk'ün İstanbul Bölge İdare Mahkemesi'ne yaptığı itirazlar sonucunda tekrar gösterime girmiş ancak; geniş seyirci kitlelerince izlenecek bir film olmaktan çok entelektüel kesime hitap eder bir film olarak sinema tarihine mal olmuştur (Onaran, 1995: 146-147).

Bir önceki dönemde sinemaya giren Erden Kıral bu dönem içerisinde 1984 yılında *Ayna* filmini yönetmiştir. *Ayna,* Zelihan, kocası Necmettin ve Zelihan'a tutkun Küçük Ağa'dan oluşan üçlü ve bu bunların etrafında gelişen kıskançlığı anlatarak, genelde dar bir mekanda yaşayanları, ölüleri, ayna ve öküzden oluşan simgeleri bir tür ölüm meditasyonu çerçevesinde incelemektedir (Scognamillo, 1998: 384).

2.1.6. 1990- 2000 Yılları

Adanır, somut görüntüler aracılığıyla öykü anlatan sinemanın, görsel ve işitsel bir sanat olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre söylenmek istenen şey görsel verilerle işitsel veriler arasında kurulan düzenlemelerdir. Buna karşın Türk sineması uzun yıllar işitsel olgu kurgulama sistemi üzerine kurulmuş, diyalogların nerede söylendiği önemsenmeyerek mekân diyalog etkileşimi bulunmayıp, mekân dramatik yapı içinde sahip olması gereken konuma ulaşamamıştır (1994:137-138).

Ancak kitle iletişim araçlarının her alanında olduğu gibi sinemada da özellikle 1980 sonrasında, görsel anlatım mesajların iletiminde giderek artan bir ağırlık kazanmıştır. Reklamlar, sinema filmleri, video klipler ve dergiler artık söze verdikleri önemi bir kenara bırakarak görsel öğelere ağırlık vermişlerdir. Uzun

metinlerin yerini alan çarpıcı görüntülerle, hızlı, etkili, akılda kalıcı bir anlatım dili yaratılmıştır (Arıcan,2007: 427).

Seksenli yılların sonlarına doğru, yeni perspektiflerin ve anlayışların oluşması, dil ve estetik arayışları, bireye yöneliş, sinemanın kendini konu edinip sorgulaması, yeni bir sinema düşüncesinin var olabileceğinin tartışılması gibi konular göze çarpmaktadır. Diğer yandan ulusal ve uluslar arası yarışma/ festivallerin sinema ortamına azımsanamayacak etkileri, yapım ve yapım sonrası koşulların değişen ekonomik koşullara koşut değişmesi, daha kişisel bir sinemanın kendini hissettirmesi, dışa bağımlı bir siyasanın sonucu Hollywood merkezli yayılmacı sinemanın Türk sinema ortamına çöreklenmesi, sinema izleyicisinin kesitinin değişmesi gibi durumlar seksenli yılların durumunu ortaya koymaktadır. Ayrıca televizyonun tartışılmaz egemenliğini video ile paylaşmak zorunda kalışı, sinema adına çok farklı duyuş, düşünmüş, olay, olgu ve oluşumun yaşanması seksenli yılların en belirgin özelliklerini doksanlı yıllara taşıdığı başlıklar olarak görülmektedir. Seksenli yıllarda yaşanan tüm nicel ve nitel değişimler 1990'lı yıllarda da sürmüş fakat yeni boyutlar kazanmıştır. Etki ve yansıma düzeyi değişse de her iki tarihsel dönem iç içe girmiştir (Karakaya, 2007: 236).

Türk sinemasının doksanlı yıllarda yakaladığı yükseliş çizgisi iki ana kaynaktan beslenmektedir. Birincisi Türkiye sinema ortamına seksenli yılların sonunda egemen olmuş popüler Amerikan sinemasının izinden giden ve bu kültür kuşatmasının ürünü olan filmlerdir. İkincisi ise daha kişisel bir sinema anlayışının üreticisi olan, sinemayı bir sanat formu ve anlatım aracı olarak benimseyen, belirgin biçimde bir arayışın, sinema düşüncesinin ve alternatif sinemanın izini sürenlerdir (Karakaya, 2007: 223). Dönem içerisinde özellikle yönetmenlerin farklı bir sinema dili arayışı içerisinde oldukları dikkat çekmektedir.

Suner'e göre 1990'lardan bu yana Türkiye "sembolik krizlerin" yoğunlaştığı bir dönem yaşamakta, "treni yakalama" telaşı dikkat çekici biçimde belirginlik kazanarak, farklı alanlarda güçlü biçimde sesini duyuran "değişim", "dönüşüm" ve "yeniden yapılanma" talepleri, "küreselleşen dünyayı yeniden yakalama" söylemi içinde dile getirilmektedir. Paradoksal biçimde Türkiye, bir yandan dünyayı yakalayabileceğine her zamankinden fazla kendini inandırmakta, diğer yandan da

“dışarıda bırakılma” (taşralaşma) tedirginliğini her zamankinden güçlü hissetmektedir. Özellikle 1990 sonrası filmlerde taşrayı görsel olarak kurmak konusunda özenli bir çaba gösterilmiştir (2002a: 181-182).

1990 sonrası ekonomik ve politik alandaki gelişmeler toplumu derinden etkilerken, Türk sinemasında 90’ların çehresine uyan birtakım yeni oluşumların kendilerine yol buldukları görülmektedir (Pösteki, 2004: 28). Bu dönemde birçok yönetmen Türk sinemasına girmiş, bir önceki dönemde sinemaya adım atan yönetmenler de başarılı filmlerini ortaya koymuşlardır. Bu dönemde Türk sineması, çoğunlukla biçimsel kaygılar taşıyan yönetmenleri de içerisinde barındırmaktadır. Yeşilçam sineması bu dönemde neredeyse erime noktasına gelmiş, yönetmenler filmlerinde öykü, senaryo yapısı, görsel ve işitsel estetik açılarından önemli başarılar elde etmişlerdir.

Yeşilçam anlatısını geride bırakan Türk sinemasının 90'lı yıllardan bu yana gösterdiği gelişimi, bazı eleştirmenler rönesans olarak tanımlamaktadırlar. ‘Yeni dönem’ diye adlandırılan bu sinemanın en belirleyici özelliği, yerli seyirciye değil de, Avrupa sanat sineması seyircisine hitap etmeyi hedeflemek gibi yanlış bir eksene oturması olarak görülmektedir. Son dönem Türk sineması oyuncu ekseninden yönetmen eksenine geçmiştir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi yaratıcı yönetmenlerin, farklı bir sinemasal dil kullandıkları kabul edilmekte, bu yönetmenlerin uluslararası platformda kazandığı birçok ödül, Yeşilçam döneminin bitişinden beri toparlanamayan Türk sinemasında yeni bir dönemi başlatmaktadır (Sözen, 2007: 69-70).

Bu yönetmenlerin yanı sıra, Derviş Zaim, Ümit Ünal, Kutluğ Ataman, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoğlu, Handan İpekçi gibi genç yönetmenler de 1990 sonrası Türk sinemasında yerlerini almışlardır. Diğer yandan 1998 yılında dönem içerisinde yeni sinemacılar oluşumu görülmektedir. Serdar Akar, Kudret Sabancı, Önder Çakar, Özer Kızıltan’dan oluşan yeni sinemacılar, 1998 yılında Serdar Akar’ın yönettiği *Gemide* (1998) filmi ve Kudret Sabancı’nın yönettiği *Laleli’de Bir Azize* (1998) filmleri ile ilk ürünlerini vermişlerdir.

Bu filmler sıfır bütçe, faklı biçimsel denemeleri ve ağır içerikleriyle Türk sinemasında önem arz etmektedirler. Yeni Sinemacılar, yeni bir dil arayışı içerisine girerek farklı filmler ortaya koymaya çalışmışlardır.

Yeni Sinemacılar'ın filmleri, birbirinden farklı görsel stil ve hikayeleri yansıtmakta ancak filmlerin hepsi ortak bir yaklaşımda toplanmaktadır. Bu yaklaşımın belirgin özelliklerinden bir tanesi, Türkiye açısından toplumsal ağırlığı büyük olan ve buna rağmen fazlaca el değmemiş ya da klişe kalıplar içinde ele alınmış konuların, karakter odaklı dramalarda, rafine biçimde işlenmesidir. Bunun yanı sıra filmlerin hiçbiri, politik tavırlarını ve dayandıkları sosyal sorunları kolayca manşetlere taşınacak birer etiket olarak üzerinde taşımamaktadır. Dışarıdan gözleyen bir bakış değil, detaylarla güçlenen analizci bir tavır içermektedirler. Çünkü insan olgusu ön planda görülmektedir. Hikayeler, karakterlerin psikolojisini eylemlerinin neden–sonuçlarıyla incelerken; karakterlerin çelişkileri ve kıstırılmışlıkları toplumsal bir çelişkinin resmini ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle filmler hem görünürdeki hikayenin sınırları içinde, hem de metaforik düzlemde okunmaya açıktırlar (www.yenisinemacılık.com, 2009).

Yukarıda adı geçen yönetmenlerden biri olan Serdar Akar'ın *Gemide* filminde göstergebilimsel anlamda eğretileme örneğinin kullanımı görülmektedir. Filmin en önemlilerinden birisi olan, kum kosterinin açılıp, denizden kum çıkardığı sahnede, kepçelerin denizin derinliklerine kum çıkarmak için her dalışlarında, Kaptan esrarın etkisi ile hiçbir şey hatırlamadığı geceyi yavaş yavaş hatırlamaya başlamaktadır. Yönetmen kum ve zihin arasında başarılı bir eğretileme kurmuştur (Çavuşoğlu, 2006: 145). *Gemide* filmi, dört gemicinin tacizine uğrayan bir Rus kadın etrafında kurgulanmıştır. Gemi, geleneksel olarak kadına yasaklanmış bir mekân olarak görülmektedir. Filmde gemicilerin kaçırdıkları Rus kızı sadece milliyeti ve Laleli'de bulunuyor olmasından dolayı fahişe zannedilmiştir; ancak tecavüz sırasında bakire olduğu anlaşılmıştır. Sembolik olarak Laleli, ahlaklı bir kadının olmaması gereken bir yerdir ve söz konusu kadın, erkekleri tahrik edici giysiler giymektedir. Filmde bu iki simge bir araya geldiğinde bir kadının 'fahişe' olarak okunması simgesel-rasyonel denilebilecek bir bağlama oturmaktadır (Erkarslan, 2005: 161).

Gemide ve *Laleli'de Bir Azize* filmlerine bakıldığında ortak özelliklerinin, mekân edindikleri dünyaları, otantik biçimde perdeye taşımaları ve bu dünyalara daha önce pek girilmemiş yerlerinden girmeleri olduğu görülmektedir. Türkiye'de kült bir konum edinen *Gemide*'deki karakterlerin, Türk sinemasına bugüne dek ağırlıkla yansıyan aile sahibi, saf fabrika işçisi tipinin epey dışında olduğu gözlemlenmektedir. Bütün gün kadın muhabbeti çeviren, aralıksız küfür edip esrar içen kum gemisi işçilerinin küçük hesaplarla ama çok sert dönen dünyası, seyirciyi çıplaklığıyla sarsmıştır. Türk sinemasında bir ilk denenerek, birbirinden bağımsız ama kesişen hikayeler olarak aynı anda çekilen *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize*, o güne dek sinemada daha çok Beyoğlu romantizmiyle sınırlanan İstanbul alt kültürünü en keskin haliyle perdeye taşıyan filmler olmuşlardır (www.yenisinemacılık.com, 2009). Her iki filmde de yönetmenler Türk sinemasında ilk kez çapraz kurgu tekniğini kullanmışlar, ve bu tekniği filmlerinde başarıyla ortaya koymuşlardır (Yüksel, 2008: 129).

Türk sinemasında öne çıkan yönetmenlerden biri olan Mustafa Altıoklar da dönem içerisinde sinemaya girmiş ve 1992 yılında ilk filmi olan *Denize Hançer Düştü'*yü çekmiştir. Film Scognamillo'ya göre, anlatım ve görsellik açısından düzgün olmakla birlikte senaryo aşamasında iyi işlenmemiş karakterleriyle dramatik, kimi simgesel çözümlemeleriyle doyurucu ve inandırıcı olmaktan uzaktır (1998:491). Yönetmenin 1995 yılında çektiği *İstanbul Kanatlarımın Altında* filmi ise medyatik isimlerin kamera önüne yerleşmesi ile teknik ve estetik yönden Hollywood filmlerine benzer bir yapı kurmaktadır.

Dönemin diğer göze çarpan yönetmenlerinden biri olan Barış Pirhasan, *Küçük Balıklar Üzerine Bir Masal'*la 1989'da ilk filmini çekerek akvaryum eğretilemesi üzerinden, içine kapalı küçük bir (burjuva) dünya ve içindeki balıkları anlatmıştır. Yönetmen daha sonra çektiği *Usta Beni Öldürsene* (1996) filmi masalsı öğeleriyle dikkat çekmekte, Dorsay'a göre görsel bir şiiri anımsatmaktadır (2004: 144).

Dönem içerisinde görülen diğer bir yönetmen ise Zeki Demirkubuz'dur. Sinemaya adımını Zeki Ökten'in yönetmen yardımcılığı ile atan Demirkubuz, 1994 yılında ticari kaygılardan uzak ve küçük bütçeli *C Blok* ile dönemin dikkat çeken yönetmenlerinden biri olarak görülmektedir. Yönetmen filmi ile Scognamillo'ya göre

"*yapım koşullarının zorlamasıyla biraz underground deneyselliği, biraz kararsızlığı ve de sinemasal marjinalliği bir arada yürütüyor gibidir* (1998: 496)." Filmde, zengin çift Tülay–Selim ile hizmetçi Aslı ve kapıcı Halet arasındaki ilişkileri, bu ilişkilerdeki doyumsuzluğu ve sıkışmışlığı anlatmakta, kullanılan büyük bloklar modern insanın yalnızlığının, kuşatılmışlığının ve sıkışmışlığının simgesi olarak görülmektedir.

Üç yıl sonra çektiği *Masumiyet* filmi ile Demizkubuz, sinemasında görülen en önemli temalarından biri olan çıkışsızlık veya kader temasını islemektedir. Yönetmen, melodram anlatısını gerçekçi bir üslupla kırmakta, anlatısını iç mekanlarda kurarak çıkışsızlığın öyküsünü anlatmaktadır. Filmin dikkat çeken bir yönü ise uzun ve sabit görüntüleridir. Filmin adının hapishane çağrışımlı olarak seçilmesinin amacı ise, insanın toplu konuttaki –büyük ölçüde gönüllü-kapatılmışlığına gönderme yapmaktır (Turan, 2000: 55).

Yönetmen bu filminin ardından 1999 yılında *Üçüncü Sayfa* filmini çekmiştir. Bu filminde de yine başka bir çıkışsızlık öyküsünü anlatan Demirkubuz, bu çıkışsızlığı bir figüran üzerinden vermektedir. Yönetmenin *Masumiyet* filminde kullanıldığı birtakım motiflere bu filmde de yer verdiği görülmektedir. Demirkubuz, melodramlarda görülen kadın edilgenliği özelliğini her iki filminde erkek edilgenliğine taşımıştır. Filmlerinde özellikle Yeşilçam melodramlarına göndermeler yapılmaktadır. Yeşilçam sinemasındaki iyiye karşı kötü anlatı biçimi yönetmenin filmlerinde kötülük ve masumiyet arasında ince bir çizgi olarak görülmektedir. Suner'e göre, *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa*'da, olayların arka planında sürekli görünen/işitilen Yeşilçam melodramları, anlatının yapısını yankılayan bir ayna-metin, bir üst-kurmaca düzlemi oluşturmaktadır. Filmlerin anlatısı içerisinde Yeşilçam melodramlarına yapılan göndermeler, filmde bir yandan bir illüzyon yaratırken, diğer yandan yarattığı illüzyonu açık etmesi ve kendi kurmacalığı üzerinde yorumda bulunması anlamını taşımaktadır (2006:191). Yönetmenin filmleri çoğunlukla klostrofobik iç mekânlarda geçmektedir. Suner'e göre, Demizkubuz'un filmlerinde gerek anlatı yapısı gerekse yaratılan görsel atmosfer, filmin ana temasını oluşturan 'kapalılık' duygusunu sürekli yeniden üretir niteliktedir (2006:215).

Bir önceki dönemde sinemaya adım atan Ömer Kavur da, bu dönem içerisinde *Akrebin Yolculuğu* (1997) filminde yine saat kulesi, fotoğraflar, göl ıssız kasaba ile simgesel anlatımına devam etmektedir. *Akrebin Yolculuğu* filmine bakıldığında gölün çok anlamlı olarak kullanıldığı görülmektedir. Suyun yüzü ve dibi, içi ve dışı iki farklı dünya olarak yansımaktadır. Suyun yüzeyi ise ölümle yaşam arasındaki ince çizgiyi simgelemektir. Filmde kullanılan diğer bir simge de Esra ile Kerem'in saat kulesinde yasak meyve elmayı paylaşarak ısırmaları, cennetten kovulma ve yaradılış efsanesinin bilindik simgesini yansıtmaktadır (Esen, 2002a: 365).

Dönem içerisinde öne çıkan yönetmenlerden birisi olan Derviş Zaim, 1996 yılında ilk filmi olan *Tabutta Rövaşata*'yı çekmiştir. Filmde İstanbul'da bir öykü anlatılmakta, İstanbul imgesi yoğun bir biçimde kullanılarak ön plana çıkarılmaktadır (Suner, 2006: 224). Filmde yönetmen, genel beğeni kalıplarını zorlamanın yanında, sokaktaki insanın sistemin bir ürünü olduğunu, oysa suçlunun hep başka yerlerde arandığını ortaya koymakta, sokakta yaşamak zorunda kalan insanların insani yönlerini izleyicisine aktarmaktadır(Kıraç, 2000: 17).

Suner'e göre, film bir tür kaybolma, boşluğa düşme deneyimi, böylelikle de seyirciye agorafobik* bir izleme süreci yaşatmaktadır. Çünkü film anlatısı içinde özne ve mekân kullanımı bakımından izleyiciye sağlam bir bağlantı noktası kurmamakta, filmin baş karakteri Mahsun, seyircinin kolayca çözümleyemeyeceği, mekân ise bilinen toplumsal ve mekânsal kategoriler içerisinde anlamlandırılabilecek nitelik taşımamaktadır (2002: 103).

Tabutta Rövaşata yalnızca başkarakterinin agorafobik kent deneyimini görselleştirmekle kalmayıp, ayrıca izleyiciye agorafobik bir izleme süreci dayatmaktadır. Diğer yandan kullanılan mekân olan filmin sunduğu İstanbul Boğaz manzarası Mahsun'un soğuktan morarmış yüzüne, titreyen bedenine fon oluşturmakta; böylelikle film İstanbul görüntüsünü genel eğilimle paralel biçimde

---

* Agorafobi kavramı, 19. yüzyıl sonunda modern kent deneyimini karakterize eden yaygın bir mekânsal patoloji olarak algılanmaktadır. Agorofobi, titreme, çarpıntı, ateş basması, yoğun ölüm korkusuyla donakalma gibi belirtilerle birlikte görülmekte, hastalar geniş alanlarda ya da boş caddelerde yürürken ortaya çıkmaktadır. Hastaların korkusunu arttıran temel faktör, mekânın sınırlarının belirsizliğidir ve agorafobi açık alanda hissedilen bir mekânsal hastalıktır (Vidler'den Aktaran: Suner, 2002: 99).

estetize ederken, diğer yandan da estetize ettiği görüntüyü yadırgatıcı ve rahatsız edici kılmaktadır (Suner, 2002: 99).

Yönetmen bu filmin ardından yönettiği *Filler ve Çimen*'de arka plana Susurluk olayını yerleştirdiği koşucu bir kızın öyküsünü anlatmaktadır. Filmde dikkat çeken yönlerden birisi, kurgu açısından sekansın farklı yaklaşıma sahip olmasıdır. Filmin iki sahnesinde düz çizgisel (lineer) kurgu, yerini sarmal bir yapıya bırakmaktadır. Film genel olarak klasik anlatı etrafında şekillenmekte ancak yönetmen kendi ifadesiyle "*klasik kurgunun anlatısına iki yerde dinamit koymaktadır* (Yalçın, 2001: 69).

Derviş Zaim sinemasının öne çıkan bir özelliği, filmlerinin sembolik bir anlatı yapısı üzerine kurulu olmasıdır. Yönetmen, üç filminde de bu anlatım yolunu seçmekte, kullandığı renkler ve nesnelerle bir çağrışımlar dizisi yaratmaktadır. Filmlerinin alt metnini oluşturan bu semboller filmin anlatımında yardımcı bir araç olarak kullanılmaktadır. *Tabutta Rövaşata*'da kullanılan tavus kuşu, *Filler ve Çimen'*de Havva'nın ve abisinin bulunduğu sahnelerin ve giysilerin yeşil ağırlıklı olması, yönetmenin kullandığı semboller ve göndermeler olarak okunabilmektedir. Ayrıca, mekanlar da filmler de önemli yer tutmaktadır. Çekimlerin neredeyse tamamına yakını dış mekânlarda geçmekte, yönetmen çoğunlukla şehir imgelerini kullanarak kendi sinema dilini yaratmaktadır. Dış mekanlar; kapalılığı, kıstırılmışlığı simgelediği gibi (*Tabutta Rövaşata*), kaçışı ve özgürlüğü de simgelemektedir (*Filler ve Çimen*) (Çavuşoğlu, 2006: 128).

Bir önceki dönemde sinemaya giren Nuri Bilge Ceylan da bu dönem içerisinde 1996 yılında ilk uzun metraj filmi olan *Kasaba*'yı çekmiştir. Siyah-beyaz olarak çekilen filmde, kırsal kesimde yaşayanların kente, kentte yaşayanların batılı bir ülkeye göç etmek istemeleri ve insan–doğa ilişkileri anlatılmaktadır. Kıraç'a göre film, görsel zenginliğini siyah–beyaz fotoğrafların görkeminden almaktadır ve bu bağlamda hiç de mütevazılık taşımamaktadır. (Kıraç, 2000: 16).

Yönetmenin 1999 yılında çektiği *Mayıs Sıkıntısı* filmi ise, Pösteki'ye göre "*Çehov'a adayacağı ve kendi ailesini oyuncu olarak kullanacağı bir film çevirmek*

için doğduğu kasabaya gelen bir yönetmeni ve kasabada yasayan farklı insanları anlatan, gösterişten uzak, yalın, sade bir filmdir (2004: 126)".

Filmde, iki farklı zamansal boyut birbiri ile çakışmaktadır. Gündüz-gece ve mevsim geçişlerinin iç içeliği, kasabada zamanın akışını bir tekrar ve yineleme döngüsüne dönüştürmektedir. Günler, mevsimler geçmekte, her şey aynı kalıp kendini tekrarlamaktadır. Zamanla ilişkili olarak yapılan yineleme ve durağanlık vurgusu açısından filmin anlattığı, taşrada zamanın akışından ziyade akmayışı olarak görülmektedir (Suner, 2006: 109).

Erden Kıral da bu dönem içerisinde çektiği *Mavi Sürgün* (1993) filmi ile yine ön plana çıkan yönetmenlerden biri olarak görülmektedir. Filmde şimdiyle geçmiş arasındaki gelgitler zamanla ikisinin karışımı haline dönüşmektedir. Yönetmen monologlarla yaratılan şiirselliği görüntülerle ortaya koymakta, filmin kahramanı olan yazarın geçmişini temizlercesine duvarlara kovalarca su çarpması, geçmişin sorgulamasını göz önüne sermektedir (Vardar, 2003: 142).

Diğer yandan Ümit Ünal dönem içerisinde ilk filmi olan *Dokuz*'u çekmiştir. Film, sinematografik tercihleriyle, sorgu odasında geçen mekân kullanımıyla, karakter odaklı anlatı yapısıyla, yaratıcı kurgusuyla deneysel bir çalışma olarak görülmektedir.

Filmde karakterlerin hapsolduğu sorgu mekanından geçmişe gidişler, sorgulanan karakterlerden biri olan Firuz'un video kamerasıyla kaydettiği görüntüler aracılığıyla gerçekleşmekte, dolayısıyla izleyicinin kapalı mekanla açık mekanı algılayışı arasında bir fark olmamaktadır. Her ikisi de belirli bir bakış açısını yansıtan, klostrofobik olmaya mahkum görüntüler üzerinden izleyiciye ulaşmaktadır (Öperli, 2002: 30). Bu anlamda filmde izleyiciye klostrofobik bir izleme süreci yaşatılmakta, daha en baştan izleyici üzerinde rahatsızlık duygusu uyandırmaktadır.

Yeşim Ustaoğlu da dönem içerisinde 1998 yılında çektiği *Güneşe Yolculuk* filmi ile çıkışını gerçekleştirmiştir. Yönetmen filmlerinin eksenine insanı yerleştirmektedir. Diğer yandan filmlerinde doğa görüntülerine oldukça geniş yer veren yönetmen, bir anlamda doğa-insan ilişkisini ve insanın yaşadığı coğrafyadan nasıl etkilendiğini vurgulamaktadır.

Yönetmenin bu dönem içerisinde çektiği *Güneşe Yolculuk* filminde doğrusal bir zaman izlendiği görülmemektedir. Filmin açılış sekansında, birinin bir tabutu arabaya yükleyişinin suda yansıması görülmektedir. Daha sonra filmde, geçmişe gidilerek, açılış sekansına kadar neler olduğu anlatılmaktadır. Ardından döngüsel bir anlatı yapısı ile film tekrar başladığı yere dönmekte ve oradan devam etmektedir. Sahnenin iki kere gösteriliyor olması, bu sahnenin önemini vurgulamaktadır. Film, hem dışsal hem de içsel bir yolculuk olarak bu sahne ile başlamaktadır ve filmin kırılma noktasıdır (Çavuşoğlu, 2006: 140). Yönetmenin 2004 yılında çektiği Bulutları Beklerken filmi de Güneşe Yolculuk filminin devamı niteliği taşımaktadır.

Reha Erdem ise bu dönem içerisinde Türk sinemasına girerek 1989 yılında ilk uzun metraj filmi olan *A Ay*'ı çekmiştir. Çalışmanın bir sonraki bölümünde yönetmene ayrıntılı olarak değinilecektir.

Dönem içerisinde sinemaya adım atan yönetmenlerden biri olan Fatih Akın, 1994 yılında girdiği Hamburg Devlet Güzel sanatlar Akademisi Görsel İletişim Bölümü'nden mezun olduktan sonra çektiği iki kısa filmin ardından ilk uzun metraj filmi olan *Kısa ve Acısız* (1996) filmini yapmıştır. Yönetmen bu filminin ardından 2000 yılında *Temmuz'da* filmini çekmiştir.

Sembolik anlatımlar Fatih Akın'ın filmlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Örneğin *Kısa ve Acısız'*da Cebrail'e hapishaneden çıktıktan sonra Alice tarafından verilen şans tılsımı olduğu söylenen kolye, Cebrail'in boynundan çıktığı noktada tüm şanssızlıkları da beraberinde getirmektedir. Kolye gibi güneş figürü de sembolik anlam taşımaktadır. Güneş doğuyu ve Cebrail'in hayallerini simgelerken, Alice'in elinde güneş şeklindeki kolye de Cebrail'in Alice'e geldiğini anlatmaktadır. Nitekim Cebrail umutlarını doğuya bağlamıştır ve umutlar gibi güneş de doğudan doğmaktadır. Güneş figürü *Temmuzda* filminde bir kez daha görülmekte, aşk, umut ve doğuya yapılacak olan yolculuğu simgelemektedir. Filmde Daniel, güneş şeklindeki yüzüğün peşinde doğuya doğru yolculuk etmeye başlar (Deliormanlı, 2006: 99).

Fatih Akın'ın filmlerinde yolculuk sıkça görülen temalardan birisidir. Yolculuk, yönetmenin filmlerinde, ya gerçek ya da metaforik olarak, hatta ikisi bir

arada kullanılarak verilmektedir. *Kısa ve Acısız'*da yolculuk teması, Cebrail Türkiye'ye gitmenin özleminde başlangıçta eve dönüş özlemi iken, mafya babasını öldürmesinden sonra mecburi bir kaçışa dönüşmüştür. *Temmuzda*'da ise Daniel hem gerçek aşkı bulmak için yolculuğa çıkar hem de bu yolculukta kendini bulur. Bu bağlamda Daniel'in yolculuğu gerçek ve metaforik olanı birleştirir. Bu durum basit ve homojen değil, birleşik ve evrimsel bir yolculuktur. Ayrıca ona eşlik eden Juli, İsa ve Melek karakterleri de değişik nedenlerle yolculuklar yapmaktadır (Deliormanlı, 2006: 111).

1970'li yıllarda sinemaya adım atan Yavuz Özkan'ın bu dönem içerisinde yönetmiş olduğu *Yengeç Sepeti* (1994) ise, içerisinde çeşitli göstergeler barındırmaktadır. Filmde, aile içi çekişmeler ve hesaplaşmalar zayıflayan bağları aktarırken, "konut" bir mücadele alanını temsil etmektedir. Konutun, sürdürülmeye çalışılan bir düzenin göstergesi olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu göstergenin aktarılması açısından filmsel mekân tek katlı, avlulu, domestik bir kır evi olarak seçilerek, sembolik olarak masumiyet ve geleneksel aile yaşamı işaret edilmektedir. Konutun iç mekânlarında ailenin dirlik ve düzeni esas alınarak ilişkiler uzlaşma, barışma, anlaşma temaları ile kurulmuştur. Buna karşın avlu ve ahır hesaplaşmaların geçtiği mekânlar olarak aktarılmaktadır (Erkarslan, 2005: 164). Filmde ailenin yaşadığı yıkıcı ve acımasız çatışma, Türk toplumunun ve bütün dünyanın karşı karşıya kaldığı öfke ve saldırganlığın kökenlerini işaret etmektedir (Onaran, 1995: 142).

Bir önceki dönemde de ele alınmış olan Ömer Kavur, bu dönemde yönettiği *Akrebin Yolculuğu* (1997) ile yine dikkatleri üzerinde toplamıştır. Film, kaybolan belgeleri ve unutulmuş kasabaları arayan yolcusu, saat kuleleri, gizemli kadını ve tutku dozuyla, beklenilen bir açıklamadan çok kısır bir döngüye odaklanmakta, karmaşık, kapalı, yoğun ve zengin bir film niteliği taşımaktadır (Scognamillo, 1998: 454).

1990'lı yıllarda Türk sinemasına adım atan yönetmenlerden biri olan Mustafa Altıoklar da 1992 yılında çektiği *Denize Hançer Düştü* filmi ile dönem içerisinde yerini almaktadır. Film, anlatım ve görsellik açısından zengindir ancak Jean Genet'i konu etmek dışında benzer atmosferlere hiçbir yenilik getirmeden, senaryo

aşamasında iyi işlenmemiş karakterleri, dramatik yapısı ve kimi simgesel çözümlemelerindeki abartıyla da doyurucu ve inandırıcı olmaktan uzaklaşmıştır. Altıoklar'ın 1995 yılında yönettiği *İstanbul Kanatlarının Altında* filminde de yine görsel düzenin ön planda olduğu görülmektedir(Scognamillo, 1998: 491).

Diğer yandan Erden Kıral ise, bu dönem içerisinde çektiği filmleri ile yine simgesel anlatımlara başvurmasıyla ön plana çıkmaktadır. Örneğin yönetmenin 1993 yılında çektiği *Mavi Sürgün* filminde Cevat'ın tuttuğu evin duvarlarını kuyudan doldurduğu kovadan su fırlatarak yıkaması abartılı görünse de, evi yıkayarak kendi gönül evini yıkmasının sembolik anlatımı olarak görülmektedir (Onaran, 1995: 131-132). Bu sahne aynı zamanda Cevat'ın yeniden doğuşunun sevincini ve kendi düşünce dünyasından başka eylem dünyasına duyduğu özlemi yansıtmaktadır. Diğer yandan köprüden gelin geçirme sahnesi, aydın kesimin gerici görenekler üzerindeki değiştirici, dönüştürücü etkisini simgelemektedir. Ayrıca yataksız somyanın altından çekilen görüntülerle verilen ısmarlama mektup yazma serüveni, Cevat'ın bencillik, kurnazlık gibi insana özgü kusurlarını ortaya dökmektedir (Tankut'tan Aktaran: Onaran, 1995: 132).

2.1.7. 2000'li Yıllar

2000'li yıllara gelindiğinde göstergebilimsel anlamda önem arz eden film sayısının giderek arttığı görülmektedir. Çoğu sinema eğitimi almış olan yönetmenler, filmlerinde derinde olanı anlatma konusunda başarılı yaklaşımlarda bulunmuşlar ve bu anlamda sanatsal filmlere yönelmişlerdir.

Coş'a göre dünyanın her yerinde kendini salt ticarete, salt ekmek parasına adamamış yönetmenler, sinemaya düşünsel bir işlev kazandırmak ve bir şeyler söyleyebilmek adına içinde bulundukları koşulları zorlamakta, iyi-kötü bir takım yapıtlar ortaya koymaktadırlar. Bu filmler ülkelerin liberal veya devletçi bir düzende yapılanmalarına göre ayrı ayrı özellikler taşımakta, kendi koşullarının izlerini getirmekte ve kendi toplumlarının sorunlarını yansıtmaktadırlar (1973: 3).

Günümüz Türk sineması Görücü'ye göre, bir tarafta, Hollywood'un biçimlendirdiği ve var ettiği, çoğu reklam sektöründen gelen yönetmenlerce üretilen ticari, box-office sineması; diğer tarafta ise genç ve yeni yönetmenlerin egemen ve

ticari yapı dışında, daha çok "bağımsız", az parayla çektikleri ticari olmayan sinema örnekleri ikili bir sinemadır. Bu dönemde, sinema sektörü rafine olmuş durumdadır ve dönem adlandırılmasında kullanılan ikili yapının nedeni, tek bir tanımlama ile adlandırmanın zor görünmesinden kaynaklanmaktadır (2004: 51).

Bir önceki dönemde sinemaya oldukça katkısı bulunan yönetmenler 2000'li yıllarda da çalışmalarına devam etmişlerdir. Bu yönetmenlerden ve Yeni Sinemacılar olarak nitelendirilen yönetmenlerden biri olan Serdar Akar, dönem içerisinde öncelikle 2000 yılında *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* filmini çekmiştir. Filmin jeneriğindeki yoğun yağmur altında, çamurlar içinde oynanan futbolda yakın çekimdeki paslaşmalar, çelmeler, çamurun içinde kayan futbolcuların görüntüleri, seyircide yan anlamsal bir boyutun olmadığı kanısını uyandırmaktadır. Ancak jeneriğin bitimindeki Hacı'nın içki masasında kendisiyle birlikte oturan oyunculara yönelik sözleri, filmin izleyicisine futbolun yanı sıra hayata dair mesajlarının da olduğunu göstermektedir. Görüntüleriyle film, "*Hayat fena halde futbola benzer. Şahsi beceri gerektirir ama insanların takım halinde oynadığı bir oyundur. Hayat da öyle değil mi? İstediğin kadar yetenekli ol. İyi bir takımın yoksa kaybedersin."*mesajını taşımaktadır (Yüksel, 2008: 131).

Akar bu filminin ardından 2002 yılında *Maruf* filmini yönetmiştir. Filmde ailenin birbirinin yükünü sırtlanış biçiminden, köyde cinselliğin işlenişine kadar, 'köy filmi' alışkanlıklarının ilerisine geçen sert bir portrenin varlığı görülmektedir. Filmde metnin edebiliğine, önceki filmlere göre daha epik, estetik yönü ön planda bir görsel anlatım ve köyü hikayenin karanlık yönleriyle yorumlayan bir müzik eşlik etmektedir. Yönetmenin *Maruf*'ta kullanılan dil, gündelik köy yaşantısına ait dil yerine yörenin özellikle sözlü edebi kültüründen alınmıştır. Kullanılan dil sonuna kadar otantiktir fakat kameranın çevrildiği dünyanın vurgulu özellikleriyle şekillenmektedir (www.yenisinemacılık.com, 2009).

Diğer yandan Nuri Bilge Ceylan *Uzak* filminde genel sinema dili açısından (alan derinliği, uzun çekimler, amatör oyuncular) diğer filmlerinde olduğu gibi gerçekçiliği savunmakta ancak, temel felsefi kaygıları bakımından artık 'doğa–insan armonisi', 'abartılmayan duygular' yerine *Uzak*'la beraber, 'yabancılaşma', 'kadın–erkek ilişkileri', 'nihilizm' gibi daha 'kişisel' ve 'soyut' temalara kaymaktadır. Diğer

bir deyişle, yönetmenin münzevi kişiliğinde ortaya çıkan Yasujiro Ozu tarzı, 'doğu bilgeliği', giderek 'neo–modern' bir yalnızlık felsefesine yaklaşmaktadır (Daldal, 2003: 268) .

Filmin başlığı basitlikten öteye giderek çeşitli anlam katmanlarını içerisinde barındırarak çeşitli yorum olanakları sağlayan bir katman olarak görülmektedir. Öncelikle *Uzak* yaşadığı yeknesak kasaba ortamından uzaklaşmak isteyen Yusuf'un hayallerini simgelemektedir. Diğer yandan uzak insanlar arasındaki uzaklığı, yabancılaşmayı temsil etmekte, filmde insanlar arası iletişimsizlik ortaya konulmaktadır (Daldal, 2003: 268). Yönetmenin 2006 yılında çektiği *İklimler* filminde ise uzun planlar, karakterlerinin arasındaki gelgitler tüm gerçekçiliğiyle yansıtılmaktadır. Birbirinden uzağa yerleştirilen karakterler arasındaki mesafe çerçevenin derinlemesine kullanılması sayesinde tüm keskinliğiyle hissedilmektedir. Denizden karanlık bir nokta olarak çıkıp gelen İsa'nın Bahar'a -ve kameraya- yaklaştıkça netleşip büyümesi örneğindeki gibi, ayrıntılarla kurulan mizansenlerin her birinde ayrı bir söz yatmaktadır (Şirin, 2007).

Filmde ayrıca eğretileme örneği ortaya konulmaktadır. Mahmut'un, Tarkovski'nin Solaris filmini izlediği sırada duyulan Bach prelüd, Mahmut ve Yusuf'un ayrı ayrı pencerelerden yağan karı izlerken de sürer. Yusuf'un balkona çıkıp rüzgâr fırıldağına vurmasıyla kesilir. Mahmut'un Yusuf'a, evin kurallarını çiğnediği ve ortalığı kirlettiği için bağırıp çağırdığı sahnede de hafif ve kısa olarak fırıldağın sesi duyulur. Filmin sonunda Mahmut'un havaalanında görüntülendiği çekimden, kesmeyle balkondaki fırıldağa geçilir. Ardından çevrinmeyle balkonda sigara içmekte olan ve evden ayrılmaya karar veren Yusuf görülür. Bu sahneler göz önüne alındığında fırıldağın, esen rüzgâra göre hareket eden Yusuf'un bir eğretilemesi olduğu sonucuna varılmaktadır (Onaran, 2004: 21).

Ceylan 2008 yapımı *Üç Maymun* filminde ise, minimalist sinema dilinin esas bileşenlerinden biri olarak ustalığını belgeleyen; fotografik değeri yüksek, uzun planlarla izleyiciye durup düşünme payı bırakmaktadır. Toplumsal bir olguya değinen "Üç Maymun"u filmin adını simgelediği platforma taşımakta, bu yüzden bu olguyu gerçekçi bir tavırla irdelememekte, saklanan sırlar, aşk üçgeni ve çıkar ilişkileriyle kara filmin sınırlarında gezinen bir öyküye dönüştürmektedir. Islak

çocuk hayaletinin ziyaretleri ise, erkek karakterlerinin aile bağlarının güçlü, vicdanlarının suçluluk duygusunu bastıramayacak kadar hassas olduğunu vurgulamaktadır (Taşçıyan, 2008).

Derviş Zaim ise dönem içerisinde 2002 yılında çektiği *Çamur* filmi ile dikkatleri üzerinde toplamıştır. Yönetmen filminde sadece simgesel motifleri değil onunla birlikte farklı anlatım tarzları olan gerçekçilik, sürrealizm ve sembolizmi de kullanmaktadır. *Çamur*'da başlangıçta mekân karakterlerin motivasyonlarının gerektirdiği biçimde ve ölçüde kullanılmaktadır. Bir noktadan sonra, karakterlerin motivasyonlarını başka biçimlerde ve başka yönde etkilemeye başlayarak; neredeyse karakterleri kontrol edecek, onlardan bağımsız gibi duran bir noktaya kadar gelerek mekânın kendisi ayrı bir 'karakter' olarak ortaya çıkmaktadır. Bir hastalık fikrinden yola çıkan filmde karakterlerin temel motivasyonları da iyileşmek olarak görülmekte, hastalık motifi mevcut durumun metaforu olarak kullanılmaktadır. İyileşmek için bulunan çare ise çamurdur. *Çamur* bazen filmde karakterleri iyileştirmekte; bazen de başlarına olmadık belalar getirmektedir. Çamur (veya mekânın kendisi), iyilik ve de kötülüğün kaynağı biçiminde simgelenmektedir. İkinci olarak *Çamur* filminde çeşitli mekânların hem realist, hem sürreal, hem de sembolik kullanımı söz konusudur. Filmde sık sık görüntüye gelen tesis ve havuzlar ise o mekanların sembolik olarak seçildiğini vurgulamaktadır. *Çamur*'da "Umut vardır ama abartılı umutlar insana büyük tuzaklar kurar" mesajı verilmektedir (Öperli ve Yücel, 2003: 33).

Zaim 2006 yılında yönettiği *Cenneti Beklerken* filminde ise minyatür formunu film formu haline getirmektedir. Yönetmen bu filmde, görünüş'ün yerine rüya'yı ikame ederek, sorunsalı rüya/gerçeklik sorunsalına dönüştürmekte, rüya ile gerçeklik mantıklarını birbiriyle yer değiştirebilir duruma getirmektedir. *Cenneti Beklerken*'de minyatür, gerçeklikle rüya arasında herhangi bir fark olmadığını gösterme işlevini taşımaktadır. Filmde, Danyal'ın saltanat rüyası, minyatürle gerçekliğe dönüştürülmek istenmiş; minyatürle Velasquez'in 'Las Meninas'ı arasındaki farklar silinmiş; yaşam, tıpkı minyatür gibi, rüya ile gerçeklik arasında, iktidarı da kuşatarak, birinden ötekine kolayca dönüşebilir olmuştur. Ayrıca Eflatun'un oğlunun mezar başında görünüp içinde kaybolmasına benzer gerçeklikte olmuş gibi verilmiş sahneler, filme yer yer fantastik bir boyut vermektedir (Yavuz, 2006). Bu filminde

minyatür sanatından yararlanarak yeni bir görsel anlatımın kapısını aralayan yönetmen 2008 yılında çektiği, çarpıcı afişinde "Allah onları affetsin" ifadesiyle yer bulan *Nokta*'da hat sanatından feyz alarak tarihi bir Kuran'ı satmak isteyen Ahmet'in yaşadığı vicdan azabını, kamerasını bir hat sanatçısı gibi kullanarak tasvir etmektedir (Özyurt, 2008).

Demirkubuz ise, 2001 yılında *Yazgı, İtiraf* ve 2003 yılında *Bekleme Odası* filmlerini çekmiştir. *Yazgı, İtiraf* ve *Bekleme Odası* filmleri 'Karanlık Üstüne Öyküler' üst başlığı kapsamında bulunmaktadır ve yönetmenin üçlemesidir. Yönetmenin kendisine ve diğer filmlerine göndermeler yapması, tekrarlayan görsel öğeler ve temalar kullanması ile yaratılan metinlerarasılık söz konusu olduğundan filmlerin ayrı ayrı ve bir bütün olarak okunması olasıdır (Öztürk, 2001: 26–27).

Demirkubuz, *İtiraf*'ta iyilikle–kötülük, masumiyetle–suçluluk arasındaki ince çizgiyi vurgularken, *Yazgı* ve *Bekleme Odası*'nda kötülüğü insan doğasına ilişkin bir kavram olarak ortaya koymakta, iyinin ve kötünün ne olduğuna ilişkin felsefi bir sorgulama sunmaktadır. Diğer yandan Zeki Demirkubuz'un filmleri arasında, izleyici beklentilerini en çok hiçe sayan ve seyircisini en çok zorlayan filmin *Bekleme Odası* olduğu görülmektedir. Filmde alıcı çoğunlukla hareketsizdir, uzun ve orta uzunluktaki çekimlerde sabit bir noktadan yaşanılan âna tanıklık edecek biçimde konumlandırılmıştır. Filmin büyük bir bölümü Ahmet'in evinde geçmekte, izleyici de onunla beraber 'bekleme odasına' hapsolmaktadır. Ahmet karakterini tanımlayan 'eylemsizlik' durumu, *Bekleme Odası*'nı açıklamak için uygun bir ifade olarak görülmektedir (Karabağ, 2005: 184).

Yönetmenin 2006 yılında çektiği *Kader* filmi ise, Demirkubuz sinemasının sloganlaştırılmış halini anımsatmaktadır. Yönetmen bu filmde '*Masumiyet*'teki karakterlerin öyküsüne geri dönmüş; Bekir, Uğur ve Zagor'un birbirini itekleyen hayatlarından bir enstantane olan *Kader*'i şekillendirmiştir. Filmde Bekir'in aşkının ilahi bir tarafı olduğuna değinilmekte, saplantı, kötülük şeklinde ortaya çıkan bütün eğilimler aşk duygusu ile bir noktaya ulaşmakta ve imkansızlıkların altı çizilmektedir. Yönetmen filmlerinde tutkuya zemin olarak daha çok kötülüğü tercih ederek, karakterlerine kötülüğü yaşatmaktadır. *Kader* filminde de bu düşüncenin

somut örnekleri görülmektedir. Örneğin, kötü karakter Zagor'dur fakat onun gözünü kırpmadan insan öldürebilmesi dahi bilinçli değildir (Özden, 2006b).

Fatih Akın ise dönem içerisinde 2002 yılında *Solino* filmini çekmiştir. Yönetmen bu filmin ardından, *Duvara Karşı* (2004), *Yaşamın Kıyısında* (2006 filmlerini çekmiştir. Fatih Akın'ın sinemasına bakıldığında, iki arada bir derede olma halinin tasvirinden çok, insan ilişkilerindeki satır aralarında, kurulu düzen içindeki çatlaklarda bulduğu şeylerden hareketle karakterlerin hayatlarını ve ait oldukları dünyayı değiştirme potansiyelini ortaya koyması, onun sinemasını güçlü kılan şey olarak görülmektedir (Gökçe, 2007: 93).

Akın'ın sıkça kullandığı yolculuk teması yine bu dönem içerisindeki filmlerinde de görülmektedir. Örneğin *Solino* daha iyi bir hayat özlemi çeken İtalyan ailenin Almanya'ya yolculuğuyla başlamakta, bu yolculuk yeni bir ev arayışı ve keşfi iken, sonunda eve dönüş ve bir anlamda kaçışla son bulmaktadır. *Duvara Karşı* filminde ise yine metaforik ve gerçek yolculuk iç içe geçmiştir. Karakterlerin kişilikleri başladıkları yerden çok farklı bir noktaya gelir ve filmin sonunda bir anlamda kendilerini bulurlar. Kişilik yolculuklarının yanı sıra, Sibel'in Almanya'dan Türkiye'ye kaçması ve Cahit'in ev arayışı için Türkiye'ye dönmesi söz konusudur (Deliormanlı, 2006: 111-112).

Filmde sıkça kullanılan fasıl sahneleri, karakterlerin farkında olmadıkları bir şeyleri izleyiciyle paylaşmakta, iki coğrafya arasında kalmış karakterlerin öyküsünü yorumlayarak Avrupa ile Asya'yı, Doğu ile Batı'yı birleştiren boğazdan seslenmektedir. Elde kullanılan kameranın sürekli sarsıldığı, sıçramalı kurguya (jump-cut) bolca başvurulan bir dil kuran film, bir türlü 'sabitlenemeyen' karakterlerin öyküleriyle uyumlu bir gramer oluşturmaktadır. Yönetmen bu görüntülerle genel olarak mekanla kimlik arasındaki ilişkiyi tartıştıran, öyküye huzur veren mekân olarak sınır çizgisini seçmektedir. Ayrıca bu görüntüler bir şeyleri ait olmadıkları yerlere, ait olmadıkları zamanlara taşımaktadır. Filmin müzikle birlikte bütün mizansen öğeleri de Türkiye'nin geçmişine referans vermekte, geçmişe duyulan özlemi yansıtmaktadır (Çiftçi, 2007a: 28-29).

2006 yılında çektiği *Yaşamın Kıyısında* filminde ise karakterlerin kendi sınırlarının farkına vardıkları, kendilerini ve ait oldukları dünyayı anlama ve değiştirme gücünü buldukları anlar, inançlarına ve hatalarına sahip çıktıkları, kendileriyle diyalog kurabildikleri anlar; Fatih Akın'ın aşk ve kayıp, yaşam ve ölüm konusunda bir içgörüyü ortaya koyabildiği anlar olarak görülmektedir (Gökçe, 2007: 93). Akın filminde, gerçekleşen ölümler üzerinden geride kalan karakterlerine ve dolayısıyla izleyicilere hayatın önemini ve değerini göstermeye çalışarak, hayata dört kolla sarınılması gerektiği mesajını iletmektedir (Dönmez, 2007: 29).

Barış Pirhasan ise dönem içerisinde 2001 yılında *O da Beni Seviyor* filmini çekmiştir. Filmde yönetmen, büyüme meselesiyle birebir benzerlik ilişkisi kurarak yalnızca bu nostalji duygusuna yaslanmak yerine, konusunu yansıtan, onunla bir arada yürüyebilen bir anlatım biçimi yaratmaktadır. Zaman ve mekân bütünüyle onun iç dünyasındaki çekişmeleri, parçalı yapıyı, hayal kırıklıklarını ya da heveslerini, hayranlıklarını yansıtacak şekilde tasarlanmıştır. Seyirci, kendi aralarında konuşan aile büyüklerini, taşra hayatının sıkıcı, ama akıp giden hayatını Esma'nın gözünden çatıdaki aralıktan, ağaçların arkasından izlemektedir. Film Esma'nın hayal ve fantezi dünyasını seyirciye dolaysız bir biçimde göstermektedir. Filmde benimsenen anlatım biçimi, hayatın ibaret olduğu anlar toplamını yalnızca dış dünyayla sınırlandırmamakta, iç dünyayı da yoğun bir şekilde işin içine katarak bütünlüklü bir resim oluşturmayı başarmaktadır (Gökçe, 2001).

Dönem içerisinde buraya kadar anlatılan yönetmenlerin yanı sıra Türk sinemasına filmleriyle yeni katılan yönetmenlerin de varlığı görülmektedir. Bu yeni yönetmenlerden biri olan ve aldığı ödüllerle kendisinden söz ettiren Çağan Irmak, Ege Üniversitesi Basın-Yayın Fakültesi Radyo-Televizyon bölümünden mezun olarak, 2008 yılında göstergebilimsel açıdan dikkat çeken *Ulak* filmini yönetmiştir.

Film, korku ve hikayeden oluşan iki kanaldan akmaktadır. Filmde bu iki kavram çeşitli yönleriyle ele alınarak ikisi arasında sağlam ve sağlıklı bir denge tutturulmaktadır. Korkunun *Ulak*'taki en belirgin yüzü kötülerden korkup susmak olarak görülmekte, korkunun zıttının sevgi olduğu da ima edilmektedir. Film içerisinde Zekeriya, Adem'den bahsederken "İnsanlar bu adamı neden sevmezmiş, biliyor musunuz?" diye soruyor, "Korktukları için sevmezlermiş. Fenalık bağışlanır,

ama insan korktuğu şeyi sevmez bir tek" sahnesi bu durumu doğrulamaktadır. Sonuçta *Ulak*, köydekiler korkudan sıyrılıp gerçekleri söylemeye başladığında rollerin değiştiğini ve zalimlerin korkmaya başladığını gösterip korkunun döngüsünü tamamlamaktadır. Hikaye kendi gerçekliğini yaratmakta ve var olan gerçekliği değiştirmeye vesile olmaktadır (Şirin, 2008).

Dönem içerisinde dikkat çeken yeni yönetmenlerden biri de Semih Kaplanoğlu'dur. 1984 yılında, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nden mezun olan yönetmen, 2001 yılında ilk filmi olan *Herkes Kendi Evinde*'yi çekmiştir. Ardından *Meleğin Düşüşü* (2004), *Yumurta* (2007), *Bal* (2007) filmlerini çeken Kaplanoğlu, son olarak 2008 yılında *Süt* filmini yönetmiştir.

Kaplanoğlu filmlerinde giderek fazlalıklardan arınmaya, insanın en basit, en temel duygularını yakalamaya yönelik bir arayışın izini sürmektedir. *Herkes Kendi Evinde* ile yönetmen, üç ayrı karakterin yollarının kesiştiği bir hikâye üzerinden 'gitmek' ve 'kalmak' çelişkisi üzerine söz söylemektedir. Karakterlerden biri olan Nasuhi, insan hayatının 'olgunluk' dönemini; Selim 'henüz hayatına bir yol çizememiş olmanın sallantılı halini; Olga ise 'bir yere gelip orada takılı kalmanın getirdiği kıstırılmışlık hissi'ni temsil etmektedir. Her birinin hikâyesi birbirini aynalamakta, mistik bir bayrak yarışı gibi, birinin geride bıraktığı bir sürece diğeri yeni geçmekte, birinin uzun zaman önce üstesinden geldiği bir çıkmazı diğeri yeni yaşamaktadır. Kaplanoğlu ikinci filmi *Meleğin Düşüşü*'nde (2005) ise kesişen yazgıların ve farklı deneyimlerden kurulu anlaşılması imkansız bir hayat örgüsünden bahsetmektedir (Yücel, 2007: 20). Yönetmen bu filminde sinematografiyi ve sinemasal zamanı kullanışını öne çıkarmakta, kamera kullanımı, oyuncu yönetimi gibi özelliklerle minimalist bir çizgiye yönelmektedir (Karabağ, 2005: 88).

Kaplanoğlu'nun göstergebilimsel açıdan değer taşıyan filmi *Yumurta*, görünenin altındaki görünmeyenin eşdeyişle nesnede hakikatin görünmesini ima eden görüntüleri, anlatılmak istenen nesne ile özdeşleşmeyi ifade etmektedir. Çiçeklerin her birinin ölen bir akrabayı simgelemesi de bu anlamda önemli bir metafor olarak dikkat çekmektedir. Film konuşmadan daha çok görüntüye öncelik vermektedir. Filmde anayurda dönme metaforu içinde, insanın koparıldığı kökene

dönme isteği ortaya konulmaktadır. Filmin birçok yerinde nesnenin altında yatan, eşdeyişle görünmeyen birçok anlam yer almaktadır (Gülşen, 2008). Film Cebenoyan'a göre, Müslüman olmayı, teslim olmak üzerinden anlatmaktadır. Filmin kahramanı tam anlamıyla teslim olmaktadır. Kasabadan ayrılmaya çabalamakta ama sanki görünür ve görünmez bir sürü şey onun gitmesini engellemektedir. O da en sonunda direnmeyi bırakmakta ve teslim eşdeyişle Müslüman olmaktadır (Cebenoyan, 2008). Diğer yandan *Yumurta*'da ölümle karşı karşıya kalma süreci bir 'yol'a benzemektedir. Yusuf'un annesinin gelip, oğluna dokunup gittiği sahne, aslında tüm basitliğiyle filmin bütününü kapsamaktadır. Fakat bu basitlik, içinde taşıdığı, altında sakladığı sonu olmayan belirsizliklerle; gelişler, gidişler, dönüşler ve kalışlarla filmi ortaya koymaktadır (Yücel, 2007: 20). Tüm bunların yanında birçok sahnesi ile film birçok simgesel özelliği içerisinde barındırmaktadır.

Kaplanoğlu'nun *Yumurta* filminin devamı niteliğinde olan *Süt* ise, taşranın göbeğine bağdaş kurup oturmakta, imgesel sıkıntılar, boşluk, yalnızlık ve taşraya has devinimler, heyecanlar bu filmde de devam etmektedir. Film 80'ler havasını taşıyarak, bugünün şehrinden bugünün kasabasına bakmaktadır (Bozdemir, 2008: 30). Yönetmen bu filmde yine diğer filmlerinde olduğu gibi güçlü bir görsellikle bezenmiş, stilize ve çok iyi anlatılmış bir öyküyü sunmaktadır. Zaman ve mekân olarak *Yumurta* filmine geri dönülmemekte, zamansız bir öykü anlatılmakta, daha doğrusu içinde bulunulan nefes alınıp verilen zamanın tekinsiz, belirsiz, içsel ve şahsi boyutu ortaya konulmaktadır. *Süt'*de filmin adını almış olduğu sütten uzaklaşmak, süt tadının ve kokusunun başka şeyler ifade etmesi ve metalaşması, sütün sembolleşerek büyümenin ağızda bıraktığı o kekremsi tada dönüşmesi anlatılmaktadır (Erşahin, 2009: 26).

Diğer yandan dizi filmlerin yönetmeni olarak görülen Özer Kızıltan 2006 yılında *Takva* filmini çekmiştir. Yeni sinemacılar içerisinde yer alan Kızıltan filmde kahramanın iç dünyasını anlatmaktadır.

Muharrem, film boyunca iki büyük değişim geçirmektedir. Azıcık aşım ağrısız başımı ilke edinmiş, ana babasının ruhlarından başka yoldaşı, Allah'ın selamını alıp vermekten öte bir yarenliği olmayan, alabildiğine mütevazi bir müminken; arabası, şoförü, cep telefonuyla simgelenen bir iktidar konumuna sıçramaktadır. Filmin

sonlarında ise Muharrem bu konumdan, sokak ağzıyla delilik, Şeyh'in söylemine göre 'ermekle ermemek arasında kalmışlık', bilimsel dille 'katatoni' diye adlandıracak bir konuma erişmektedir. Filmde kendini aşma arzusunun nasıl olup kendinden kaçmaya dönüştüğü anlatılmaktadır. Film, bir Muharrem'den diğerine atlamayı tercih etmekte, filmde zaman atlaması tekniğine başvurulmaktadır. Diğer yandan farkın sadece görüntüde, yüzeyde oluştuğu, derinin altına inmediği anlatılmakta, sindirilemeyen değişimlerin sorunlarına değinilmektedir. Muharrem, değişen koşullarına rağmen eskisi gibi kalmakta ayak dirediği için, ermekle ermemek arasında kalmaktadır. Film karaktere odaklanır görünmesine karşın bütün toplumu ve kültürü yansıtmaktadır (Erdem, 2007).

Dönem içerisinde Yağmur ve Durul Taylan'ın 2006 yılında çektiği *Küçük Kıyamet* ise, kabullenmeyi öğrenmek üzerine kurulmuştur. Film bir deprem filmi olmaktan çok, "ölümü kabullenme" temasını deprem üzerinden anlatan bir film olarak görülmektedir. Filme adını veren, Bilge'nin ressam ablasının hazırladığı katalog da, deprem ile "ölümü kabullenme" konusunu yan yana getirmektedir. Ölüm konulu resimlerden oluşan bu çalışma, annelerine ithaf edilmiştir. Filmin ilerleyen bölümlerinde, annenin depremde öldüğü görülmekte ve cesedinin bulunmamış olması, ölümü işaretlemeyi zorlaştırmaktadır. Filmde yazlık eve ilk girildiği anda Bilge'nin "burası garip bir şey kokuyor" demesi, daha sonra evin hemen karşısındaki mezarlığı gördüklerinde bu koku anlam kazanarak ölüm kokan bir evi işaret etmektedir. Ev, yaşam ile ölüm arasındaki ara alanı temsil etmektedir. Yıkılan evlerde, enkaz altında gelen ölüme giden geçiş bölgesinin gotik bir ev olarak temsil edilmesi, filmin en güçlü öğelerinden birisi olarak görülmektedir. Filmdeki bekçi karakteri de Zeki'nin ölümünden itibaren bir korku figürüne dönüşerek, "evsahibi"nin sözcüsü olarak vakti gelenin canını almakla görevli kişi olarak görülmektedir. Ayrıca filmde kötü bir baba ve koca olarak görülen ve sürekli ortadan kaybolan Zeki'nin bu durumu ölüyor olduğunun göstergesidir. Bilge'nin rüyalarında gördüğü balık imgesi ise enkaz altında devrilmiş akvaryumun görüntüsüdür. Bilge'nin denizde kızıyla eğlenirken kızının yüzünü bir an için kanlar içinde görmesi de kızının enkaz altındaki halidir (Çiftçi, 2007b: 88).

Yeşim Ustaoğlu da, 2007 yapımı olan *Pandoranın Kutusu* filmi ile dönem içerisinde yer almaktadır. Filmde yönetmen sıkılmışlıkları, insanın çözülmemiş olan hallerini anlatmakta, bir anlamda *Pandoranın Kutusu* hikayesini anlatmaktadır. Filmde kutunun içerisinden sadece kötülük değil, insana ait olan her şey çıkmakta, film seyirciyi düşünmeye itmektedir (Akbıyık, 2008: 39). Bir yol hikayesi gibi eğlenceli başlayan film, huzursuzluk hikayesine dönüşmektedir. Filmde gülümsemeler arasında bir üzgünlük hikayesi anlatılmaktadır. Film, sabah alacakaranlığında sisli puslu bir mavilik içerisindeki İstanbul ile başlamaktadır. İçlerine küf bağlamış karakterlerle, yapayalnız, koyu sisin altındaki İstanbul, yalnızlığı temsil etmektedir. (Doğulu, 2009: 27).

Ömer Kavur'a bakıldığında ise yönetmenin 2002 yılında yönettiği *Karşılaşma* filminde simgesel anlatımlara başvurduğu görülmektedir. Yönetmen filmde öncelikle mekân olarak kullandığı adayı simgeselleştirmektedir. Filmin kahramanı olan Sinan'ın yolculuk ettiği ada simgesel olarak, onun iç dünyasını çağrıştırmaktadır. Çünkü "ada" kavramı insan için kaçışın simgesidir ve Sinan yaşadığı sorunlardan kaçmak için adayı kullanmaktadır. Diğer yandan öykudeki kuyuya düşüş Sinan'ın yaşam içinde yolunu bulamayıp düşüşünü simgelemektedir. Bu düşüşle kanser hastası olan kahraman, adada hastalığı yenerek acılarını unutur ve yaşama bağlanır. Öyküde kullanılan yılan motifi ise sağlığı simgelemektedir. Diğer yandan mimar olan Sinan'ın bürosunda asılı olan Şahmeran tablosu, onun yaşadıkları ve yaşayacaklarının simgesidir. Çünkü Sinan ile Şahmeran'ın kahramanı arasında paralellikler söz konusudur. Sinan'ın ölen oğlunun odasındaki James Dean fotoğrafının ve filmin kahramanlarından biri olan Osman'ın odasında olan Marlon Brando'nun asılı olan fotoğrafı da simgesel anlatıma örnektir. Çünkü James Dean ve Sinan'ın oğlu ölmüştür, Osman ve Marlon Brando yaşamaktadır. Sinan oğlunu, Osman'da bulmuştur. Yönetmen bu iki olgu arasında bağ kurarak sinemada simgesel anlatımı bir kez daha kullanmaktadır. Ayrıca Sinan'ın oğlu da, James Dean de motosiklet kazasında ölmüştür ve ikisi arasında bir bağ kurulmak istenmiştir (Uluyağcı, 2007: 220-223).

Görüldüğü gibi göstergebilim Türk sineması içerisinde 1960'lı yıllarla birlikte görülmeye başlamaktadır. Metin Erksan'la başlayan bu göstergebilimsel yolculuk

seksenli yıllarda duraksamaya uğramış, doksanlı yıllarla beraber tekrar tırmanışa geçmiştir. Özellikle genç ve yeni yönetmenlerle birlikte kendisini göstermiş, yönetmenler kişisel filmleri ile göstergebilimi Türk sinemasına taşımaya başlamışlardır. Bu yönetmenlerin göze çarpan özelliği ise sinema alanında aldıkları eğitim olarak görülmektedir. Yönetmenler sanat ve sinema eğitimi ile konuya daha bilimsel ve bilinçli bir biçimle yaklaşarak sinemada görüntülerle anlatılmak istediklerini ortaya koymaktadırlar. Böylelikle göstergebilimin Türk sineması içerisinde yer almaya başlamış olması alınan eğitimle bağdaşmaktadır.

2.2. Reha Erdem Sineması

1980'li yılların sonunda sinemaya adım atan Reha Erdem, Türk sinemasına yenilikler getiren ve kendi bakış açısını kazandırmış olan yönetmenlerden biri olarak görülmektedir. Çektiği filmlerle sinemada kendinden söz ettiren yönetmen, yurtiçinde ve dışında birçok ödüle layık görülmüştür. Aldığı sanat eğitimini sinemasına yansıtan yönetmenin filmlerinde özellikle görsel anlatımın zenginliği göze çarpmaktadır. Bu bölümde Reha Erdem ve sinemasına ayrıntılı bir biçimde değinilecektir.

2.2.1. Reha Erdem'in Yaşam Öyküsü

Türk sinemasında özellikle son dönemlerde filmleriyle adından sıkça söz ettiren Reha Erdem, 1960 yılında İstanbul'da doğmuştur. İlkokuldan sonra Galatasaray Lisesine yatılı olarak giren yönetmen, liseye girer girmez tiyatroyla ilgilenmeye başlamıştır. Tiyatroyla beraber fotoğraf ve sinemaya merak salan Erdem, liseyi sinema okumak niyetiyle bitirmiş, lisenin ardından Boğaziçi Üniversitesi Tarih bölümüne girip üç yıl okumuştur. Boğaziçi'nde okurken sinema kulübünde çalışmaya başlamış ve tarih bölümünde okurken tarihin sinemadan nasıl yararlandığı üzerine ödev hazırlamıştır. Bölümün kendisine yetmediğini düşünen yönetmen, bölüm başkanı Prof. Dr. Abdullah Kuran'ın teşvikiyle okulu bırakıp Fransa'ya gitmiştir.

Fransa'nın kendisi için sinema demek olduğunu düşünen yönetmen, Godard, yeni dalgacılar, o zamanlar militan sinema alanlarına merak sarmıştır. Fransa'da sinema üzerine eğitim alan yönetmen, ayrıca sinemayla beraber plastik sanatlar

üzerine de eğitim almıştır. Okulun verdiği kuramsal bilginin yanında VARAN adlı kuruluşta pratik imkanı bulan Erdem, öğrenciliği boyunca bir çok filmde kamera, film, montaj masası gibi teknik malzemelerle bilgisini arttırmıştır. Ardından yine aynı okulda Modern Sanat Bölümü'nde yüksek lisans eğitimi almıştır.

1983 yılından 1990 yılına kadar Fransa'da kalan yönetmen, belgeselci Jean Rouch'un film yapma birimi olan VARAN'da çeşitli kısa filmler çekmiştir. Reha Erdem sinema eğitimi aldığı Fransa'da*"Ericindirect" "Yayalar Durun - Attendez Piétons"* ve *"Bir Yoğurt Açmayı Bile Beceremiyorsun - Tu ne Sais Meme Pas Ouvrire un Yaourt"* adlı üç kısa film çektikten sonra, 1989 yılında senaryosunu kendi yazdığı *A Ay*'ı Fransız-Türkiye ortak yapımı olarak gerçekleştirmiştir. Ayrıca 1990'dan bu yana 100'ün üzerinde reklam filmine yönetmenlik yapmış ve 8. ve 10. Kristal Elma Türkiye Reklam Ödülleri yarışmalarında "En İyi Yönetmen" Ödüllerini almıştır.

Erdem ayrıca Kültür Bakanlığı tarafından gerçekleşen "Şiir Filmleri Projesi"nde yer almış ve Yahya Kemal Beyatlı'nın Deniz Türküsü şiirinin filmini çekmiş ve ayrıca 1991 yılında Devlet Tiyatrosu için Hizmetçiler oyununun yönetmenliğini yapmıştır.

Yönetmen *A Ay* filminin ardında 1999 yılında *Kaç Para Kaç*, 2004 yılında *Korkuyorum Anne*, 2006 yılında *Beş Vakit* ve son olarak 2008 yılında *Hayat Var* adlı filmleri çekmiştir.

2.2.2. Reha Erdem'in Filmografisi

Reha Erdem yukarıda da belirtildiği gibi sinemaya kısa filmler çekerek adım atmıştır. Yönetmen bu kısa filmlerinin ardından uzun metraj filmlerle yoluna devam etmiştir. Bu bölümde yönetmenin filmografisine kısa ve uzun metraj olmak üzere iki kısımda değinilecektir.

2.2.2.1. Reha Erdem'in Kısa Metraj Filmleri

Erdem kısa filmlerini çekmeye eğitim almış olduğu Fransa'da başlamış ve yönetmenliğe adımı olan üç kısa metraj filmi orada çekmiş, sinema alanında deneyim kazanmıştır. Ardından Türkiye'ye dönerek burada da iki kısa metraj filmini çekmiştir.

2.2.2.1.1. Ericindirect

Erdem, Fransa'da eğitim alırken ilk kısa metraj filmi *Ericindirect'*i çekmiştir. Filmde, sağ hareketin aşırı sempatizanı, silahlara düşkün, kamyonlara düşkün bir gencin portresi anlatılmaktadır. *Ericindirect,* aslında çok iyi, temiz kalpli ama aynı zamanda da uçuk bir çocuktur (Boydak, 2006: 50).

2.2.2.1.2. Yayalar Durun / Attendez Piétons

Reha Erdem *Yayalar Durun* filminde, yaşadıkları huzurevine isyan eden ve oradan kaçmaya çalışan 3-5 yaşlının portresini vermeye çalışmaktadır. Bir huzurevinde geçmekte olan film, o dönem Fransa'daki yaşlıların durumundaki hüznü yansıtmaktadır. Yaşlılar huzurevlerine yerleştirilmektedir ancak özel bakımevlerinin dışındaki halk için olan huzurevleri çok kötü durumdadır (Boydak, 2006: 50).

2.2.2.1.3. Bir Yoğurt Açmayı Bile Beceremiyorsun / Tu ne Sais Meme Pas Ouvrire un Yaourt

Erdem, bu filmini İtalyan bir arkadaşıyla beraber yapmıştır. Fransa'da bir lisede 'kendi kendini yönetme disiplini' eşdeyişle öğrencilerin kendi okullarını yönettiği bir uygulama bulunmaktadır. Reha Erdem'e göre bu proje, adam olamamış, isyankar çocuk için uygulanmıştır. Erdem, bir lisede problemli çocuklar arasında yapılan çekimde, o lisede okuyan bir grupla beraber onların yaptığı hırsızlıkları bile çekerek zorlu bir çalışma sonucunda filmi tamamlamıştır (Boydak, 2006: 50).

2.2.2.1.4. Deniz Türküsü

Reha Erdem, 1995 yılında Kültür Bakanlığı tarafından gerçekleşen "Şiir Filmleri Projesi"nde yer alarak Yahya Kemal Beyatlı'nın Deniz Türküsü şiirinden esinlenerek *Deniz Türküsü* filmini çekmiştir. Film şiir üzerinde yoğunlaşmaktadır ve Erdem filminde şiirin tamamını kullanmıştır.

Reha Erdem'in yönettiği *Deniz Türküsü,* 35mm ile çekilmiştir ve süresi 3'47"dir. Senaryosunu da Reha Erdem'in yazdığı kısa filmin yapımcılığını Ömer Atay üstlenmiş, müziği ise Fuat Domaniç Tarafından yapılmıştır. Filmin oyuncusu Cüneyt Türel aynı zamanda filmde Beyatlı'nın şiirini seslendirmiştir (www.akbanksanat.com, 2008).

2.2.2.1.5. Ekimde Hiçbir Kere

Erdem'in diğer bir kısa filmi olan *Ekim'de Hiçbir Kere* (2006) deneysel bir film niteliği taşımaktadır. Görüntü yönetmenliğini Florent Herry'in yaptığı filmin yapımcılığını yine Ömer Atay üstlenmiş, müziğini ise Arvo Part yapmıştır (www.akbanksanat.com, 2008). Filmin temasına bakıldığında ise, sinemada zaman / mekân araştırması olarak görülmektedir.

2.2.2. Reha Erdem'in Uzun Metraj Filmleri

Yönetmen, *Ekimde Hiçbir Kere* filmi dışındaki çektiği filmlerin ardından uzun metraj filmlerini çekmeye başlamıştır. *Ekimde Hiçbir Kere* filminin bir tür egzersiz mahiyetinde olduğunu düşünen yönetmen, aynı tarihlerde *Beş Vakit* filmini çekmiştir. Yönetmenin *A Ay* (1989) ile başlayan uzun metraj film yolculuğu en son çektiği *Hayat Var* (2008) ile devam etmektedir.

2.2.2.1. A Ay (1989)

Reha Erdem uzun metraj olarak *1989* yılında *A Ay* filmini çekmiştir. Düşük bir bütçeyle filme başlayan yönetmen Onat Kutlar'ın desteği ile filmini tamamlamıştır. Senaryosunu Fransa'da yazan yönetmenin filminin çekimi yaklaşık bir buçuk ay kadar sürmüştür. İki buçuk ay süren montajı Fransa'da yapılan filmin senaryosu kitap haline getirilmiştir (Boydak, 2006).

Konu olarak bakıldığında, 12 yaşlarında olan Yekta geleneklerinden ve aile köşkünden kopamayan halası ile yaşamaktadır. Adada yaşayan ve İngilizce hocası olan diğer halası, Yekta'yı bu kopuk ve asosyal hayattan kurtarmak için yanına almak ister. Ancak Yekta annesinin bir gün köşke geri döneceğine inandığından istememektedir.

Reha Erdem'in ilk uzun metrajlı filmi Fransız-Türk ortak yapımı olan *A Ay* filmi, Büyükada'da çekilen; düşler, bilinçaltı ve efsanelerden oluşan masalsı, etkileyici görüntüleri, değişik anlatımı ve deneysel arayışları ile başarılı bir film olarak görülmektedir. İlk gösterime girdiği yıl, film dış basında oldukça olumlu eleştiriler almış ve Locarno, Moskova, Vancouver gibi uluslararası festivallerde büyük beğeni toplamıştır (Serçek, 2006). *A Ay* ayrıca, Nantes Trois Continents Film

Festivali 1989 / Gümüş Ödül'ünü Fizan adlı filmle paylaşmış, Türkiye Yazarlar Birliği 1991 / En İyi Yönetmen Ödülüne layık görülmüştür (Boydak, 2006: 74).

2.2.2.2. Kaç Para Kaç (1999)

1989 yılında estetiksel bir deneme olan *A Ay* filmi ile sinemaya adım atan ve on yıldır reklam sektöründe çalışan Reha Erdem, 1999 yılında izleyici karşısına *Kaç Para Kaç filmi* ile çıkmıştır. Erdem filminde, oldukça akıcı, gelişkin sinema diliyle, Taner Birsel'in başarılı oyunculuğu ve dolara endekslenmiş Türk insanı hayatının ahlaki bir eleştirisini yapmaktadır (Esen, 2002b: 122).

Kaç Para Kaç, tek bir konu ve tema üzerine odaklanmış olmasına rağmen, didaktik bir söylem geliştirmemekte, eleştirisini hayatın içinden ve eğer dikkat edilirse her an orada burada konuşulan, sayıklanan küçük detaylarla besleyerek anlatmaktadır. Erdem, varlıkla olan sorunsalını zihniyet bazında çözmeyen boş bir "ahlakçılığın" somut ve elle tutulur engellerle karşılaştığında nasıl tepetaklak olacağını başarılı bir mizansenle kurgulamaktadır. Paranın salt daha iyi yaşamak ve daha çok tüketmek anlamına gelmediğini, geçmişten bugüne artık çok farklı bir kimlik kazanmış olduğunu, "adamdan sayılma"nın, saygı görmenin, rüşdünü ispat etmenin tek yolu haline geldiğini yan karakterlerle anlatmayı tercih etmektedir. Para; ihtiyaç, geleceği güvence altına alma, daha iyi yaşama, mutlu olma gibi birbirine yakın fakat kişilik yapıları ve sosyal farklılıklarla zenginleşen gerekçeleri kuşanmaktadır (Karaca, 1999).

Filmde, başrol oyuncusu Taner Birsel, etik değerleri ile giderek kabaran tüketme iştahı arasında kalan, kendini onaylamayı başaramadığı gibi paraya olan yabancılığını da aşamayan o tedirgin adamı görülmeye değer bir performansla canlandırmaktadır. Film hiç düşmeyen bir ritimle ve gerektiği kadar diyalogla akmaktadır. Birçok sekansın sıradan iç mekanlarda ve bildik İstanbul sokaklarında geçmesine rağmen gerek çerçeve, gerek kamera, gerekse ışık kullanımı bu küçük hikayeyi aynı zamanda görsel açıdan tatmin edici bir düzeye taşımaktadır (Karaca, 1999).

Konusunu Simenon'un Venedik Treni kitabından alan *Kaç Para Kaç* filminin senaryosu yönetmeni olan Reha Erdem tarafından yazılmıştır. Bütçesi 1milyon 200

dolar olan filmin post prodüksiyonu yurt dışında ve laboratuarı Belçika'da, görüntü montajı Türkiye'de 4 aylık bir zaman diliminde ses montajı ise Fransa'da 3 ayda içerisinde yapılmıştır. 35 mm ile çekilen film, şu ana kadar en çok negatif kullanılarak çekmiş film özelliği taşımaktadır. Filmin dağıtımını ise Warner Bross yapmıştır (Boydak, 2006).

Reha Erdem'in ikinci uzun filmi *Kaç Para Kaç*, inançların ve değerlerin birer birer yok olduğu gündelik yaşamda, para etrafından dönen keyifli bir gerilim filmi olarak görülmektedir. 1999 yapımı ikinci filmi *Kaç Para Kaç* Oscar Ödülleri En İyi Yabancı Film dalında Türkiye'yi temsil etmiştir (Serçek, 2006).

2.2.2.3. Korkuyorum Anne (2004)

> *İnsan nedir ki...*
>
> *Korkulardan, zaaflardan, arzulardan, özlemlerden örülü bir hafıza ve kandan, etten, kemikten oluşan kırılgan bir vücut.*

Korkuyorum Anne, insanın ne olduğuna dair sorular soran, herkesin, özellikle de erkeklerin korkularına eğilen ve insanların unuttuklarını, kanıksadıklarını komik bir dille hatırlatan bir film olarak görülmektedir. Her ne kadar "komedi" kategorisinde sunuluyor olsa da, insanda hüzünlü bir tat da bırakmaktadır. Film Tophane, Balat, Samatya, Karaköy, Arnavutköy, Eminönü ve Tophane gibi eski İstanbul'u çağrıştıran yerlerde çekilmiş olmasına rağmen, hiçbir döneme ait olmayan, sıcak, hayali bir İstanbul'u seyircinin karşısına çıkarmaktadır (Alphan, 2006).

Erdem'in üçüncü filmi olan *Korkuyorum Anne* (2004) İstanbul'da bir gencin üzerinde şekillenmektedir. Senaryo aşaması uzun süren filmde yönetmen bu konuda eşi Nilüfer Güngörmüş'ten yardım alarak senaryoyu tamamlamıştır. Post prodüksiyonu uzun süren filmin montajı 7-8 ay gibi bir süreyi kapsamaktadır. Diğer filmi gibi bu filmin de laboratuarı Belçika'da yapılmıştır. Bütçesi 1. 350 dolarla tamamlanan filmin dağıtımını ise Kenda yapmıştır. Film ayrıca Boston'da bir üniversitede sinema dersinde işlenmektedir. İlk olarak projesinin adını 'İnsan Nedir ki' olarak belirleyen yönetmen, dağıtımcının ısrarıyla filmin adını değiştirerek şimdiki durumuna eşdeyişle *Korkuyorum Anne* haline getirmiştir (Boydak, 2006).

2004 yapımı *Korkuyorum Anne*, ne *A Ay*'ın sembolik dünyasına ne de *Kaç Para Kaç*'ın sosyal taşlamalarına yakındır. Buram buram Fransız kokan *Korkuyorum Anne,* artık yeni bir "tür" (genre) olarak tescillenmesi zorunlu görünen "sıcak, samimi film" ya da "dostluk, apartman dayanışması" tarzında bir absürd komedi olarak görülmektedir (Daldal, 2006).

Korkuyorum Anne'de Reha Erdem ilk filmi *A Ay* ile ikinci filmi *Kaç Para Kaç'*ın (1999) biçemlerinin birleşimi olarak görülmektedir. Erdem, siyah beyaz *A Ay'*da tarihi mekanlarını özenle seçerek çarpık kentleşme kurbanı olmamış, büyülü bir İstanbul görüntülemiştir. *Kaç Para Kaç* ise konusu itibarıyla çok daha materyal bir kent manzarasını bütün renkleriyle kullanmıştır. *Korkuyorum Anne* ilk film olan *A Ay*'ın düşselliğiyle, ikincisi *Kaç Para Kaç*'ın üç boyutluluğunu birleştirmektedir. İçerik bakımından da *Korkuyorum Anne* insanı, ruhu ve bedeniyle gizi hâlâ çözülmemiş bir varlık olarak seyircinin karşısına çıkarıp kendi kendisini de sorgulamasına olanak verecek şekilde sorgu yapmaktadır. Düşler, bilinçaltı, efsanelerle yoğrulu masalsı *A Ay*'ın mistisizmiyle paranın ve hırsın insan hayatına etkisini irdelediği *Kaç Para Kaç*'ın moralist yaklaşımının bileşkesi sonucu Kaç Para Kaç ortaya çıkmaktadır (Taşçıyan, 2006).

*Korkuyorum Anne'*de hikaye, "eski bir İstanbul geleneği" olan komşuluğun hâlâ yaşandığı bir apartmanda babasıyla oturan Ali'nin kısmi hafıza kaybı yaşamasıyla başlamaktadır. Çevresindekiler, özellikle de artık bir yabancı muamelesi gören babası Ali'nin hafızasının yerine gelmesi için ellerinden geleni yapmaktadırlar Ancak Ali hafızasını kaybetmiş olmanın yanında içindeki çocuğu bularak yeni bir insan olarak başladığı yeni hayatından memnun görünmektedir (Görgün, 2006).

Dünyanın her yerinde anlaşılacak evrensel bir sinema diliyle konuşan *Korkuyorum Anne*, tüm sırlarını ilk seferinde açık etmeyen filmlerden biri olarak görülmektedir. Filmin diğer bir güzel yanı da, sır peşinde koşmaya niyeti olmayan sinema seyircisine de hitap edebilecek, keyif verecek bir tona sahip olmasıdır. "İnsan Nedir ki?" alt başlığına odaklanan filmde, insanoğlunu oluşturan kemik, et, diş, kalça gibi malzemeler konusunda zaman zaman bilgiler verilmektedir. Bununla birlikte insanın temel ve kimi özel eylemlerine de göz atılmaktadır; koşmak, yürümek, yemek yemek, öpmek, gülmek, sevişmek gibi… Film bu ayrıntıları

birleştirip ortaya bir insan tarifi koyarmış gibi gözükmektedir ama yönetmenin asıl tarif etmek istediği aslında erkeklerdir. Filmde, anne ve erkek çocuk arasındaki ilginç ilişki ve bu ilişkinin erkeğin kimliğinin ve psikolojisinin oluşumunda etkisi görülmektedir. Ali'nin hafızasını kaybettikten sonra yalnızca babasını hatırlamamakta ısrar etmesi, annesini resmini ve onun olduğunu sandığı yüzüğe tutkuyla bağlanması, kırmızı top imgesi durumu ortaya koymaktadır. Yine Keten ve annesinin ilişkisi de aynı durumu yinelemektedir. Keten annesiyle olan bu ilişkisini bitirebilmek için elinden geleni yapmakta ancak son tahlilde dönüp dolaşıp geleceği kişi annesi olarak görülmektedir (Görgün, 2006).

Reha Erdem, *Korkuyorum Anne*'de, filme senaryosu dışında bir özgünlük katan bir kurgu kullanmıştır. Filmde kurgunun bağlayıcılığı ve birleştiriciliği çok önemli bir rol oynamakta, amaçlarından biri insan vücudunu takip etmek olan bu film için bir nevi omurga hatta iskelet görevi görmektedir (Aydın, 2006:9).

Reha Erdem, 16. Ankara Film Festivali'nde 'En İyi Yönetmen', 'En İyi Erkek Oyuncu'; 'En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu', 'En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu', Onat Kutlar En İyi Senaryo ve 'Umut Veren Yeni Erkek Oyuncu' dallarında ödülleri toplayan *Korkuyorum* Anne filminde, toplumsal kargaşa ile insanoğlunun kafa karışıklığını paralel görsel bir dil ile anlatmaktadır. Korkuyorum Anne 2004'te 23. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde de Sinema Eleştirmenleri - Fipresci Ödülü'nü almıştır (Serçek, 2006).

Film ayrıca 2005 yılında, 12. Adana Altın Koza Film Şenliği, Jüri Özel Ödülü ve En İyi Senaryo Ödülü, 16. Ankara Film Festivali, En İyi Yönetmen Ödülü, Onat Kutlar En İyi Senaryo Ödülü, 42. Antalya Film Şenliği, En İyi Senaryo Ödülü, 42. Antalya Film Şenliği, En İyi 3. Film Ödülünü kazanmıştır. Ayrıca 2006 yılında 39. Sinema Yazarları Derneği, Türk Sineması Ödülleri, En İyi Senaryo, En İyi Kurgu, En İyi Kadın Oyuncu. (Işıl Yücesoy) ve En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Şenay Gürler) ödüllerine layık görülmüştür (www.kameraarkasi.org, 2008).

2.2.2.4. Beş Vakit (2006)

> *"Dışarıda ayaz, içeride sert bir baba. Dışarıda pencerenin pervazında sırtı kameraya/eve dönük bir çocuk. Dışarıda rüzgarın uğultusu, içeride saat tik takları ve sert bir babanın öksürüğü..."*(Aytaç, 2006).

Reha Erdem, *Korkuyorum Anne* adlı filminden sonra 2006 yılında *Beş Vakit* adlı filmini çekmiştir. Tematik olarak diğerleriyle aynı olan film aslında çekildiği yörenin ve coğrafyanın filmini yansıtmaktadır. Yaklaşık 700.000 YTL bütçe ile çekilen filme Kültür Bakanlığı 100.000 YTL yardımda bulunmuştur (Boydak, 2006).

Erdem, kentte ve kentli karakterlerle geçen üç filmden sonra bu filminde bakışını taşraya yöneltmektedir. *5 Vakit'*te mekânla beraber zamanın akışı da değişmekte; kentin aksak ve dinamik ritmi, *5 Vakit*'te kendini durağan bir akışa bırakmaktadır. Ayrıca filmdeki her kare bir fotoğraf özeni ile bir araya getirilmiştir ve hemen göze çarpmaktadır. Yalın bir dile sahip olan film, baştan sona kadar izleyiciyi yormadan devam etmektedir (Uzunmehmetoğlu, 2007: 29).

Reha Erdem, *Beş Vakit* için, "*Toprakla deniz, kayayla gök arasında asılı bir köyde büyümeye çalışan, üç çocuğun zamanın akışında yuvarlanmalarının filmi. Orada zamanın tek sarkacı, kimi zaman gümüşi bir bıçak gibi parlayan bir minare ve onun güneş saatiyle dönen beş vakti..."* demektedir. Film, sırtını yüksek kayalıklara dayamış, yüzünü denize dönmüş, etekleri zeytinliklerle süslü küçük, fakir bir köyde çocukluktan gençliğe geçen, on iki-on üç yaşlarında üç çocuğun hikayesini anlatmaktadır. Zaman her gün ezan sesiyle beş ayrı vakte bölünür. İnsana özgü bütün olaylar her gün bu beş zaman dilimi içinde yaşanır (Serçek, 2006). *Beş Vakit*'te hikayenin anlatımı kronolojik ilerlerken, beş vakit geriye doğru gitmektedir. Bu durumun nedeni umuda doğru gitmesidir. Film, karanlıkta başlamakta ve aydınlıkta bitmektedir. En genel anlamıyla filmde böyle bir iyimserlik bulunmaktadır (Özdoğan, 2006: 63).

Taşrada zaman kenttekinden farklı akmaktadır. Gündelik hayat yinelenmektedir ve döngüseldir; pratikleri ise sıradan ve olağandır. Anlatıya,

hikâyeye kolay gelmeyen, sıradanlıklarının görünmez kıldığı eylemler toplamından oluşmaktadır. Gündelik hayat pratikleri eşdeyişle yemek yapmak, yemek, giyinmek, okula/işe gitmek, uyumak veya her ne olursa olsun hangi mekânda gerçekleştiklerinden bağımsız olarak, tekrar eden ve (görece) değişmeyen eylemlerdir. Mekândan mekâna değişen kısmı ise daha çok bu pratiklerin nitelikleri ve ritimleridir. Reha Erdem'in filmlerinde de bu durum görülmektedir. 5 Vakit de, aynı anda var olan döngüsel ve doğrusal zaman algılarının birlikteliğinden ortaya çıkan bu çelişkili ritmin peşinde olan bir film olarak görülmektedir. Bir taraftan döngüsel olanın peşinde gün dönümünü takip ederken, bir yandan da onu bölümlendirmekte, kesintiye uğratmakta, hatta kimi zaman dondurmaktadır. Reha Erdem, *5 Vakit*'te kentlilerin unutmaya yüz tuttukları bir zaman/mekân algısını geri çağırmaya çalışmaktadır (Aytaç, 2006).

Erdem *Beş Vakit* filminde, kamerasıyla bir film göstermenin ötesinde insanı neredeyse namaz vakitleriyle bölünmüş köydeki zamanın içine çekmektedir. Akan zaman öylesine dingin ve doğal anlatılmış ki hiçbir şekilde klişe bir estetiğe ve anlatıma prim vermeden ağır ağır ama muhteşem bir ritim duygusuyla ilerlemektedir. Köyün sükunet dolu ortamında zamanın ilerlediğini gösteren tek şey ezan sesi ve güneşin hareketleridir. 12 yaşlarındaki 3 çocuk Ömer, Yakup ve Yıldız ezan sesiyle beş vakte bölünmüş günleri teker teker eskiterek büyümektedirler. Film "vaktin ilerleyişi" meselesinden yola çıkarak büyümenin getirdiği sancıları, çetrefil durumları anlatmaktadır (Akın, 2008).

Beş Vakit, adı üzerinde, kendisini gündelik hayatı düzenlemek üzere bölümlendirilmiş döngüsel bir zaman anlayışı üzerine kurmaktadır. Yatsıda başlayan film, sabah sona ermekte, bir günün sabahında 'bitmeyi' tercih ederek de, bu döngünün kendisi dışındaki devamlılığına dair bir işaret bırakmaktadır. Bu süregiden gece/gündüz döngüsü, bir türlü düzelip ileri gidemediğinden, kimi zaman bir anın içerisinde genişlemekte, kimi zaman ise kalakalmaktadır (Aytaç, 2006).

Beş Vakit'te çocuklar bir yanda okulda teorik bir yanda da dağlarda pratik olarak hayatın içine girmeye çalışmaktadırlar. İmam, günde beş vakit okuduğu ezanla köyde vakti belirlerken onlar da ders kitaplarından, dünyanın dönüşü ile günlerin ve mevsimlerin oluşumunu okumaktadırlar. Güneşin ve dünyanın konumu

değişip dururken insanın da hisleri, düşünceleri değişip, yenilenip, dönüşüp duruyor. İçinde bulundukları bu serüvenin adı da 'büyümek'tir (Tunca, 2006a).

Beş Vakit'in çocukları için büyümek zor olarak görülmektedir. *Korkuyorum Anne*'de olduğu gibi, kentte kendilerine rağmen ileri doğru akan zaman içerisinde kendilerini birdenbire büyümüş bulan (ve arada geçen zamanı hatırlamayan) Ali ya da Keten'in aksine, *Beş Vakit*'in çocukları (Yıldız, Ömer ve Yakup) sanki bekledikleri halde büyüyememektedirler (Aytaç, 2006).

Filmde, cinselliği keşfi, günahı tatmak, babalarla kurulamayan ilişkiler, çocukların etraflarını keşfetmesi birçok konu zaman ilerleyişiyle izah edilebilmektedir. Filmin birçok sahnesinde her şeye referans olan bir merkez şeklinde caminin göğe doğru yükselen ve birçok yerden hemen ilk fark edilen minaresi görülmektedir. Köydeki yaşamın en merkezindeki şey Ezan sesidir (Akın, 2008).

Erdem, filmde ezanın dışında hayata sinmiş bir 'İslami kültür'ün var olduğuna değinmektedir: "*Bu, yetmiş milyonluk Türkiye'de olması gereken ama yitirdiğimiz bir değer.*" Kozlu köyünde bu değerlerin hâlâ korunuyor olması belli ki yönetmeni etkilemiş: *"Orada ezan okunduğunda sadece vakti değil birçok şeyi söylüyor fakat ne yazık ki büyük şehirlerde durum artık çok farklı* (Özden, 2006a)".

Erdem, ezan sesini çok sevdiğini, o köy atmosferinde bu sesin bambaşka yansıdığını söylemektedir: "*Bu ilahi bir şey. Onu duyunca, durup dinliyorsunuz".* Yönetmen, "*Ben inanca inanıyorum, inanca saygı duyuyorum*" demektedir. Filmin özündeki bu dinsel duygunun, ne İslamcılar, ne de laikler tarafından yanlış yorumlanmayacağına inanmaktadır. Reha Erdem'e göre; "*Bu bir inanç filmi değil. İslam kültürü var, ama malzeme yapılmamış. Hepimiz bu kültürle yetiştik. Din ve inanç duygusu, o köyde var olduğu kadar yer alıyor* (Dorsay, 2006a)".

Bu açıdan bakıldığında, *Beş Vakit*, her ne kadar namaz vakitlerinden ilham alsa da dini değerlere mesafeli durmaktadır. Yüksek kayalıklar üzerine kurulmuş küçük köyün sakinlerinin beş vakit okunan ezana göre hayatlarını şekillendirmeleri filmin temasını oluşturmaktadır. Bu konunun merkezindeki 12 yaşlarında üç çocuk, aileleri ile sorunlar yaşamaktadır ve büyümek onlar için daha çok acı çekmekle eşdeğerdir.

Beş Vakit'in sadece çıkış fikrinde ezan vakitlerinden beslenilir, içerikte buna dair herhangi bir belirti görülmemektedir. Filmde Erdem, sabah ezanını aydınlıkta okutacak kadar da meseleye uzak yaklaşmaktadır. Daha önce çektiği *A Ay* ve de *Kaç Para Kaç*'ta okunan ezanlar gibi buradakine de nesnel yaklaşmaktadır. Sunumunda ise 'Beş Zaman' gibi genel bir isim yerine 'Beş Vakit'i tercih etmektedir. Filmde alışık olduğumuz köy kültüründen, gelenekten bağımsız bir atmosfer bulunmaktadır. Seçilen müzik ise, Freudyen sancılar bildik köy hayatından beslenmemektedir (Deniz, 2008b).

Engindeniz'e göre ise filmdeki karakterlerin isimlerine bakıldığında (Ömer, Ali, Davut, Yakup, İsmail) yönetmenin İslam mitolojisinden ilham aldığı görülmektedir. Başkarakterlerin isimleri peygamberlerin isimleridir ve onların hayatı ile birebir örtüşmektedir. Ömer, tıpkı Hz. Ömer gibi "baba"yı öldürmeye çalışmaktadır. Ali, eşdeyişle Ömer'in sevimli, akıllı, parlak kardeşi; Hz. Muhammed'in amcaoğlu ve damadı, ailesinin biricik sevgilisi, birincisi Hz. Ali'dir. İsmail'le de, babası tarafından Allah'a kurban edilmek üzereyken koç yollanan Hz. İsmail'in hayatı, çocuk düştükten sonra sağ sağlim kurtulunca ona kurban kesilmesiyle birleştirilmektedir. Yakup, üstün ahlaklı, samimi, sabırlı, akıllı olan Hz. Yakup iken; Davut, koyun güden, sapan atan, cesur, kahraman yönleri ile tıpkı bir gün oruç tutup, ertesi gün yiyen peygamber Hz. Davut'u andırmaktadır (Engindeniz, 2008).

Filmin en önemli başarılarından biri de birbirinden bağımsızmış gibi görünen birçok konuyu zaman denilen bir kavramın altında dağılmadan, ustalıkla, yerli yerinde anlatması olarak görülmektedir. Reha Erdem, tüm bunları anlatırken yer yer doğulu imgelerden ve hikayelerden de yararlanmaktadır. Habil-Kabil hikayesi, günahı tatmanın ardından gösterilen ağaç, yere düşen çocuğun ölmemesi üzerine kesilen kurban hemen göze çarpan tanıdık öğeler olarak görülmektedir (Akın, 2008).

Diğer yandan filmin hissiyatını en net belirleyen unsurlar saman yığınları, çiçekler, sıva, toz, toprak, yapraklar, dallar, çalılar arasında hareketsiz yatan, hatta zeminden ayrıştırılamayan çocukların imgeleri olarak görülmektedir. Çocuklar, işlenmiş ufak tefek suçlar yüzünden duyulan suçluluk duygusunun ya da utancın beraberinde getirdiği bir ölme isteği anına şahitlik eder gibidirler. Başka bir anlamda

yerin dibine girme isteğine sahiptirler. Ama bu istek aynı zamanda korunaklı bir mekâna sığınmayı da içermektedir. Mekâna saklanmanın, mekândan bağımsız olmak yerine mekânla bir olmanın verdiği korunaklı bir hâli de beraberinde taşımaktadırlar. Bir taraftan sanki o dokular çocukları boğup, yutuyormuş gibi, diğer taraftan üzerlerini şefkatle örtüyormuş gibi görünmektedir (Aytaç, 2006).

Film görsel olarak birçok zenginliği içerisinde barındırmaktadır. Erdem'in kamerası seyirciyi çoklukla yüksek noktalardan (minare, kayalıklar.) yapılan muhteşem manzaralar ve fotoğraflarla baş başa bırakmaktadır. Diğer yandan işlenen konuyla sinematografik dil arasında inanılmaz bir bağ ve birlik duygusu bulunmaktadır. Gerek ses gerek de görüntü anlamında filmin hakkının fazlasıyla verilmesi de filmin yakaladığı güce güç katmakta ve filmi tam bir görsel şölene dönüştürmektedir (Akın, 2008).

Yönetmen filminde, başka bir dine ait olmasına rağmen dindar bir müzisyenin bestelediği 'ilahi' niteliğindeki parçaları kullanmıştır. Böylece farklı renklere sahip olmasına rağmen müziklerin birbirini tamamladığını düşünmektedir: "*Hissedilen ilahi duygu, köyden, ezandan ve o müziğin karışımından ortaya çıkıyor benim için*." Filmde ezanın duruşu sadece bir saat gibi değil, minare de gündelik olmayan bir şeye işaret etmektedir. Bunu herkes farklı algılayabilir, fakat yönetmen için zamanın ötesinde bir anlamı bulunmaktadır. İslam kültürünün hayatımıza bir şekilde etki ettiğine, en azından çocuk yaştayken dualar öğrenildiğine ve ezanı günde beş vakit duydulduğuna dikkat çekmektedir (Özden, 2006a).

*Beş Vakit'*te, köydeki çocukların öykülerine klasik müzik eşlik etmektedir. Müziğin de desteğiyle filmin genelinde köy hayatı ile ilişkilendirilmesi güç olan bunalımlı bir havanın hakimiyeti görülmektedir. Ayrıca çocukların sorunları büyüklerin gözündekinden daha ağır anlamlara bürünmekte, mesela dayaklar abartılı bir şekilde aktarılmaktadır. Müzik tercihi ise tamamen filmin kendi zamanı ve coğrafyası ile alakalı olarak görülmektedir. Erdem, diğer çalışmalarında da müzik ve diğer öğelerin günlük hayata dair olmadığının altını çizmektedir. Filmin kasvetli olduğu fikrine ise katılmamakta, *Korkuyorum Anne*'nin daha kötümser olmasına rağmen *Beş Vakit*'in iyimser olduğunu düşünmektedir. Çocuk karakterlerin önünde uzun bir hayatın olması bunun göstergelerinden biridir. "*Kasvet, çocuk*

karakterlerden değil benden kaynaklanıyor." diyen Erdem'e göre; her iç kararması aydınlık demektir aynı zamanda. "*Bu nedenle filmi izlediğinizde size hatırlattıkları içinizi açıyor.*" Akışın yatsıdan sabaha doğru ilerlemesi de çocukların ana karakterler olması gibi umuda, hayata işaret etmek amacıyla kurgulanmıştır. Yönetmen, *Beş Vakit*'te hiç kötü karaktere yer verilmemesine dikkat çekmektedir. Bu da filmin hiç kara olmayan bir yönüdür; filmde sadece sevgisizler ya da sevgisini gösteremeyenler bulunmaktadır. Erdem, öykünün sonunda Ömer'in ağlamasını sadece suçluluk duygusundan değil, bütün hayata karşı bir tavır olarak açıklamaktadır. Yönetmenin, büyümeyi trajik olarak görmesi, şüphesiz filmin atmosferinde de belirleyici durumdadır (Özden, 2006a).

Reha Erdem, 2006 yılında çektiği *Beş Vakit* filmi ile 25. Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Film ödülünü kazanmıştır. Ardından Adana Altın Koza'da En İyi Film ödülünü almıştır. Erdem'in 'Tema olarak bir büyüme filmi' dediği *Beş Vakit*, 13-14 yaşındaki, ergenlik dönemine geçen üç çocuğun büyüme acıları, çelişkilerini anlatmaktadır. Film 2006 yılının Nisan ayında İstanbul Festivali'nde ödül almıştır (Güneri, 2006).

Film ayrıca FIPRESCI (Uluslararası Sinema Eleştirmenleri) ödüllerini almıştır. Adana Altın Koza Film Festivali'nde ise 'En İyi Film' ödülü yanında, 'Umut Veren Genç Erkek Oyuncu', 'Umut Veren Genç Kadın Oyuncu' ve 'En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu' ödüllerine değer görülmüştür. 2006'da gösterime giren Beş Vakit, ayrıca birçok uluslararası film festivalinde gösterilmektedir (Serçek, 2006).

Bu ödüllerin yanı sıra 2006 yılında, 28. Montpellier Akdeniz Filmleri Festivali, Jüri Özel Ödülü, 28. Montpellier Akdeniz Filmleri Festivali, Nova Ödülü, 28. Montpellier Akdeniz Filmleri Festivali, Gençlik Ödülü, Mannheim-Heidelberg Film Festivali, Jüri Özel Ödülü, 39. Sinema Yazarları Derneği, Türk Sineması Ödülleri, En İyi Film, 39. Sinema Yazarları Derneği, Türk Sineması Ödülleri, En İyi Yönetmen, 39. Sinema Yazarları Derneği, Türk Sineması Ödülleri, En İyi Görüntü Yönetmeni ödüllerine layık görülmüştür (www.kameraarkası.org, 2008).

2.2.2.5. Hayat Var (2008)

2008 yılında çekilen Reha Erdem'in yeni filmi *Hayat Var*'da, İstanbul'da hasta dedesiyle yaşayan küçük bir kızla 'tutunamayan' bir babanın hikâyesi anlatılmaktadır. Elit İşcan, Erdal Beşikçioğlu ve Levend Yılmaz'ın rol aldığı film için Reha Erdem "en sert filmim" nitelendirmesi yapmaktadır (Altyazı, 2008a, 43). *Hayat Var* filmi 45. Antalya Altın Portakal Film Festivali, Ulusal Uzun Metraj, SİYAD Jüri Özel Ödülüne layık görülmüştür (www.kameraarkası.org, 2008).

Filmin konusuna bakıldığında, Hayat (14), babası ve yatalak dedesi ile birlikte, nefes kesici güzellikteki İstanbul Boğazı'na açılan bir dere ağzına kurulmuş, derme çatma ahşap bir evde yaşamaktadır. Boğaz, güzel olduğu kadar da karanlık ve tehlikelidir. Babası ailenin hayatta kalmasını sağlamak için küçük teknesiyle bu sularda balıkçılık yaparken, bir taraftan da birtakım yasadışı işlere girip çıkar. Hayat, bu zorlu, sert ve acımasız dünyaya doğmuştur ama yaşama sıkı sıkıya sarılır ve dünyadaki adaletsizliklere karşı cesaretini, dayanıklılığını ve umudunu yitirmez (www.sinematurk.com, 2008).

Reha Erdem'in *Hayat Var*'ı izleyicilerin bir bölümü tarafından yönetmenin başyapıtı olarak değerlendirilmektedir. Film, 14 yaşındaki Hayat'ın büyüme serüvenini acıtıcı bir üslupla gözler önüne sermektedir. Görüntüler kadar ses de ön plana çıkmaktadır. Erdem film için "*Bu sistemlerin çöküş masalı"* demektedir. Yönetmen filminde bütün sistemler çöktüğünde dahi sevgi arayışının bitmediğini göstermek istemiştir (Deniz, 2008a). *Hayat Var*, yönetmenin kendine özgü dünyasını benzer bir biçimde geliştirerek ileriye götüren, seyircinin kayıtsız kalamayacağı kadar zorlayıcı bir görsel ve işitsel dünya kurarak, hayatın ve insan olmanın en derindeki hallerini sinemanın diline dönüştürmektedir (Altyazı, 2008b: 3).

2.2.3. Reha Erdem Sinemasının Genel Özellikleri

Erdem, filmlerinin ortak özelliğinin kendi filmi olduğunu savunmaktadır. Erdem bu özellikleri, "*Benim hayatımda o an yaşımla, durumumla, dertlerimle aşağı-yukarı o konuların ağırlığı tabii filmimde yer alıyor; aile-baba-oğul iç meseleleri, anne-kız ama bunları ben sadece benim acılarım diye değil, ben de herkes kadar bunlardan acı çekmiş ya da çekmekteyim ama bunların insanlığın temel şeylerinden biri olduğunu düşünüyorum*" şeklinde açıklamaktadır. Yönetmen komedi

ve duygusal olarak görülen filmlerinin aslında politik filmler olduğunu savunmaktadır. Özellikle *Korkuyorum Anne* filminin bu politikliği yansıttığını belirtmektedir (Boydak, 2006).

Filmlerinin ortak yanına bakıldığında Erdem, "*Bence ritimleri ve ritmi veren kurguları… Kurgu sineması yapmaya çalışıyorum. Paris'teki eğitimimden beri tüm filmlerin kurgusunu kendim yapmayı öğrendim. Bence film, kurgu masasında yaratılır. Filmlerde ortak temalar da var, ama esas olan bence filmlerin ritmi, temposu. Ve bu temponun bana özel olduğunu sanıyorum.*" şeklinde tanımlamaktadır. Yönetmen ayrıca *Kaç Para Kaç*'ın açıkça bir hikaye anlattığını, *Korkuyorum Anne*'nin ise klasik hikaye sinemasından öte, birçok değişik karakterin ilişkilerine odaklandığını söylemektedir. Erdem, "*Seyirci sayısına umut bağlamamayı öğrendim"* demektedir. Ayrıca oyuncular açısından bakıldığında Erdem'in kendine özgü bir oyuncu kadrosu bulunmaktadır. Değişmez oyuncuları Taner Birsel, Ali Düşenkalkar, Bülent Emin Yarar gibi isimler olarak görülmektedir. Erdem aslında Türk sinemasında büyük bir oyuncu hazinesi yattığını söylemektedir. Erdem,*"*"Onu değerlendirmek yönetmene düşer. Bazen bir oyuncu bir bakışıyla öyle güzeldir ki... Ama kendisi bunun farkına bile varmaz. Bizler onu fark edip kurguda kullanırız*" düşüncesiyle oyuncuyu önemli bir malzeme olarak görmektedir (Dorsay, 2006c)

Ayrıca yönetmenin ilk üç filminde mekân olarak İstanbul kullanılmaktadır. Erdem, İstanbul'da yaşadığı ve şehri bildiği için bu şehri kullanmakta, ayrıca malzemesinin bol, renkli ve sinema için zengin bir şehir olduğunu düşünmektedir (Boydak, 2006). 1990 sonrası Türk sinemasında Suner'e göre taşrayı görsel olarak kurmak konusunda özenli bir çaba gösterilmiştir (2002: 182). Reha Erdem de ilk üç filminde mekân olarak kullandığı İstanbul'un ardından taşraya yönelerek Beş Vakit filmini çekmiştir. Özellikle taşranın sunmuş olduğu görsel zenginliği kullanan Erdem, 2008 yapımı son filmi olan *Hayat Var*'da taşrayı bırakarak tekrar İstanbul'a bir dönüş yapmıştır.

Reha Erdem sinemasında, Türkiye'deki modernleşme macerası, özellikle 12 Eylül'den bu yana yaşanan travmanın şiddeti, askeriye-polisiye-erkek egemen kalıpları kırmaya çalışan bireylerin acısı, her filminde başka bir tonlamayla, kimi zaman siyah beyaz, kimi zaman alabildiğine renkli ama hep aynı incelikle

anlatılmaktadır. Erdem'in sinemasal İstanbul'unu sinemada anlatılmış bütün İstanbullardan ayıran, şehrin yarattığı korkuların adını koymaktan korkmaması olarak görülmektedir (Tunçalp, 2007).

Reha Erdem'in filmlerinde göze çarpan olgulardan biri olan ezan, ilk filminde sabah, ikinci filminde ikindi ezanı olarak görülmektedir. *Beş Vakit* filminde ise beş vakit ezan okunmaktadır. Üç çocuğun başrolünü paylaştığı filmde Erdem, bir zaman sorgulaması yapmaktadır. Yönetmen beyazperdede şehirde dayatılan zaman algısının dışına çıkıp, beş vakte göre ayarlanmış bir zaman algısını göstermeye çalışmaktadır. Erdem, filmlerinde ezan motifine düşkünlüğünü, '*İster uyanın ister uyanmayın, ister cevap verin, ister vermeyin, çok hoşgörülü, sarıcı, sarmalayıcı ve ilahi bir yanı var.*' sözleriyle açıklamaktadır (Eren, 2006: 10).

Yönetmen ayrıca filmlerinde belli bir zaman dilimini vermemektedir. Gündelik olanı sevmeyen Erdem, bunu filmlerine de yansıtmakta, her zamana ait olan şeyleri kullanmaktadır (Boydak, 2006). Filmlerinde genel olarak zamansızlık görülen Erdem, 10 yıl önceki diyalogların bugünkülere, bugünkülerin 10 yıl sonrakilere benzemediğini düşünmekte ve özellikle diyaloglarda bunları ayıklamaya çalışmaktadır. Yönetmen sadece 'filmim geleceğe kalsın' meselesi değil, ortak olan şeyin peşindedir. Örneğin şimdiki sünnetlerin *Korkuyorum Anne* filmindeki sünnet sahnesi gibi olmadığını ancak, çocuğun yaşadığı o acının da hiç değişmediğine dikkat çekmektedir (Tunca, 2006b).

Yönetmen filmlerinde daha çok bireye ve toplumsal konulara eğilmektedir. Metin Erksan'dan etkilenen yönetmen, Metin Erksan'ın sinema tarzının ve sinema anlayışının tek olduğunu düşünmektedir (Boydak, 2006).

Reha Erdem tüm çalışmalarında teknik, içerik ve kurgu ön plana çıkarmaktadır. Özellikle *Beş Vakit*'te kullandığı görüntülerde göze çarpan bir özen görülmektedir. Erdem bu konuda "*Ben montaj sinemasına inanıyorum*" demektedir. Ona göre sinemanın anlamı montaj ile yakalanmaktadır. Hep aynı ritimde film yapmanın sıkıcı olduğunu düşünmektedir. Sürekli aynı ritimde film yapanların bunu tarzları olarak açıklamasını ise gerçekçi bulmamaktadır. Sinemanın son kertesi montaj olsa da birçok öğeyi de içinde barındırıyor; senaryo, diyaloglar, ses ve filmin renkleri.

Erdem, filmlerinde bu öğelerle bir yapbozun parçaları gibi oynamakta, montajı ise harç gibi birleştirici unsur olarak kullanmaktadır: "*Bazı filmlerde diyaloglar, ses, görüntü ön plana çıkıyor, bazılarında ise senaryo. Hangi film neye ihtiyaç duyuyorsa ona göre bu öğelerle oynayıp adeta bir müzik ortaya çıkarıyorum*. (Özden, 2006a)"

Reha Erdem, filmlerinin "*aslında ağır konuları insanların kafasına vurmadan, mizahın katkısıyla verdiğini*" söylemektedir. Yönetmenin filmlerinde kendine özgü bir mizah anlayışı bulunmaktadır. Kaba komediye, parodiye kaçmadan yapılan iyi mizahın çok zor olduğunu düşünen yönetmen, bunu başarıp başarmadığını bilmemesine rağmen yine de denemektedir. Örneğin *Korkuyorum Anne*'de bir annenin koskoca oğluna 'sen hâlâ altına işiyorsun' demesinin, neredeyse trajik bir şey olmasına rağmen bu ve benzeri şeyleri belli bir mizahın içine oturtmaya çalışmaktadır. Bu yüzden Erdem, senaryoları için aylarca hatta bazen yıllarca uğraşmakta, ancak istediği kıvama gelince çekmeye başlamaktadır (Dorsay, 2006b).

Erdem, bazı filmlerinin senaryosunu kendi yazmış olmakla beraber klasik anlamda bir "auteur" özgünlüğüne henüz sahip görünmemektedir. *A Ay*'da sembollerin, hafıza derinliklerinin ve mistik atmosferlerin yönetmeni olan Reha Erdem, 1999 yapımı *Kaç Para Kaç*'da neredeyse bir toplumsal gerçekçi bakışla para tutkusunun şeytaniliğine vurgu yapmaktadır. Taner Birsel'in canlandırdığı, inandırıcılıktan biraz uzak görünen mütevazı gömlek satıcısı Selim, kazara bulduğu binlerce doları geri veremez ve yavaş yavaş tüketim kültürünün büyüsüyle ruh sağlığını kaybetmeye başlar. Anlamsız bir şekilde psikolojik işkenceye tabii tuttuğu yan karakter gariban çırağını dükkanını soymakla suçlar. Gariban çırak, daha sonra patronu yüzünden hapse girse de, Selim çırağı nihayet hapisten çıkarır ve bir miktar para vererek hem kendi hem de potansiyel burjuva seyircinin vicdanını rahatlatır. Biraz yüzeysel de olsa toplumsal duyarlılığı ve özellikle vapurdaki üçlü kovalamaca sahnelerindeki müthiş kurgusuyla epeyce başarılı bir film olmasına karşın *Kaç Para Kaç, A Ay*'ın mistik ve şiirsel özgünlüğünden uzak olarak görülmektedir (Daldal, 2006).

Reha Erdem filmlerinin karakterlerine bakıldığında, genellikle birbirlerine ve dünyaya karşı ayrıksı duruşları göze çarpmaktadır. Karakterler arasında kopukluklar ve derin boşluklar vardır. Karakterler ortak bir mekân ve zamanı paylaşmalarına

rağmen ortak bir dil tutturamamaktadır. Eşdeyişle bir çemberin içinde fakat farklı mesafelerde durmaktadırlar. Erdem bu kopuklukları kasvetli bir havada dramatize etmemekte, bunun yerine olayların kendisinde yatan ironiye başvurmaktadır (Köktürk, 2008).

Erdem'in filmlerinde kullandığı karakterler neredeyse aynı şeyin peşinde gibidirler. Karakterlerin hepsi anlamını aynı sularda aramaktadır. Örneğin *Kaç Para Kaç'*taki Selim'iyle, *Korkuyorum Anne*'nin Ali'sinin korkuları birbirine benzemektedir. Hepsi, insanın o muammalı varlığının farkına vardığında karşılaştığı korku ve o korkuyla başını kaldırdığında sıkışıp kaldığı soruların dehşetini yansıtmaktadır. Sorular birbirine benzemekte sadece filmden filme yerleri, kılıkları değişmekte, farklı yapıların içinde farklı sesler ortaya çıkmaktadır. Eşdeyişle bir anlamda *Kaç Para Kaç*'da, *Korkuyorum Anne*'de, *A Ay*'da, *Beş Vakit*'de meseleler birbirinin biraz yanında, biraz arkasında, üstünde olan birbirine komşu filmler olarak görülmektedir (Yücel, 2006, 42).

Yönetmenin filmlerinde kullandığı müzikler ise filmlerinin bütçesindeki en büyük payı oluşturmaktadır. İlk filmi olan *A Ay'*ın film müziği da Vivaldi'den alınmıştır. *Kaç Para Kaç'*ın müziğini ise Fashion Drop diye Alman kökenli bir grup yapmıştır. *Korkuyorum Anne'*de Mısırlı bir keman virtiözü ağırlıklıdır ve üç beş tane arp bulunmaktadır. *Beş Vakit"*te ise, Arvo Part çağdaş klasik müzikçi Estonyalı'nın müzikleri kullanılmaktadır (Boydak, 2006).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

REHA ERDEM'İN BEŞ VAKİT FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

3.1. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmanın uygulama bölümünde; son dönem yönetmenlerden biri olan Reha Erdem'in Beş Vakit filmi göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile incelenmiştir. Erdem'in bu filminin seçilmiş olmasının nedeni, yönetmenin diğer filmleri arasında göstergebilimsel çözümlemeye en verişli olan filminin Beş Vakit olmasıdır.

Göstergebilim göstergelerin ortaya koyduğu anlamı incelemekte, özellikle de göstergelerin oluşum yolları ve ürettikleri anlamlar üzerinde durmaktadır. Bu anlamlar ortaya çıkarılırken göstergebilim ruhbilim, toplumbilim gibi bilim dallarından da yararlanmaktadır. Diğer görsel sanat dallarında olduğu gibi sinema da göstergebilimsel çözümleme yöntemini kullanabilmektedir.

Araştırma için kullanılan göstergebilimsel analiz çizelgesi Arthur Asa Berger tarafından oluşturulan denetleme listesinden oluşmaktadır (1993: 37-38):

(A) Metninizdeki önemli göstergeleri ayırın ve çözümleyin.

1. Önemli gösterenler nedir ve neyi göstermektedir?

2. Bu göstergelere anlam veren dizge nedir?

3. Ne gibi kodlar bulunabilir?

4. Ne gibi düşünsel yapı ve toplumbilimsel konuları içermektedir?

(B) Metnin dizisel yapısı nasıldır?

1. Metindeki temel karşıtlık nedir?

2. Çeşitli kategoriler altında karşıtlık oluşturan çiftler nelerdir?

3. Bu karşıtlıklar herhangi bir ruhbilimsel ya da toplumsal anlama sahip midir?

(C) Metnin dizimsel yapısı nedir?

1. Proop'un hangi işlevi metne uygulanabilir?

2. Olayların sıralanma biçimi anlamı nasıl etkilemektedir?

3. Metne biçim veren kurallı özellikler var mıdır?

(D) Sinema aracı metni nasıl etkiler?

1. Ne tür çekimler, kamera açıları ve kurgu teknikleri kullanılmıştır?

2. Işık, renk, müzik ve ses göstergelere anlam vermek için nasıl kullanılmıştır?

(E) Kuramcıların geliştirdikleri, metne uygulanabilecek katkılar nelerdir?

1. Göstergebilim kuramcıları, televizyona uygulanabilecek neler yapmışlardır?

2. İletişim araçları kuramcıları, göstergebilimsel çözümlemeye uygulanabilecek neler yazmışlardır?

Yukarıda verilen liste göstergebilimsel çözümleme yapılırken ele alınması gereken bazı işlemlerden oluşmakta ve filmler de dahil olmak üzere tüm medya metinlerine uygulanabilmektedir (Berger, 1993: 37). Ancak metinlerde yukarıdaki çözümlemelerden ancak bir tanesi uygulanabilmektedir (Parsa, 1991: 27). Bunun için de çalışmanın uygulama kısmında listenin birinci bölümü olan metin içerisindeki önemli göstergelerin ayrılması ve çözümlenmesi seçilmiş, çalışmaya konu olan film içerisindeki göstergeler ayrılıp çözümlenmiştir. Birinci bölümün seçilme nedeni ise filmin göstergeler bakımından diğer seçeneklere göre daha uygun olması ve göstergelerin metin içerisinde nasıl ortaya konulduğunun açıklanması bakımından daha elverişli olmasıdır.

Birinci bölümdeki "Ne gibi kodlar bulunabilir?" bölümünün çözümlemesinde ayrıca dördüncü bölüm içerisinde bulunan "Ne tür çekimler, kamera açıları ve kurgu teknikleri kullanılmıştır?", "Işık, renk, müzik ve ses göstergelere anlam vermek için nasıl kullanılmıştır?" sorularına da yanıt aranmıştır. Bunun nedeni; kamera açıları, kurgu teknikleri, çekim açıları, çekim ölçekleri, ışık, renk, müzik ve ses gibi birimlerin, sinemaya özgü kodlar ve sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodlar sınıflandırması içerisine girmesidir (Büker, 1993: 42-43).

Yukarıda adı geçen kodlar sinemadaki parçaüstü birimler olarak da adlandırılmaktadır. Bu birimler renk, alıcı devinimleri, geçişler gibi uzamda ve zamanda yer kaplamayan öğelerdir (Metz'den Aktaran: Büker, 1991: 58).

Parçaüstü birimlerin çalışmada kullanılma amacı göstergelere ve filmin bütüncül anlamına katkı getirmeleridir. Bu birimler filmin anlamını oluşturmakta, birimlerin bazıları birçok kez yinelenmekte ve anlamın oluşmasında temel görevi üstlenebilmektedirler (Büker, 1991: 17). Böylelikle parçaüstü birimlerin göstergelerin oluşumuna olan katkıları da ortaya konulmuştur.

3.1.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada tarama modeli kullanılarak, inceleme konusu olan Beş Vakit filmindeki göstergeler ortaya konulmaya çalışılmıştır.

"Tarama modelleri, geçmişte ya da hâlâ var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay birey ya da nesne, kendi koşulları içinde olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan onu uygun biçimde "gözleyip" belirleyebilmektir" (Karasar, 1994: 77). Bu model ile göstergebilimsel analiz yöntemine tabi tutulan Beş Vakit filmi içerisindeki göstergelerin filmin bütüncül anlamına olan katkıları incelenmiştir.

3.1.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni; Reha Erdem'in 1989- 2008 yılları arasında çektiği toplam beş filmden oluşmaktadır. Fakat zaman, maliyet ve ulaşılabilirlik bakımından bu filmlerin tümünün incelenmesi mümkün değildir. Bu yüzden araştırmaya örneklem olarak 2006 yapımı Beş Vakit filmi seçilmiştir.

3.1.3. Verilerin Toplanması

Film planlara ayrılıp tekrar tekrar izlenmiş, her bir plan içerisindeki göstergeler; önemli gösterenler, sinemaya özgü ve sinemaya ait olmayan kodlar, düşünsel yapı ve toplumbilimsel konular başlıkları altında incelenmiştir.

3.2. Bulgular ve Yorum

Bu çalışma Reha Erdem'in Beş Vakit filmini kapsamaktadır. Beş Vakit filmi göstergebilimsel analiz yöntemine tabi tutulmuş ve araştırmanın bulguları ve yorumları aşağıda verilmiştir.

3.2.1. Filmin Künyesi

Yazan ve Yöneten: Reha Erdem

Yapımcı: Ömer Atay

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Kurgu: Reha Erdem

Sanat Yönetmeni: Ömer Atay

Yapım: Atlantik Film

Süre: 110 Dakika

Oyuncular: Özkan Özen (Ömer), Ali Bey Kayalı (Yakup), Elit İşcan (Yıldız), Bülent Emin Yarar (İmam), Taner Birsel (Zekeriya), Yiğit Özşener (Yusuf), Selma Ergeç (Öğretmen), Tarık Sönmez (Çoban Davut), Köksal Engür (Halil Dayı), Tilbe Saran (Ömer Anne), Sevinç Erbulak (Yakup Anne), Nihan Aslı Elmas (Yıldız Anne), Cüneyt Türel (Dede)

Teknik Özellikler : 35 mm / Renkli

İlk Gösterim Tarihi : 12 Nisan 2006 (Uluslararası İstanbul Film Festivali)

Vizyon Tarihi : Ekim 2006

3.2.2. Filmin Özeti

Beş Vakit bir köyde yaşayan insanların gündelik yaşamını ele almaktadır. Filmde zaman beş vakte bölünmektedir. Film gece vakti köyün uzaktan çekilmiş görüntüsüyle başlar. Gökte bulutlar arasındaki ay ve gecenin karanlığı içerisinde köyün ışıkları görülmektedir. Görüntüye rüzgarda yaprakları savrulan ağaç gelir ve rüzgarın sesi duyulmaktadır. Ömer evin dışında sırtını pencereye dayamıştır ve içeride köyün imamı olan babası öksürmektedir. Babası yatakta uzanmaktadır, saatine bakarak olduğu yerden doğrulur. Baba tekrar öksürerek Ömer'in önünde durduğu camı birkaç kez tıklatır. Ömer babasına doğru bakar, babası eliyle içeri gelmesini işaret ederek öksürmeye devam eder.

Ömer evlerinin bahçe kapısından çıkar ve köyün sokaklarında yürümeye başlar. Sokakları geçerek Yakupların evine gelir. Kapıyı çalar. Yakup'un babası (Zekeriya) kapıyı açar. Ömer babasının hasta olduğunu söyler ve ezanı okumasını ister. Zekeriya başını sallar, ayakkabılarını giyerek bahçe kapısından çıkar. Bu arada Yakup dışarıya çıkar. Ömer başını evin direğine yaslamıştır. Yakup'la Ömer, Zekeriya'nın ardından bakarlar. Yakup Ömer'e boşuna sevinmemesini, babasının nasılsa iyileşeceğini söyler.

Ardından ezan sesi yükselir ve görüntüye tekrar filmin açılışındaki köyün gece vakti genel görünümü gelir.

"GECE"

Minare köyün ışıkları arasında yükselmekte ezan okunmaktadır. Ömer ile Yakup duvara yaslanmış ezan sesini dinleyerek gökyüzüne bakmaktadırlar. Parlayan Ay'ın etrafında siyah bulutlar dolanmaktadır. Ay gecelik dönüşünü tamamlamakta, yerini güneşe bırakmaktadır. Bu görüntünün altında bir çocuk sesi duyulan çocuk sesi, dünyanın günlük hareketini, gece ve gündüz oluşumlarını anlatmaktadır. Görüntüye sınıf gelir ve duyulan sesin okulda ders kitabını okuyan bir öğrenciye ait olduğu görülür. Öğretmen sınıfta dolaşmakta, öğrenciler de dersi dinlemektedir. Görüntüye sokaklar arasında hızlı adımlarla yürüyen Yıldız gelir ve görüntünün altında Yakup'un sesi dünyanın kendi ekseni etrafındaki dönüşünü anlatmaktadır.

Yıldız, sokakları geçerek amcasının (Zekeriya) evinin önüne gelir. Bahçe kapısının önünde iki kadın oturmaktadır. Yıldız, yengesine (Mahire) amcasını sorar ve dedesinin çağırdığını söyler. Yengesi başıyla içeriyi işaret eder, Yıldız içeriye girer. Zekeriya'nın yanına gelip dedesinin çağırdığını söyler. Zekeriya bahçede çiçeklerle uğraşmaktadır. Dönerek Yıldız'a bakar. Elindekini toprağa saplar ve ayağa kalkıp Yıldız'la beraber yürür. Görüntüye evin önündeki kırmızı renkli çiçek gelir. Yıldız'la amcası bahçe kapısından çıkar. Amca ilerler ve Yıldız kapıya dayanır. Mahire Yıldız'a bakar ve niye çağırdığını sorar. Yıldız bilmiyorum anlamında omzunu silker. Mahire'nin yanında oturan Hatice Nine cevap vererek Zekeriya'nın bu halinin babasından kaynaklandığını, bütün erkeklerin sinirli olduğunu söyler.

Görüntüye bir evin önündeki Ömer'le Yakup gelir. Yakup elleri arkada evin sol duvarına dayanmaktadır. Ömer de merdivenlerin üst basamağında oturmakta, evin önündeki kuyuya taş atmaktadır. Attığı taşların kuyudaki çıkardığı ses duyulmaktadır. Görüntü değişir. Yakup merdivenlerde Ömer'den birkaç basamak altta oturmaktadır.

Doktor, yatağında oturan imamı muayene ederken gözü Ali'ye ilişir. Okula gidip gitmediğini sorar. İmam Ömer'i işaret ederek ondan daha iyi okuduğunu söyler ve Ömer başını yere eğer. Doktor, imama kendisini üşütmemesini söyleyerek oradan ayrılır.

Görüntüye gece bulutlar arasındaki Ay gelir. Ömer yatağında yatmaktadır. Yatağından kalkar, biraz düşünür. Kardeşinin yatağına doğru ilerleyip ayakta durur. Kardeşinin üzerini örterek odadan çıkar. Sessizce annesiyle babasının odasına girer. Uyumakta olan anne ve babasının başucundaki pencereyi açar. Dışarıdan esen rüzgarın sesi gelmektedir.

Görüntüye kuru otlar arasında ölmüş vaziyette yatan Ömer gelir. Ömer otların içinde neredeyse belli belirsiz cansız bir şekilde yatmaktadır.

Bu arada Zekeriya (Yakup'un babası) ve Yusuf (Yıldız'ın babası) ve babalarının konuşması duyulur. Baba ve oğulları kuru toprak üzerinde konuşmaktadırlar. Baba, bahçeyi sürmedikleri, taşları toplamadıkları için oğullarına kızmaktadır. Yusuf, babasına doğru yürüyerek üzülmemesini, hepsini yapacaklarını söyler. Baba ise bastonuyla Zekeriya'yı göstererek bu lafları bir de ondan duymak istediğini söyler. Zekeriya ise yapacaklarını belirtir.

Yıldız sırtına yüklediği çalılar ve elindeki nacakla sokakta yürümektedir. Ömer ve Yakup da kayalıklarda sigara içmektedirler. Tüfek sesi duyarak kayalıkların öbür tarafına tırmanırlar. Avcı kuş avlamaktadır ve bir kuş vurur. Ömer'le Yakup avcı uzaklaşınca kayalıklardan iner ve ağaçların arasına dalarlar. Görüntüye ateşte pişirdikleri kuş gelir. Ömer'le Yakup yaptıklarının günah olup olmadığını konuşurken, kuştan birer parça alırlar ve yere tükürürler.

Çeşmenin başında Ömer ve Yakup yüzlerini yıkamaktadırlar. Gülerek birbirlerine su atarak oynarlar. Ardından görüntüye yerde uzanarak sigara içen Ömer

ve Yakup gelir. Aralarında kuşun zehirli olduğunu konuşurlar. Yakup Ömer'e babasına yedirmesini söyler. Ömer yemeyeceğini söyler, gülerler.

Ali babasının kucağında ihlas suresini okur. Sorulan matematik sorularına doğru cevap verir. Anne ve babasından aferin alır. Babası Ömer'e dönerek onu kardeşiyle kıyaslar. Ömer ise sadece susmakla yetinir. Annesi babasının ilaçlarını getirmesini söyler. Ömer yaslanmış olduğu beyaz duvarın önünde başını öne eğer ve kalkar. Görüntü de sadece beyaz duvar kalır. Bu arada Yıldız'ın baba diyen sesi duyulur.

Yıldız tarlada babasına doğru koşmaktadır. Koyunları otlatan babasının yanına gelir ve birlikte yürürler. Koyunları ağıla sokarlar. Yerde oturup kuzuyu severler. Yıldız babasına en çok hangi kuzusunu sevdiğini sorar. Babası Yıldız'ı sevdiğini söyler. Kız çocuğu sevinir. Yıldız ve Yusuf koyunları sağarak öğretmenin evine gelir ve öğretmene süt bırakırlar. Öğretmen Yıldız'a beklemesini söyleyip Çalıkuşu romanını verir ve okuyup sonra getirmesini söyler. Yıldız'la babası öğretmenin evinin önünden ayrılır. Yıldız öğretmenin evinin önündeki iğde ağacına saçını sürerek ilerler. Görüntüde iğde ağacı kalır.

Gece olmuştur. Yıldız yatağında el feneri ile öğretmenin vermiş olduğu romanı okumaktadır. Ses duyar ve feneri kardeşine çevirir. Yatağında doğrulan Yıldız bir süre sesleri dinler. Yavaşça anne ve babasının oda kapısını gözetler. İçeriden sevişme sesleri gelmektedir. Yıldız aralıktan anne ve babasına bakar. Kafasını duvara yaslar. Kalkar ve yatağına girip ağlayarak yorganı başına çeker.

Bu arada Ömer sessizce odasından çıkar. Annesiyle babasının kapısını dinler ve ecza dolabından bir şişe ilaç alarak kapının önüne çıkar. Kutudan aldığı hapların içlerini tek tek boşaltarak avludaki su giderine döker. Hortumla ilaç tozlarını yıkar.

Görüntüye ilerleyen Ay gelir ve gece bitmiştir.

Gündüz olur. Köydeki çoban Davut kayalıkların oradaki ağaçtan fıstık koparır. Bu arada köylülerden biri gelir ve çocuğun elindekileri alarak küfreder ve sopayla Davut'un sırtına vurarak onu gönderir.

Öğretmen dersi kayalıklarda işler. Suyun yaşamın temel kaynağı olduğunu söyler. Öğrenciler türkü söyleyerek kayalıklarda ilerleyerek geri dönerler. Bu arada

öğretmenin ayağına diken batar. Yakup dikeni çıkararak, kanı temizler. Parmağına kan bulaşmıştır. Ömer Yakup'u yerden kaldırır. Yakup elindeki kana bakarak yürür.

Yakup tarladaki ağacın altında oturmaktadır. Elindeki kanı yıkamayan Yakup, parmağını koklar. Zekeriya tarlayı sürmektedir ve yürümeyen atı küfredip döver. Yusuf, abisini engellemeye çalışır, Zekeriya ise babasının kendisine kızması ve kendisini tartaklaması sonucu sinirlenerek oradan uzaklaşır. Babası Zekeriya'nın ardından gelmesi için bağırır. Yakup'a dönerek onu çağırmasını söyler. Yakup koşarak uzaklaşan babasının ardından gider. Yetiştiği babasına, dedesinin onu çağırdığını söyler. Zekeriya umursamaz. Yakup tekrar seslenir ve "baba, baban çağırıyor" der. Babası durur ve ağlamaya başlar. Yakup babasının yanından ayrılır. Zekeriya ağlamaya devam eder.

Görüntüye çiçekler arasında ölmüş vaziyetteki Yıldız gelir.

Öğle vaktidir. Çoban Davut sopasına yaslanarak uzaklara, gökyüzüne bakmaktadır. Ömer ve Yakup çeşme başında yediği sopanın yaralarını yıkayan çoban Davut'a bakarlar. Ömer'le Yakup da ellerini yıkarlar. Ancak Yakup öğretmenin kanının bulaştığı parmağını yıkamaz. Ömer zorla yıkatmaya çalışır. Yakup kaçar. Ömer, Yakup'a aklının okulda olduğunu söyler ve gülerek boğuşurlar. Ardından çocuklar çiftleşen eşekleri görerek gülerler. Yıldız'la arkadaşı da eşekleri izlemektedirler. Arkadaşı iğrenç olduğunu, eşeğin canının çok acıdığını söyler. Yıldız ise doğal olduğunu, insanların da yaptığını, hatta onun anne babasının da yaptığını, inanmazsa öğretmene sormasını söyler. Yakup amcasının kızı olan Yıldız'a çiftleşen eşeklere bakmaması ve eve gitmesi için bağırır. Taş atarak kızları kovalar. Güneş batmaktadır. Çocuklar akşam ezanı okunacak diyerek evlerine giderler. Çoban Davut ise çeşme başında gömleğini giyer.

"AKŞAM"

Görüntüye camideki imam gelir. Akşam ezanı için hazırlanmaktadır. Ancak elektrikler kesilir. Minareye çıkan imam ezan okumaya başlar. Görüntüye minare ve ışıkları yanmakta olan evlerin genel görüntüsü gelir. Yakup, Ömer, Yıldız ve arkadaşı koşarak evlerine yönelirler. İmam hâlâ ezan okumaktadır. Çoban Davut da kayalıkların üzerinde namazını kılmaktadır.

Ömer eve geç geldiği için babası tarafından cezalandırılır ve sofraya oturmaz. Ömer odada minder üzerinde oturmaktadır. Ailesi yemek yemektedir. Babası dışarı çıkması için bağırır. Ömer ise kulaklarını eliyle kapatır. Babası kalkıp Ömer'i kolundan tutarak dışarı atar. Ömer evlerinin merdiveninde başını duvara dayayarak oturur.

Yakupların evinde de yemek yenmektedir. Babası dışarıda sürteceğine annesine yardım etmesini söyler. Annesi Yakup'un kirli ellerini görür. Yıkamasını söyler. Babası da kızarak yıkamaya gönderir. Yakup istemeyerek annesinin döktüğü suyla ellerini yıkar. Yıkadıktan sonra parmağına bakar. Öğretmenin kanının yok olduğunu görerek üzülür.

Yıldızlar da yemek yemişlerdir. Yıldız sofrayı toplamaktadır. Annesi Yıldız'ın bu saate kadar dışarıda olduğunu, kendisine yardım etmediğini, kardeşine bakması gerektiğini söyleyerek babasına yakınır. Babası ise umursamaz.

Görüntüye kayalıkların üzerinde arkaları dönük olarak oturan Yıldız, Yakup ve Ömer gelir. Hepsi boyunlarını bükmüşlerdir.

Yakup ve Ömer mezarlıkta dolaşmaktadırlar. Yakup dayısının mezarının başına gelir. Ömer dayısının niye öldüğünü sorar. Yakup tarlada yıldırım düştüğünü söyleyerek dua okumasını ister. Dua okuyup kalkarlar. Tekrar kayalıklara giderek otururlar. Ömer, babasının ölmesi için her gece dua ettiğini söyler.

Görüntüye toprak içerisinde ölü vaziyette yatan Ömer gelir.

Köydeki Halil Dayı, Hatice Nine'ye iğne yapmaktadır. Nine ölmek için dua ettiğini ancak ölmediğini söyler. Yaşlı adam sırasının geleceğini ne yaparsa yapsın boş olduğunu belirtir. Beraber dışarı çıkarlar. Halil Dayı kış gelmeden evinin önünü yapmasını söyler. Bu arada küçük bir kız çocuğu gelir. Halil Dayı'ya ineklerinin doğuramadığını ve kendisini çağırdıklarını söyler. Halil Dayı ahıra gider. İneği doğurtur. İkindi olmaktadır.

Çoban Davut'u döven köylü kahvede köy heyetinin karşısında oturmaktadır. Köy heyeti Davut'u çağırır. Çocuk sırtındaki sopa izlerini gösterir. Çocuk dışarı çıkar. Çocuğu döven köylü başkasının malına dokunmaması gerektiğini öğretmek için dövdüğünü söyler. Haksız olduğunu ve çocuğun kimsesiz olduğunu belirten

köylüye, babalık yaptığını söyleyerek kahveden çıkar. Heyet köyün diğer problemlerini konuşmaya başlar.

Öğrenciler okulun önünde Türk Andı'nı okumaktadırlar. Çoban Davut da gelen bu seslerle birlikte koyunlarını kayalıklara çıkarmaktadır. Durarak köye doğru bakar. Görüntüye Zekeriya ile Yusuf gelir. Aralarında tarlalarına duvar yapmaları gerektiğini konuşmaktadırlar. Tarlaya doğru yürürler. Zekeriya, Yusuf'a babasının tarafında olduğunu söyler.

Görüntüye kuru çalılar arasında ölü vaziyette yatan Yıldız gelir.

Evlerinin damında Yıldız ve arkadaşı oturmaktadır. Yıldız ailede en çok babasını sevdiğini söyler. Bu arada annesi Ömer'i çağırmaktadır. Ömer koşarak eve gider. Babası eve fotoğrafçı getirmiştir. Yatağın üzerinde fotoğraf çektirirler. Ömer fotoğrafta babasına uzak oturur. Babası patlayan flaşı Bismillah melekleri zanneden Ali'yi sever. Ömer ise başını eğer.

Görüntüye güneş tutulması gelir, Ömer, Yakup, Çoban Davut ve Yıldız bu tutulmaya bakarlar.

Ömer ağaçlar arasında dolaşmaktadır. Yakup da ekmek yapan annesinin başındadır. Annesine, öğretmene de ekmek yapmasını söyler. Annesi öğretmenin Yakup'u övdüğünü söyler. Yakup da sevinerek öğretmenin güzel olduğunu belirtir. Yakup oturmakta olan annesinin dizine başını koyar ve hamile olan annesine ona göre bebeğin erkek mi yoksa kız mı olacağını sorar. Annesi Allah bilir der. Yakup kız olmasını istemediğini söyler. Bir önceki kardeşinin babası yüzünden düştüğünü söyleyen Yakup'a annesi, boyundan büyük işlere karışmamasını söyleyerek, onu odun getirmeye yollar. Yakup kendi kendine "Niye sanki seni babama verdiler ki" diye söylenir.

İmam ve oğlu Ali tarlalar arasında ilerlemektedirler. Ali şarkı söylemekte, ardından da babasının sorduğu matematik sorularına cevap vermektedir. Yürüyerek duvar yapmakta olan Zekeriya ve Yusuf'un yanına gelirler. İkisi de canla başla kendi taraflarındaki duvarları örmektedirler.

Davut kayalıklar üzerinde yakaladığı akrebi Yakup, Ömer ve Yıldız'a gösterir. Akrebi Ömer için yakaladığını söyler. Yıldız Ömer'e akrebi ne yapacağını sorar. Ömer sana ne der.

Çocuklar kayalıkların üzerinde oturmaktadır. Çoban Davut öğretmen gibi hangisinin daha iyi şiir okuduğunu sorar. Yıldız kalkar ve kayalıkların ucuna doğru gelerek yüzünü köye doğru dönüp okumaya başlar. Şiirin gerisini unutan Yıldız'dan sonra Yakup ayağa kalkar. O da şiir okur. Davut, Ömer'e doğru döner ve onun da okumasını ister. Ömer'in güzel ezan okuduğunu söylerler. Davut ikindi ezanının yaklaştığını belirterek, Ömer'den ikindi ezanını okumasını ister. Ömer kendisine daha çok akrep bulursa okuyacağını söyler. Davut kabul edince okumaya başlar.

"ÖĞLEDEN SONRA"

Yakup elindeki ekmekle köyün sokaklarında ilerleyerek öğretmenin evine gelip pencereden içeriye bakar. Öğretmen uzanarak kitap okumaktadır. Pencereyi tıklatır. Kapıya giderek ekmeği verir ve öğretmen Yakup'un başını okşar. Yakup sevinç içerisinde yürür. Başını öğretmenin evinin önündeki iğde ağacına sürer.

İmam yatağının üzerinde oturup kahve içmekte, Ömer de ders çalışmaktadır. Babasına dersinin bittiğini söyler. Babası getirip göstermesini ister. Deftere bakan babası Ömer'e tertipsiz ve dikkatsiz olduğunu söyleyip, yanlışlarını göstererek düzeltmesini ister. Ömer düzeltir ve çıkmak için izin ister. Babası saatine bakarak daha yirmi dakikası olduğunu ve biraz da matematik çalışmasını söyler. Ömer isteksizce çalışmaya devam eder.

Köylüler Hatice Nine'nin evini onarmaktadır. Ömer ile Yakup yıkık bir evin üzerinde oynamakta, Yıldız ve arkadaşı evlerinin önünde oturarak köpeklerin çiftleşmesine gülmektedir. Zekeriya ve Yusuf da hâlâ bahçelerine duvar örmekte, köylüler de öğretmenin evine buzdolabı taşımaktadırlar. Eşdeyişle köyde hayat devam etmektedir.

Ömer'le Yakup kayalıklara tırmanırlarken aralarında Ömer'in babasını öldürmek için akrep bulmak istediğini konuşurlar. Kayalıklarda etraflarına bakınırlarken Yakup, Ali'nin kayalıklara tırmandığını görür. Ömer taş atarak

kardeşine gelmemesini söyler. Attığı taşlardan biri ise Ali'nin alnına isabet eder. Ali kanı görünce ağlayarak geri kaçar. Ömer kardeşinin arkasından bağırarak durmasını ister. Babası evde bu olay için Ömer'i tokatlar.

Görüntüye kayalıklar arasında, kuru yapraklara bürünmüş ölü vaziyetteki Ömer gelir.

Ömer'in ailesi sofrada yemek yemektedir, Ömer yine minderin üzerinde gözleri kapalı, başını duvara yaslayarak oturmaktadır. Bu arada okulda şiir okuyan bir kız çocuğunun sesi gelir "Uyan çocuk uyan artık, çekeceksin elbet zorluk, kaç aydır evde kaldın, sazdan düdük yapıp çaldın"… Görüntüye şiiri okuyan kız öğrenci gelir. Şiirin sözlerini unuttuğundan sınıftaki öğrenciler gülmektedir. Görüntüye tekrar ormanda sigara içen Ömer ve Yakup gelir. Şiir okuyan kız çocuğunun sesi hâlâ devam etmektedir. Ömer ve Yakup birbirlerine gördükleri rüyaları anlatırlar. Ömer rüyasında babasına yıldırım çarptığını, kardeşinin ise bunu yalanlayarak babasını Ömer'in elektrik çarptırarak öldürdüğünü, Yakup da öğretmenle evlendiğini gördüğünü söyler, gülüşürler.

Yıldız yerde yatan kardeşine mama yedirmekte, kardeşi ise ağlamaktadır. Yıldız üzerini soyunur. Kaba peynir doldurarak aldığı ekmek ve biberle birlikte çantasına koyar. Çantasını sırtlayıp kardeşini kucağına alarak evden çıkar. Köyün sokaklarında kız arkadaşı ve Yakup'la beraber tarlaya gitmek üzere yola koyulurlar. Tarlaya vardıklarında dedeleri, Zekeriya'nın örmüş olduğu bahçe duvarını sopasıyla yıkmaktadır. Çocuklar onlara doğru bakarken dedeleri bağırarak duvarı yıkmaya devam etmekte, Zekeriya boynunu bükerek babasına bakmaktadır. Yakup üzülüp başını eğerek oradan uzaklaşır.

İmam evin avlusundaki çeşmede abdest almaktadır. Ağlayan çocuk sesi duyarak bahçe kapısına yönelir. Yakup duvara yaslanıp ağlamaktadır. İmam ne olduğunu sorunca Yakup koşarak uzaklaşır. İmam etrafa bakınarak içeri girer.

Yıldız'ın annesi koyundan süt sağmaktadır. Yağmur başlar. Ağıla girer. Yağmurun ve gök gürültüsünün sesi duyulur. Yaşlı teyze penceresini örtmekte, köylüler hayvanlarını evlerine götürmekte, köylü bir kadın güneşe serdiği yiyeceklerin üzerini örtmektedir. Öğretmen de sınıfın tavanından sızan damlaların

altına kap koymakta, Davut, Yakup ve Ömer yağmurdan korundukları mağaradan dışarıya bakmaktadırlar. Ömer Davut'a bıçak yapması için para verir. Davut ne yapacağını sorduğunda ise "düdük yapıp çalcam" diye cevap verir. Görüntüye kayalıklara yaslanarak ıslanan Yakup, Ömer ve sallanan zeytin dalı gelir.

Yakup önlüğüyle elinde kitaplar sokakta yürümektedir. Eve gelir ve üzerini çıkarır. Bu arada babasının sigarası gözüne çarpar. Sessizce paketin içerisinden sigara alırken babası yakalayıp kulağına yapışır. Yakup sigarayı, annesinin komşuya vereceği için aldığını söyler. Zekeriya karısını çağırır. Mahire, Yakup'un söylediklerini doğrular. Babası kızıp Mahire'yi itekleyip söylenerek odadan çıkar. Mahire de bunun üzerine bağırıp itekleyerek oğlunu odadan çıkarır.

Görüntüye çalılar arasında ölü vaziyette yatmakta olan Yakup gelir.

Yıldız evde ders çalışmakta, kardeşi de ağlamaktadır. Annesi Yıldız'a, kardeşini dışarı çıkarmasını söyler. Kardeşini kucaklayıp evden çıkar ve sokakta yürümeye başlar. Arkadaşının seslenmesi üzerine koşar. Ayağı taşa takıldığından kardeşi elinden yere yuvarlanır. Köylüler bebeğin yanına koşuşurlar. Yıldız ayakta donup kalmıştır. Annesi Yıldız'a söylenmektedir. İmam arabayla bebeği hastaneye götürür. Yıldız olduğu yerde düşüp bayılır. Babası "kızım" diye koşarak kucağına alıp yürür. Halil amca saatine bakar ve koşarak camiye çıkar. Ezan okumaya başlar.

"ÖĞLE"

Görüntüye kayalıklar üzerinde ölü vaziyette yatan Ömer, Yakup ve Yıldız gelir.

İmam camide verdiği vaazda, babalar ve oğullara değinerek ailelerin çocuklarını gözlerinin önünden ayırmaması gerektiğini anlatır. Ardından görüntüye kayalılarda keçi arayan imam gelir. Ömer ve Yakup imamın arkasında oturmaktadırlar. Ömer ayağa kalkıp babasının arkasında durarak yumruğunu sıkar. Kamera boş kayalıklara çevrilir. Camide imamın cübbe ve fesi görüntüye gelir. Yıldız'ın babası düşen çocuğu için kurban kesmekte, imam Fatiha suresini okumaktadır. Kesme işi bitince Yusuf kurbanı parçalar. Yakup'a bir parça verip öğretmene, Yıldız'a bir parça verip yaşlı nineye, Ömer'e de bir parça et verip evlerine götürmesini söyler. Ömer eti alarak evlerine götürüp annesine teslim eder.

Babası avluda Ömer'e seslenerek meyve verir. Ömer meyveyi alıp kapıya doğru yürür. Yıldız da eti nineye götürüp verir. Görüntüye esen rüzgardaki ağaçlar gelir. Yakup öğretmenin evinin bahçe kapısından içeriye girdiğinde, babasının pencereden içeriyi gözetlediğini görür. Eti yere bırakır. Babasını gözetleyerek bahçedeki duvarın önüne atlayıp oturur. Sırtını duvara yaslar. Babası hâla evi gözetlemektedir. Yakup babasına bakar. Üzülerek tekrar duvar dibine soluk alıp vererek dayanır. Yerden taş alıp öğretmenin camına atar. Babası korkarak kaçarken öğretmen dışarıya çıkar. Etrafa bakınır ve sadece yerdeki eti görür.

Görüntüye taşların üzerine ölü vaziyette yatmış Yakup'un görüntüsü gelir.

Yakup da Ömer gibi Davut'tan bıçak yapmasını ister ve Yakup başını öne eğer. Ardından görüntüye ağıla giren koyunların, tepede oturup ileriye bakan Yakup'la Ömer'in görüntüsü gelir. Aşağıda köylüler ölen Hatice Nine'nin cenazesini mezarlığa götürmektedirler. Halil dayı ninenin kapısının önünde gidip gelmekte, köylü bir kadın da oturup ağlamaktadır.

Tepede oturan Ömer cebinden bıçağını çıkarıp parmağını keser, Yakup da ona bakar. Ömer'in yere bıraktığı bıçağı alır. O da başparmağını keser. Parmaklarını birleştirip gülerek ileriye doğru bakarlar. Bu arada Davut, önceden fıstık kopardığı ağacın önüne gelir, ağaca bakar ve yoluna devam eder.

Öğretmen ve öğrenciler sınıfta ders işlemektedir. Yakup beline soktuğu yeni bıçağını Ömer'e gösterir. Bu arada küçük bir çocuk kapıyı açıp Yakup'u evden çağırdıklarını söyler. Yakup eve doğru koşar. Annesi doğum yapmıştır. Annesinin yanına oturur ve kardeşini kucağına alıp sever. Babası da pencerenin önünde dua edip ağlamakta, içeriye bakmaktadır. Yakup kucağındaki kardeşini sallarken bir yandan da babasına donuk bir biçimde bakar.

Sabaha doğru annesi, Ömer'i uyandırarak içeri gelmesini söyler. Ömer giyinir. İçeri girer. Babası yine çok hastadır. Babası elini tutmaya çalışır. Fakat Ömer elini kaçırır. Yine Zekeriya'nın evine giderek ezanı okumasını ister. Zekeriya içeri girmesini söyler. Yakup'la Ömer bebeğe izlerler. Ömer tekrar eve doğru yürür. Bahçe kapısına gelir. Fakat içeri girmez. Dönüp sokaklardan geçerek tepeye doğru ilerler. Zekeriya camiye gelir ve sabah ezanını okur. Ezan okunurken Ömer, babasını

öldürmekten vazgeçer. Tepede oturup içindeki sevgi ve nefretin arasında sıkışarak ağlar.

"SABAH"

Gün ağarmıştır ve köyde hayat devam etmekte, caminin minaresi yine her zamanki gibi göğe doğru yükselmektedir. Bu görüntü ile film sona ermektedir.

3.2.3. Beş Vakit Filmine İlişkin Nicel Bulgular

Tablo 5: Karakterler Üzerinden Gösterge Sayısı

Karakterler	Gece	Akşam	Öğleden Sonra	Öğle	Sabah	Toplam
Ömer	28	21	11	26	Yok	86
Yakup	18	14	12	27	Yok	71
Yıldız	32	17	7	4	Yok	60
Zekeriya	9	1	5	2	Yok	17
Davut	6	1	Yok	1	Yok	8

İncelenen filmde kullanılan karakterler üzerinden kullanılan gösterge sayısı Tablo 5'te gösterilmektedir. Karakterlerin film içinde yaşadıkları olaylar içinde bulunan göstergeler bu tabloda verilmektedir. Örneğin; Ömer ve Yakup üzerinden verilen beyaz bina, çocukların iç dünyasını temsil eden gösterge konumundadır. Bu şekilde ana karakterlerin filmdeki beş bölüm içerisinde yaşadıkları olaylar çerçevesinde belirlenen göstergeler sayısal verilere dökülerek, çocukların filmin dizgesi durumunda olan ergenliğe geçiş süreci sıkıntısının hangi karakterler üzerinde ağırlıklı olduğu saptanmıştır. Tabloya göre kullanılan gösterge sayısı maksimumdan minimuma doğru Ömer, Yakup, Yıldız, Zekeriya ve Davut olarak sıralanmaktadır. Bu durum göstergelerin 86 gösterge ile en fazla Ömer üzerinden verildiğini, ardından 71 gösterge ile Yakup, 60 gösterge ile Yıldız, 17 gösterge ile Zekeriya ve 8 gösterge ile Davut olarak azaldığını göstermektedir. Böylece filmin konusu, göstergelerin ortaya çıkardığı dizge olan ergenliğe geçişteki büyüme sıkıntısının başta Ömer olmak üzere Yakup ve Yıldız üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir.

Tablo 6: Bölümler İçerisinde Karakterler Üzerinden Verilen Toplam Gösterge Sayısı

Karakterler	Bölümler				
	Gece	Akşam	Öğleden Sonra	Öğle	Sabah
Ömer	28	21	11	26	Yok
Yakup	18	14	12	27	Yok
Yıldız	32	17	7	4	Yok
Zekeriya	9	1	5	2	Yok
Davut	6	1	Yok	1	Yok
Toplam	93	54	35	60	0

Yukarıdaki tabloda bölümler içerisinde karakterler üzerinden kullanılan gösterge sayıları verilmiştir. Bu tabloda da yine karakterlerin yaşadıkları olaylarda bulunan göstergeler belirlenerek, bunların film içindeki zamansal bölümlemedeki yeri saptanmaya çalışılmıştır. Böylelikle de göstergelere anlam veren dizge olan ergenliğe geçişteki büyüme sıkıntısının bölümlere göre artışı ve düşüşleri saptanmaya çalışılmıştır. Görüldüğü gibi göstergeler 93 gösterge sayısı ile en fazla gece bölümünde kullanılmış, sabah bölümünde ise hiç kullanılmamıştır. Bu durum filmde göstergelere anlam veren dizge olan ergenliğe geçişte yaşanan sıkıntının filmin ilk bölümü olan gecede yoğunlaştığını göstermekte, sabah bölümünde ise yok olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Filmin ilerleyiş sıralamasına bakıldığında normalin aksine geceden sabaha doğru bir akış olduğu göz önünde bulundurulursa gecenin karanlığında başlayan sıkıntılar gündüzün aydınlığı ile yok olmakta, umutsuzluktan umuda doğru bir ilerleme bulunduğu verilmektedir. Diğer bölümlere bakıldığında geceden sonra gelen bölüm olan akşamda 54 gösterge ile bu sıkıntılar azalmakta öğleden sonra bölümünde ise 35 gösterge sayısı ile daha az seviyeye düşmektedir. Öğle bölümü sabaha yakın olduğundan kullanılan 60 gösterge sayısı ile birlikte aydınlığa doğru bir yükselme olduğu görülmekte, sabah ile birlikte sıkıntılar tümden yok olduğu belirtilmektedir.

Tablo 7: Karakterler Dışı Gösterge Sayısı

Gece	Akşam	Öğleden sonra	Öğle	Sabah
22	8	9	17	9

Tablo 7'de karakterler dışında kullanılan gösterge sayısı verilmiştir. Örneğin; sert esen rüzgar göstergesi, okunan akşam ezanı göstergesi, minare göstergesi vb.

öğeler karakterlerin yaşadıkları olaylar dışında filmde ortaya konulan göstergelerdir. Karakterlerin etkisi olmadan kullanılan bu göstergeler belirlenerek bölümler içerisindeki yoğunlukları saptanmaya çalışılmıştır. Böylelikle filmin dizge alanı olan ergenliğe geçişte yaşanan sıkıntıya, bu tür göstergelerin katkıda bulunup bulunmadığı ve hangi bölümlerde ağırlıklı olduğunu belirlenmeye çalışılmıştır. Görüldüğü gibi bu tabloda da göstergeler 22 gösterge ile gece bölümünde yoğunlaşmıştır. Önceki tablolarda göstergelerin en fazla gece bölümünde verilmiş olması ve bu durumun karakterlerin ergenliğe geçişte yaşadıkları sıkıntıyı en fazla karanlığı temsil eden gece bölümünde bulunmasıyla paralel olduğunu görülmektedir. Böylelikle karakter dışı göstergeler de çocukların ergenliğe geçişte yaşadığı sıkıntısını gece bölümünde destekler nitelikte olduğu sonucu doğmaktadır.

Tablo 8: Genelde Gösterge Sayısı

Bölümler	Karakterler üzerinden gösterge sayısı	Karakterler dışındaki gösterge sayısı	TOPLAM
Gece	93	22	115
Akşam	54	8	62
Öğleden sonra	35	9	44
Öğle	60	17	77
Sabah	Yok	9	9

Tablo 8’de karakterler üzerinden ve karakterler dışı göstergelerin toplam sayıları verilmektedir. Genel olarak verilen bu tabloda göstergelerin 115 gösterge sayısı ile en fazla gece bölümünde yoğunlaştığı verilmekte, filmin girişi olan bu bölümde karakterlerin ergenliğe geçiş süreci sıkıntısının en üst seviyede olduğu görülmektedir. Gelişme bölümü olarak ele alınabilecek sayısı 62 olan akşam ve 44 olan öğleden sonra bölümlerinde giderek göstergelerle birlikte bu sıkıntının azaldığı görülmektedir. Öğle vaktinin sabaha en yakın vakit olarak görülmesiyle göstergelerin sıkıntıların sona ermeye başlaması açısından sonuca yaklaşıldığı 77 gösterge ile verilerek, sabah bölümünde 9 gösterge sayısı ile sıkıntıların sona erdiği anlatılmaktadır.

Tablo 9: Toplam Kod Sayısı

Bölümler	Sinemaya özgü kodlar	Sinemaya ait olmayan kodlar	Bölüm İçindeki Toplam
Gece	16	2	18
Akşam	4	5	9
Öğleden Sonra	10	2	12
Öğle	4	7	11
Sabah	1	1	2
Toplam Kod Sayısı	35	17	

Tablo 9'da film içerisinde ortaya konulan kodlar verilmektedir. Bu kodlar kurgu, dizimsellik gibi sinemaya özgü kodlar ve ezan, minare gibi sinemaya özgü olmayan kodlardan oluşmaktadır. Kodlara bakıldığında genelde 35 sinemaya özgü kod ve 17 sinemaya ait olmayan kod kullanıldığı görülmektedir. Bu tablo yönetmenin film içinde sinemaya özgü kodların kullanımına daha fazla ağırlık verdiğini ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra en üst düzeyde kod kullanım sayısının 18 kod sayısı ile diğer tablolarda da olduğu gibi gece bölümünde toplandığı görülmektedir.

Tablo 10: Düşünsel Yapı Ve Toplumbilimsel Konu Sayısı

Gece	7
Akşam	5
Öğleden sonra	2
Öğle	2
Sabah	1

Bu tabloda da film içindeki bölümler içerisinde yer alan ataerkilliğe dayalı babaya itaat, toplumun değerlerini yansıtan konuları içeren düşünsel yapı ve özdeşlik kazanma, yabancılaşma gibi durumların bulunduğu toplumbilimsel konu sayıları belirlenmeye çalışılmıştır. Bu saptamanın yapılmasının amacı, filmde yaşanılan durumlara toplumsal öğelerin etkisinin olup olmadığını belirlemek, ayrıca filmin hangi bölümlerinde yoğunlaştığını ortaya çıkarmaktır. Yukarıdaki tabloya bakıldığında da düşünsel yapı ve toplumbilimsel konular üzerindeki göstergelerin, 7

ile gece bölümünde maksimum seviyede, 1 ile sabah bölümünde minimum seviyede olduğu görülmektedir. Diğer tablolarda olduğu gibi filmde anlatılmak istenen sıkıntı gece bölümünde başlamış, sabah ile en az seviyeye inmiştir.

3.2.4. Beş Vakit Filmine İlişkin Nitel Bulgular

Beş Vakit filminin göstergebilimsel çözümlemesinin yapıldığı bu bölümde göstergelerin derinlemesine incelemesi yapılmıştır. Filmdeki; 1) gece, 2) akşam, 3) öğleden sonra, 4) öğle ve 5) sabah bölümleri içerisindeki göstergeler üzerinden verilen "Önemli gösterenler nedir ve neyi göstermektedir?", "Bu göstergelere anlam veren dizge nedir?", "Ne gibi kodlar bulunabilir?", "Ne gibi düşünsel yapı ve toplumbilimsel konuları içermektedir?" sorularına cevap aranmıştır.

3.2.4.1. Filmdeki Önemli Gösterenler Nedir ve Neyi Göstermektedir?

Bu bölümde filmdeki önemli gösterenler ayrılarak her bölüm içerisinde ayrıntılı biçimde aşağıda verilmiştir.

3.2.4.1.1. Gece Bölümü

Film açılma kurgu tekniği ile başlamakta ve genel çekim ölçeği ile bulunulan yer ve mekân hakkında bilgi vermektedir. Girişte kullanılan bu çekim ölçeği ile mekânın bir köy olduğu görülmektedir. Çünkü geniş bir alan içerisinde yanan az sayıdaki ışık bu mekânın küçük bir alan içerisinde olduğunu belirtmektedir. Böylelikle olayın geçeceği çevre tümüyle izleyiciye aktarılmaktadır.

Aydınlığın, güneşin, hareketliliğin, belirginliğin ve ruhani anlamda ferahlığın ifade edildiği gündüzün karşıtı olan gece ile başlayan film, karanlığı, ıssızlığı, belirsizliği ve korkunun varlığını göstergesi konumundadır. Eşdeyişle gece göstergesi ile umutsuz bir durumun varlığı ortaya konulmaktadır.

Bir sonraki sahnede kullanılan sert esen rüzgarla savrulan ağacın dalları olumsuz bir durumun olduğunu işaret etmektedir. Bu sahne bir sonraki sahnede kötü bir şeylerin varlığını sezdirmek amacıyla kullanılmıştır. Kullanılan ayrıntı çekimle ağacın tasviri yapılarak izleyicinin dikkati ağaç üzerinde toplanmakta ve ağacın rüzgarda sallandığı gösterilerek tekin olmayan bir durumun varlığından izleyici

haberdar edilmektedir. Nitekim bu sahnenin ardından Ömer pencerenin önünde durup ağaçlara bakmakta, babası ise hastalığından dolayı öksürmektedir.

Ayrıca sahnedeki uğuldayan rüzgarın sesi de, filmde kötü olaylar görülme olasılığını kuvvetlendirmekte, eşdeyişle gösterenin etkisini arttırmaktadır.

Ömer, sırtı pencereye dönük olarak dışarıda durmaktadır. Ömer'in bu duruşu, içinde bulunduğu psikolojik durumu hakkında bilgi vermekte, kullanılan göğüs çekim ölçeği çocuğun kırgınlığının ve küskünlüğünün göstergesi olarak kullanılmaktadır. Diğer yandan Ömer'in babasının yatakta uzanışı genel çekim ölçeği ile gösterilmekte, kişi mekân ile ilişkilendirilmekte ve durum hakkında bilgi verilmektedir. Ömer'in babası yatağında uzanmaktadır ve sürekli öksürmesi ile de anlaşılacağı gibi baba hastadır.

Ömer, babasının isteği üzerine evden çıkar, sokaklarda ilerlemeye başlar. Öznel kamera etkili nesnel kamera[*]çocuğu takip etmektedir. Bu durum daha filmin başından itibaren başkarakterlerden biri olan Ömer'in takip edildiği, gözetlendiğinin göstergesidir. Bu takip etme ve gözetleme, çocuğun yaşadığı toplum ve sorun yaşadığı babası tarafından uygulanmaktadır.

Ardından yine filmin başlangıcındaki genel çekime geçilir ve köyde gece vaktinin yaşandığı anlatılır. Yine genel çekim ölçeği kullanılarak köy içerisinde caminin minaresi gösterilir ve köyün minare ile ilişkisi ortaya konulur. Göğüs çekimde Ömer ve Yakup yan yana sırtlarını duvara yaslayarak oturmaktadır. Bu çekimle ikisinin de psikolojik durumları ve yüz hareketleri belirgin biçimde verilmekte, çocukların sıkıntısı yansıtılmaktadır. Çocuklar gökyüzüne bakmaktadırlar ve ay ile birlikte zaman ilerlemektedir.

Filmde kullanılan gece yazısı ise, zaman hakkında bilgi vermekte, filmin vakitlere bölünmüşlüğünün göstergesi olarak kullanılmaktadır.

---

[*] Öznel kamera hareketi karakterin gözünden durumun verilmiş olduğunu belirtmekte, karakterin biri tarafından gözetlendiğini göstermek amacıyla kullanılmaktadır. Filmde öznel kamera hareketi kullanılıyor gibi görünmesine karşın, gözetleyen biri bulunmamakta, böylelikle nesnel kamera hareketinin kullanıldığı görülmekte ve karakterin kendisinin gözetleniyor hissine kapıldığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu durum nesnel kamera kullanılıyor olunmasına rağmen öznel kamera hareketi hissi verilmesiyle, öznel kamera etkili nesnel kamera hareketinin kullanılmış olduğu sonucunu doğurmaktadır.

Görüntüye gelen ay, genel çekim ölçeği ile tümüyle gösterilmekte, gökyüzü içerisindeki varlığı ve gökyüzüyle olan ilişkisi ortaya konulmaktadır. Ay, gece yarısı siyah bulutların arasında hareket edermişcesine görülmekte, bu da zamanın geçtiğini ve gecenin sona erdiğini ifade etmektedir. Burada düzdeğişmece yapılmaktadır. Gecenin sona erdiği ve gündüzün başladığı, Ay'ın hareketleriyle anlatılmaktadır. Fonda verilen ses ise, filmin bir bakıma genelini açıklamaktadır. Dünya, güneş ve Ay'ın hareketleri anlatılmakta, filmde geçen beş vaktin nasıl oluştuğu üzerine tanımlama yapılmaktadır. Burada kesme ses ile yapılmakta, geceden gündüze geçilmektedir.

Sınıfta kitap okuyan öğrencinin gözündeki morluk ve kolu kırık öğrenci, içinde yaşanılmakta olan toplum yapısı üzerine bilgiler vermektedir. Gözü mor olan kız öğrenciyi annesi, kolu kırık olan erkek öğrenciyi ise babası dövmüştür. Burada Freud'un ruhbilimsel anlamda cinsellik üzerinden tanımlama yaptığı erkek çocuklarında görülen oidipus ve kız çocuklarında görülen elektra kompleksi* işaret edilmektedir. Çünkü kız çocukları anneye, erkek çocukları ise babaya karşı olumsuz duygular taşımaktadır. Ve bu olumsuzluk anne ve babaya yansımakta, kız çocuğunun anneyle, erkek çocuğunun ise babayla olan çatışmaları ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan, bu sahnede, kız ve erkek çocukların karşıtlığına değinilmektedir. İlk bakışta anlaşılmamasına rağmen, kız çocuğun anne tarafından, erkek çocuğun ise baba tarafından dövülmesi, kız ve erkeklerin temelde karşıt oldukları düşüncesini doğrulamaktadır. Çünkü kız çocuklar babaya, erkek çocuklar ise anneye yakındır. İkili bir karşıtlık içerisinde eşdeyişle yetişkinler ve çocuklar, erkekler ve kızlar karşıtlıklarının toplamı içerisinde yer alan bu durum, temel olarak çocuklardaki elektra ve oidipus kompleksleri ile kesinlik kazanmaktadır. Kız ve erkek çocukları birbirlerinin zıddı olarak görülmektedirler. Yine bölümün sonuna doğru görülen eşeklerin çiftleşme sahnesinde de yine bu karşıtlığın varlığı kanıtlanmaktadır. Eşeklerin çiftleşmesi sahnesinin izlenmesi, erkekler açısından doğal ve yadırganmaz

---

* Erkek çocuğun karşı cins olan annesine karşı olan aşırı sevgi ve kendi cinsiyetinde olan babasına karşı rekabet duygusu taşıması sonucu psikoseksüel gelişimin çocukluk dönemine özgü bilinçaltında oluşturduğu komplekse Oidipus Kompleksi denilmektedir (Şeyhoğlu, 2009: 18). Bu durumun karşı cinsteki karşılığı olan Elektra kompleksi ise, kız çocuğunun babasına bağlanmasını, annesine düşmanlık beslemesini, ondan korkmasını ve kendisini ister istemez annesiyle özdeşleştirmesini ifade etmektedir (Gleitman'dan Aktaran: Gürel ve Muter, 2007: 544).

görünürken, erkeklerin karşıtı olan kızlarda hoşa gitmeyen, yapılmaması gereken bir durum olarak görülmektedir. Bu durum toplum içerisinde kız ve erkek çocuğa ilişkin oluşturulan kurallar ve değerler bütününü ortaya koymaktadır.

Sınıf içerisinde başkarakterler olan Ömer, Yakup ve Yıldız'a bakıldığında, Ömer'in yüzünde hafif bir gülümseme ile düşüncelere dalıp, pencereden dışarıya bakmakta olduğu görülmektedir. Yakın çekimle görüntüye gelen Yakup ise, ellerini yüzüne dayamıştır ve baktığı yön belirsizdir. Ardından geçilen genel çekimde çocuğun baktığı yön kesinlik kazanmıştır. Sınıf içerisinde görüntüye gelen Yakup ve öğretmenden anlaşılacağı gibi Yakup hayran hayran öğretmene bakmaktadır ve bu durum Yakup'un öğretmene olan aşkını göstermektedir. Yıldız için de yine aynı sahne içerisinde baş çekim ölçeği kullanılmakta onun da yüz ifadesi ortaya konulmaktadır. Yıldız dikkatle sınıfta okunan kitabı takip etmektedir. Bu sahnede ayrıca filmin başkarakterleri olan çocukların tanıtımı yapılmaktadır.

Öğretmene bakıldığında ise, giydiği kıyafetlerin Türk bayrağının renkleri olan beyaz ve kırmızı renkte oluşu, film içerisinde devletin bir kolu olduğunun göstergesi olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Köy içerisinde devletin temsili olan öğretmen, filmin geneline bakıldığında da yine bu kanıyı doğrulamaktadır. İlerleyen sahnelerde evinde bulunan Türk bayrağı da yine devletin temsilcisi olduğunun göstergesi konumundadır.

Sonuç olarak sınıf sahnesinde genel, göğüs ve baş çekimleri oldukça sık kullanılmakta, mekân içerisindeki kişiler ve oluşan ilişkiler bu çekim ölçekleriyle anlam kazanmaktadır. Mavi önlüklü çocuklar ise çocukların toplumsal düzen içerisindeki yerini belirtmektedir. Sınıfta çocukların okuduğu metne bakıldığında da, filmdeki zaman ayrımı, gündüz ve gecenin oluşumları ile ilgili bilgi içermektedir. Eşdeyişle beş vakte bölünmüş filmin zamansal tanımı yapılmaktadır. Tüm bu göstergeler, sahnenin genel bir biçimde anlamını ortaya çıkarmaktadır.

Yıldız köyün sokaklarında ilerlerken öznel kamera etkili nesnel kamera Yıldız'ı izlemektedir. Bu kamera hareketi ile Yıldız'ın sürekli gözaltında tutulduğu, yetişkinler tarafından izlendiği anlamını ortaya çıkarmaktadır. Çocuk aile ve toplum tarafından sürekli takip içerisindedir. Toplum yapısı içerisinde ergenliğin getirmiş

olduğu gelişmeler karşısında çocuğun hareketleri gözlenmekte, çocuk her an yetişkinlerin nefesini ensesinde hissetmektedir. Bu takip sırasında Yıldız'ın üzerindeki pembe hırka onun dişiliğini ve çekingenliğini ortaya koymaktadır. Hırkanın gelişi güzel giyilmiş olması ise, çocuğun daha dişiliğe tam olarak adım atamamış ve kadınlığın onun üzerindeki eğretiliğini göstermektedir.

Yıldız, amcasının (Zekeriya) yanına giderek dedesinin kendisini çağırdığını söylemiştir. Amcasıyla beraber yürümüşler, burada sola çevrinme hareketi ile odak değiştirilmiş, görüntüde bahçedeki kırmızı çiçek kalmış ve izleyicinin ilgisi çiçeğe yöneltilmiştir. Kırmızı, tehlike ve yasakların belirtilmesi anlamında kullanılan bir renktir. Filmde de tehlikeye yakın olarak olumsuz bir durumun varlığına işaret etmek amacıyla kullanılmaktadır. Zekeriya babasının yanına gittiğinde, babasıyla olan çatışmaları ve babasının kızması, bu durumun varlığını ortaya koymaktadır. Ayrıca kırmızı otoritenin sembolüdür. Zekeriya'nın babasının kurduğu otoriteyi anlatmaktadır.

Öte yandan, genel çekimle Zekeriya'nın sokakta ilerleyişi görülmektedir. Burada gösterilmek istenen Zekeriya'nın yürüyüşü ve omuzlarının çöküşüdür. Verilmek istenen anlam ise, babasının kendisini çağırmasındaki hoşnutsuzluk ve sıkıntının yaşanacağıdır. Zekeriya'nın gidişinin ardından hanımı ve yaşlı teyze arasında geçen konuşma da erkekteki oidipus kompleksinin varlığını işaret etmektedir. Zekeriya oidipus kompleksinde yer alan, babanın kendisini hadım etmesi korkusuyla baba ile özdeşleşme yoluna gitmektedir. Bu konuşma diğer yandan da filmin geneline sahip olan babalar ve oğulları arasındaki ilişkinin niteliğini anlatmaktadır.

Ömer ve Yakup'un önünde durdukları boyaları dökülmüş beyaz metruk bina çocukların iç dünyasının göstergesidir. Çocuklar aslında yalnız, sahipsiz ve tek başınadırlar. Bir anlamda eğretileme yapılarak bina çocuklara benzetilmektedir. Beyaz metruk ev, özgürlük, açıklık, temizlik, saflık, iyi niyet ve bağlanmayı ifade etmektedir. Bu ev çocukların iç dünyasını temsil etmekte, onlarla özdeşleşmektedir. Metruk ve boyalarının yer yer kazınmış olması, çocukların da kimsesiz olduğunu, binanın büyük bir alanda tek başına olması çocukların da kendilerini yalnız hissettiklerini, özgürlüklerinin büyükler tarafından kısıtlandığını, içlerindeki saflık,

temizlik, iyi niyet gibi erdemlerin zedelendiğini, topluma bağlanmayı yer yer kabul edemediklerini ve büyümeye karşı teslimiyete geçemeyip bocaladıklarını anlatmaktadır.

Bina, Yakup ve Ömer'in kaos içerisinde olduğunu göstermekte, duvar üzerindeki grilikler çocukların içerisindeki hüznü ortaya koymaktadır. Binanın önünün beyaz, arka tarafının da gri olması çocukların bilinçaltını temsil etmektedir. Eşdeyişle çocuklar görünüş itibari ile sağlam gözükseler de ruhları acı, hüzün ve sıkıntı ile doludur. Gri rengin sahneye kattığı anlam bakımından toplumsal olarak da çocukların kendilerini toplumdan soyutlama ihtiyacı duymalarını, uzaklaşma isteklerini ifade etmektedir. Metruk bina ile düşünüldüğünde çocuklar toplumun ve ailelerinin baskısından kurtulmak istemektedirler. Binanın kapı ve pencerelerinin kapalı olması çocukların iç dünyalarının sıkı sıkıya kapalı olduğunu, çevreye olan kapalılıklarını, kendi kabuklarına çekilmiş olduklarını ve iç dünyalarına girilemez olduğunu ifade etmektedir. Kapıya giden merdivenin dik olması ise çocukların kapalı olan iç dünyalarına girmenin zorluğunun göstergesi konumundadır. Genel çekimdeki çocuklar ve çevre ilişkisine bakıldığında da bulutların ön tarafa doğru aydınlık olduğu, arka tarafa doğru da ışık yoğunluğunun az ve bulutların gri olduğu gözlemlenmektedir. Bu görüntü de yine çocukların dış görünüşlerinin normal olmasına rağmen, iç dünyalarının sıkıntı ve hüzün içerisinde olduğunun göstergesidir. Çocuklar ileriye doğru bakmakta, içinde bulundukları sıkıntıdan nasıl kurtulacaklarını düşünmektedirler.

Doktor imamı tedavi ederken baş çekim ölçeği ile görüntüye Ömer gelir. Babasının kendisini kardeşiyle kıyaslayarak Ömer'i küçük düşürmesinden ötürü Ömer bu çekim ölçeği ile verilerek yüzündeki acının oluşturmuş olduğu anlam ve boyun büküşündeki çaresizlik ortaya konulmaktadır. Ayrıca doktor imamı tedavi ederken genel çekim ölçeği kullanılmakta ve kamera açısı olarak alt açı kullanılmaktadır. Bu açı babanın güç ve otoritesini ortaya koymakta, Ömer'in babasına karşı olan çaresizliğini ön plana çıkarmaktadır.

Hemen ardından görüntüye gelen ay ve Ömer arasında düzdeğişmece yapılmaktadır. Bu çekim ölçeğiyle ayın bulutlar arasında kayboluşu gösterilmekte,

burada bir önceki çekimde Ömer'le bağdaştırma yapılarak Ömer'in babası dolayısıyla yaşadığı sıkıntı içerisinde nasıl boğulduğu anlatılmaktadır.

Ömer, gece yarısı anne ve babasının odasına gelerek yataklarının başucundaki pencereyi açık bırakıp gider. Açık bıraktığı pencere babasına olan nefretini göstermektedir. Çünkü doktor üşütürse durumunun kötü olacağını söylemiştir. Dışarıda o gece sert biçimde rüzgâr esmektedir. Ömer, çocuksu bir davranışla babasının üşüterek ölmesini istemektedir. Bu nefretin sebebi bir yandan babasının kardeşine gösterdiği sevgi sonucu Ömer'in içinde oluşan kıskançlık duygusundan kaynaklanmakta iken diğer yandan Ömer'in çocuk, babasının yetişkin olmasıdır. Bunun sonucunda babası bir anlamda emreden, Ömer ise buyruk altında bulunan birey konumundadır. Bu durum yetişkinlerin büyük olmalarından ötürü bu hakları kazanmasına, çocukların ise küçük olmalarından ötürü bu haklardan mahrum kalmasına yol açmaktadır. Ömer ve babası bu sebeple sürekli çatışma içerisinde bulunmaktadırlar. Toplumsal açıdan bakıldığında Ömer'e biçilen rol, babasının sözünden çıkmamak ve ona itaat etmektir. Babası ise film içindeki toplumsal değerlere uygun olarak oğluna sevgi göstermekten kaçınmaktadır. Diğer yandan küçük kardeşine gösterilen sevgi ve ilgi Ömer'in babasına karşı olan nefretini arttırmakta, kardeşine karşı da kıskançlık eğilimi içerisine sokmaktadır.

Öte yandan parçaüstü göstergelerden biri olan sese bakıldığında Ömer'in babasını öldürmek için pencereyi açmaya giderken kullanılan müzik, yapılan kötülüğün habercisidir. Rüzgarın uğuldaması da aynı şekilde yapılmak istenen kötülüğü ifade etmektedir. Müzik burada dramatik etkiyi arttırmak amacıyla kullanılmak istenmiştir. Ancak sahne içerisinde bu kullanım gereksiz olmuştur. Doğal seslerin kullanılması gerilimi arttırmak ve yansıtmakta daha uygun bir seçim olurdu.

Kuru otlar içerisindeki ölü vaziyette yatan Ömer'in görüntüsü, çocuğun iç dünyasının yıkıldığını ve içindeki çocukluğun öldüğünün simgesidir. Ömer babasının davranışlarından dolayı hüsrana uğramakta, içi nefretle dolmaktadır. Böylelikle içindeki saflık ve temizlik duyguları ölmekte, babasını öldürmeyi düşünerek katil olma konumunu kabullenmektedir. Üst açı ile çekilmiş görüntü ise, Ömer'in küçük düşmüş, zavallı halini göstermektedir.

Ömer kurumuş kahverengi ve dikenimsi otlar içinde yatmaktadır. Kullanılan kahverengi renk, Ömer'in babasını öldürmek istemesinin onu rahatlatıp gevşeteceğini ve ona huzur vereceğini anlatmaktadır. Otların kurumuş ve dikenimsi olması ise, bu rahatlığın aslında gerçekçi olmadığı, bir anlamda içindeki sevgiyi öldüreceğini ifade etmektedir. Kahverenginin içindeki yeşil yapraklar ise bir yandan kuru otlarla taze yaprakların karşıtlığını ortaya koyup, Ömer'in içinde yaşadığı çelişkiyi anlatırken, diğer yandan da Ömer'in ölmüş görüntüsünün altında onun yavaş yavaş filizlenen gençliğini eşdeyişle büyümeye olan adımını anlatmaktadır.

Zekeriya ve Yusuf tarlada babaları tarafından azarlanmakta, babaları ikisine de tarlaya bakmadıkları için kızmaktadır. Ancak bu kızgınlık daha çok Zekeriya üzerinde yoğunlaşmaktadır. Zekeriya, Yusuf ve babası genel çekim ölçeği ile verilmekte, burada kişilerin kendileri ve mekân arasındaki ilişkileri ortaya konulmaktadır. Öncelikle mekân olarak tarla taşlık ve kuraktır. Buradaki dağınık taşlar sahnede baba ve oğulları arasında yaşanan kaosun, ruhsal durumlarındaki karmaşıklığın göstergesidir. Kurak olması ise ürünsüzlüğün, verimsizliğin göstergesi olarak kullanılmaktadır. Baba çocuklarına verimsiz ve üretken olmadıklarından ötürü kızmakta ve şikayette bulunmaktadır.

Diğer yandan Zekeriya ve Yusuf arasındaki karşıtlık sahnenin çekiminde kullanılan genel çekim ölçeği ile göze çarpmaktadır. Bu sahne ve filmin geneline bakıldığında Yusuf, iyiliğin içerisinde barındırdığı anlayışlı, sevgi dolu, iyimser tavırlar sergilerken, abisi Zekeriya, kötü, anlayışsız, huysuz ve kötümser tavırlar sergilemektedir. Zekeriya ve Yusuf arasındaki bu karşıtlık Ali ve Ömer'de olan gibi kardeşler arasındaki kıskançlığın göstergesi olarak görülmektedir. Aralarındaki fark, Ali ve Ömer'in çocuk olmaları, Zekeriya ve Yusuf'un yetişkin olmalarıdır. Burada bir anlamda çocuklukta yaşanan kıskançlığın yetişkinlikte ne boyutlara geldiği gösterilmektedir. Çocuklukta kıskançlık olarak görülen bu durum, yetişkinlikte sevgi görmeyen büyük çocuğun iyi tanımlamasındaki vasıflardan yoksun oluşunu, sevgi ve ilgi gören çocuğun ise yetişkinliğinde bu vasıflara sahip olduğu sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Zekeriya'da görülen kötülük vasfı, ruhbilimsel anlamda savunma mekanizmalarından olan 'bastırma'nın (Berger, 1993: 81) bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Zekeriya çocukluğunda yaşadığı bu sevgisizliği bastırarak bilinçaltına

atmış, yetişkinliğinde bilinçaltına atılan bu duygu tekrar bilince geri çağrılarak kötülüğe dönüşmüştür.

Konumlandırılmaları açısından Zekeriya babasının solunda Yusuf ise sağında bulunmaktadır. Eşdeyişle Yusuf babasının sağ koludur ve babasına yakın, güvenilen kişidir. Zekeriya ise Yusuf'un tam tersidir. Zekeriya sevilmeyen ve kötü taraf, Yusuf ise sevilen ve iyi taraftır. Baba sahne boyunca Yusuf'a dönüktür. Bu durum babanın bu oğluna olan güven ve yakınlığını ortaya koymaktadır. Ayrıca sahnedeki rüzgâr sesi, durumun gerginliğini ve baba-oğul arasında esen sert rüzgârların varlığının göstergesi olarak kullanılmaktadır.

Yıldız sırtında odun taşımaktadır. Öznel kamera etkili nesnel kamera çocuğu takip etmekte, eşdeyişle Yıldız toplum tarafından sürekli takip edilmekte ve yetişkinlerin nefesini ensesinde hissetmektedir. Yıldız'ın yürüdüğü yola bakıldığında zeminin sert, dar, engebeli ve taşlık olduğu görülmektedir. Bu yol, çocuğun içinde bulunduğu sıkıntının, büyümenin ve ergenliğe adım atmış olmanın getirdiği bocalamanın, daha doğrusu çocukluk ve ergenlik arasında sıkışmış olmanın ve çıkış yolu bulamamanın göstergesi olarak kullanılmaktadır. Kullanılan gri tonlar da bu durumların getirmiş olduğu hüznü, çocukluğun bitişini ve Yıldız'ın bu duygu ve fikirlerini gizleme eğilimini göstermektedir. Kullanılan müzik ise Yıldız'ın boyun eğmişliğini ve çaresizliğini vurgulamaktadır.

Ömer ve Yakup tepenin üzerinde sigara içmektedirler. Çocuklar duydukları silah sesi ile irkilirler. Aşağıya baktıklarında avcının bir kuşu vurduğunu ve almadan gittiğini görürler. Çocuklar avcının öldürdüğü kuşu görmediğini düşünürler. Aşağıya inip kuşu pişirip yerler. Bu sahnede öncelikle göze çarpan, çocukların avcıya bakarken arada bir avcının kendilerini gördüğünü sanıp gizlenmeleridir. Oysa sahnede böyle bir gösterge bulunmamaktadır. Bunun anlamı, çocukların kendilerince gizli olarak yaptıkları şeyi avcının gördüğü hissine kapılmış olmalarıdır.

Avcının vurduktan sonra bırakıp gittiği kuşu Ömer ve Yakup pişirerek yemektedir. Ancak kuşun etinin tadı acıdır. Burada kuş ve günah düşüncesi arasında benzetme yapılmaktadır. Günah olan kötü, acı, yapılmaması gereken ve yasak olan şeydir. Yapıldığı takdirde de cezaya çarptırılma düşüncesi vardır. Çocuklar da kuşu

avcıdan çalmış olarak görülerek günah işlemişler ve sonucunda acı ile karşılaşmışlardır.

Buraya kadar bakıldığında avcının kuşu vurduğu mekândaki renkler, görüntüler ve pişirilen, nar gibi kızaran kuşun görüntüleri mükemmel ve çekicidir. Bunlar üzerine vurgu yapılmak istenen günahın göstergeleri olarak kullanılmaktadır. Eşdeyişle günah çekici ve albenilidir. Çocukların yaptıklarının günah olup olmadığını sorgulamaları sonucu asıl günahı yapanın avcı olduğu sonucuna varmaları ise ruhbilimsel açıdan "yansıtma"ya (Berger, 1993: 80) işaret etmekte ve çocukların bu yükü omuzlarından atmaya çalışarak suçu avcıya yüklemek istediklerini göstermektedir.

Avcıya bakıldığında ise kuşu almayıp gitmesi, adamın sadece öldürme zevkini tatmin etmek istemesinin göstergesi olarak görülmektedir. Çocuklar ise deneme yanılma yolu ile günahın ve haramın ne olduğunu öğrenmişlerdir. Suyun başına giderek ellerini ağızlarını yıkarlar ve su çocukların bu günahtan arınmalarının göstergesi olarak kullanılmaktadır.

Yakup ve Ömer kuşu yiyip acı olduğunu anladıktan sonra uzanıp sigara içerler. Kullanılan açı üst açıdır. Bu açı bir yandan onların hayat karşısındaki güçsüzlüklerini, yetişkinlere olan özentilerini ortaya koyarken, diğer yandan da çocukların acınası ve içine düştükleri gülünçlüğü göstermektedir. Çocukların büyüklük zannettikleri şeyin aslında onları gülünç duruma düşürdüğü anlatılmaktadır.

İmamın küçük oğlu Ali babasının kucağında oturup İhlâs suresini okur. İhlâs sırf Allah için yaşamak olarak tanımlanmaktadır. İslâmiyet'te Allah'ı anlatan bir sure olan İhlas, Allah'a teslimiyet, O'ndan başkasına kul olmamak, O'nun için yaşamak anlamına da gelmektedir (Demirci, 2002: 17). Bu bağlamda İhlâs suresinin kullanımı filmde İslamiyet'i temsil etmekte ve anlatmaktadır. Bu açıdan bakıldığında filmin genelindeki inanç kavramı bu sure ile kesinlik kazanmaktadır. Dua, aileye ve sisteme sorgusuz sualsiz, araştırmadan ve körü körüne çocuklara öğretilmiş olan teslimiyetin göstergesi olarak kullanılmaktadır. Çocuklara küçüklükten ezber verilmekte ve sorgulamanın önüne geçilmektedir. Bu durum bir anlamda filmin geneline sahip olan

ailenin tüm yıkıcı yaptırımlarına karşın çocukların boyun eğiş ve çaresizliğinin nedenini göstermektedir.

Baş çekimle imam ve küçük oğlu Ali gösterilmekte, ikisi arasındaki yakınlık ve ilişkinin boyutu ortaya konulmaktadır. Çocuk coşkuyla dua okumakta, babanın yüzü ise bundan duyduğu hoşnutluluğu ifade etmektedir. Yine aynı çekim ölçeğiyle Ömer verilmekte, onun da bu olay karşısındaki yüz ifadeleri ortaya konulmaktadır. Ömer kardeşiyle kıyaslanma içine sokularak sıkıntı içerisinde bırakılmaktadır. Kardeşinin okuduğu sure ve babasının sorduğu matematik sorularına doğru cevap vermesiyle Ömer, ailesinin kendisine değil kardeşine önem verdiğini görmekte, kendisinden küçük olan kardeşiyle kıyaslanmanın üzüntüsünü yaşamaktadır. Burada toplum içerisinde yaşanan büyük ve küçük çocuk arasındaki kıskançlık durumunun varlığı da göze çarpmaktadır. Çünkü aile küçük çocuğa sevgi ve ilgi gösterirken, büyük çocukta bu durumu göz ardı etmektedirler. Bu göz ardı etme durumu ise çocuklar arasında kıskançlığa yol açmaktadır. Özellikle baba küçük çocuğu olan Ali'ye ilgi ve sevgi göstermekte, büyük oğlu Ömer'e ise ilgisiz ve sevgisiz davranışlar içerisinde bulunmaktadır. Bu durum sonucunda yine Ömer babasından nefret etmekte ve onu öldürme planları yapmaktadır.

Kardeşiyle sürekli bir kıyaslanma içerisinde bulunan Ömer bu duruma çok içerlemekte ve üzülmektedir. Kardeşinin İhlâs suresini okuması ve babasının sorduğu sorulara doğru cevap vermesi sonucu ailesi kardeşinin akıllılığından söz eder ve Ömer'e onun sadece gezip tozduğunu söyler. Ömer ise sadece boynunu bükerek oturmaktadır. Bu boynunu büküşü, Ömer'in içinde bulunduğu çaresizliğin, yüreğinde hissettiği ve ailesi tarafından kendisine yöneltilmeyen sevgi eksikliğinin, kendisine karşı yapılan hata ve haksızlıkların göstergesidir. İlginin sadece kardeşinin üzerinde olduğunu gören Ömer hiç ses çıkarmamakta ancak içten içe hüzünlenmekte ve içi acı ile dolmaktadır.

Annesi Ömer'e kalkıp babasının ilaçlarını getirmesini söyler. Ömer kalkar ve görüntüde beyaz duvar kalır. Bu görüntü Ömer'in iç dünyasının göstergesi olarak kullanılmaktadır. Ömer'in içindeki saflık ve beyazlığı temsil eden bu duvar, dümdüz ve pürüzsüz değildir. Bu pürüz ve çıkıntılılık, Ömer'in temizlik ve saflığındaki bozulmaları göstermektedir. Ömer'in yüreği tıpkı duvar gibi göz göz olmuş ve

kabarmıştır. Görüntünün altından gelen baba sesi ise, bu bozulmalara ve sıkıntılara özellikle babasının yol açtığını ortaya koymaktadır. Babası kardeşini ön plana alıp, Ömer'i sürekli itip kaktığından, Ömer'in yüreği, içindeki sevgi ve saflık tıpkı bu duvar gibi bozulmaktadır ve kırılmaktadır. Ömer bu kez önceki sahnelerde bulunduğu metruk evin önünde değil, kendi evindeki duvarın önündedir. Mekânın değişmesine rağmen çocuğun içindeki hissiyat değişmemekte, yine aynı hüznü, aynı acıyı, yıkıntıyı yaşamaktadır. Bu duvar görüntüsü ile açılma kararma yapılmakta ve görüntü diğer karakter olan Yıldız'a geçmektedir.

Yıldız babasına doğru tarlalar içerisinde koşar. Yıldız'ın babasının yanına gitmesi sırasında yine öznel kamera etkili nesnel kamera hareketi kullanılmakta, Yıldız takip ediliyor hissine tekrar kapılmaktadır. Yıldız'ın bu koşuşu esnasında mekân olarak yeşillikler ve ağaçlar kullanılmaktadır. Bu yeşillikler ve Yıldız'ın baba diye bağırması, babasının ona vermiş olduğu huzuru, sevinci ortaya koymaktadır. Babasıyla ağılın başında otururken gelen kuş sesleri ise ikisinin de bir arada olduklarında içlerinde oluşan huzuru temsil etmektedir. Genel çekime geçilir ve ikisi (baba-kız) arasındaki ilişki ortaya konulur.

Genel çekimde yıldız ve babası ağılın önünde gösterilmekte, aralarındaki sevginin niteliği ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Babasının dizine yatan Yıldız, babasına kendisini ne kadar sevdiğini sorar. Babası da kızını kuzuya benzetir ve en sevdiği kuzusunun Yıldız olduğunu söyler. Görüldüğü gibi bu sahnede eğretileme örneği ortaya konulmakta, Yıldız kuzuya benzetilerek, babanın kızına olan sevgisi kuzular üzerinden anlatmaktadır. Burada dikkat çeken konu, Freud'un ruhbilimsel anlamda cinsiyet açısından ortaya koyduğu kız çocuklarında görülen Elektra kompleksinin varlığıdır. Babasına çok düşkün olan Yıldız, kendisinin sevdiği gibi onun da kendisini sevdiğini görmek ve onun için en özel kişi olduğunu duymak istemektedir. Sonuç olarak bu durum Yıldız'da görülen Elektra kompleksinin göstergesi konumundadır.

Yıldız ve babası yürüyerek öğretmenin evinin önüne gelirler ve bu çekim alt açı ile verilir. Burada baba ve Yıldız arasındaki sevginin gücü ortaya konulmaktadır. Yıldız bu sevginin gücüne inanmaktadır. Ardından Yıldız babası ile birlikte öğretmenin evine süt götürür. Buna karşılık olarak öğretmen Yıldız'a okuması için

Çalıkuşu romanını verir. Babasıyla öğretmenin evinden ayrılan Yıldız, evin önündeki iğde ağacının dalına saçlarını sürtüp gülümseyerek gider. Yıldız'ın gülümsemesi öğretmenle arasında kurulan bağdan ötürü içine dolan huzurun göstergesidir. Burada iğde ağacı ile öğretmenin saçı arasında eğretileme yapılmakta, ağaç öğretmenin saçına benzetilmektedir. Yıldız saçını öğretmenin saçlarına sürerek, onun şefkatini ve sevgisini hissetmektedir. Bilindiği gibi Çalıkuşu romanında öğretmen Feride, küçük bir kız olan Munise'yi evlatlık edinmekte ve onu çok sevmektedir. Yıldız da kendi öğretmenini romandaki öğretmene benzetmekte ve onun şefkatini üzerinde hissetmektedir. Yıldız'ın iğde ağacına saçını sürmesi, öğretmenle arasındaki bu bağı ortaya koymaktadır. Burada dikkat çeken konu, kitap verirken öğretmenle Yıldız arasında fiziksel bir temasın bulunmayışıdır. İğde ağacına başını sürtmesinde fiziksel temasın bulunmamasından ötürü gösterilemeyen hissiyatın bu esnada verilmek istenmesidir. Eşdeyişle öğretmenin saçı olmasının yanında iğde ağacı Yıldız ve öğretmen arasındaki hissiyatın göstergesi konumundadır ve gerçekte bedene dökülmeyen sevgi hissiyata dökülmektedir. Ağacın dallarının yumuşak olması bu hissiyatın varlığını da güçlendirmektedir. Ağacın meyveli, olgunlaşmış ve verimli olması da ikisi arasındaki sevgi bağının verimli olacağının göstergesidir. Ayrıca yukarı çevrinme hareketi ile alt açıdan gösterilen ağaç, bu bağlamda öğretmenin genişliğini, sevecenliğini, bunları vermedeki gücünü ortaya koymaktadır.

Yıldız gece yarısı yatağının içinde öğretmenin verdiği kitabı okumaktadır. Baş çekimle verilen görüntüdeki kitap, yıldızın neredeyse yüzünün yarısını kaplamakta ve başının üzerini bir evin çatısı gibi örtmektedir. Kitabın bu duruşu okuduklarının Yıldız'ın zihnindeki baskınlığının, öykünün çocuk üzerindeki etkisinin ve kuvvetinin göstergesidir. Yıldız'ın kitabı fenerle okuması ve arada bir fenerin ışığının yüzüne geçmesi ise çocuğun zihin aydınlığının göstergesidir. Kitap öylesine kapanmıştır ki Yıldız'ın yüzüne, fenerin ışığı dışarı sızmamakta eşdeyişle çocuğun okudukları birebir zihnine dolmakta ve Yıldız dışarı sızmasına izin vermemektedir. Diğer yandan kitabı verenin öğretmen olması da Yıldız'ın kitaptan hareketle öğretmenin etkisi altında olduğunun göstergesidir. Öğretmen; genç, güzel, idealist ve Çalıkuşu romanındaki Feride'nin temsilidir. Yıldız da öğretmeni örnek almakta ve giydiği kıyafetlerin renklerine kadar öğretmene benzemeye çalışarak onun yolunda

gitmektedir. Ayrıca Yıldız'ın okuduğu kitabın mavi olması da, kitapta yazılanların çocuğun ufkunu açmaya yardım etmesini, diğer yandan da çocuğun yaşadığı hüznün ifadesidir.

Yıldız kitap okuma esnasında içeriden gelen seslere kulak verir. Anne ve babası odalarında sevişmektedirler. Yıldız, odayı gözetler ve başını duvara dayar. Ardından yatağına girerek ağlar ve yorganını başına çeker. Yıldız'ın annesiyle babasının birleşmelerini görerek yatağına girip ağlaması bir yandan çocuklukta cinselliği öğrenme konusundaki verilen tepki ve utancın yanı sıra kız çocuğunda görülen elektra kompleksinin de göstergesidir. Babasını çok seven Yıldız onu annesiyle paylaşmak istememektedir. Bir önceki sahnede en çok kendisini sevdiğini söyleyen babası gece annesiyle birlikte olmaktadır ve Yıldız kendi içinde bu durumu kabullenememektedir. Ayrıca bu durum Yıldız'ın büyümekte olduğunu göstermekte, ağlaması da anne ve babasının yaşadığı bu doğal durum karşısında hayatın gerçeklerini görerek acı çektiğini ortaya koymaktadır. Yıldız, büyümenin getirmiş olduğu sancıları ağlayarak dile getirmektedir. Yorganı başına çekmesi ise bu durum karşısında yaşadığı utancın göstergesi konumundadır. Diğer yandan da yine babasının annesine olan ilgisini ve yakınlığını kabullenmeyişini ifade etmektedir.

Ömer gece yarısı kalkarak ecza dolabından babasının ilaçlarını alarak, kapsüllerin içini boşaltır. Yine babasının ölmesini umut ederek, ona karşı olan sevgisizliğini ve onun ölmesi arzusunu ortaya koymaktadır. Yakın çekimle Ömer'in ellerine, su giderine ve döktüğü ilaçlara dikkat çekilmektedir. Ömer babasını iyileştirecek olan ilaçları suyla gidere akıtmaktadır. Eşdeyişle bunlar babasını öldürmek istediğinin göstergesidir. Ömer'in isteği babasının iyileşmesi değil ölmesidir.

Ay yine gökyüzünde sağdan sola doğru hareket etmektedir. Kurgu ile hızlı geçiş yapılmakta, ay hızlı hareket ettirilerek gecenin sona erip gündüzün geleceği anlatılmaktadır. Burada yine düzdeğişmece örneği verilerek zamanın ilerlediği ve ayın yerini güneşe bırakarak gecenin sona erip gündüzün başladığı gösterilmektedir.

Çoban Davut'un tarladaki ağaçtan kopardığı fıstıklardan ötürü köylüden dayak yemesi, toplumdaki ataerkil yapıyı ortaya koymanın yanında günahı ifade etmektedir.

Fıstık, günahın temsili olarak kullanılmaktadır. Burada fıstık kendi anlamının dışına çıkarak günah yerine konulmakta ve böylece yan anlam taşımaktadır. Ataerkil yapı ise, kimsesiz olan çocuğu dövme lüksünü kendinde gören köylünün tavrında ortaya çıkmaktadır. Köylü kendisini baba yerine koymakta ve kendine ait olmayan şeyi alan çocuğa dayak atarak ona doğru ve yanlışı öğrettiğini düşünmektedir.

Kırda yapılan ders dönüşü öğretmenin ayağına diken batar ve Yakup dikeni çıkarır. Bu arada Yakup'un eline öğretmenin kanı bulaşır. Öğretmenine aşık olan Yakup bu kanı elinden çıkarmak istemez. Yakup elindeki kana bakar, onu koklar. Burada eğretileme yapılmakta, kan öğretmeni temsil etmektedir. Yakup kanı sevmekte ve koklamaktadır. Yakup'un öğretmene âşık olduğunun en önemli göstergelerinden biridir. Sahne içerisinde dikkat çeken diğer bir konu ise öğretmenin yüz ifadelerinden Yakup'un dikeni çıkarırken dokunmasından ötürü duyduğu rahatsızlıktır. Filmin başlangıcındaki sınıf sahnesinde kendisine sadece hayran hayran bakan Yakup'u hoş gören ve çocuğun kendine olan aşkına gülümseyen öğretmen, fiziksel temas esnasında bu durumdan rahatsızlık duymaktadır. Ayrıca mekân açısından bakıldığında zeminin yumuşaklığı, yine öğretmen ve öğrenciler arasındaki ilişkinin niteliğinin göstergesidir. Öğretmen ve öğrenciler arasında sevgi dolu ve üretken bir ilişki söz konusudur.

Tarlada Zekeriya, Yusuf ve babası at ile toprağı sürmekte, Yakup ise öğretmenin kanının bulaştığı parmağına bakıp parmağını koklamaktadır. Bu koklama esnasında görüntüye ön planda Yakup ve arka planda Zekeriya gelir. Zekeriya atın çektiği sabanla toprağı sürmektedir. Bu sahnede sabanın toprağı sürerken toprağı yarıp geçmesi cinsel ilişkinin göstergesi olarak kullanılmaktadır. Çünkü film karesinde Yakup, babası ve toprağı yarıp geçen sabanın görüntüsü verilmektedir. Çocuk öğretmene âşıktır. Ancak cinselliği yaşayacak yaşta değildir. İçinde istek bulunmaktadır. Bunu yapabilecek olan ise babadır. Bir anlamda baba çocuğun yapmak istediklerini elinde bulundurmakta ve beyninden geçeni gerçekleştirebilecek bir simge haline gelmektedir. Bu esnadaki atın şahlanma ve kişneme sesi hazzın doruğa ulaştığını göstermektedir. Atın huysuzluğu çocuğun aşırıya gittiğini, kontrolden çıktığını ortaya koymakta, Yakup'un korkup ağacın arkasında gizlenmesi ise bu kontrolden çıkma duygusundan da korktuğunun göstergesi olarak

kullanılmaktadır. En sonunda Zekeriya'nın ağlaması ise yasak olan bu hazdan dolayı duyulan pişmanlığı ifade etmektedir. Eşdeyişle sonuç olarak tüm bu durumlar Yakup'un iç dünyasının birer yansıması olarak görülmektedir.

Zekeriya açısından bakıldığında ise, Zekeriya huysuzluk eden atı dövdüğü için babasından azar işitir. Dayak yer ve tarladan tepeye doğru koşar. Yakup babasının arkasından gelerek dedesinin kendisini çağırdığını söyler. Ancak Zekeriya aldırmaz. Ardından bu kez "Baba baban çağırıyor" der. Zekeriya olduğu yerde durup ağlamaya başlar. Ağlaması Zekeriya'nın içinde bulunduğu çaresizliğin göstergesidir. Toplumdaki ataerkil yapıya değinilen sahnede Zekeriya her zaman babasıyla çatışma halindedir. Bunun ağırlığını üzerinde taşımaktadır. Yaş ilerlemesi ve kuşak değişimi açısından ele alındığında Zekeriya babasına göre çocuk, babası ise Zekeriya'ya göre yetişkin konumundadır. Babası büyük olduğundan Zekeriya'ya buyuran, Zekeriya ise küçük olduğundan buyruğu yerine getiren konumunda bulunmaktadır. Bu durumun kökeninin yine ruhbilimsel anlamdaki oidipus kompleksine bağlandığı görülmektedir. Zekeriya çocukluğunda yaşadığı bu kompleks sonucu babasına karşı içinde oluşan korkuyla, ona itaat etme zorunluluğunu gelişmiştir. Zekeriya çocukluk dönemini atlatmış, erişkinliğe ulaşmış ancak babası ile arasındaki çatışma bitmemiştir. Ayrıca erişkinliğe ulaştığında o da baba olmuş, kendi babası ile özdeşleşerek, oğluna karşı davranışları, babasının kendisine olan davranışlarına dönüşmüştür.

Ardından babasız olan Davut görüntüye gelir. Babası olduğu halde bunun iyi yanlarını görmeyerek her zaman acı içerisinde olan Zekeriya'ya karşılık Davut babasızlığın acısını yaşamaktadır.

Yıldız taze kekik dalları arasında yatmaktadır. Bu görüntü Yıldız'ın anne ve babasının sevişme anlarına şahit olmasından dolayı içerisindeki çocukluğun öldüğünü simgelemektedir. Çünkü bir yandan Yıldız babasını annesiyle paylaşmanın sıkıntısını çekmekte, diğer yandan da büyümenin getirmiş olduğu yükü omuzlarında taşımaktadır. Diğer yandan kekik antik Yunan mitolojisine göre sessiz direnişin simgesidir (www.turkeyisready.com, 2009). Yıldız bir yandan içinde bulunduğu durumu kabullenememekte, diğer yandan ise ayakta durmaya çalışarak etrafına bir şey hissettirmemeye çalışmaktadır. Çiçekler onun içerisinde bulunduğu üzüntü,

sıkıntı ve utanca karşı Yıldız'ı sarıp sarmalayarak bir anlamda sığınağı haline gelmektedir. Yıldız sanki çiçeklerin arasında kaybolmak istemektedir.

Ayrıca eflatun renkli yeşil dalları olan kekik çiçekleri ve yeşillikler, çocuğun büyümekte olduğunu ancak bu büyümenin çocukta ölüme yol açtığını ve içindeki çocukluğu öldürdüğünü ortaya koymaktadır. Bu yeşillikler diğer yandan Yıldız'ı şefkatle sarıp sarmalandığını bu sarmalayanın da babası olduğunu ortaya koymaktadır. Eflatun renkli taze çiçekler, onun kadın olmaya doğru adım atmaya başladığını simgelemektedir. Ölmüş vaziyette olması ise bu adım atışa, Yıldız'ın henüz hazır olmadığını ve yıkıntıya uğradığını göstermektedir. Kullanılan müzik yine içinde bulunulan sıkıntılı duruma vurgu yapmaktadır.

Sol çevrinme kamera hareketi ve genel çekim ile köyün genel görünümü verilmekte, çevre tanıtılmaktadır. Bu çevrinme esnasında görüntüye gelen Davut, sopasına dayanıp çevreyi izlemekte, içinde bulunduğu ve babasızlığın vermiş olduğu sıkıntıları düşünmektedir. Çocuk uzaklara dalmıştır. Hayat da bunun gibi geniş ve sonsuzdur. Ama çocuk bu sonsuzluğun içinde yalnız ve kaybolmuştur. Bu durum çocuğun içinde bulunduğu sıkıntıyı göstermektedir. Davut'un üzerinde çökmüşlük ve ümitsizlik görülmektedir. Çocuk kimsesizliğinden ötürü gücünü sadece sopasından almaktadır. Ancak onunla ayakta durabilmektedir. Çevrinme hareketinin sonlarına doğru gelinen noktaya bakıldığında, görüntünün başındaki açık renkli bulutların yerini gri bulutlar ve kararan havaya bıraktığı görülmektedir. Bu da çocuğun gitgide içindeki aydınlığın yok olmaya başladığını, kimsesizliğin vermiş olduğu hüznün artmaya başladığını göstermektedir. Davut'un da görünen yüzü sessiz ve usul, iç dünyası ise hüzünlü ve sıkıntılıdır. Çeşme başında sırtını su ile yıkaması, yediği dayağın şiddetinden ve etkisinden kurtulmak istediğinin göstergesidir. Sırtındaki izler de maruz kaldığı şiddetin birer göstergesi konumundadır.

Ömer, Yakup ve Davut tarlada çiftleşen eşekleri izlemekte ve gülüşmektedirler. Biraz ileride de Yıldız ve arkadaşı oturdukları taşların üzerinden eşeklerin çiftleşmesinden bahsetmekte; ne kadar iğrenç olduğundan ve dişi eşeğin canının acıdığından söz etmektedirler. Yıldız, anne ve babasının ilişkiye girdiğini görmüş olmasından ötürü, bu olayın doğal olduğunu, kendi anne ve babalarının da yaptığını söyler arkadaşına. Hatta inanmazsa okulda öğretmene sorup öğrenebileceğini söyler.

Burada yine Yıldız'ın öğretmene olan hayranlığı ortaya çıkmaktadır. Öğretmen Yıldız için bir idoldür ve örnektir. Ona göre öğretmen her şeyin en doğrusu bilmektedir. Ardından erkek çocuklar kızları görür ve Yakup bağırarak Yıldız'a eve gitmesini, yoksa babasına şikâyet edeceğini söyler, taş atarak kovalar ve kızlar giderler. Anlaşılacağı gibi toplumun genel yapısı içerisinde erkek çocukları kendilerine hak gördükleri şeyi kız çocuklarına ayıp saymakta ve onların hak ve özgürlüklerini engellemeye çalışmaktadırlar. Bu da yaşanılan toplum içerisindeki ataerkil yapının varlığına işaret etmektedir.

3.2.4.1.2. Akşam Bölümü

Okunan akşam ezanı, İslam'ı simgelemektedir. Akşam ezanıyla herkes evine yönelmekte ve günün bitip akşam olduğu anlatılmaktadır. Genel çekimle köy, minare ve ezan ilişkisi ortaya konulur. Ezan, minare eşdeyişle İslamiyet köyün dini inancının göstergesi olarak verilmekte ve yaşayışın bir anlamda bunlara göre düzenlendiğini ortaya koymaktadır. Namaz kılan Davut ise kimsesiz ve yalnız da olsa, dağ başında bile bu inancın gereklerinin yerine getirildiğinin göstergesi konumundadır. Ayrıca Davut kimsesiz olduğu için Allah'a sığınmaktadır. Toplum içerisinde inancın gereği olarak küçük büyük, yaşlı genç herkes her koşulda dininin esaslarını uygulamaktadır.

Ömer ve ailesi akşamın olması ile evlerine çekilmişlerdir. Akşam olup eve geç kaldığı için babası Ömer'i cezalandırmıştır. Ömer yemek sofrasının yanında minderde oturmaktadır. Sofraya bakar ve kulaklarını ailesinin çıkardığı sesleri duymamak için kapatır. Ömer'in ailesi yemek yerken kulaklarını tıkaması yine ailesiyle iletişim kurmak istemeyişinin göstergesidir. Kulaklarını tıkadığı için babası Ömer'e bağırır ve kolundan tutarak dışarıya atar. Babasının Ömer'i odadan kovması, babasından nefret etmesi için sebepleri katlamaktadır. Alt açıdan verilen bu kovma görüntüsü, babasının Ömer üzerindeki otorite ve gücünün göstergesidir.

Babası Ömer'i dışarı atmıştır. Ömer sırtı kameraya dönük duvara yaslanarak oturmaktadır. Genel çekim ölçeği ile Ömer'in oturduğu mekân gösterilmektedir. Sırtının dönüklüğü ailesine olan küskünlüğünü ifade etmektedir. Ömer görüntünün en solundadır. Görüntünün en sağında da damla damla akan çeşme görülmektedir. Bu görüntü ile damla damla suyun çeşmeden boşalması gibi Ömer'in içinden de sevgi

damla damla eksilmektedir. Kullanılan ışık Ömer'in sadece önünü aydınlatmakta ancak çocuğun kameraya dönük konumlandırılması sonucu bu ışık görünmemekte, içindeki ışığın da yok olduğu anlamı oluşmaktadır.

Akşam yemeğinde Zekeriya Yakup'a bir yandan kızarken diğer yandan ellerinin pis olduğunu söyleyerek gidip ellerini yıkamasını söyler. Yakup'un elinde öğretmenin kurumuş kanı vardır. Gözü gibi koruduğu bu kanın suyla silinip gitmesini istememektedir. Ancak babası yetişkinliğin vermiş olduğu güçle oğlunu azarlamakta, isteklerine uymasını istemekte, Yakup da çocuk olması dolayısıyla bu isteklere uyum göstermek zorunda kalmaktadır. Ardından annesi Yakup'u mutfağa götürür ve ellerini yıkar. Elindeki kan kalıntısı öğretmeni temsil etmektedir. Yıkanmayla beraber kan silinmiştir. Burada bir yandan Yakup'ta daha önceki sahnelerde olduğu gibi yine Oidipus kompleksinin varlığı gözlenirken diğer yandan da çocuğun önem verdiği ve aşık olduğu öğretmenin kanının silinip gitmesiyle yaşadığı üzüntünün varlığı görülmektedir. Annesinin Yakup'a elini yıkatması ve ayrıntı çekimde Yakup'un üzerindeki kanı silinmiş parmağının görüntüsü verilir. Ardından diz çekimle Yakup'un bundan dolayı yaşadığı üzüntü ortaya konulur. Yakup'un sırtı kameraya dönüktür. Eşdeyişle Yakup babasının ona zorla yaptırdığı bu hareketten dolayı küskündür.

Yıldız'ların evinde annesinin sözleri yine elektra kompleksini yansıtmakta, annesi çocuğun kendisi ile özdeşleşmesini bekleyerek, kendisi gibi olmasını istemektedir. Yıldız evde annesine yardım ettiği halde hâlâ annesi tarafından eleştirilmekte diğer yandan babası tarafından korunmaktadır.

Annesi, yetişkin olmasından ötürü kızının kendisine yardım etmesini ve kardeşine bakmasını istemekte, Yıldız da çocuk olduğundan bu istekleri yerine getiren konumunda bulunmaktadır. Yıldız ve annesi de bu karşıtlık içerisinde bulunmakta, yetişkin olarak annesi isteklerde bulunmakta, Yıldız da bu istekleri karşılamaktadır. Buraya kadar yetişkinlik ve çocukluk karşıtlığının olumsuz örneklerinin verilmesine karşın, Yıldız ve babasının ilişkisi bu karşıtlığın olumlu yönünü de ortaya koymaktadır. Çocuk olan Yıldız babasına yakınlık göstermekte ve sevgisini dile getirmekte, babası da bu ilgiye karşılık olumlu yaklaşarak mukabele

etmektedir. Bu esnada Yıldız'ın anne ve babası konuşurken sırtının kameraya dönük olması, onun da içinde ailesine karşı olan kırgınlık ve küskünlüğünün göstergesidir.

Genel çekimde Ömer, Yakup ve Yıldız tepede boyunlarını bükerek oturmaktadırlar. Genel çekimle verilmek istenen çocukların hayatla olan ilişkisidir. Hepsinin sırtı dönüktür. Eşdeyişle hayata küsündürler. Boynu bükük biçimde oturan çocuklar, hayata umutsuz olarak bakışı ortaya koymaktadır. Çocuklar büyümektedirler. Hayat onlara büyümenin verdiği ağırlığı omuzlarına koymaktadır. Ömer babası tarafından tartaklanmış, Yakup'un değer verdiği parmağındaki kan silinmiş, Yıldız da annesi tarafından yaptığı her şeye rağmen beğenilmemiştir. Boynu bükük oturmaları hepsinin içinde olan bu yaraların içlerinde oluşturduğu acıyı göstermektedir. Çocuklar boyunlarını bükerek eksikliklerini, hak etmedikleri hareketlere maruz kalarak içlerinde oluşan çaresizliği ortaya koymaktadırlar.

Yakup'un dayısının mezarı o an için önemsiz gibi görünmüş olmasına rağmen, ileriki sahnelerde Ömer'in gördüğü rüyanın açıklayıcısı durumundadır. Çünkü Yakup dayısının yıldırım çarpması sonucu öldüğünü söyler. Ömer rüyasında babasının da aynı durumla öldüğünü görür. Mezar bir anlamda Ömer'in iç dünyasının temsili durumuna gelir.

Ömer babasını öldürme planları yapmaya devam etmektedir. Toprak yıkıntıları içerisinde ölmüş vaziyette yatan Ömer'in görüntüsü, içindeki çocukluk duygusunun bu planlarla daha da yitip gittiğinin göstergesidir. Yukarı çevrinme hareketi ile Ömer'in toprak yıkıntıları içindeki bu görüntüsü, çocuğun tepeden tırnağa yıkılmış olduğunu ortaya koymaktadır. Ömer'in üzerindeki mavi önlük ise onun toplumsal düzenden, toplumun ona dayatmaları ve düzene uyması yönündeki çağrışımlarından dolayı öldüğünün göstergesidir.

Okulun önündeki öğrencilerin andımızı okudukları sahnede andın, sadece büyüklere saygı küçüklere sevgi kısmının alınmış olması, ataerkil yapının varlığının ortaya konulmak istendiğinin göstergesi konumundadır. Eşdeyişle küçükleri korumanın ve büyükleri saymanın filmdeki yaşantının bir gereği olduğu üzerine vurgu yapılmaktadır.

Genel çekim ölçeği ile çobanı döven köylü gösterilmekte, köylünün kendini haklı gösterdiğine yönelik yaptığı rahat hareketler vurgulanmaktadır. Köylü genel çekimde yüzü köy heyetine dönük oturmaktadır. Bu çekimde köylünün hareketleri "ne yaptım sanki ne var" sözlerini yansıtmaktadır. Çoban Davut'u döven köylünün "ne var babalık ettim" sözü babalık kavramının dayakla özdeş olduğu ve sevginin dayakla özdeş olduğunun göstergesi konumundadır.

Kuru otlar içinde yatan Yıldız, hayatın verdiği ağırlıktan dolayı içindeki çocukluğun öldüğünü simgelemektedir. Çünkü üzerinde kız çocuğu olmanın verdiği ağırlık vardır. Annesine karşı nefretle karışık sıkıntı, babasına karşı ise sevgi duymaktadır. Burada yine elektra kompleksi ortaya çıkmakta, Yıldız babasına yönelmektedir. Kahverengi kuru otlar içinde mavi önlükle yatması ise Yıldız'ın toplum düzeni içerisinde bocaladığını ve toplumun getirdikleri yüzünden çocuğun öldüğünü göstermektedir.

Yıldız ve arkadaşı evlerinin damında oturup konuşmaktadırlar. Genel çekimde, Yıldız ve arkadaşı ayrıca çevre görünmekte, Yıldız arkadaşının sorularına cevap verirken uzaklara bakmakta, sanki hayal dünyasına dalıp, ısrarla hayatında tek ve en çok sevdiği kişinin babası olduğunu söylemektedir. Burada yine Elektra kompleksinin varlığına değinilmektedir.

Aşağı çevrinme ile kamera Yıldız'dan Ömer'e geçmekte, çocuğun koşarak eve gidişi gösterilmektedir. Bu hareketle zamansal birliktelik göze çarpmaktadır.

Annesi seslenerek Ömer'i eve çağırır. Evde fotoğraf çektirmektedirler. Diz çekim ölçeği ile Ömer'in babasına olan uzaklığı, babanın diğer oğluna olan yakınlığı gösterilmektedir. Ömer babasına karşı nefret doludur, bu yüzden fotoğraf çektirirken bile babasına uzak durmaktadır. Burada babanın kardeşini ön plana alarak Ömer'i ikinci plana atması, Ömer'in babasına karşı nefretini arttırmaktadır. Kardeşi bilmiş bilmiş konuşmakta, Ömer ise hep susmakta ve babasından, ailesinden uzak durmaktadır. Ömer'in fotoğraf çekilirken babasına doğru yüzünün karanlık olması ise Ömer ile babası arasındaki iletişimsizliğin ve çocuğun hayatının karanlık yönünün babası olduğunun göstergesidir.

Bu arada güneş tutulması yaşanmakta, çocuklar tutulmayı izlemektedir. Güneş bulutlar arasında kaybolup gitmekte ve tutulmaktadır. Aydınlığı, ferahlığı simgeleyen güneşin tutulması, özellikle filmde sadece bu tutulmayı çocukların izlediğinin gösterilmesi, çocuklar içindeki aydınlığın ve ferahlığın tutuk kaldığını, çocukların iç dünyalarının tutukluğunu göstermektedir. Her biri için hayat ayrı durumlar içerisinde karanlıktır ve hayata karşı tutukluk yaşamaktadırlar.

Yakup ve annesi genel çekimle verilerek aralarındaki ilişki ortaya konulmaktadır. Yakup annesine düşkündür. Annesi de oğluna sevgiyle yaklaşmaktadır. Yakup'un annesi ile konuşması esnasında annesine olan sevgisini ortaya koyması yine Oidipus kompleksini yansıtmaktadır. Yakup konuşmasında babasına olan sevgisizliğini ortaya koymakta, annesine olan sevgisini ön plana çıkarmaktadır. Bu arada Yakup annesinin dizine uzanmıştır. Alt açıdan gösterilmektedir. Bu durum annenin, kocası olan Zekeriya'nın yaptığı her kötülüğe ve bir önceki bebeğini düşürmesine yol açmış olmasına rağmen yine de ayakta dimdik ve güçlü durduğunu anlatmaktadır.

Yeşil çalılar arasında ölü yatan Yıldız ve üzerinde pembe hırkası ve kuş sesleri ise Yıldız'ın, büyümenin getirmiş olduğu ağırlık ve sıkıntıyla ölmekte olduğunu simgelemektedir. Üzerindeki pembe hırka kadınlığa geçişini simgelemekte, güneş ışıklarının çocuğun üzerine düşmesine rağmen yüzünün karanlıkta kalması, onun bu kadınsallıktan utandığını ve aydınlığa doğru yüzünü dönemediğini anlatmaktadır.

İki kardeş olan Yusuf ve Zekeriya duvar örmektedirler. Yusuf muntazam biçimde örmekte, Zekeriya ise gelişigüzel yerleştirmektedir. Duvar ve örme biçimleri ikisinin de içini yansıtmaktadır. Yusuf babasıyla tam bir özdeşleşme içerisinde olduğundan babasını haklı bulmakta, Zekeriya ise babasına duyduğu kızgınlıktan dolayı ondan nefret etmektedir. Bu durumlarını, babasının istekleri doğrultusunda veya aksi durumda duvarı örerek yansıtmaktadırlar. Duvar Zekeriya ve Yusuf'u temsil etmektedir. Duvar, yan anlam taşıyarak sevgi ve öfkeyi dile getirmek amacıyla kullanılmaktadır. Diğer yandan alt açıdan Yusuf ve Zekeriya görüntülenmekte, bu açı ile ikisinin arasındaki güç ve otoritenin hangisinde olduğunun karşıtlığı verilmektedir. Yusuf Zekeriya'dan daha yüksektedir. Gücü onun içindeki iyilikten doğmaktadır.

Yıldız'ın tepede okuduğu şiir filmdeki çocuk karakterlerin yaşadıkları zorluklara karşı bir cevap niteliği taşımaktadır. Şiir çocukların iç dünyasını yansıtmaktadır. "uyan çocuk uyan artık, çekeceksin elbet zorluk". Yakup'un okuduğu şiir de yaz mevsiminin bittiğini, sonbaharın geldiğini anlatmaktadır. Yine çocukların iç dünyasını yansıtmakta, çocukların çocukluklarının ve bulutlar üzerinde gezindikleri dönemin bittiğini, hayatın çetin ve zorlu durumlarıyla karşılaşma vaktinin geldiğini ifade etmektedir.

Çocukların şiir okumasına karşın Ömer ezan okur. Ömer imam olan babasından nefret etmesine karşın onun gibi ezan okur. Bu durum yine oidipus kompleksini ortaya koymakta, bilinçaltında babası ile özdeşleşmiş olduğuna işaret etmektedir. Ömer'in okuduğu ezan ayrıca öğlenin bitip öğleden sonraya geçildiğini göstermektedir.

Çocuklar şiir okurken genel çekim ölçeği içerisinde görüntülenmektedirler. Bu ölçek çocukların okudukları şiir veya ezanı tüm topluma ve çevreye duyurmak istediklerini eşdeyişle sıkıntılarını haykırmak istediklerini göstermektedir. Çocuklar şiir okurken, mavi gökyüzü, yeşillikler ve şiirlerin sözlerine bakıldığında; mavi gökyüzü çocuklara enginlik ve sonsuzluğu belirtip onları rüya alemine götürmekte, çevrenin yeşilliği ise çocuklardaki saflığı, temizliği ergenliği ve büyümeyi ifade etmektedir. Kullanılan müzik de çocukların içindeki büyümenin onlardaki hazin etkisini anlatmaktadır.

3.2.4.1.3. Öğleden Sonra Bölümü

Yakup öğretmenin evine gider. Ona annesinin yapmış olduğu ekmeği verir. Geri dönerken öğretmenin evinin önünde bulunan iğde ağacına yüzünü sürer. Burada iğde ağacı ve öğretmen arasında eğretileme yapılarak, iğde ağacı öğretmenin saçları yerine konulmakta ve Yakup öğretmenin saçına değdiğini düşünerek onun şefkatini ve sevgisini hissetmektedir. Yine yukarı çevrinme hareketi ile iğde ağacı görüntüye gelir ve alt açıdan ağaç görüntüde kalır. Öğretmen sevgi ve şefkatin abidesi gibidir. Çocuklara bunu hissettirmektedir. Ayrıca dalların yaygın ve yumuşak görünümlü olması, öğretmen ve çocuklar arasındaki iletişimin yumuşaklığının da göstergesi

konumundadır. Bu esnada verilen müzik ise Yakup'un içinde hissettiği sevinci göstermektedir.

Tepede Yakup'la oynayan Ömer, Ali'nin yanlarına gelmek için tepeye tırmandığını görürler. Üst açıdan verilen bu görüntü Ömer'in gözünden verilmekte, Ali'nin küçük olmasından ötürü çocuğun güçsüzlüğünü ve acizliğini ortaya koymaktadır. Ömer düşmesini veya zarar görmemesini istemesinden ötürü kardeşine gelmemesini ve geri gitmesini söyler. Kendisini dinlemeyen Ali'ye taş atan Ömer kardeşinin kafasını kanatır ve bunun için babasından tokat yer. Ömer'in kardeşinin başını kanattığı için tokat yediği sahnede baş çekim kullanılmıştır. Bu ölçekle çocuğun yüz ifadesi ve alıp verdiği soluk ortaya konularak, o an çocuğun yaşadığı korku, heyecan ve sıkıntı gösterilmektedir.

Ömer sürekli kıyaslandığı kardeşi yüzünden bir kez daha sevilmeyen ve dayak yiyen büyük kardeş konumuna düşmüştür. Burada yine büyük olarak sevgi ve ilgi gösterilmeyen taraf olduğu görülmektedir. Böylelikle sevgi ve ilgi gören küçük kısmındaki Ali, sevgi ve ilgi görmeyen Ömer tarafından kıskanma durumunu ortaya çıkarmakta, bu kıskançlık bilinçaltına atılarak beraberinde nefreti uyandırmaktadır. Ömer bu nefreti kendisine sevgi göstermeyen babasına yöneltmektedir. Çünkü bu kıskançlığa yol açan, kardeşine sevgi gösterip bu sevgiyi kendisinden esirgeyen babasıdır. Ömer filmin ilerleyen bölümlerinde rüyasında babasını öldürdüğünü ve kardeşinin kendisini suçladığını görecektir. Bu durum ruhbilimsel anlamda bir yandan Ömer'in bilinçaltında babasını öldürme isteğini ve bunu düşlediğini ortaya koymakta, diğer yandan da kardeşine karşı hissettiği nefreti savunma mekanizmalarından biri olan "yansıtma"yı (Berger, 1993: 80) kullanarak olumsuz duyguları onun üzerine atarak bunun sorumluluğundan kurtulmaya çalışmaktadır. Çünkü Ömer, Yakup'la birlikte tepede otururken yanlarına gelmesini istemediği kardeşine taş atarak alnını kanatmış, bunun için de babasından tokat yemiştir. Rüyasında ise kendi içindeki olumsuz duyguları kardeşine yükleyerek reddetme yoluna gitmiştir. Kardeşi yüzünden babasından tokat yiyen Ömer, ona karşı olumsuz duygular beslemiş, bu olumsuzluğu rüyasında kardeşine yükleyerek, kardeşinin babasının ölümünden kendisini suçladığını görmüştür.

Ormanda kuru yapraklar arasında yatan Ömer'in görüntüsü babasının attığı tokatla içerisinde sevgi ve çocukluğun biraz daha öldüğünü simgelemektedir. Kurumuş yapraklar, Ömer'in içindeki çocukluğun yıpranıp eskimeye başladığını, başını koyduğu yeşil yosun tutmuş taş ise bu çocukluğun bittiğini ve Ömer'in büyümeye başladığını göstermektedir.

Ömer ve Yakup'un içtiği sigara, onların çocukluktan çıkarak büyüme isteklerini ortaya koymaktadır. Çocuklar bir yandan büyümenin sıkıntısını yaşamakta, diğer yandan büyümek istemektedirler. Ayrıca bu durum erkekliğe ve babalığa özgü olan sigara içme eylemi ile çocukların babaları ile özdeşleşmesi durumunu ortaya koymaktadır.

Ömer ve Yakup'un birbirlerine anlattıkları rüya iç dünyalarını rüyalarına yansıtmaktadır. Ömer rüyasında babasının öldüğünü, Yakup da öğretmenle evlendiğini görür rüyasında. Çocuklar birbirlerine rüyalarını anlatırken genel çekim kullanılmakta, gördükleri rüyanın onların üzerindeki etkileri ortaya konulmaktadır. Çocukların yüzleri gülmektedir ve gördükleri rüya bile olsa bu duruma sevinmektedirler.

Genel çekim ile Zekeriya'nın yaptığı duvarın babası tarafından yıkıldığı gösterilmektedir. Aynı görüntü içerisinde iki kardeşin de yapmış olduğu duvar verilerek hem bu iki çocuk arasındaki karşıtlık gösterilmekte, hem de babanın çocukları üzerindeki otoritesinin sağlamlığı ortaya konulmaktadır. Zekeriya sadece boynunu büküp beklemektedir. Zekeriya'nın yaptığı duvarı babasının yıkması, oğluna karşı yaklaşımını ortaya koymaktadır. Baba diğer oğlu olan Yusuf'u sevmekte, Zekeriya'yı ikinci plana atmaktadır. Duvar bu anlamda durumun eşdeyişle sevgisizliğin simgesi konumundadır. Çünkü baba sevdiği oğlunun ördüğü duvarı değil, kötü davrandığı ve sevgisizliğini ortaya koyduğu oğlunun yaptığı duvarı yıkmaktadır. Zekeriya'nın duvar yıkılırken boynunu bükmesi ise onun yetersizliğini, eksikliğini ve babasına karşı olan çaresizliğini ortaya koymaktadır. Yıkılan duvar ayrıca dedesinin babasına karşı olan bu davranışından dolayı Yakup'un çocukluk gururunu kırmakta ve onu üzmektedir.

Ruhbilimsel anlamda olayın kökenine bakıldığında Zekeriya'nın içindeki kötülüğün temelinin Oidipus kompleksinden kaynaklandığı görülmektedir. Zekeriya bu kompleksini tam anlamıyla yenememiş ve babasına olan nefretini hâlâ içinde barındırarak, bu nefreti babasının kendisinden örmesini istediği duvara yansıtmıştır. Filmde Zekeriya, Oidipus kompleksinin çocukta yarattığı korkuyu da, örmüş olduğu duvarı babasının yıktığı sırada susup, boynunu bükerek göstermiştir. Eşdeyişle babası, emek vererek ördüğü duvarı yıkmış, o ise sadece susup boynunu bükmekle yetinmiştir. Zekeriya'nın karşıtı olan Yusuf ise Oidipus kompleksinin çocukta yaratmış olduğu özdeşleşmeyi tam olarak yaşamış, birebir babasının taraftarı ve onun sözünü dileyip ona boyun eğer tarafa dönüşmüştür. Görüldüğü gibi ikisi de oidipus kompleksinin farklı yansımalarını ortaya koymuş, birisi bu kompleks sonucu iyi vasıfları taşırken diğeri kötü vasıflara sahip olmuştur.

Yağan yağmur arınmanın, temizlenmenin ve olayların doruk noktaya doğru ilerlemesinin simgesi durumundadır. Yağmur sonrası tüm çocuklar için kafalarındaki belirsizlik kalkmaya başlamış, her şey netlik kazanmıştır. Ömer için babasına olan nefret sonucu oluşan öldürme isteği çocukça kurulan hayaller boyutundan çıkmış, gerçeğe yönelme başlamıştır. Ömer; akrep, soğuk, hastalık, yıldırım gibi öldürme olasılığı düşük ve bir nebze hayal olan düşüncelerden vazgeçmiş, Davut'tan kendisine bıçak yapmasını isteyerek gerçekten yapabileceği ve mümkün olan öldürme biçimine yönelmiştir. Yağmur yağarken Ömer'in yüzündeki gülümseme bu durumun beyninde de netlik kazandığının göstergesidir. Yakup ise paketinden sigara çalarken yakalandığı için babası tarafından tartaklanmış, ayrıca aşık olduğu öğretmeni gözetlerken babasını yakalamış böylelikle babasına olan düşmanlığı onun da kafasında netleşerek, nefret duygusu ortaya kesin anlamda ortaya çıkmıştır. Diğer yandan Yıldız sokakta yürürken ayağı taşa takılmış ve kucağındaki kardeşini yere düşürmüştür. Bu durum karşısında annesi ona kızmış, babası ise bayılan Yıldız'ı kucağına alarak üzülmüştür. Yıldız'da da diğer çocuklarda olduğu gibi bu zamana kadar sadece içinde yaşamış olduğu duygular fiili olarak ortaya çıkarak netlik kazanmıştır.

Yağmur arkasından görüntüye gelen zeytin dalı ise çocukların bu durumlarının farkına vararak, içlerindeki çatışmayı yenip, kendileri ve iç dünyalarıyla

oluşturdukları barışın ve yeniden doğuşun simgesi konumundadır. Çocuklar artık içlerindeki sancı veren duygularıyla barışık olmayı öğrenmektedirler. Ağaç ritmik olarak sürekli kendini yenilemektedir. Çocuklar da yaşadıkları sıkıntılara rağmen çocukluk evresinden çıkarak ergenlik evresine eşdeyişle yenilenme içerisine girmektedirler. Sorunlarının bilincine iyice vardıklarından da kendileri ve sorunları ile barışık olarak yenilenme sürecine gireceklerdir.

Çalılıklar arasında ölü vaziyette yatan Yakup'un görüntüsü, çocuğun içindeki sevginin, çocukluğun öldüğünü simgelemektedir. Yakup babasının kendisine tokat atması ve babasının kendisi yüzünden annesine de kızması sonucu üzülmüştür. Çok sevdiği annesi kendisi yüzünden babasından azar işitmiştir. Burada tekrar oidipus kompleksi görülmekte, anne sevgisinin yanında ayrıca babaya olan nefret de ortaya çıkmaktadır. Çok sevdiği annesi onun yüzünden babasından azar işitmiş, bu durum Yakup'un babasına olan nefretinin bir kat daha artmasına neden olmuştur. Diğer yandan toplumsal açıdan bakıldığında sigara içmek toplum tarafından çocuklara yasaklanan bir durumdur. Yakup bu yasağı delmeye çalışmıştır. Çocuk toplumun yasaklarını delmeye çalışarak kendisi ile ebeveyni arasında karşıtlık oluşmasına yol açmıştır. Sigara içmek yetişkine özgü bir tutumdur.

Kuru, sarımsı dallar arasında yatan önlüklü Yakup'a bakıldığında; üzerindeki önlük babalık kavramının toplum tarafından aşırı önemsenmesiyle çocuktaki bu düzene karşı verilmiş olan tepkiyi ve bunun sonucunda oluşan ölme isteğini, kahverengi kuru dallar ise Yakup'un içindeki çocukluğun yok olmaya başladığını ifade etmektedir.

Diğer yandan Yıldız sokakta yürürken kucağındaki kardeşini düşürür ve annesi çok kızar ve Yıldız bayılır. Babası ise ona sevgiyle yaklaşır. Burada Yakup'da görülen oidipus kompleksinin kız çocuklarında görüleni olan elektra kompleksi ortaya çıkmaktadır. Yıldız kardeşini kucağından düşürdüğü için annesinden azar işitmiştir. Bu tutumlar yetişkinlerin, yetişkin olmalarından ötürü etken konumunda, çocukların ise çocuk olmasından ötürü edilgen konumunda olduklarını göstermektedir.

Yıldız baygındır ve babası kucağında onu götürmektedir. Yakın çekimle kızın yaşadığı sıkıntı ve üzgünlüğün ölmüşlüğün ifadesi yakın çekimle belirtilmektedir. Yıldız'ın yere düşmesi üst açı ile gösterilir. Burada Yıldız'ın acizliği, güçsüzlüğü ve acınası hali ortaya konulmaktadır. Kardeşinin düşmesi esnasında Yıldız'ın üzerindeki pembe bluz Yıldız'ın kadınlığına vurgudur. Çocuk kadınlığın verdiği ağırlıkla ezilmektedir. Kahverengi eteği ise Yıldız'ın yıpranmışlığının göstergesidir. Annenin "oğlum", babanın ise "kızım" diye bağırışı da yine Oidipus ve Elektra komplekslerinin yansımasıdır.

Okunan ezan ve minare görüntüsü öğlenin bitip öğleden sonrasının yaşandığını göstermektedir. Zaman akıp gitmektedir. Ezan simgesi İslâm dini içerisinde zamanın bölümlenmesini anlatan bir araç konumunda bulunmaktadır. Diğer yandan okunan ezan ve öğle yazısı dine verilen önem ve köydeki yaşamın ilahileştirilmesi, öğle ise zamanın akıp gitmesi, gelinen vakit ve durumun göstergesi konumundadır.

3.2.4.1.4. Öğle Bölümü

Kayalıklar üzerinde hareketsiz yatan Ömer, Yıldız ve Yakup'un görüntüleri tam anlamıyla içlerindeki çocukluğun öldüğünü simgelemektedir. Filmin önceki bölümlerinde çeşitli sebeplerden dolayı hepsinin ayrı ayrı ölmelerine karşın, üçünün birden ölmüş olmaları, genel anlamda o yaşlardaki çocukların içlerindeki çocukluğun bitiyor olmasını ifade etmektedir. Genel çekimle üç çocuğun da köyün yanındaki kayalıklar üzerindeki görüntüleri verilerek çocukların bu köyün içerisinde sıkışmış kalmışlıkları ve büyümenin omuzlarına bindirmiş olduğu ağırlık gösterilmektedir. Çocuklar, çevrede hâkim olan yeşil rengin ilettiği anlamla büyümekte ve çocukluktan çıkıp gençliğe doğru adım atmaktadırlar. Yıldız kadın olmanın verdiği ağırlıktan dolayı ölmekte, Yakup ve Ömer ise babalarının otoritesine yenik düşüp ölmektedirler.

İmamın camide verdiği vaaz, toplum içerisindeki ataerkil yapıyı ortaya koymaktadır. Bu yapı içerisinde erkeğe daha fazla önem verilmektedir. Filmin geneline bakıldığında da konunun şekillenmiş olduğu temel ataerkillik üzerine kurulmuştur. Babaların sözünün geçmesi, babanın babasının sözlerinin babadan daha üstün olduğunun vurgulanması, erkek çocuklarının kız çocuklara, kendilerinin de yaptığı eylemi yasaklamaları bu yapıyı ortaya koymaktadır.

Yine bu bölümde de cinsiyet açısından ayrım ortaya konulmaktadır. İmamın camide verdiği vaaz bu ayrımın ortaya konulması açısından önemli bir gösterge niteliği taşımaktadır. Vaazda erkeklerden bahsedilirken, kadınlar konusuna değinilmemektedir. Burada erkek egemenliği ortaya koyulurken, kadınlar yok sayılmakta, ataerkil yapının özellikleri ortaya konulmaktadır. Toplumda ve içinde bulunulan düzende sadece erkek cinsiyetine değinilmekte, toplumun inancının yansıtıldığı vaaz sahnesinde bile sadece erkeğe ilişkin konuların tasviri yapılmaktadır. Burada toplumsal açıdan verilmek istenenin ataerkil bir yapın varlığına ilişkin konuları kapsadığı, kadının ise arka planda olduğudur. Diğer yandan vaazın sözlerine bakıldığında filmin genelinde görülen erkek çocuk ve baba arasındaki ilişkilerin ve olması gerektiği düşünülen oğulun babaya, babanın ise oğula vermesi istenen değerin anlatılmaya çalışıldığı gözlemlenmektedir. Film boyunca oğullar edilgen ve babaya zulüm görseler bile boyun eğen konumundadırlar. Filmdeki vaazda "Ey oğullar baba talimini dinleyin ve bilgiyi anlamak için dikkat edin. Ve bilgiyi anlamak için dikkat edin. Çünkü size iyi ders veriyorum. Benim öğrettiğimi bırakmayın çünkü ben de babamın oğlu idim. Anamın gözünde nazik ve birtanecik idim. Ve bana öğretti ve bana dedi: Oğlum, sözlerime dikkat et dediklerime kulak eğ" sözlerinden de anlaşıldığı gibi babanın oğluna olan davranışlarının temeli ve mantığı bu sözlere dayandırılmaktadır. Toplumun bilinçaltında yatan durum oğlun babasına itaatidir. Filmde yürütülen mantık yukarıdaki sözler içerisinde verilmektedir. Bu durum toplumsal anlamda da belirtilen mantığa oturtularak, toplum içerisinde genel geçer bir tavır niteliği haline getirilmiştir.

Caminin iç mekânı üst açı ile verilmekte, burada ruhani anlamda insanların tanrının önündeki güçsüzlüğü ve acizliği ortaya konulmaktadır. Kullanılan yeşil renk ilahi durumu aktarmakta, verilen vaaz ise ataerkilliği ve çocuklar üzerinde koruma sayılan otoriteyi sağlama amacının göstergesi konumundadır.

İmam, kayalıklardan sarkarak kaçmış olan keçiye bakmaktadır. Ömer ve Yakup ise imamın arka tarafında taşların üzerinde oturmaktadırlar. Ömer ayağa kalkar ve babasının arkasında durur. Baş çekim ölçeği ile Ömer babasına doğru bakmaktadır. Yüzünde gülümseme belirmiştir. Çünkü babasını kayalıklardan atarak öldürmeye

karar vermiştir. Ayrıca bu çekim ölçeği ile Ömer'in yüzündeki kararlılık okunmaktadır. Ayrıntı çekimle Ömer'in yumruğunu sıkması görüntüye gelir. Bu çocuğun babasını öldürmek üzere içinde oluşan kararlılığın göstergesidir. Bu esnada verilen müzik göstergesi de kurnazlık, kötü düşünce ve harekete geçmeyi ifade etmektedir.

Ömer, kayalıklardan aşağıya bakan babasına doğru ilerler ve görüntüde babasının öldüğü hissi verilir. Devinen kamera ile Ömer'in babasını aşağıya attığı izlenimi uyandırılmakta ve öznel kamera hareketi ile imamın gözünden aşağıya yuvarlandığı gösterilmektedir. Ardından imamın camide katlanmış cübbesi ve sarığı görülür. Yeşil ve kırmızı üzerinde siyah cübbe, beyaz sarık; yeşil renk, dini ve ilahi düşünceleri, siyah cübbe ve sarık imamların temsilini ortaya koymakta ve imamın öldüğü anlamı verilmektedir. Diğer yandan da Fatiha suresi okunmaktadır. Bu sure İslam dininde ölülerin ruhu için okunan duadır. Bu göstergeler imamın öldüğünü anlatmaktadır. Ancak görülür ki bu göstergeler Ömer'in beyninden geçenleri ifade etmektedir. Okunan dua kesilen kurban için okunmaktadır. Bu görüntüler sadece Ömer'in hayalidir.

Yıldız'ın kucağından düşürdüğü kardeşi için kurban kesilir. Burada yine İslâmiyet'in simgelerinden biri kullanılmaktadır. Allah rızası olmasının yanında, bir adağı yerine getirmek için kesilen hayvan anlamı da taşıyan kurban, filmde çocuğa bir şey olmamasından ötürü kesilmektedir. Eşdeyişle çocuk yara almadan, sakatlanmadan bu kazadan kurtulmuş, bunun için bir nevi adak olarak kurban kesilmiştir. Burada çocuk için kan akıtılmış, kaza ve belanın def edilmesi dilenmiştir. Düşen çocuğa zarar gelmemesinden ötürü tanrıya olan şükrü belirtmek amacıyla toplum içerisinde yaygın olan kan akıtma düşüncesinin gerçekleştirildiği gösterilmektedir. Sonuç olarak kurban, İslâmiyet inancının ve bu inanca karşı toplumda oluşan saygının göstergesidir. Yıldız'ın annesi oğlunun alnına kurbandan kesilen kanı sürer. Görülmektedir ki bu kurban çocuk için kesilmiştir. Bu yine içinde bulunulan toplumun inanışının bir gereğinin göstergesi olarak kullanılmaktadır.

Çocukların toplumsal bir gelenek ve adet olan kurban kesimi ile aynı çerçeve içerisinde görünmeleri sağlanmakta, isteseler de istemeseler de kurulu olan bu düzen içinde var oldukları anlamını taşımaktadır. Okunan Fatiha suresi de yine dini

simgedir. Müslümanlıkta hem ölülerin ruhuna hem de kurban kesilirken okunan duadır. Bu dua Tanrı'ya çocuğun kendilerine bağışlanması açısından şükür niteliği taşımaktadır.

Yusuf'un verdiği kurbanı eve götüren Ömer, eti annesine teslim eder. Bu arada babası meyve toplamıştır. Ömer'e seslenerek meyve uzatır. Bu meyve babasının Ömer'e sevgisinin bir göstergesidir. Filmde bu sahneden sonra babasının Ömer'e doğru yaklaştığı görülmektedir. Ömer ve babası genel çekimde üst açıyla gösterilir, bu Ömer'in babasının yakınlık hareketi karşısındaki güçsüzlüğünü ve babasının göstermiş olduğu sevgi karşısında içinde oluşan ezikliği ortaya koymaktadır.

Genel çekimde gösterilen köy, ağaçlar, gökyüzü ve bulutlar kötü bir olayın olacağı bildirmektedir. Çünkü bulutlar siyahtır. Rüzgâr vardır ve ağaçların yaprakları sallanmaktadır. Esen rüzgârda sallanan ağaç, gri gökyüzü ve ses de gelecek olan tehlikeyi haber veren göstergeler olarak kullanılmaktadır.

Yakup amcasının verdiği kurban etini öğretmene götürür. Eve yaklaştığında babasının pencereden öğretmeni izlediğini görür. Öğretmen köy içerisinde devletin temsili olmasının yanında diğer kadınlar içerisinde farklı olan konumundadır. Giyimi, hareketi, bilgisi, görgüsü, idealistliği kadar, cazibeli, çekici, genç, güzel ve bakış nesnesi konumunda da bulunmakta ve erkeklerin ilgisini çekmektedir. Bu yüzden daha önce de bahsedildiği gibi Yakup ve Zekeriya'nın cinsel iştahlarını kabartmakta ve cezbetmektedir. Yakup ve babası arasındaki fark, Yakup'un bu çekiciliğin yanında öğretmenine karşı duyduğu derin hissi duygulardır. Yakup filmin başlangıcından beri öğretmene olan aşkını ortaya koymaktadır. Babası ise öğretmeni sadece cazibeli bir bakış nesnesi ve cinsel obje olarak görmektedir.

Bölüm içerisinde Yakup diğer bölümlerdeki örneklere nazaran farklı bir durumu yansıtmaktadır. Yakup bu kez babasıyla olan oidipus kompleksinin yanı sıra babasının, aşık olduğu öğretmenini gözetlemesi karşısında yıkılışıyla karşıtlık ilişkisi içerisinde bulunmaktadır. Yakup babasının bu durumunu onaylamamakta, ona karşı düşmanca duygular içerisine girmekte ve bu durum Yakup için ruhbilimsel anlamda onu öldürme planları kurarak saldırganlığa kadar varmaktadır. Diğer yandan Zekeriya'nın öğretmeni gözetleme eylemi onun bilinçaltında bastırdığı cinselliğin

gün yüzüne çıkmış hali olarak gözlemlenmektedir. Zekeriya bastırdığı cinsel dürtülerini karşı cinsi olan öğretmeni gözetleyerek tatmin etmektedir. Onun karşıtı olan Yakup ise babasının bu halinden utanç duymakta, ondan nefret etmekte ve içinde onu öldürme isteği uyanmaktadır. Toplumsal açıdan bakıldığında Zekeriya'nın toplum içerisinde kabul edilmeyen ahlaksız, Yakup'un toplumun değer yargılarını taşıyan ve onu yansıtan ahlaklı ve erdemli kişi olduğu görülmektedir.

Yakup ve babası aynı görüntü içerisinde verilmekte, Yakup'un babasının yaptığı harekete olan tepkisi ortaya konulmaktadır. Yakup yıkılmış bir biçimde duvara dayanmıştır. Baş çekim ile Yakup duvarda gizlenerek babasını izler. Ardından duvarın altına atlar ve tekrar yüzündeki ifadenin ortaya konulması için bu ölçek kullanılır. Soluk soluğadır. Bel çekim ile Yakup'un gücünün tükendiği ve iyice yıkıldığı ortaya konulmaktadır. Kollarında derman kalmamıştır, soluk soluğadır. Görüldüğü gibi çekim ölçekleri ile durum daha da belirginlik kazanmakta ve çocuğun yaşadığı acı ve üzüntü ortaya konulmaktadır.

Ardından gelen Yakup'un taşlar üzerinde yatan görüntüsü babasının yaptığı bu hareketten dolayı içinin yıkıldığını ve içindeki çocukluğun ve inancın yıkılıp öldüğünü simgelemektedir. Yakup yattığı zemin üzerine yapışmış gibidir. Bu durum çocuğun utancını ve yerin dibine girme isteğini göstermektedir. Yakup'un içinde babasına olan sevgi de ölmüştür. Üzerine giymiş olduğu kırmızı beyaz gömlek, Yakup'un içindeki baba sevgisinin tamamen öldüğünün, zemindeki kahve tonlar, çocuğun bu acıdan ancak ölünce kurtulabileceğinin ve rahata ereceğinin, koyu mor süveter çocuktaki korku ve üzüntünün göstergesi olarak kullanılmaktadır.

Yakup da Ömer gibi çoban Davut'tan kendisine bıçak yapmasını ister. Davut ne yapacağını sorar. Göğüs çekim ölçeği ile Yakup'un yüzündeki ifade verilmekte ve üzüntüsü ortaya konulmaktadır. Babasının yaptığı hareketten ötürü çok kızgın ve utanç içindedir, yere bakmaktadır.

Yakup, kardeşi doğduğunda annesinin yanına gidip kardeşini kucağına alır. Pencerenin önünde dua eden babasına nefretle bakar. Diğer yandan da sevgiyle kardeşine sarılır. Yakup'un kardeşine sarılmış olması, babasının ona kendisine olduğu gibi zarar vereceğinden endişesini de ortaya koymaktadır. Babasına olan

nefretine karşılık kardeşini sevgiyle bağrına basmakta diğer yandan sanki ona meydan okumaktadır. Babası kendisine ve annesine yaptığı tüm eziyetlere ve bir önceki kardeşinin anne karnında ölmesine sebebiyet vermesine karşın yine de kardeşi dünyaya gelmiştir ve babası ne kendisini ne de onu hak etmemektedir.

Ayrıca doğan kardeşi Yakup için artık kendisinin sahip olduğu bir egemenlik alanının ortaya çıkmış olmasını temsil etmektedir. Yakup bu ana kadar hep ezilen, baba ve annesinin boyunduruğu altında bulunan ve istenileni yapan konumunda iken, kardeşi ona da bu imkânı sağlayabilecek kişi durumundadır. O, kardeşi üzerinde egemenlik kurabilecektir ve kendisinden küçük birinin artık var olması Yakup'un da istekte bulunabileceğini biri bulunduğunu ortaya koymaktadır. Babasına meydan okurcasına bakışı bu egemenliğin artık sadece babanın elinde bulunmayacak olmasının göstergesidir. Sonuç olarak Yakup üzerinde egemenlik kurabileceği birinin bulunmasından ötürü, yetişkinlerin elinde bulundurduğu bu güce sahip durumuna gelmektedir.

Yakup'un kardeşi kucağında iken babasına baktığı esnada duyulan eşek anırması, babasının öğretmeni gözetlemesiyle yapmış olduğu ayıp sonucu, artık onu dikkate almadığının ve Zekeriya'nın oğlunun gözünde gülünç duruma düşmüş biri olduğunun göstergesidir. Zekeriya dudak hareketleriyle göstermektedir ki doğan çocuk da erkektir. Burada Yakup'un gözünden gösterilmektedir. Çünkü babanın "oğlum" diyen sesi duyulmamakta sadece dudak hareketleri bu anlamda görsel anlatım aracı olarak kullanılmaktadır.

Her zamanki gibi tepede oturan Ömer ve Yakup, bıçak ile parmaklarını keserler ve akan kanı birleştirerek kan kardeşi olurlar. Böylelikle ikisi de kardeş kadar yakın olduklarını onaylamışlar ve arkadaşlık boyutundan daha yakın olan kardeşlik boyutuna geçiş yapmışlardır. Bu durum ölene kadar yakınlık içerisinde bulunma durumunun gerekliliğini ortaya koymuş, bir anlamda Ömer ve Yakup ölünceye kadar birliktelik sözü vermişlerdir. Parmaklarını kesmeleri ve akan kanı birleştirmeleri, bu birlikteliğinin göstergesidir. Eşdeyişle kan maddi anlamından çıkarak manevi bakımdan kardeşliği temsil etmekte ve yan anlam oluşturmaktadır.

Kan kardeşlik olurken çalan dingin müzik, mavi gökyüzü, açık gün, beyaz bulutlar ve yeşil çevre, akan kan, çocukların bu durumdan hoşnutluklarını, birbirlerine güvenini, gençleştiklerini, büyüdüklerini ve artık buna alıştıklarını, kırmızı kan ise çocukların artık erkeksileştiklerini anlatmaktadır. Müzik göstergesi de çocukların içindeki dinginliği anlatmaktadır. Çocukların gökyüzüne bakıp gülümsemeleri ise, artık kardeş olmalarından ötürü acıları ve dertlerinin bir olduğunu hissettiklerini göstermektedir.

Hatice ninenin ölümü yaşam ve ölüm arasındaki çizgiyi ortaya çıkaran bir gösterge konumundadır. Köyün yaşlı ninesi ölmüştür. Köylüler cenazeyi mezarlığa taşımaktadırlar. Ömer ise tepeden cenazeyi izlemektedir. Ömer o ana kadar babasını öldürmeyi planlamaktadır. Ancak gerçek bir ölümle karşılaşınca ölüm ve yaşam arasındaki farkı anlar. Babasını öldürmekten vazgeçer. Çünkü onun hep hayali olan babasını öldürme isteği gerçek anlamında karşısına çıkarak, Ömer'in ölüm ve yaşam arasındaki çizgiyi fark etmesine yol açmıştır.

Alt açı ile tepedeki Yakup ve Ömer gösterilmekte, çocuklar ölen yaşlı nineye bakmaktadırlar. Çocuklar ellerini kaldırarak ninenin ruhuna dua ederken bir anlamda da tanrıya olan inançlarını ve güvenlerini ortaya koyarak bununla edindikleri manevi gücü ortaya koymaktadırlar. Çocuklar yaşam gücünü ellerinde bulundurmakta, dua ederlerken bir yandan da yaşadıkları için tanrıya şükretmektedirler.

Davut, öncesinde fıstık kopardığı ağacın yanına gelir ve sadece ağaca bakmakla yetinir. Fıstık ağacı günahın ve dayağın ifadesidir. Davut ağaca bakarak yürüyüp gider. Çocuk artık kendisinin olmayan bir şeye uzanmanın hata olduğunu bu ağaç sayesinde öğrenmiştir.

Ay, genel çekimde gecenin sonuna yaklaşıldığını göstermektedir.

Ömer yatağında hasta yatan babasının yanına gider. Annesi ezanı okuması için Zekeriya'yı çağırmaya gönderir. Babası bu arada Ömer'in elini tutar. Ancak Ömer elini çeker. Bu hareket Ömer'in babasına hâlâ kırgın olduğunun göstergesidir. Ömer babasını hâlâ sevmemektedir. Babasının ona yaklaşması içindeki kırgınlıkları yok edememektedir. Filmde Ömer ve babasının birbirlerine karşı duydukları sevgi ve nefret birbirine geçmiş bir biçimde görülmektedir. Ömer babasını öldürmeye

çalışarak ondan hem nefret etmekte, hem de öldürmekten vazgeçerek ona olan sevgisini ortaya koymaktadır. Diğer yandan babası Ömer'i kızarak ve döverek hem ona olan nefretini ortaya koymakta, hem de ona meyve vererek, elini tutmaya çalışarak sevgisini göstermeye çalışmaktadır. Ancak çocuğun içindeki kırgınlıklar artmış olduğundan kolay kolay onarılamamaktadır.

Ömer Zekeriya'yı çağırır ve eve gitmek yerine her zaman oturdukları tepeye yönelir. Gün ağarmaktadır. Oturduğu yerde ellerini kavuşturmuş, gözlerini kapatmış ve katıla katıla ağlamaktadır. Ömer babasını öldürmekten vazgeçmiş, babasına beslediği sevgi ve nefret arasında sıkışıp kalmış, suçluluk duygusuna kapılmıştır. Hayat budur ve Ömer'in ağlaması sadece babasına değil hayatın geneline karşı bir tavır niteliği taşımaktadır.

Ömer ağlarken görülen koyu mavi gökyüzü sonsuzluğu çağrıştırmakta, gri bulutlar çocuğun içindeki duygu karmaşasını, üzerindeki hüznü, toplumdan soyutlanmak istemesini, çalan müzik, bu duygu yoğunluğunun derecesini, hafif kızıllıklar ise, yeni bir başlangıcın göstergesi olarak kullanılmaktadır.

3.2.4.1.5. Sabah Bölümü

Sabah olmuştur ve yeni bir gün başlamıştır. Çocuklar artık çocukluktan çıkmış, ergenliğe adım atmışlardır. Böylelikle sıkıntılar bitmiş, onlar için yeni umutlar başlamıştır. Bu anlamda Sabah güzele olan umudu, aydınlığı temsil etmektedir. Artık sabah olmuştur ve gece sona ermiştir. Biten gece, kötülüğü, karanlığı ve huzursuzluğu ortaya koyarken, doğan güneş sabahı, aydınlığı, ferahlığı, karanlığın sona erdiğini ve güzel günlerin umudunu müjdelemektedir.

Gece ve gündüze geçişi anlatan ve bu anlamda karşıtlık oluşturan bu sahne ruhbilimsel anlamda sembol (Berger, 1993: 81) niteliği taşımaktadır. Gece insanlar için karanlığı, umutsuzluğu ve habersiz gelebilecek kötülüğü ifade ederken; gündüz aydınlığı, ferahlığı ve umudu ortaya koymaktadır. Eşdeyişle gece insanlar için karanlık ve bilinmezliğin, gündüz ise aydınlık ve güzel bir geleceğe olan umudun sembolü olarak görülmektedir.

Sabah yazısı yeni bir günün doğduğunun göstergesidir. Dağılmaya başlayan gri bulutlar hüznün sona erdiğinin, müzik göstergesi yeni bir güne başlangıçta güzel

olayların yaşanacağı umudunun, mavi gökyüzü aydınlıkla beraber ferahlığın geldiğinin, parlayan güneş, doğan günle yaşanacak değişimlerin habercisidir.

3.2.4.2. Bu göstergelere anlam veren dizge nedir?

Göstergelere anlam veren dizge incelenerek, her bölüm içerisinde aşağıda verilmiştir.

3.2.4.2.1. Gece Bölümü

Bu bölümde kız olsun, erkek olsun, çocuk olsun yetişkin olsun, her bireyin ailesi ile olan çatışmaların tanımı yapılmaktadır.

3.2.4.2.2. Akşam Bölümü

Aileleri ile çatışma içerisinde bulunan çocuklar, kendilerince bu durumun çözümünü aramaktadırlar. Her birinin kendine göre yarattıkları çözümler bulunmaktadır.

3.2.4.2.3. Öğleden Sonra Bölümü

Çocuklar, çocuklukla erişkinlik arasında sıkışıp kalmakta, bir an önce büyüme isteğini içerlerinde barındırmaktadırlar. Çocukluk çağlarının getirdiği sıkıntıları büyüyerek atlatabileceklerine inanmaktadırlar.

3.2.4.2.4. Öğle Bölümü

Çocuklar için hayat acı olan yanını onlara göstermiştir. İçinde bulunulan toplumun gelenek, görenek ve yaşayışına uygun davranmak gerekmektedir. Çocuklar ne yaparlarsa yapsınlar bu yapı kalıcıdır ve onlar hayatın getirdiklerine uymak zorundadırlar.

3.2.4.2.5. Sabah Bölümü

Bu bölümde göstergelere anlam veren dizge, umuttur. Sabah yeni doğan bir günü, bu doğan yeni günle gelecek güzellikleri, sorunların çözümlenmesini, sıkıntıların son bulmasını ifade etmekte, bunlara karşı olan umudu ortaya koymaktadır.

3.2.4.3. Filmde Ne gibi kodlar bulunabilir?

Film içerisinde bulunan sinemaya özgü olan ve sinemaya özgü olmayan kodlar olmak üzere belirlenmiş, bu kodların filme kattığı anlam her bölüm altında verilmeye çalışılmıştır.

3.2.4.3.1. Gece Bölümü

Film gece kodu ile başlamaktadır. Bunun için ekrana gece yazısı gelmekte ve zamansal bilgi verilmektedir. Bu bölüm sert esen rüzgar ve Ömer'in babasının hastalığı nedeniyle Zekeriya'ya ezan okumasını söylemek için evden uzaklaşmasıyla başlamaktadır. Burada başkarakterlerinden biri olan Ömer ve çekişme içerisinde bulunduğu babası ile ilgili ön bir bilgi verilmektedir.

Filmin başlangıcında kullanılan rüzgar kodu, filmin geneli hakkında bilgi vermektedir. Görüntüdeki şiddetli rüzgarda sallanan ağaç, olumsuz olayların ve durumların bulunduğunu belirtmektedir.

Sinemanın kendine özgü olan kodları açısından bakıldığında kurgu ön plana çıkmaktadır. Öncelikle kurguyla yaratılan artzamanlı dizimsellik göze çarpmaktadır. Filmin başlangıcında gecedir, genel çekimde, gökte bulutlar içinde ay ve ışıkları yanan köy görünmekte, rüzgârda ağacın dalları sallanmaktadır. Ömer, pencerenin önünde sırtı pencereye yaslı durmaktadır ve içerden öksürük sesi gelmektedir. Babası yatağında uzanmaktadır. Tekrar öksürür, pencereye uzanır. Pencereyi tıklatır. Ömer içeri doğru bakar, babası gelmesini işaret eder. Ömer pencerenin önünden ayrılır. Babası öksürmeye devam eder.

Ömer bahçe kapısından çıkar. Köyün sokaklarında yürür. Köyün sokaklarını geçerek bir evin bahçe kapısından içeri girer. Geldiği evin kapısını çalar. Kapı açılır, Zekeriya dışarı çıkar. Ömer babasının hasta olduğunu söyler. Adam kafa sallar ve dışarı çıkar. Ömer kapıda durup Zekeriya'nın ardından bakar. Yakup da yanına gelir. Zekeriya bahçe kapısından çıkar. Ömer ve Yakup Zekeriya'nın ardından bakarlar ve aralarında konuşurlar. Köyün yine genel görüntüsü verilir. Cami ve köyün ışıkları gösterilir. Ömer ve Yakup duvara yaslanıp gökyüzüne bakmaktadır. Gökyüzünde bulutlar içerisinde ilerleyen ay görülmektedir.

Görüldüğü gibi çekimler bir araya getirilerek sahneler oluşturulmuş, sahnelerle sekanslar ve filmin bütünü meydana getirilmiştir. Genel olarak karakterlerle ilgili olaylar ardı ardına verilerek film içerisinde gelişim çizgisi izlenmiştir. Filmin genelinde de yukarıda verilen örnekteki gibi bir yol izlenmektedir.

Filmde kullanılan ezan kültürel bir kod niteliği taşımaktadır. Ezan, İslâmiyet'in beş şartından biri olan namazın habercisidir. Film Müslüman bir ülkede çekilmektedir ve İslam inancını barındırmaktadır. Ayrıca insanların yaşamlarını düzenleme aracıdır. Cami de yine kültürel kod niteliği taşıyarak İslamiyet inancını ortaya koymaktadır.

Gece kodu, filmde zamanın bölümlendirilmiş olduğunu anlatmaktadır. Geceye ilişkin durumlar bu bölüm altında verilmekte, gün içerisindeki vakitlerden biri olan gece içerisinde geçen olaylar anlatılmaktadır.

Filmdeki beyaz bina kodu, bir evin gösterilmesi durumu dışına çıkmakta, Ömer ve Yakup'un ruhsal durumunu yansıtmaktadır. Bina yıkık ve metruktur. Yakup ve Ömer de tıpkı bu bina gibi yalnız, terk edilmiş ve umutsuzdurlar.

Yıldız ve amcasının evin bahçesinden ayrıldıktan sonra görüntüye gelen çiçek, tehlikenin ve sıkıntılı bir durumun habercisi niteliği taşımaktadır. Kırmızı çiçek, sadece bir bitki olmanın dışına çıkmakta, yaklaşmakta olan sıkıntıyı dile getirmektedir.

Sinemasal kod olarak dizimsellik incelendiğinde ayrıca neden sonuç ilişkileri ile göstergelerin oluştuğu ve anlamların ortaya çıktığı görülmektedir. Örneğin, dizimsel olarak, avcı kuşu vurur. Yakup ve Ömer avcıdan habersiz kuşu alır, pişirir yer, tükürürler. Ardından da suda ağızlarını ve yüzlerini yıkarlar. Bu çekimlerle çocuklar günahın bilincine vardıkları anlamı ortaya çıkarılmaktadır.

Başkarakterler açısından bakıldığında bu dizimsellik içerisinde neden-sonuç ilişkisinin özellikle ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Öncelikle filmde üç başkarakter olan Yakup, Yıldız ve Ömer'in dışında tıpkı onlar gibi babası ile çatışma içerisinde bulunan Zekeriya'nın varlığı göze çarpmaktadır. Çocuklardan tek farkı onun büyümüş bir çocuk olmasıdır. Zekeriya yetişkindir fakat babasının gözünde hâlâ çocuktur.

Ömer ve Yakup avcının vurduğu kuşu almış, yemiş ve acı tadından ötürü ağızlarından geri çıkarmışlardır. Ardından da çeşmenin başına giderek ağızlarını ve yüzlerini yıkamışlardır. Çeşmeden akan su kodu, temizliği, arınmayı ortaya koymaktadır. Su temizleyicidir ve çocukların işledikleri günahı temizlemektedir.

Ayrıca başkarakter olan Ömer'in çevresinde gelişen olaylarda da neden ve sonuç ilişkisi içerisinde sinemasal kod olan kurgudaki dizimsellik görülmektedir. Doktor Ömer'in babasını muayene etmektedir. Doktorun gözüne Ömer'in kardeşi Ali çarpar ve okula gidip gitmediğini sorar. Babası Ömer'i göstererek, onun kadar okuyabildiğini söyler. Ömer kıyaslama içerisine girdiği ve küçük olan kardeşi kendisi ile bir sayıldığı için üzülür ve sadece bakmakla yetinir. Doktor ise imama kendisini üşütmemesini söyler. Ardından sahne değişir ve Ömer gece yatağından kalkarak anne ve babasının odasına girer, babasının başucundaki pencereyi açar. Buradaki neden sonuç ilişkisi Ömer'in babası tarafından aşağılanmış olması ve çocuğun babasına nefret duyarak onu öldürme girişiminde bulunmasıdır. Kuru otlar içerisinde ölmüş vaziyetteki Ömer'in görüntüsü ise, çocuğun babasının hareketleri ve sözlerinden dolayı içindeki sevgi ve çocukluğun ölmüş olmasıdır.

Ömer, kardeşiyle kıyaslanmasının ardından babasının ilaçlarını getirmek üzere oturduğu yerden kalkar ve görüntüde sırtını yasladığı duvar kalır. Duvar, aleladeliğinin dışında kullanılarak, Ömer'in iç dünyasını yansıtmaktadır. Ömer'in içi ailesine ve özellikle babasına karşı kırgınlık ve nefretle doludur. Duvardaki çıkıntılar ve kırıklar Ömer'in düşünce ve duygularını ortaya koymaktadır.

Öte yandan sinemaya özgü kod olan kurgu tekniklerine bakıldığında çapraz kurgunun kullanıldığı görülmektedir. Ömerlerin evinde gündüz vakti, Ali babasının kucağına oturmuş, İhlâs suresini okumaktadır. Babası ve annesi küçük oğullarını överken, Ali'yi Ömer'e örnek göstermektedirler. Ömer ise üzülmekte ve sesini çıkarmamaktadır. Ömer, annesinin isteği ile babasının ilaçlarını almak üzere ayağa kalkar ve görüntüde yaslandığı duvar kalır. Bu esnada Yıldız da tarlaların içinden babasına doğru koşmaktadır. Bu iki olay arasında çapraz kurgu tekniği kullanılmış ve kesme Yıldız'ın 'baba' sesi ile yapılarak aynı zamansal birliktelik belirtilmiştir.

Yıldız'a bakıldığında ise sinemasal kod olarak dizimsellikteki neden sonuç ilişkilerinin Yıldız üzerinden verildiği görülmektedir. Yıldız gece yatağında kitap okurken gelen seslere kulak verir, yatağından kalkar, anne ve babasının odasının önüne gelerek kapı aralığından içeriyi gözetler. Anne ve babası sevişmektedir. Bu olaydan dolayı Yıldız yıkıntıya uğrar, üzülür ve yatağına girerek ağlamaya başlayıp yorganı başına çeker. Bu durum çocuğun gördüğü olaydan ötürü üzüldüğünü, utandığını göstermektedir. İlerleyen sahnelerde çiçekler arasındaki ölmüş Yıldız'ın görüntüsü de çocuğun bu olayı görmesi nedeniyle büyümenin getirmiş olduğu ağırlıktan ötürü içindeki çocukluğun öldüğünü göstermektedir.

Diğer yandan Yıldız'ın yatağında kitap okurken duyduğu seslerle anne ve babasının odasına yönelmesiyle onların sevişmelerini görmesi sonucu yıkılmasının ve üzülmesinin ardından Ömer'e geçilmektedir. Ömer de babasının ilaçlarının içlerini boşaltarak içindeki nefretten dolayı babasının ölmesini sağlamaya çalışmaktadır. Burada da çapraz kurgu tekniği kullanılmaktadır. Çünkü zamansal birlikteliğin eşdeyişle zamanın gece oluşunun belirtileri görülmekte ve önce Yıldız hemen ardından da Ömer gösterilmektedir. Burada yine sinemasal kod olan çapraz kurgu tekniği kullanılmıştır. Çocukların olayları farklı olsa da aynı zaman diliminde aynı içsel sıkıntıyla yaşadıkları gösterilmektedir.

Davut'un fıstık kopardığı ağaç, günahın ifadesidir. Ağaç başkasına aittir ve diğer insanlar için o ağaçtan koparılan meyve haram niteliği taşımaktadır. Yönetmen kimsesiz olan çocuğun üzerinden fıstık ağacını kullanarak yasak ve günahı anlatmaktadır.

Akşamüzeri ezan okunurken tüm çocukların evlerine doğru koşması ve çoban Davut'un tepede namaz kılmasında da çapraz kurgu tekniğinin varlığı görülür. Burada da yine zamansal birliktelik görülmektedir.

3.2.4.3.2. Akşam Bölümü

Cami ve ezan kültürel kodlardır. İslamiyet inancını ortaya koymakta, yine Müslüman bir ülkenin inançlarını göstermektedir. Ayrıca okunan ezan akşam olduğunun habercisi konumundadır.

Ömerlerin ve Yakupların evinde yenen akşam yemeği içerisinde bulunulan toplumu yansıtması bakımından kültürel kod niteliği taşımaktadır. Yer sofrasında yenen yemek ve sofra, filmin çekildiği yer ve yaşayışa ilişkin bilgiler içermektedir.

Sinemasal kod olan çapraz kurgu tekniği bu bölümde Ömer, Yıldız ve Yakup üçgeni etrafında dönmektedir. Öncelikle Ömer'in evi görüntüye gelir. Eve geç kalmasından ötürü babası Ömer'e ceza vermiştir ve sofraya oturması yasaklanmıştır. Ömer ailesinin çıkardığı seslerden rahatsız olup kulağını kapatınca babası tarafından dışarıya atılır ve Ömer bu durum karşısında yalnızlık ve üzüntü içerisine girer. Görüntü Yakup'un evine geçer. Onlar da sofradadırlar ve babası Yakup'a bir yandan kızarken bir yandan da ellerinin kirli olduğunu görerek bağırır ve annesi mutfaktaki çeşmeye götürerek Yakup'un ellerini zorla yıkar. Parmağına bulaşmış aşık olduğu öğretmenin kanının su ile temizlendiğini gören Yakup çok üzülür. Ardından kesme tekniği ile Yıldız'ların evine geçilir ve annesi Yıldız'la ilgili babasına şikayette bulunmakta babası ise önemsememektedir. Yıldız da annesinin şikayetlerine çok üzülmektedir. Görüldüğü gibi bu üç olay arasında çapraz kurgu tekniği kullanılmakta, aynı zaman dilimi içerisinde üç karakterin yaşadığı olaylar ortaya konulmaktadır. Olayların ortak yönüne bakıldığında ise aynı zaman içerisinde çocukların yetişkinlerin yaptıklarından dolayı üzüntü ve sıkıntı içerisine girmeleridir. Çocukların film boyunca yaşadıkları sıkıntıların sebepleri ardı ardına ortaya konulmaktadır.

Olayların sıralanışı eşdeyişle dizimselliğinin yine neden sonuç ilişkisi içerisinde yer aldığı görülmektedir. Öncelikle Ömer eve geç kalmasından ötürü babası tarafından cezalandırılmış ve yemek sofrasına oturmamıştır. Ailesinin çıkardığı sesleri duymamak için kulaklarını tıkamış ve bu nedenle de babası tarafından dışarı atılmıştır. Yakup ise yemek sofrasında akşama kadar gezdiği gerekçesiyle babası tarafından azarlanmış, ellerinin pis oluşundan dolayı tekrar azar işitmiş ve annesi zorla ellerini yıkatmıştır. Âşık olduğu öğretmeninin kanı bu yıkama esnasında silinmiş ve çocuk çok üzülmüştür. Ardından Yıldız yardım etmediği için annesi tarafından eleştirilmiş ve çocuk buna içerlemiştir. Çocuklar bu nedenlerin sonucunda kayalıklar üzerinde oturmuş ve boyunlarını bükmüşlerdir. Burada çocukların, ailelerinin otoritesi ve baskılarından dolayı sıkıntı içerisine girdiği,

üzüntü ve çaresizlik yaşadıkları anlamı ortaya çıkarılmaktadır. Bu anlam yukarıdaki olayların ardı ardına dizilimi eşdeyişle dizimsel kurgu ile oluşturulmuştur.

Öğretmenin ayağına batan dikenden dolayı akan kan, alelade bir kan olmaktan çıkmakta, Yakup için öğretmenle özdeşleşmektedir. Yakup'un parmağındaki kan, onun için öğretmen demektir. Burada kan tutkunun göstergesidir.

Yakup ve Ömer'in başında dua okudukları mezar yine kültürel kod niteliği taşımaktadır. Çünkü mezar başında okunan Fatiha suresi, İslamiyet inancını ortaya koymaktadır ve kültürel kodlar arasındadır.

Yusuf ve Zekeriya'nın ördükleri duvar, iki kardeşin yapılarını ve iç dünyalarını yansıtmaktadır. Etrafı örtmek veya sınır çekmek için kullanılan duvar, Zekeriya için sevgisizliği ve babasına karşı başkaldırıyı ifade ederken, Yusuf için tam tersi olarak, babasına olan saygıyı ifade etmektedir.

3.2.4.3.3. Öğleden Sonra

Bu bölümde de kullanılan cami ve ezan kodları kültürel kodlar arasına girmekte ve filmin geneline hâkim olan İslâmiyet inancını ortaya koymaktadır.

İğde ağacı kodu, Yakup ve Yıldız için öğretmenin kendisini ifade etmektedir. Ağacın dalları öğretmenin saçlarını ifade etmekte, Yakup'u sarıp sarmalamakta, şefkati belirtmektedir.

Köylüler Hatice Nine'nin evini onarmaktadırlar. Ömer ile Yakup yıkık bir evin üzerinde oynamakta, Yıldız ve arkadaşı evlerinin önünde oturarak köpeklerin çiftleşmesine gülmekte, Zekeriya ve Yusuf bahçelerine duvar örmekte, köylüler de öğretmenin evine buzdolabı taşımaktadırlar. Eşdeyişle köyde hayat devam etmektedir. Bu görüntüler kesme ile ardı ardına verilmektedir. Sinemaya özgü kod olan çapraz kurgu ile tek çekimlik olaylar birbirine bağlanmakta ve aynı zaman dilimi içerisinde köyde hayatın ve insanların uğraşlarının devam ettiği gösterilmek istenmektedir.

Ömer ve Yakup kayalıklar üzerinde oturup konuşmaktadırlar. Bu arada Ömer kardeşi Ali'nin kayalıklardan tırmanarak yanlarına geldiğini görür. Ömer bu duruma sinirlenir ve bağırarak kardeşine gelmemesini söyler. Ancak Ali dinlemez ve Ömer

bu kez kardeşine taş atmaya başlar. Attığı taşlardan biri Ali'nin alnına gelir ve çocuğun alnı kanar. Ağlayarak geri dönen Ali'nin arkasından koşan Ömer, bu yüzden evde babasından tokat yer. Bu olayın ardından görüntüye kuru yapraklar içinde kayalıklarda ölmüş vaziyette yatan Ömer gelir. Tekrar sahne değişir, Ömer Yakup'la oturmuş, ona gördüğü rüyayı anlatmaktadır. Rüyasında babasının öldüğünü görmüştür ve kendisi yapmamış olmasına rağmen kardeşi Ali köy içerisinde bağırarak, babasını Ömer'in öldürdüğünü söylemiştir. Burada neden sonuç açısından görüldüğü gibi, Ömer kardeşi yüzünden babasından tokat yemiş, bu yüzden babasından daha da nefret etmiş ve rüyasında suçsuz olmasına rağmen kardeşi tarafından suçlanmıştır. Dizimsel olarak verilen olaylarla, Ömer'in yıkılması, nefreti ve içindeki duyguların ölmesinin nedeninin kardeşi olduğu anlamı ortaya çıkarılmaktadır.

Çocukların içtiği sigara, büyüklüğe özenmeyi, istememelerine karşın büyümeyi ortaya koymaktadır. Büyüklerin içtiği bir nesne olan sigara ile çocuklar, yetişkinler gibi davranmış olarak getireceği tüm ağırlıklara karşın bir an önce büyümeyi istemektedirler.

Sinemasal kodlar açısından yine dizimsel olarak Zekeriya üzerinden çözümleme yapıldığında, öncelikle Zekeriya'nın babası tarafından sürekli azarlandığı görülür. Tarla sahnesinde Zekeriya tarlayı sürmeye çalışırken hareket etmeyen ata bağırır, küfreder, vurur ve babası yanına gelerek Zekeriya'yı bundan dolayı azarlar ve iter. Zekeriya kızar, tarlayı terk eder. Arkasından koşan Yakup babasına, babasının onu çağırdığını söyler ve Zekeriya olduğu yerde kalarak ağlamaya başlar. Baba denildiği zaman akan sular durmakta ve karşı gelinememektedir. Neden olarak Zekeriya babasının dayak ve azar hareketlerinden dolayı kendisini sevmediğini düşünmekte, bunun sonucunda ona karşı nefret duymakta ancak büyüğü olmasından ötürü ses çıkaramamakta ve sadece ağlamaktadır.

Neden sonuç ilişkisi içerisindeki dizimsellik başkarakterlerden biri olan Yakup'un üzerinden de işlenmiştir. Yakup Yıldız'la beraber babalarının bulunduğu yere gider, dedesinin babasının yaptığı duvarı yıktığını görür, başını eğer, yürür gider ve Ömer'lerin evinin önünde oturup ağlar. Neden sonuç ilişkisi olarak Yakup dedesinin kızmasından ötürü babasının halini görür ve çok üzülür.

Yağmur kodu filmde, arınmayı, temizlenmeyi, ufkun açılması ve genişlemesini ifade etmektedir. Çocuklar için yağmur sonrası durumlar, onların beyninde düşüncelerin belirgileşmesini sağlamıştır.

Öte yandan yağmurun yağışında yine insanların aynı zaman dilimi içerisindeki hareketleri çapraz kurgu tekniği ile verilmektedir. Yıldız'ın annesi yağmurdan sakınmak için koyunların ağılına girip yağmuru seyretmekte, Hatice Nine penceresini örtmekte, köylüler hayvanlarını evlerine götürmekte, köylü bir kadın güneşe serdiği yiyeceklerin üzerini örtmektedir. Öğretmen sınıfın tavanından sızan damlaların altına kap koymakta, Davut, Yakup ve Ömer yağmurdan korunmak için mağarada durarak dışarıya bakmaktadırlar. Yine köydeki yaşam içerisinde insanların aynı zaman dilimindeki durumları anlatılmak istenmektedir.

Yağmur sonrası rüzgârda sallanan zeytin dalı, çocukların hayatın tüm zorluklarına karşın, kendilerini ve hayatı kabullendiklerini, kendileri ve çevreleriyle barışık durumuna gelmelerini ifade etmektedir.

Sinemasal kodlardan kurgudaki dizimsellik yine Yakup üzerinden bir örnekle görülmektedir. Yakup eve gider, sigara çalarken babası tarafından yakalanır, babası ona vurur, kendisi yüzünden annesine kızar ve Yakup'un içindeki çocukluk ölür. Sonuç olarak kuru çalılıklar arasındaki yatan Yakup görüntüsü verilerek çocuğun bu durum karşısında içindeki çocukluğun öldüğü gösterilmektedir.

3.2.4.3.4. Öğle Bölümü

Ezan ve minare, kültürel kodlar arasındadır. Bulunulan ülkenin dini açıdan yaşayış biçimini ortaya koyar. Film Müslüman bir ülkede geçmektedir ve vaktin öğle olduğunun habercisidir.

Camide imamın verdiği vaaz, yine kültürel kod niteliği taşımaktadır. Vaaz, İslamiyet'te Cuma namazı öncesi okunan hutbedir. Ayrıca bu vaazda, ataerkil bir yapının varlığı anlatılmakta, filmin genel yapısıyla bütünleşen durum ortaya konulmaktadır.

Cübbe ve sarık, yine Müslümanlarda camideki imamı simgelemektedir. Bu kodlar da yine kültürel kodların içine girmektedir.

Öte yandan sinemasal kod olarak dizimsellikteki neden sonuç ilişkisi tekrar Ömer üzerinden gösterilmektedir. Ömer, oturduğu kayalıklardan kalkar, avucunu sıkar, kayalıklarda keçiye bakmak için eğilen babasına doğru koşar, kamera devinir, görüntüye imam olan babasının camide sedir üzerindeki katlanmış cübbe ve fesi gelir ve ölülerin ruhuna okunan Fatiha suresi duyulur, kan akmaktadır ancak bu kan Ömer'in babasına değil kesilen kurbana aittir. Bunlar ilk bakışta Ömer'in babasını öldürdüğünü anlatmakta ise de ilerleyen görüntülerde bu durumun sadece Ömer'in bir hayali olduğunun göstergesidir.

Yıldız'ın kardeşini kucağından düşürdükten sonra, çocuğa zarar gelmemiş olmasından ötürü kesilen kurban, sinemaya ait olmayan kültürel kodlar içerisine girmektedir. Burada kesilen hayvan, alelade bir canlı olmaktan çıkmakta, İslamiyet inancına göre kaza ve belayı def etmesi için Tanrı'ya bir şükran göstergesi durumuna gelmektedir.

Kurban kesiminde ayrıca sinemaya özgü kod olan çapraz kurgu tekniği de görülmektedir. Kurban kesilir, Yusuf çocukların ellerindeki kaplara parçaladığı etlerden koyar ve Yakup'a bir parça verip öğretmene, Yıldız'a verip yaşlı nineye, Ömer'e de bir parça et verip evlerine götürmesini söyler. İlk olarak görüntüye sokakta yürüyerek elindeki eti evlerine götüren Ömer gelir. Ömer eti eve götürür annesine verir ve babası oğluna seslenerek sepetteki meyvelerden verir, Ömer bahçe kapısından çıkar. Ardından görüntüye Yıldız gelir. Yıldız da Hatice Nineye eti götürür, teslim edip gülümseyerek geri döner. Yakup ise eti öğretmene götürür ve babasının pencereden öğretmeni gözetlediğini görerek yıkılır. Görüldüğü gibi çocukların aynı anda yaşadıkları olaylar çapraz kurgu tekniği ile ardı ardına verilmektedir. Burada aynı zaman içerisinde çocukların yaşadıkları olaylar ortaya konulmaktadır.

Diğer yandan tekrar Yakup üzerinden sinemasal kod kullanımı göze çarpmaktadır. Yakup öğretmenine kurban etini götürürken, evin penceresinden babasının öğretmeni gözetlediğini görür. Gözlerine inanamayan çocuk evin önündeki duvarın arkasına atlayarak tekrar tekrar babasına bakar. Eline aldığı taşı cama fırlatır ve babası kaçar. Ardından Yakup'un taş zemin üzerindeki ölmüş görüntüsü verilir. Buradaki neden sonuç ilişkisi, çocuğun âşık olduğu öğretmenin babası tarafından

gözetlenmiş olması ve bu durum karşısında Yakup'un utanıp, yıkılıp acı içerisine girmesi ve bunun sonucunda babasına karşı içindeki sevginin tamamıyla ölmüş olmasıdır. Eşdeyişle öncelikle olay verilmekte, ardından kurgu ile bu olayın yaratmış olduğu sonuç verilmektedir. İlerleyen görüntülerle bu durum sonucu Yakup'un Davut'tan kendisine bıçak yapmasını istemesi, eve çağrıldığında babasına kötü kötü bakması göstergeleri babaya karşı oluşan nefreti ortaya çıkarmaktadır.

Yakup ve Ömer her zamanki oturdukları tepede, parmaklarını bıçakla keserek akan kanlarını birleştirirler. Akan kan, aralarındaki güçlü bağı ve bundan sonra birbirlerini kardeş yerine koyarak ayrılmayacaklarının sözünü verdiklerini göstermektedir. Kan burada kültürel bir kod olarak kullanılmakta, aradaki birlik ve beraberliğin ailesel bir bağ olan kardeş konumuna taşındığını anlatmaktadır.

Çoban Davut'un yanından gelip geçtiği fıstık ağacı, günah ve yasak olanı dile getirmekte, sadece olduğu yerde duran ağaç yerine, dokunulmaması gereken bir şeyi tasvir anlamında kullanılmıştır.

3.2.4.3.5. Sabah Bölümü

Sabahleyin okunan ezan, yine kültürel kodların arasında yer almakta, İslamiyet'in yansıması olarak verilmektedir. Sabah yazısı ise gecenin sona erip yeni bir günün başladığının habercisidir ve filmde sıkıntıların sonunda aydınlığa çıkılmaya başladığının gösterilmesi amacıyla kullanılmaktadır.

3.2.3.4. Film Ne Gibi Düşünsel Yapı ve Toplumbilimsel Konuları İçermektedir?

Filmin içerdiği düşünsel yapı ve toplumbilimsel konular gece, akşam, öğleden sonra, öğle ve sabah bölümlerinde ayrıntılı olarak incelenmiştir.

3.2.3.4.1. Gece Bölümü

Sınıfta öğretmen kitap okuyan öğrenciye yüzüne ne olduğunu sorar ve arkadaşları annesinin dövdüğünü, diğer bir erkek öğrenciyi de babasının dövdüğünü söylerler. Burada öncelikle erkek çocuklarda görülen oidipus kompleksinin ve kız çocuklarda görülen elektra kompleksinin etkileri görülmektedir. Kız çocuğunu döven annesidir. Kız çocukları psikanaliz açıdan bakıldığında anne ile bir tür kıskançlık alanı içerisine girmekte, babasını annesinden kıskanmaktadır. Freud bu durumu

çocukların fallik dönemi denilen 3-6 yaş arası dönemde ortaya çıkan elektra kompleksi ile açıklamaktadır. Kız çocukları anneleri ile mücadele alanı içerisine girmekte, baba ile yakınlaşarak sevgisini ona yöneltmektedir. Diğer yandan aynı dönem içerisinde erkek çocukta görülen oidipus kompleksi sonucunda erkek çocuk da anneyi babadan kıskanmakta ve sevgiyi anneye yöneltmektedir. Kız ve erkek çocuklarında görülen bu kompleksler arasındaki fark erkek çocuğun fallik dönemi sonunda babasına karşı hissettiği korku sonucu babası ile özdeşleşme yoluna gitmesidir. Kız çocuğunda ise bu durum fallik dönemi sonrasında da devam etmekte, babaya olan sevgi gitgide artmakta, ilerleyen yaşlarda anneyi taklit yoluna gidilmektedir. Sonuç olarak filme bakıldığında bu durumun yaratmış olduğu sonuçların ortaya çıktığı görülmektedir. Kız çocuğunu babasından kıskanıp bir nevi kin duyduğu anne dövmekte, erkek çocuğunu ise annesinden kıskanıp diğer yandan ona karşı korkuya kapıldığı baba dövmektedir. Düşünsel yapı anlamında filmde, dayak sevginin ifadesi olarak kullanılmakta, doğal ve alışılagelmiş bir durum olarak toplum içerisinde yer almaktadır.

Yıldız amcasının evine giderek dedesinin kendisini çağırdığını söyler ve amcasıyla beraber evin bahçesinden çıkarlar. Kapının önünde yengesi ve yaşlı bir kadın oturmaktadır. Yaşlı kadın ve yenge arasında geçen konuşmalar filmin geneline hâkim olan toplumsal yapıyı ortaya koymaktadır. Erkekler çocukluklarında sakin ve uysalken, büyüyüp baba olduklarında bu yapı değişmekte, yerine her şeyi bilen ve kızıp bağıran, dayak atan bir birey haline gelmektedirler. Bu durum film içerisinde ataerkil bir yapıda olan toplumun düşünsel yapısını ortaya koymaktadır. Erkek, toplum içerisinde baba konumuna geldiğinde, kendi babaları ile özdeşleşme yoluna gitmekte, davranışları tıpkı babalarının davranışlarına dönüşmektedir. Toplumbilimsel anlamda erkek çocuk kendisine toplum tarafından biçilmiş rolü oynamak zorundadır. Ayrıca erkek çocuğun baba ile özdeşleşmesi, babanın çocuk için taklit edeceği model konumuna yerleştiğini ortaya koymaktadır. Çocuk, babayı taklit ederek onunla özdeşleşmekte ve bu açıdan toplumsallaşmaktadır.

Ömer sürekli olarak ailesi tarafından kardeşi ile kıyaslanmaktadır. Kendisinden küçük olan kardeşinin ezber gücünün kuvvetli ve akıllı olması, Ömer'e büyüğü küçüğe örnek göstermek yerine küçüğü büyüğe örnek göstermeye dönüşmektedir.

Ailenin yaptığı bu davranış Ömer'de kıskançlığa yol açmaktadır. Toplum içerisinde bu tür kardeşler arası kıskançlığa sıkça rastlanmakta, filmde de bu durum ortaya konulmaktadır. Ömer toplumbilimsel anlamda yabancılaşma göstermekte, ailesinden koparak yalnızlık içerisinde girmektedir. Diğer yandan Ömer'in babasının ölmesi için yaptığı planlar, toplumbilimsel anlamda onun anomik yapısını ortaya koymaktadır. Ömer, psikolojik anlamda bunalım yaşamakta, kendisini dünyaya getiren babasına karşı nefret besleyip onun ölmesini dileyerek, içten içe saldırganca tavırlar beslemektedir.

Zekeriya ve Yusuf tarlada babaları ile konuşmaktadır. Baba oğullarından yakınmakta, oğulları ise başlarını öne eğerek dinlemektedirler. Burada toplum içerisindeki baba ve oğul ilişkileri ele alınmaktadır. Bu yapıda babaların sözü geçmektedir. Filmde yeniden toplum içerisinde kardeşler arasında görülen farklılıklar ortaya konulmaktadır. Baba küçük oğluna daha çok ilgi ve sevgi göstermekte, buna karşın büyük oğlunu her fırsatta yerin dibine sokmaktadır. Böylece büyük oğul babaya karşı nefret beslemekte, ancak toplumsal yapının gerektirdiği biçimde susarak saygı göstermek zorunda kalmaktadır. Bu durum toplumbilimsel açıdan yabancılaşma sorununu beraberinde getirmektedir.

Zekeriya tarlayı kardeşiyle sürerken, ata kötü davranmasından ötürü babasından azar işitir ve tarladan uzaklaşır. O esnada tarlada bulunan Yakup'a dedesi babasını çağırmasını söyler. Yakup babasının ardından koşar ve dedesinin kendisini çağırdığını söyler. Zekeriya aldırmaz ve Yakup sözünü değiştirerek "Baba, baban çağırıyor" der. Zekeriya durur ve ağlamaya başlar. Yakup da arkasını dönerek oradan ayrılır. Burada yine ataerkil yapının varlığı görülmektedir. Filmin çekildiği toplumda babaya koşulsuz saygı duyulması istenmektedir. Yakup bu durumu, önce dedesinin çağırdığını söyleyerek babasının aldırmazlığını görünce bu kez babasının çağırdığını söyleyerek ortaya koymaktadır. Baba sözünün dinlenmesi, tepki verilmemesi, koşulsuz sözüne uyulması gereken kişi konumundadır. Toplum bu düşünsel yapıyı benimsemiştir ve yaşayışta oluşturdukları bu normları ortaya koymaktadır. Burada ayrıca toplumbilimsel anlamda yabancılaşma söz konusudur. Zekeriya kendi arzusuna göre davranamamakta, toplumun dayattığı ilkeler doğrultusunda davranışlar sergilemektedir. Toplumbilimsel anlamda Zekeriya'nın bu davranışı yabancılaşma

içerisine girmektedir. Zekeriya kendi istek ve arzuları dahilinde davranmayarak, toplum içerisinde belirlenmiş olan yapıya uyum gösterme tutumunu ortaya koymaktadır.

Öğretmen dersi kırda işler ve dönüşte ayağına diken batması sonucu, öğretmene aşık olan Yakup dikeni parmağından çıkarırken eline kan bulaşır ve kanı öğretmeninin yerine koyar. Yakup kanlı parmağını okşamakta, sevmekte, koklamakta ve gözü gibi bakmaktadır. Yakup, toplumbilimsel anlamda romantik aşka inanmaktadır ve onun için bu aşk muhteşem bir şeydir.

Ömer, Yakup ve Davut çiftleşen eşekleri izleyip gülmektedirler. Onların biraz uzağında Yıldız ve arkadaşı da eşeklere bakıp konuşmaktadırlar. Yakup amcasının kızı olan Yıldız'ın da bu durumu izlediğini gördüğünde kızıp bağırmaya, hemen eve gitmesini söylemeye başlar. Aldırmayan kızlara taş atar ve Yıldız'a gitmezse babasına şikayet edeceğini söyler. Burada ortaya çıkan ilk durum, toplum içerisinde kız ve erkek arasındaki ayrıcalıktır. Erkek çocuk kendisini böyle bir şeye bakmakta özgür hissederken, kız çocuğu bu durumda kısıtlamakta, ona durumu yasak ve tabu olarak yansıtmaktadır. Eşdeyişle kendisi için doğal gördüğü şeyi, karşı cins için yapılmaması gereken bir şey olarak görmektedir. Bu da toplumsal yapının ortaya çıktığı bir durum olarak görülmektedir. Diğer yandan Yakup bu kısıtlamayı sadece amcasının kızı olan Yıldız'a yapmakta, yanındaki arkadaşına yönelmemektedir. Bu da içinde bulunulan toplumun değer yargıları ve akrabalık ilişkilerini ortaya koymaktadır. Yakup Yıldız'ı kardeşi gibi görerek bir anlamda onu koruması altına almak istemekte eşdeyişle koruyuculuk görevini üstlenmektedir. Burada toplumdaki akrabalık ilişkileri ve bu ilişkilerin niteliği ortaya konulmaktadır. Ayrıca toplumbilimsel anlamda cinsiyet kavramının varlığı ön plana çıkmakta, cinsiyetler arasındaki farklılıklara değinilerek, çocuklara toplum içerisinde cinsiyet bakımından biçilen rollerin tasviri yapılmaktadır.

3.2.3.4.2. Akşam Bölümü

Akşam okunan ezan, filmdeki toplumun Müslüman anlayışını ortaya koymaktadır. Köy içerisinde ezan ayrı bir yer taşımaktadır. Ezan İslamiyet'te namaz vaktinin habercisidir ve Müslüman olan köylüler ezanla birlikte namazlarını

kılmaktadırlar. Filmdeki ezan okunması zamanın tasviri olarak kullanılmanın yanında, köyün düşünsel yapısını da ortaya koymaktadır. Akşam ezanı okunduğunda köydeki herkes evine çekilmekte ve yemeğe oturmaktadır. Bu durum toplumbilimsel anlamda yaşanan toplumun değerlerini ortaya koyarak toplumsallaşmanın varlığını göstermektedir.

Ailelerin yemek sofraları yaşamları hakkında bilgiler içermektedir. Köyde yaşayan bu aileler bir anlamda içerisinde yaşadıkları kültürün tanımını yapmaktadırlar. Aileler yer sofrasında yemek yemektedirler ve bu onların kültürünün tasviridir. Yine bu durum da toplumsallaşmanın bir koşulu olarak görülmektedir.

Yemek sofrasında Yakup'un babası Yakup'a, Yıldız'ın annesi ise Yıldız'a kızmakta ve yakınmaktadır. Bu durum da toplumun bir yansıması olarak görülmektedir. Erkek çocuk annesine yakın olduğundan uzak olduğu baba tarafından azarlanmakta, kız çocuğu ise annesine uzaklığından dolayı annesi tarafından eleştirilirken babası tarafından koruma altına alınmaktadır. Daha önce belirtilen oidipus ve elektra komplekslerinin yansımaları bu sahnelerde de ortaya çıkmaktadır. Özellikle Yıldız annesi tarafından ağır eleştirilmektedir. Burada ortaya çıkan toplum içerisindeki düşünsel yapının kız çocuğunun anneye yardım etmesi olarak görülmektedir. Kız çocuğu bebeklik çağını atlattıktan sonra annesine yardım etmelidir. Ev işleri, tarla, kardeş bakımı gibi konularda annesine yardımcı olmalı hatta yeri geldiğinde onun yerine geçebilmelidir. Toplumbilimsel açıdan bakıldığında bu durumun bireye biçilen toplumsal rolün getirdiği bir tutum olarak ortaya çıktığı görülmektedir.

Köydeki Halil Dayı'yı çağıran küçük kız ineklerinin doğuramadığını söyler. Halil Dayı giderek ineği doğurtur. Burada ortaya çıkan köy yaşamı içerisinde yardımlaşmanın önemli olduğudur. Bu durum toplumbilimsel açıdan toplumsallaşmanın varlığını ortaya koymaktadır.

Çoban Davut, fıstık ağacından meyve kopardığı için köylünün biri tarafından sopayla dövülür. Köy heyeti toplanır, çocuğu döven köylüye hata yaptığını anlatmaya çalışır çünkü çocuk kimsesiz ve Allah'ın köye emanetidir. Köylü çocuğa babalık ettiğini söyleyerek kendini savunur. Babası gibi çocuğa günahı, yasağı ve

yapılmaması gerekenleri anlatmakta, bunu gösterme yolu olarak da dayağı seçmektedir. Burada dayağın toplumun yapısını ortaya koyduğu görülmektedir. Çünkü dayak filmdeki insanlar için sevginin ve sahiplenmenin göstergesidir. Dayağı sevgi ile eşit gören bu düşünsel yapı, köylünün çocuğa karşı olan bu hareketini onaylamakta ve babası gibi davrandığı inancını doğrulayarak sessiz kalmaktadır. Bu olayın ardından köy heyeti köyün işlerini konuşmaya başlarlar. Yaşlı nine için evinin tamiratı yapılacak, öğretmen için ise alacağı buzdolabına kefil olunacaktır. Burada yine kırsal toplum yapısının imece usulüne dayandığı ve yardımlaşmanın ön planda olduğu görülmektedir. Yine bu durum toplumbilimsel anlamda toplumsallaşmanın getirmiş olduğu bir tavırdır.

3.2.3.4.3. Öğleden sonra Bölümü

Babaları, Zekeriya ve Yusuf'un ördüğü duvarların başında Zekeriya'nın ördüğü duvarı yıkmaktadır. Zekeriya duvarı gelişigüzel, Yusuf ise muntazam örmüştür ve babası gelişigüzel örülmüş olan duvarı yıkmaya uğraşmaktadır. Burada tekrar kardeşler arasındaki ayrım ortaya çıkmakta, baba oğullarından sadece küçük olana karşı ılımlı yaklaşmaktadır. Diğer yandan büyük oğul Zekeriya babasına olan sevgisizliğini ördüğü duvara yansıtmış ve üzerinde durmamıştır. Oysa ki içinde bulunulan toplumda babanın sözü geçerlidir ve söylediği gibi yapılmalıdır. Baba bu durumu itaatsizlik olarak ele almış ve isteğinin gelişi güzel yapılmış olmasından hoşnutsuzluk duyarak yapılan duvarı yıkmıştır. Bu durum karşısında Zekeriya'nın gösterdiği tepki toplumbilimsel anlamda yabancılaşmanın örneğini göz önüne sermektedir. Zekeriya kendini bu anlamda yalnız hissetmekte, ailesine yabancılaşmakta ve aileden uzaklaşmaktadır. Yusuf ise toplumbilimsel açıdan kullanımlar ve doyumlar kuramındaki özdeşlik kazanma durumunu yansıtmakta, abisi Zekeriya'nın aksine babası ile özdeşleşmekte ve onun isteklerine gönüllü olarak katılım göstermektedir.

Yıldız ağlayan kardeşini kucağına alıp gezmeye götürür. Bu arada arkadaşı Yıldız'a seslenir ve Yıldız koşmaya çalışırken ayağı taşa takılarak kardeşini kucağından düşürür. Köylüler ve annesi koşup erkek bebeği yerden kaldırırlar ve annesi bu arada donup kalan Yıldız'a bağırır. Buradaki düşünsel yapı kız çocuğunun annesine yardımcı olması gerektiğidir. Yıldız bu gereği yerine getirmeye çalışmış

ancak başarılı olamamıştır. Elinde olmadan da olsa gerçekleşen bu kaza Yıldız'ın annesine yardımcı olmaya çalışma isteğini göz ardı edilerek yaptığı hata üzerine yoğunlaşılmıştır. Yıldız her ne olursa olsun annesine yardım etmeli ve kardeşini gözü gibi korumalıdır. Toplumbilimsel açıdan bu durum Yıldız açısından öncelikle yabancılaşmayı ortaya koymaktadır. Yıldız istemeden yaptığı bir hata ile yalnızlık içerisine düşmektedir. Diğer yandan Yıldız'ın annesinin isteği üzerine kardeşini dışarıya çıkarması ve annesine yardım ediyor olması onun kendisine biçilmiş olan toplumsal rolün bir gereği olarak görülmektedir.

3.2.3.4.4. Öğle Bölümü

Köyün imamı camide vaaz vermektedir. "ve bakın şöyle dedi. Ey oğullar baba talimini dinleyin ve bilgiyi anlamak için dikkat edin. Ve bilgiyi anlamak için dikkat edin. Çünkü size iyi ders veriyor. Benim öğrettiğimi bırakmayın çünkü ben de babamın oğlu idim. Anamın gözünde nazik ve birtanecik idim. Ve bana öğretti ve bana dedi oğlum, sözlerime dikkat et dediklerime kulak ey. Onlar gözlerinin önünden ayrılmasınlar. Onları yüreğinin içinde sakla." Görüldüğü üzere bu vaaz tamamen ataerkil bir yapı üzerinde durmakta ve sadece erkekler, baba ve oğuldan bahsetmektedir. Filmin genelinin açıklayıcısı niteliğinde olan bu vaaz, içinde bulunulan toplumun düşünsel yapısını açıkça ortaya koymaktadır. Babalar bir anlamda kutsal, sözüne uyulan, dinlenen, oğul ise babanın buyruklarına uyan, onun izinden yürüyen ve yaşı her ne olursa olsun, ona itaat eden konumundadır. Oğullar da babadır ve kendi babalarının yerine geçeceklerdir. Toplumbilimsel açıdan Türk toplumunun yapısı ortaya konulmakta, toplumsallaşmanın getirmiş olduğu gerekliliklerin tanımı yapılmaktadır. Filmde toplumsallaşmanın ön koşullarından birinin ataerkil yapının oluşturulması ve uyum gösterilmesi gerekliliğinden söz edilmektedir. Ayrıca bu yapı yine toplumbilimsel anlamda toplumun değerlerini ortaya koymaktadır.

Diğer yandan Yıldız'ın kardeşi kazadan sağ salim kurtulmuştur ve onun için dualar eşliğinde kurban kesilmektedir. Bu durum yine toplumun inancını ortaya koymakta, düşünsel yapısını açığa çıkarmaktadır. Filmdeki insanların içerisinde İslam inancı vardır ve kaza belayı defetmek için kurban kesilmektedir. Köydeki insanlar da bu inanç doğrultusunda kurban kesip kan akıtarak Allah'a olan

şükürlerini ortaya koymaktadır. Bu durum içerisinde yaşanan toplumun ortak kararla almış oldukları değer yapısını ortaya koymakta, toplumbilimsel anlamda toplumsallaşmanın ortaya konulduğunu göstermektedir.

3.2.3.4.5. Sabah Bölümü

Sabah ezanı, yine bulunulan toplumun düşünsel yapısını ortaya koymaktadır. Müslüman bir köydür ve ezan onlar için namazı hatırlatarak üzerlerinde ruhani bir etki bırakmaktadır. Gecenin biterek yeni gelen günün varlığı bildirilmekte, insanlar namaza davet edilmektedirler. Bu köydeki insanlar için ezan ve namaz vazgeçilmezdir. Bu durum da toplumbilimsel manada, o toplumun kendi içerisinde oluşturmuş olduğu örf, adet, yargı ve yaşayış açılarından toplumsallaşmanın bir gereği olarak görülmektedir.

SONUÇ

İnsanın gördüklerini anlama isteği üzerindeki merakı çözümleme yöntemlerinin gerekliliğini de beraberinde getirmiştir. Bu isteği karşılayabilecek yöntemlerden biri olan göstergebilim günümüzde önemli bir yere sahip olmuştur. Tıptan mimariye, görsel sanat dallarından yazınsal konulara kadar her türlü alana uygulanabilen göstergebilim görsel sanatların önemli kollarından biri olan sinemadaki üstü örtülü anlamları ortaya çıkarmak için kullanılan en önemli bilim dallarından ve çözümleme yöntemlerinden biri haline gelmiştir. Göstergebilimsel inceleme yöntemi ile sinemada var olan göstergeler ortaya çıkarılarak derin biçimde filmin anlamı ortaya çıkarılmaktadır. Göstergebilimci filmi bir inceleme alanı olarak ele almakta göstergelerin nasıl oluşturulduğu ve yarattığı anlamı ortaya koymaktadır.

Dünya sinemasında 1960'lı yılların ortalarında film incelemelerinde kullanılan göstergebilim, Türk sinemasında bir kaç filmin dışında 1990'lı yıllara kadar önem arz etmemiştir. Türk sinemasının başlangıcı olan 1911 yılından tiyatrocular dönemine kadar çekilen filmlerde göstergebilime yatkın filmlerin varlığı görülmemektedir. Tiyatrocular döneminde sinemayı tekeli altına alan Muhsin Ertuğrul sinemasında da tiyatrovari filmler çekilmiş, ilerleyen yıllarda da hâlâ bu tarz filmlerin etkisi görülmüştür. 1950'li yıllara kadar geçen bu süre zarfında anlaşılacağı gibi sinemanın kendi varlığından söz etmek de mümkün değildir. Çünkü çekilen filmler birer tiyatro temsili olmaktan öteye geçememiştir.

1950'li yıllardan sonra Yeşilçam sineması ortaya çıkmış, tiyatro etkili filmlerin yerine sinema dili oluşturulma çabaları görülmeye başlamıştır. Öncelikle yabancı filmlerin taklitleri ortaya konulmuş, böylelikle sinema öğrenilmeye çalışılmış, yönetmenlerin sinemasal dil kullanımına ilişkin çabaları oluşmuş ancak yine de yapılan işin sanatsal yönü göz önünde bulundurulmamıştır. Bu da dönem içerisinde Türk sinemasında yetersiz kalındığının göstergesi olmuştur. Sinemaya sadece bir ticari araç ve eğlence aracı olarak bakılmış, sinemanın sanatsal yanı göz ardı edilmiştir. Filmlerde klasik anlatı yapısı kullanılmış, dönemin siyasi durumuna da paralel olarak izleyiciyi sorunlardan uzaklaştıran ve gelir getiren filmler tercih edilmiştir.

Göstergelerin Türk sineması içerisinde yer almaya başlamasına Metin Erksan'ın öncülük ettiği görülmektedir. Bu durum da yönetmenin sanat eğitimi alması ve bilgilerini kendi sinemasına yansıtmış olmasından kaynaklanmaktadır. Erksan bilgisi ve birikimleri ile sinemaya yeni bir bakış açısı getirmiş, filmlerinde göstergelere oldukça sık yer vererek bilinçli bir şekilde hareket etmiştir.

1970'li yıllardan 1980'li yıllara kadar ise Türkiye'nin siyasi ve toplumsal durumuna bağlı olarak sinema duraksamaya uğramış, çoğunlukla pornografik ve arabeske dayalı filmler çekilmiştir. Bu yıllarda görüntünün gücü yine önemsenmemiş, diyalog ağırlıklı filmlere yer verilmiştir. Bu yıllardan sonra 1990'a kadar geçen süreçte ise yine sinema dili üzerinde durulmaya başlanmış, bu dil olgunlaşma evresine girerek yönetmenler tarafından kendinden söz ettiren filmler çekilmiştir. Sinemaya yeni giren yönetmenlerle birlikte de göstergelerin kullanımına önem verilmeye başlanmış, yönetmenler filmlerinde görselliği zengin bir biçimde izleyiciye sunmuştur.

1990'lı yıllara gelindiğinde ise Türk sinemasına yeni bir soluk getiren yeni sinemacılar tarafından sanat olarak ele alınmış ve filmler içerisinde göstergelerin kullanımına başlanarak görünenin altındaki görünmeyen anlatılmaya çalışılmıştır. Bu yönetmenler ticari kaygıları bir kenara bırakarak, kendi bakış açılarını izleyiciye yansıtan görsel açıdan çarpıcı filmler çekmeye başlamışlardır. Bu yeni kuşak yönetmenler kendi sinema dillerini oluşturmaya çalışmış ve bu anlamda da başarı sağlamışlardır. Kullanılan farklı sinemasal dil ile Türk sinemasında yeni bir dönem başlamış, yönetmenler uluslar arası platformda elde ettikleri ödüllerle kendilerini kanıtlamışlardır.

Özellikle bu sinemacıların alaylı değil, sinema alanında eğitim almış olmaları bu durumu etkilemiştir. Ne yaptığını ve nasıl yapacağını bilen yönetmenlerle birlikte Türk sineması göstergelerin var olduğu bir sinema haline gelmiştir. Klasik anlatı yavaş yavaş terk edilerek sinemada modern anlatı yapısına geçilmiştir. Dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da her türlü teknik ve olanaklar denenerek, izleyiciye boş zaman değerlendirme aracının dışında öğretici bir sanatsal faaliyet alanı ortaya çıkmıştır. Bu yönetmenler ve onların izinde yürüyen yeni

yönetmenlerce günümüzde de göstergelerin sinemada var oluşu giderek ilerlemektedir.

Göstergeler 1990'lı yıllara kadar Türk sineması içerisinde yeteri kadar yer alamamış olsa da bu dönemin ardından günümüze kadar uzanan süreç içerisinde göstergebilim ciddi anlamda kullanılmaya başlamıştır. Konuya sanatsal anlamda eğilen minimalist yaklaşımlı yeni kuşak yönetmenler, göstergelere filmleri içerisinde sıkça yer vermiş, diğer ülke sinemalarında olduğu gibi Türk sinemasında da gösterge ağırlıklı filmler çekilmiştir. Yönetmenler aldıkları eğitim sonucunda sinemaya daha bilinçli bir biçimde eğilerek göstergeler aracılığı ile hem kendilerine özgü dillerini hem de sinemada var olması gereken unsurları beyazperdeye yansıtmaya başlamışlardır.

Araştırmanın inceleme alanını oluşturan *Beş Vakit* filminin yönetmeni Reha Erdem de 1990'lı yıllarda sinemaya girmiş, ulusal ve uluslar arası alanlarda filmleriyle kendinden söz ettirmeyi başarmıştır. Yönetmenin özellikle *Beş Vakit* filminde göstergelere oldukça geniş bir biçimde yer verdiği görülmektedir. Film; gece, akşam, öğleden sonra, öğle ve sabah olmak üzere beş bölüme ayrılmıştır. Filmin zamansal olarak kronolojik sıralaması geceden sabaha doğru ilerlemekte, bu sıralama yine göstergesel anlam ifade etmektedir. Karakterler üzerinden sıkıntı ve üzüntünün verilmeye çalışıldığı filmde, zamanın bu tür ilerleyişi sıkıntıdan ferahlığa doğru ilerleyen bir umudu içinde barındırmaktadır.

Her bölüm içerisinde göstergelerin kullanımına bakıldığında filmin başkarakterleri çocukların büyüme sıkıntısı içerisinde bulunmaları göstergelerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Film boyunca çocuklar ve yetişkinler arasındaki çatışmalara değinilmiş, çocukların kendilerince bu duruma çözüm yolları arayışları ortaya konulmuştur. Filmin genelindeki göstergelerle çocukların çocukluktan ergenliğe geçiş sürecindeki büyüme sıkıntısını dile getirilmektedir.

Yönetmen film içerisinde sıkça sinemaya özgü kodlar kullanmış, özellikle kurgu ile karakterlerin ruhsal durumları belli bir düzen içerisinde sıralanarak olaylar arasında neden sonuç ilişkisi ortaya konulmuştur. Karakterlerin aynı zaman dilimi içerisinde kendi açılarından yaşadıkları sıkıntılar çapraz kurgu yöntemiyle verilmiş,

filmde özellikle üzerinde durulan kız ve erkek çocuklarının ergenliğe geçiş sürecindeki durumları aynı zamanda fakat ayrı biçimlerde göz önüne getirilmiştir. Yönetmenin film içerisindeki bazı sahnelerde kurgusal geçişleri ses ile sağladığı görülmektedir. Böylelikle ardı ardına gelen görüntüler arasında geçiş sağlanarak, farklı olan iki sahne arasında bağlantı kurulmuş, bu geçişlerde kullanılan ses göstergeleri gelecek olan sahnenin anlamına katkı sağlamıştır. Parça üstü göstergeler olan renk, ışık vb. göstergeler de var olan durumun anlamını pekiştirmiş, yerli yerinde kullanımları ile olayların aktarılmasında başarı kazanılmasını sağlamıştır.

Ancak müzik kullanımının bölümler içerisinde gereksiz biçimde yer aldığı görülmektedir. Sıkça tekrara düşülen müzikler dramatik etkiyi arttırmak amacı ile kullanılmış ancak yeterince başarılı olunamamıştır. Çoğu sahnede müzik kullanımı yerine doğal seslerin verilmesi, dramatik etkinin daha iyi sağlanabilmesi açısından yerinde kullanım olurdu.

Sinemaya özgü olmayan kültürel kodların kullanımı ile de filmin anlamı desteklenmiş, çocuk karakterlerin içlerinde var olan sıkıntının içinde bulunulan kültür ve toplumla ne denli bağdaştığı verilmek istenmiştir. Kültürel kodlar yaşanılan toplumun yaşayış, örf, adet, gelenek ve din konularındaki tavırlarını yansıtarak, üzerinde durulan değerlerin film içinde var olan durumları nasıl etkilediği ortaya konulmuştur.

Filmdeki düşünsel yapı ve toplumbilimsel konulara bakıldığında, çocuk karakterlerin toplum düzeni içerisinde çocuklukla ergenlik arasında sıkışmışlığı, ataerkil bir yapı içerisinde bulunulmasından ötürü çocukların yaşadıkları büyüme sıkıntısını kendi içlerinde yaşadıkları sonucu ortaya çıkmaktadır. Özellikle üzerinde durulan konu erkek çocuklarda görülen oidipus kompleksi ve kız çocuklarında görülen elektra kompleksleridir. Erkek çocuklar babayla, kız çocukları ise anneyle çatışma içerisine girerek, sevgilerini karşı cins olan ebeveynlerine yansıtmaktadırlar. Çocukların bir yandan yaşanılan topluma ayak uydurma çabaları, bir yandan da içinden çıkamadıkları büyüme sancısı göstergeler aracılığı ile dile getirilmektedir.

Görüldüğü gibi örneklem içerisinde yer alan Beş Vakit filminin çözümlenmesiyle göstergeler ortaya çıkarılarak ürettikleri anlamlar ve oluşum yolları

incelenmiş, böylece çalışmanın birinci varsayımı olan göstergebilimsel çözümleme yönteminin sinemada uygulama alanı bulabilen bir yöntem olduğu kanıtlanmıştır. Yine örneklem olan filmdeki göstergeler filmin anlamına görsel katkıda bulunmuş böylelikle çalışmadaki göstergeler sinema filmlerindeki anlamın oluşmasına görsel bir etki sağlamaktadır varsayımı da doğrulanmıştır. Diğer yandan ikinci bölümde Türk sinemasına göstergebilime genel bir bakışla, göstergebilimin Türk sinemasında 1990'lı yıllardan sonra gelişme göstermeye başladığı ortaya konularak bu hipotez de kanıtlanmıştır. Ayrıca çözümleme sonucu ortaya çıkan göstergelerin niteliksel açıdan zenginliği, son dönem yönetmenlerden biri olan Reha Erdem'in örneklemi oluşturan Beş Vakit filminde göstergelerin önemli bir yer tuttuğu varsayımını ispat etmektedir.

Sonuç olarak film içerisinde göstergeler yerli yerinde kullanılmış, verilmek istenen anlam göstergeler aracılığı ile izleyiciye aktarılmıştır. Böylelikle filmin geneline hâkim olan ergenliğe geçiş süreci içerisinde çocuk karakterlerin yaşadığı sıkıntı, sıkışıklık ve bunalımın başarılı bir biçimde ortaya konulabilmesi açısından göstergeler filme olumlu yönde katkı sağlamıştır.

Erdem'in sinemaya bilinçli yaklaşımı ve göstergelerin film içerisinde bu denli doğru kullanımı, yönetmenin almış olduğu sinema alanındaki eğitimle bağdaştırılabilir.

KAYNAKÇA

Kitap Kaynakları

Adalı, Oya (2003). *Anlamak ve Anlatmak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Adanır, Oğuz (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım* (2. Basım). Ankara: Kitle Yayınları.

Aksan, Doğan (2003a). *Dil, Şu Büyülü Düzen*. Ankara: Bilgi Yayınları.

Aksan, Doğan (2003b). *En Eski Türkçe'nin İzlerinde/Following the Traces of Pre-Turkic.* İstanbul: Multilingual yayınları.

Aksan, Doğan (2005). *Anlambilim* (3. Basım). Ankara: Engin Yayınevi.

Akyürek, Feridun (2004). *Sinema Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak* (2. Baskı). İstanbul: Mediacat Yayınları.

Altıner, Birsen (2005). *Metin Erksan Sineması.* İstanbul: Pan Yayınları.

Andrew, J. Dudley (1995). *Büyük Film Kuramları* (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Andrew, J. Dudley (2000). *Sinema Kuramları* (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Ayça, Engin (1999). Sinemamız Yerlidir, (Derleyen: Derya Özkan). *Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri,* İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 120-129.

Barthes, Roland (1993). *Göstergebilimsel Serüven* (2. Baskı). (Çevirenler: Mehmet Rifat- Sema Rifat). İstanbul: YKY.

Battal, Sadık (2006). *Asıl Film Şimdi Başlıyor.* Ankara: Vadi Yayınları.

Bayrav, Suheyla (1998). *Yapısal Dilbilim*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Bazin, Andre (2000). *Sinema Nedir?* (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Berger, Arthur A. (1993). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri.* (Çevirenler: Murat Barkan, Nazlı Bayram, Deniz Güler, Uğur Demiray, Aslı Tunç, Nazmi Ulutak, A. Haluk Yüksel). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları No: 91.

Biryıldız, Esra (2002). *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.

Büker, Seçil (1991). *Sinemada Anlam Yaratma,* (2. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.

Büker, Seçil (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Condon, Jhon C. (1995). *Kelimelerin Büyülü Dünyası*. (Çeviren: Murat Çiftkaya). İstanbul: İnsan Yayınları.

Coward, Rosalind ve Ellis, Jhon (1985). *Dil ve Maddecilik.* (Çeviren: Esen Tarım). İstanbul: İletişim Yayınları.

Dorsay, Atilla (1990). *Yüreğimin Orta Yeri Sinema*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Dorsay, Atilla (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız:160 Filmle 80–90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Dorsay, Atilla (1989). *Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Dorsay, Atilla (2004). *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Erdoğan, İrfan ve Beşevli, Pınar, S. (2005). *Sinema ve Müzik*. Ankara: Erk Yayınları.

Erdoğan, Nezih (1993). *Seyirci ve Sinema.* Ankara: Med-Campus Proje # Yayınları: 2.

Erkman, Fatma (1987). *Göstergebilime Giriş.* İstanbul: Alan Yayıncılık.

Esen, Şükran (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema* (2. Basım). İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.

Esen, Kuyucak, Şükran (2002a). *Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur.* İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Esen, Kuyucak, Şükran (2002b). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul:

Naos Yayınları.

Evren, Burçak (2003). *Türk Sinemasının Doğum Günü*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları.

Fiske, John (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş.* (Çeviren: Süleyman İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Gemici, Sabiha (1993). *Sözcük Bilgisi I*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Yayınları.

Gökçe, Orhan (2002). *İletişim Bilimine Giriş* (4. Basım). Ankara: Turhan Kitabevi.

Göl, Berke (2003). Hakkari'de Bir Mevsim. (Derleyenler: Arseli Dokumacı, Nadir Öperli, Sibel Tınar, Onur Uman). *Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi 2002 Yılı Gösterim Programı ve Film Tanıtım Kitapçıkları,* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 144.

Guiraud, Pierre (1994). *Göstergebilim.* (Çeviren: Mehmet Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi.

Güçhan, Gülseren (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması.* Ankara: İmge Kitabevi.

Gündeş, Simten (2003). *Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları*. İstanbul: İnkılap Yayınları.

Güngör, Arif, C. (2007). *Türk Sinemasının Yerli Dizilere Etkisi ve Seyirci İlişkisi.* Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Gürel, Kazım T. (2008). *Sanal İkon Gezegeninin Kıyameti, İkon İktidar İlişkisinin İletişimsel Açıdan İncelenmesi*. Ankara: Eyfel Yayın Grubu.

Hall, Stuart (2005). İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü. (Derleyen ve Çeviren: Mehmet Küçük). *Medya, İktidar, İdeoloji* (3. Basım), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 73-121.

Karasar, Niyazi (1995). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (7. Basım). Ankara: Alkım Yayınevi.

Kayalı, Kurtuluş (2004). Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek. Ankara: Dost Kitabevi.

Kıran, Zeynel ve Kıran, Ayşe (2006). *Dilbilime Giriş,* (3. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Küçükcan, Ufuk (2005). *Film Çözümlemesinde İki Yaklaşım: N. Choomsky ve C. Metz.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları No: 59.

Levi-Strauss, Claude (1994). *Yaban Düşünce*. (Çeviren: Tahsin Yücel). İstanbul: YKY.

Lotman, Yuriy M. (1986). *Sinema Estetiğinin Sorunları, Filmin Semiotiğine Giriş.* (Çeviren: Oğuz Özügül). İstanbul: De Yayınevi.

Monaco, James (2001). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı.* (Çeviren: Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Monaco, James (2006). *YeniDalga.* (Çeviren: Ertan Yılmaz). İstanbul: +1 Kitap.

Onaran, Alim, Ş. (1995). *Türk Sineması (II. Cilt).* Ankara: Kitle Yayınları.

Onaran, Alim, Ş.(1999). *Türk Sineması (I. Cilt).* Ankara: Kitle Yayınları.

Onaran, Oğuz (2004). Sinemada Müzik Kullanımı ve Bir Örnek: Uzak. (Derleyenler: Cem Pekman, Barış Kılıçbay). *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü.* İstanbul: Pan Yayıncılık, 11-21.

Özden, Zafer (2000). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi.* İstanbul: Afa Yayınları.

Özön, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması Ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları.

Parsa, Seyide ve Parsa Alev Fatoş (2004). *Göstergebilim Çözümlemeleri* (2. Baskı). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Pavis, Patrice (2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi.* (Çeviren: Şehsuvar Aktaş). Ankara: Dost Kitabevi.

Pösteki, Nigar, (2004). *1990 Sonrası Türk Sineması.* İstanbul: Es Yayınları.

Propp, Vladimir (1987). *Masalların Yapısı ve İncelenmesi.* (Çeviren: Hüseyin Gümüş). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 744.

Propp, Vladimir (2001). *Masalın Biçimbilimi: Olağanüstü Masalların Yapısı.* (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Om Yayınevi.

Propp, Vladimir (2008). *Masalın Biçimbilimi.* (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Refiğ, Halit (1996). Türk Sinemasının Yükselişi ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler. (Derleyen. Süleymâ M. Dinçer). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk Kitabevi, 177-187.

Refiğ, Halit (1971). *Ulusal Sinema Kavgası.* İstanbul: Hareket Yayınları.

Rifat, Mehmet (1982). *Genel Göstergebilim Sorunları Kuram Ve Uygulama.* İstanbul: Alaz Yayınları.

Rifat, Mehmet (1992). *Göstergebilimin ABC'si.* İstanbul: Simavi Yayınları.

Rifat, Mehmet (1999). *Homo Semıotıcus* (3. Basım). İstanbul: Kaf Yayıncılık.

Rifat, Mehmet (2000). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler* (2. Baskı). İstanbul: Om Yayınevi.

Rifat, Mehmet (2002). *Gösterge Eleştirisi* (2. Baskı). İstanbul: Tavanarası Yayıncılık.

Saussure, Ferdinand De (1998). *Genel Dilbilim Dersleri* (3. Baskı). (Çeviren: Berke Vardar). İstanbul: Muntılıngual Yayınları.

Scognamıllo, Gıovannı (1998). *Türk Sinema Tarihi: 1896-1997.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek.* İstanbul: Metis Yayınları.

Şasa, Ayşe (2002). *Yeşilçam Günlüğü* (2. Baskı). İstanbul: Gelenek Yayıncılık.

Şenyapılı, Önder (2002). *Sinema ve Tasarım.* İstanbul: Boyut Kitapları.

Şimşek, Sedat (2006). *Reklam ve Geleneksel İmgeler.* İstanbul: Nüve Kültür Merkezi Yayınları.

Üçok, Necip (1947). *Genel Dilbilim (Lengüistik).* Ankara Üniversitesi Dil, Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayımları: 57, Ankara: Sakarya Basımevi.

Vardar, Berke (1998). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri.* İstanbul: Multilingual Yayınları.

Vardar, Özcan (2003). Mavi Sürgün, (Derleyenler: Arseli Dokumacı, Nadir Öperli, Sibel Tınar, Onur Uman) *Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi 2002 Yılı Gösterim Programı ve Film Tanıtım Kitapçıkları,* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 142.

Vincenti, Giorgio (1993). *Sinemanın Yüzyılı.* (Çeviren: Engin Ayça). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Wollen, Peter (1989). *Sinemada Göstergeler ve Anlam.* (Çeviren: Zafer Aracagök). İstanbul: Metis Yayınları.

Makaleler, Tezler ve Yazılı Kaynaklar

Akbıyık, Serdar (Aralık 2008). İstanbul'u Acısıyla Sıkıntısıyla Seviyorum, Yeşim Ustaoğlu. *Cinedergi, 9,* 38-41.

Aksan, Doğan (1994). Anlambilim, İlgili Alanlar ve Türkçe. *A.Ü. Tömer Dil Dergisi, 16* (Doğan Aksan Özel Sayısı), 118-124.

Altuğ, Taylan (Mart 1973). Irmak. *Yedinci Sanat, 1,* 38-41.

Antalya'nın On Günü (Ekim 2008). *Altyazı Dergisi,77*, 42-47.

Arıcan, Melih, Zafer (Şubat 2007). Bilgi Paylaşım Aracı Olarak Fotoğraf. *Yeni Düşünceler, 2,* 421-429.

Arslanbay, Hülya (Eylül 1993). Faruk Kenç. *Antrakt Dergisi, 24*, 25-27.

Arslantepe, Mehmet (2001). *Türk Sinemasının Anlatı Yapısı ve Kökeni*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ayça, Engin, Coş, Nezih, Anlar ve Abdullah (Mayıs 1974). Ali Habib Özgentürk'le Konuşma. *Yedinci Sanat, 15*, 34-45.

Ayça, Engin (Aralık 1992). Türk Sineması Seyirci İlişkileri. *Kurgu, 11,* 117-133.

Aydın, Dilek (Eylül 2006). Korkuyorum Anne, *Sinefil, Eylül-Kasım Sayısı*, 9.

Batı, Uğur (Aralık 2005). Bir Anlam Yaratma Süreci ve İdeolojik Yapı Olarak Reklamların Göstergebilim Bir Bakış Açısıyla Çözümlenmesi. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 29,* 175-190.

Behçetoğulları, Pembe (2002). *Türkiye'de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylem.,* Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Boydak, Serpil (2006). *Türk Sineması'nda Bağımsız Film Yapım Süreci Ve Reha Erdem.* Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Bozdemir, Banu (Aralık 2008). Hepimiz Taşradayız, Merkezden Uzakta. *Cinedergi, 9,* 30-33.

Bozkurt, Abbas (Ekim 2008). Erden Kıral, Aynadan Yansıyan Köyler, Sürgün Şehirliler. *Altyazı, 77,* 32-37.

Büker, Seçil (Ekim 1981). Metz'in Sinema Diline Yaklaşımı. *Kurgu,4,* 141-161.

Büker, Seçil (Ocak 1989). Film ve Gerçek I. *Kurgu, 5,* 105-112.

Coş, Nezih (Nisan 1973). Sinema Yapmanın Amacı. *Yedinci Sanat, 2,* 3-5.

Çavuşoğlu, Neslihan (2006). *1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema.* Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çiftçi, Ayça (Şubat 2007a). Vakti gelince gitmek zorunda olanlar (KÜÇÜK KIYAMET / Küçük Kıyamet). *Altyazı, 59,* 88.

Çiftçi, Ayça (Ekim 2007b). Sınırdan Gelen Ses Fatih Akın, *Altyazı, 66,* 28-32.

Daldal, Aslı (Kış 2003). Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, Basit Anlatı ve Nuri Bilge Ceylan Sineması. *Doğu-Batı*, *Kış 2003,* 25, 255-273.

Deliormanlı, Ece (2006). *Fatih Akın'ın Aksanlı Sineması.* Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Demirci, Senai (Aralık 2002). EHAD: İhlas Yolculuğunun İlk Durağı, *Altınoluk Dergisi,* 2002, 17.

Denemekten Korkmayan Filmler (Kasım 2008). *Altyazı, 78*, 2-3.

Doğulu, Fatih (Ocak 2009). Giderek Yalnızlaşan, Bencilleşen Bireylere Dönüşüyoruz. *Sinemalife,15,* 26-27.

Dönmez, Umut, Barış (Kasım 2007). Ölüm Herkesi Eşitler, Yaşamın Kıyısında, *Altyazı, 67,* 29-31.

Duruel, Senem, A. (2002). *Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış.* Mimar Sinan Üniversitesi Sanatta Yeterlilik Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Eco, Umberto (Kasım-Aralık 1982). Bir Göstergebilim Kuramının Sınırları ve Erekleri. (Çeviren: Gül Işık). *Yazko Çeviri,* 9.

Eren, Burhan (1 Ekim 2006). Ezan Gündelik Akışa Bir Virgül Koymaktır, *Turkuaz-Zaman,* 10.

Erkarslan, Önder (2005). 1990'ların Türk Sinemasında Kamusal ve Özel Mekanların Cinsiyetçi Sunumu: Özkan'ın 'Bir Kadının Anatomisi'nde Kadın/Mekan/Mülkiyet İlişkilerinin Analizi, *Gazi Üniversitesi İletişim Dergisi,20,* 157-174.

Erşahin, Murat (2009). SÜT "Yılanın Aracılığıyla veya Başı Öne Eğerek Büyümek", *Sinema Turkuvaz, 2009-02,* 26.

Evren, Burçak (Aralık 1973). Türk Sinemasında Görüntü, *Yedinci Sanat, 10,* 20-23.

Gökçe, Övgü (Aralık 2007). Fatih Akın'ın çift kale maçı (YAŞAMIN KIYISINDA / Auf der Anderen Seite), *Altyazı, 68,* 92-93.

Görücü, Bülent (Temmuz-Eylül 2004). Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşünceler. *Yeni Film,6,* 42-52.

Güçhan, Gülseren (Aralık 1993). Sinema-Toplum İlişkileri. *Kurgu, 12,* 51-71.

Güçhan, Naci (Ocak 1990). Türk Sineması ve Dünya Sineması. *Kurgu,7,* 127-131.

Günay, Doğan (2008). Görsel Okuryazarlık Ve İmgenin Anlamlandırılması. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi *ART-E Dergisi*, *1,* 28-29.

Gürel, Emet, Muter, Canan (2007). Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması, *Anadolu Üniversitesi sosyal Bilimler Dergisi,* 7 (1), 537-569.

Horzum, Işıl (2008). Modernizm *Ekseninde Doğa İçerikli Reklamların Göstergebilimsel İncelenmesi.* Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

İleri, Selim (Ağustos 1983). Genel Görünümüyle Türk Sineması Melodramatik bir Romandır, *Milliyet Sanat, 77,* 2-5.

İşeri, Kamil (2000). 'Yolcu ile Yılan' Adlı Masalın Göstergebilimsel Çözümlemesi. İzmir Tömer Yayınları *Anadil Dergisi*, *18,* 12-31.

Karabağ, Çağla (2005). *1990 sonrası Türk Sinemasında Sanat Filmleri.* Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kıraç, Rıza (Bahar-Yaz 2000). Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm: 90'lı Yıllarda Türk Sinemasına Genel Bir Bakış II. *25. Kare, 31,* 11–17.

Masdar, Funda (2006). *Türk Sinemasındaki Kadın Tiplemesi Üzerine Sosyolojik Bir Çözümleme: "Sevmek Zamanı".* Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncüyıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

Oğuz, Betül B. (2005). *Türk Dilinde 'Yol' Kavramının Toplumsal Dilbilim Açısından İncelenmesi.* Yüksek Lisans Tezi, Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa.

Orta, Nermin (2005). *Türkiye'de Yaşanan Sosyal Olaylar Ve Türk Sinemasına Yansımaları (1980-2004).* Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Özdoğan, Başak, D. (Ekim 2006). Reha Erdem Söyleşisi. *Sinefil, Eylül-Kasım Sayısı,* 59-63.

Öperli, Nadir (Aralık 2002). Karakter Odaklı Bir Film. *Altyazı, 13,* 30.

Öperli, Nadir ve Yücel, Fırat (Ekim 2003). Derviş Zaim "Çamur Bir Yeniden Doğuş Filmi". *Altyazı, 22,* 33-34.

Özön, Nijat (Ocak 1974). Elli Yılın Türk Sineması. *Yedinci Sanat, 11,* 3-8.

Öztürk, S. Ruken (2001). Türkiye'de Tragedyanın Çağdaş Yaratıcı Yönetmeni: Zeki Demirkubuz, *7. Avrupa Filmleri Festivali (Gezici Festival) 2001 Katalog*, 26–27.

Parsa, Seyide (1991). Televizyon Göstergebilimi. *Kurgu, 16,* 15-28.

Serarslan, Meral (Ocak 2007). Sinema Öldürüyor, Televizyon Diriltiyor: Türk Sinemasının ve TV Dizilerinin Ağalık Sistemini ve Ağayı Tanımlama Biçimi. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 4* (4), 17-27.

Soydan, Murat (2007). Yavuz Turgul'un Gönül Yarası Filminin Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlenmesi. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 18,* 1-15.

Sözen, Mustafa (Yaz 2007). Türk Sinemasının Özgün Dil Arayışlarına Farklı Bir Yol Haritası: Türk Soylu Ülkeler Sineması. *Bilig, Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, 42,* 55-75.

Suner, F. Asuman (2002). 1990'lar Türk Sinemasından Taşra Görüntüleri: Masumiyet'te Döngü, Kapatılmışlık, Klostrofobi ve İroni. *Toplum ve Bilim*, *92,* 176-203.

Şeyhoğlu, Emrah (Ocak-Şubat 2009). Tıp ve Mitoloji. *Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi,*18 (1), 12-19.

Turan, Ömer (Eylül 2000). Zeki Demirkubuz Filmleri Üzerine. *Dört Mevsim, 11,* 54-59.

Uluyağcı, Canan (Temmuz 2007). Simge Kavramı ve Bir Film Çözümlemesi: Karşılaşma. *Selçuk İletişim, 5* (1), 217-224.

Uzunmehmetoğlu, Birol (15 Mayıs 2007). Reha Erdem'in Beş Vakit'i Balkan Film Şenliğinde. *Bizim Anadolu Gazetesi*, 29.

Vekilli, Leyla (Eylül 1985). Tokyo'dan Venedik'e Ali Özgentürk "Her Yönetmen Kendi Filminden Asılır". *Video Sinema, 14,* 79-81.

Yağlı, Soner (Şubat 2007). Haber Ve İdeoloji İlişkisi: Haber Metinlerinde Gerçekliğin Sunumu. *Yeni Düşünceler*, *2,* 355-366.

Yalçın, Burçin S. (Ocak 2001). Sokaktaki Kaosu Anlattım. *Sinema*, *70,* 64–69.

Yamaç, Pınar (Ağustos 2005). Umberto Eco ve Göstergebilim, *Rh+Sanat, 20,* 35-37.

Yıldız, Pelin (2005). Sahne Ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Göstergebilimsel Açıdan Bir Analiz. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,13,* 425-442.

Yücel, Fırat (Mart 2006). Reha Erdem'le Korkuyorum Anne'nin Gizli Yollarında. *Altyazı*, *49,* 42-43.

Yücel, Fırat (Kasım 2007). Semih Kaplanoğlu'ndan Yumurta, Dünyevi Olanın Arka Planı. *Altyazı, 67,* 20-22.

Yüksel, N.Aysun (Ocak 2008). Taşra, Gelenek Ve Toplumsal Cinsiyet: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, *Selçuk İletişim*,5 (2) 128-135.

Yüksel, Sinem, E. (2003) .*Yavuz Turgul Sineması*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yüksel, Eren (2006). *Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi.* Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Zelan, Zeynep (2006). *Metin Erksan Sineması'nda Düş Ve Gerçeklik Olgusu.* Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Elektronik Kaynaklar:

Akın, İdris (2008). *Beş Vakit.* http://www.bursa.net/kose-yazisi/5-vakit%20/, Erişim Tarihi: 28.11. 2006.

Alphan, Melis (25 Mart 2006). *2003'te Çekildi, Tüm Dünya Beğendi, Nihayet Vizyonda.* http://www.milliyet.com.tr/2006/03/25/pazar/paz02.html, Erişim Tarihi: 19.12.2008.

Aytaç, Senem (Ekim 2006). *Taşra'da zaman (BEŞ VAKİT / Beş Vakit).* http://www.siyad.org/article.php?id=382, Erişim Tarihi: 11.11.2008.

Boydak, Serpil (2006). *Reha Erdem'le 22 Mayıs 2006'da Yapılan Görüşme.* http: //www.sadibey.com/ 2007/01/18/reha-erdem-ile-22-mayis-2006da yapilan-gorusme/, Erişim Tarihi: 20.11.2008.

Cebenoyan, Cüneyt (23 Şubat 2008). *!F ve Beyoğlu Sinemaları.* http://www.birgun.net/writer_2008_index.php?category_code=1186603294 &news_code=1203746260&year=2008&month=02&day=23, Erişim Tarihi: 02.01.2009.

Daldal, Aslı (2006). *Reha Erdem Sineması.* http://www.radikal.com.tr/ ek_haber.php?ek=r2&haberno=6369, Erişim Tarihi:28.11.2008.

Deniz, Özden, Tuba (2008a). *Portakalın Tadı Kaçtı!.* http://www.aksiyon.com.tr /detay.php?id=31501, Erişim Tarihi: 15.12.2008.

Deniz, Özden, Tuba (2008b). *Türk Sinemasının Din İle İmtihanı.* http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=29814, Erişim Tarihi: 15.12.2008.

Dervişcemaloğlu, Bahar (2008). *Göstergebilim Sözlüğü.* http://www.ege-edebiyat.org/docs/506.pdf, Erişim Tarihi: 10.11.2008.

Dorsay, Atilla (23 Nisan 2006a). *Filmdeki Çocuk Karakter Tepki Uyandırabilir.* http://arsiv.sabah.com.tr/2006/04/23/cpsabah/gnc120-20060423-102.html, Erişim Tarihi: 19.12.2008.

Dorsay, Atilla (29 Nisan 2006b). *İyi Mizah Yapmak Zor İştir.* http://arsiv.sabah.com.tr/2006/04/29/cpsabah/gnc119-20060423-102.html,

Erişim Tarihi: 19.12.2008.

Dorsay, Atilla (28 Nisan 2006c). *Yakında Herkes Kendi Filmini Çekecek.* http://arsiv.sabah.com.tr/2006/04/28/cp/gnc118-20060423-102.html, Erişim Tarihi: 15.12.2008.

Engindeniz, Nur (2008). *Sineterapi-Beş Vakit.* http://www.pdrciyiz.biz/sineterapi-bes-vakit-t5217.html, Erişim Tarihi: 07.03.2009.

Erdem, Tuna (Ocak 2007). *Ne Evet, Ne Hayır! (TAKVA ve KADER / Takva ve Kader).* http://www.siyad.org/article.php?id=219, Erişim Tarihi: 11.11.2008.

Gökçe, Övgü (Kasım 2001). *O Da Beni Seviyor.* http://www.altyazi.net/kasim/elestiriler/odabeniseve.htm, Erişim Tarihi: 02.01.2009.

Gülşen, Evren (14 Haziran 2008). *Türk Sineması'nda Tasavvufî Bir Dil Kurma İmkânı Ve "Yumurta" Filmi.* http://yenisafak.com.tr/sinema /?t=13.06.2008&i=121978, Erişim Tarihi: 19.12.2008.

Güneri, Uğur (15.06.2006). *İnce İnce Dokunmaca, Toplumun Tanıdığı Usta Yönetmenler.* http://www.tercuman.com.tr/v1/yazaryazi.asp?id=73&yazitar 15.06.2006&yaziid=19918, Erişim Tarihi: 28.11.2008.

Görgün, Ege (18 Mart 2006). *Kulakların Çınlasın Freud Efendi (KORKUYORUM ANNE / Korkuyorum Anne).* http://www.aksam.com.tr/haber.asp?a=32581,105&tarih =19.03.2006, Erişim Tarihi: 15.12.2008.

Karaca, Nihal, B. (1999). *"Yeşil"ler Tüm Sınırları Tuttu,* http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=14948, Erişim Tarihi: 15.12.2008.

Karakaya, Serdar (Kış 2007). Son Dönem Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Ve Çözümlemeli / Karsılaştırmalı Üç Örnek: "Okul", "Hababam Sınıfı Merhaba", "O Şimdi Asker". *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 19,* 233-249, www.e-sosder.org Erişim Tarihi: 26.11.2008.

Köktürk, Aytaç (2008). *Reha'nın Erdemleri.* www.filmcenter.boun.edu.tr.pdf, Erişim Tarihi: 07.07.2008.

Özden, Tuba (2006a). *Beş Vakitte Terapi.* http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=24077, Erişim Tarihi: 19.12.2008.

Özden, Tuba (Kasım 2006b). *İnsan Ruhunun Belgeselini Çekiyorum.* http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=25936, Erişim Tarihi: 15.12.2008.

Özyurt, Olkan (14 Ekim 2008). *Hat Sanatına Derviş Bakışı.* http://arsiv.sabah.com.tr/2008/10/15/haber,5A2BCC25A7F644BA9469D3DDA8ED388B.html, Erişim Tarihi: 04.01.2009.

Serçek, Müge (2006). *Reha Erdem Filmleri İstanbul Modernde.* http://kouha.kocaeli.edu.tr/?page=haber&id=1788, Erişim Tarihi: 28.11.2008.

Şirin, Uygar (Mart 2007). *Aşkımıza kış geldi (İKLİMLER / İklimler).* http://www.siyad.org/article.php?id=205, Erişim Tarihi: 11.11.2008.

Şirin, Uygar (Mart 2008). *"Ulak"ın getirdiği haberler (ULAK / Ulak).* http://www.siyad.org/article.php?id=1193, Erişim Tarihi: 11.11.2008.

Taşçıyan, Alin (07 Nisan Cuma). *Eğlenceli Psikanaliz.* http://www.milliyet.com.tr/content/sinema/sin013/sinema20.html, Erişim Tarihi: 19.12.2008.

Taşçıyan, Alin (Ekim 2008). *Ceylan Sadece Bir Gözdür, Ama Tanrım, Ne Göz... (ÜÇ MAYMUN / Üç Maymun).* http://www.empiredergi.com.tr/haberler/detay/21193/Uc-Maymun, Erişim Tarihi: 11.11.2008.

Tunca, Elif (29 Eylül 2006a). *Hepimiz Hala Küçük Çocuklarız.* http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=430871, Erişim Tarihi: 19.12.2008.

Tunca, Elif (14 Mart 2006b). *İnsanlık Meseleleri Mizahsız Çekilmez.* http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=265424, Erişim Tarihi: 19.12.2008.

Tunçalp, Deniz (2007). *İnsan Dediğin Nedir Ki?*. http://www.deniztuncalp.com/2006/05/insan-nedir-ki.html, Erişim Tarihi: 28.11.2008.

Yavuz, Hilmi (20 Aralık 2006). *Cenneti Beklerken.* http://www.zaman.com.tr /yazar.do?yazino=474644, Erişim Tarihi: 04.01.2009.

Reha, Erdem (2008). *Yönetmenler, Reha ERDEM.* http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/r/rehaerdem.html, Erişim Tarihi: 28.11.2008.

http://www.akbanksanat.com/film/158/deniz-turkusu, Erişim Tarihi: 21.12.2008.

http://www.akbanksanat.com/film/159/ekim-de-hic-bir-kere, Erişim Tarihi: 21.12.2008.

Hayat Var (2008) http://www.sinematurk.com/film_genel/21316/Hayat-Var, Erişim Tarihi: 20.12.2008.

http://www.yenisinemacilik.com/. Erişim Tarihi: 04.01.2009.

http://www.turkeyisready.com/TR/Genel/BelgeGoster_herbs.aspx?F6E10F882433CFFAAF6AA849816B2EF0D2CC151BEEE94E3. Erişim Tarihi: 07.03.2009.

Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Tezay Çelebi	İmza:	
Doğum Yeri:	Erciş		
Doğum Tarihi:	17.10.1980		
Medeni Durumu:	Bekar		

Öğrenim Durumu

Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
İlköğretim	**Çağlayan İlkokulu**		**Manavgat**	**1991**
Ortaöğretim	**Merkez Ortaokulu**		**Manavgat**	**1994**
Lise	**Manavgat Lisesi**		**Manavgat**	**1997**
Lisans	**Selçuk Üniversitesi**	**Radyo - Televizyon**	**Konya**	**2007**
Yüksek Lisans				

Becerileri:	**Kamera çekimi, fotoğraf**
İlgi Alanları:	**Sinema, müzik, fotoğrafçılık**
İş Deneyimi:	**Selçuk Üniversitesi Televizyonu**

Aldığı Ödüller:	
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	**Doç. Dr. Aytekin Can – Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi** **Yrd. Doç. Dr. Meral Serarslan - Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi**
Tel:	**O 543 323 3600 - 0 506 358 4789**
Adres	**Salihiye Mah. Çelebiler Sokak No: 18 Erciş/ Van**