



LİSANSÜSTÜ PROGRAMLAR ENSTİTÜSÜ

**GÖSTERGELERLE FİLM OKUMAK: “BENİ ÇOK SEV”
FİLM ÖRNEĞİ**

Sebahat ÖZCAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İstanbul, Temmuz 2022

**GÖSTERGELERLE FİLM OKUMAK: “BENİ ÇOK SEV”
FİLM ÖRNEĞİ**

Sebahat ÖZCAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
İLETİŞİM TASARIMI VE GÖSTERGEBİLİM ANABİLİM DALI
İLETİŞİM TASARIMI VE GÖSTERGEBİLİM TEZLİ YÜKSEK LİSANS
PROGRAMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi Füsun Deniz ÖZDEN**

**YÜKSEK LİSANS TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ
Prof. Dr. Simten GÜNDEŞ
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep KUNT**

ÖNSÖZ

Tüm çalışmam süresince bilgisini, deneyimlerini, zamanını benimle paylaşan ve desteğini hiç esirgemeyen danışman hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Füsun Deniz Özden' e teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmam boyunca benden desteğini esirgemeyen, göstergebilim ile ilgili elektronik ve basılı kaynaklara erişimimde desteğini esirgemeyen sevgili meslektaşım Kütüphaneci Firdevs Merve Tatlı' ya ve Dr. Mehtap Kaya' ya;

Hayatım boyunca her aldığım kararda yanımda duran, sevgi ve desteklerini esirgemeyen aileme;

Hoşgörü ve desteğini esirgemeyen, eğitimim süresince ders saatlerim dahil olmak üzere kızıma yokluğumu hissettirmeyen sevgili eşime teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
KISALTMALAR	vii
PLAN KARE LİSTESİ	viii
ŞEKİL LİSTESİ	xi
TABLO LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1	2
1.1 Araştırmanın Amacı	2
1.2 Araştırmanın Soruları	2
1.3 Önem	2
1.4 Araştırmanın Sınırlılıkları.....	3
1.5 Araştırmanın Metodolojisi.....	3
1.6 Araştırmanın Yöntem ve Modeli	3
BÖLÜM 2 GÖSTERGEBİLİM VE SİNEMA GÖSTERGEBİLİMİ	5
2.1 Göstergebilimin Kısa Tarihçesi	5
2.2 Önemli Küresel Göstergebilim Uygulayıcıları.....	7
2.3 Türkiye’ de Göstergebilim Çalışmaları	18
2.4 Sinema Göstergebilimi	20
2.5 Sinemaya Jungcu Yaklaşım.....	25
BÖLÜM 3 MEHMET ADA ÖZTEKİN’ İN BENİ ÇOK SEV FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ	31
3.1 Mehmet Ada Öztekin ve Filmografisi	31
3.2 “Beni Çok Sev” Filminin Künyesi	32
3.4 Filmin Konusu	33
3.6 Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi	35
SONUÇ	64
KAYNAKÇA	67
ÖZGEÇMİŞ	71

ÖZET

Yaşam boyunca hayatımızın içinde yer alan göstergeler, kültüre dayalı iletişimi kolaylaştıran faktörlerdir. Bu faktörleri anlamlandırma çalışmaları ile göstergebilimsel çözümleme ortaya çıkmıştır. Göstergebilimsel çözümlemeler, kaynağı tarafından iletilmek istenen mesajları görsel, işitsel göstergelere yüklenen düz ve yan anlamlarla karşı tarafa iletirler. Resimden heykele, müzikten edebiyata hemen hemen her alanda uygulaması yapılan göstergebilimsel çözümlemeler, gelişen teknoloji ile beraber 60' lı yıllar itibarı ile sinemada da kendine yer bulmuştur. Sinemada göstergebilimin kullanılmasının, olay örgüsünün nasıl kurulduğunu ve izleyiciye nasıl aktarıldığını anlamada önemi yadsınamaz. Sinema bu uygulama alanlarının en yenisi olmakla beraber kurgu mantığı, kamera çekimleri, zaman ve mekân kullanımı, rol ve kıyafet seçimleri sinemanın göstergebilimsel alanda anlatımını güçlendirmiştir. Sinemada açık ve örtük anlamların yönetmenin kullandığı göstergeler aracılığı ile izleyiciye aktarılması göstergebilimin işlevini göstermektedir. İzleyicinin anladığı düz anlamlar dışında görüntüler ve sesler aracılığı ile oluşturulan yan anlamlar sayesinde sinema sanatına derinlik kazandırılmaktadır.

Bu araştırmada; kurmaca bir filmde görsel ve işitsel göstergelerin öyküye ve izleyicinin öyküyü anlamlandırmasına olan katkısını irdelemek amaçlanmıştır. Bu amaç kapsamında olay örgüsünde açık veya örtük bir biçimde kullanılan göstergelerin ve izleyiciye aktarılacak istenen mesajın önemi vurgulanmak istenmiştir. Sinemada dekor, zaman ve mekan kullanımı, kostüm, saç ve makyaj tasarımları, renkler, diyalog ve müziğin sinemanın gücüne yaptığı katkıyı ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. Bu bağlamda Mehmet Ada Öztekin' in Beni Çok Sev adlı filminin göstergeleri araştırılarak; filmde iletilmek istenen mesajlar, yan anlamlar da göz önünde bulundurularak açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gösterge, Göstergebilim, Sinema Göstergebilimi, Roland Barthes, Carl Gustav Jung, Christian Metz, Yolculuk, Gölge, Persona

Tarih: 27.06.2022

ABSTRACT

The visual indicators throughout life are the factors that make culture-based communication easier. Semiotics is the study of understanding these factors and analysis. Semiotics communicate the messages requested by the source to the other side with straight and side meanings by visual and auditory indicators. From painting to sculpture, from music to literature in almost every field, Semiotics has found its place in cinema with the advancing technology since 1960s. The use of semiotic analyses in cinema, indicates the importance of understanding how the event pattern is set up and how it is transmitted to the audience. Cinema is the latest field in these analyses; editing fiction, camera shots, time and space usage, role and dress choices have strengthened cinema presentation in the field of semiotics. The fact that the direct and indirect messages in cinema are transmitted to the audience through the indicators used by the director demonstrates the function of semiotics. Apart from the direct meanings that the audience sees and understands, the side meanings created by images and sounds add depth to the art of cinema.

In this study, the aim of the visual and auditory indicators in a fictional film is to examine the contribution of the narrative and the audience reaction to the narrative. The purpose was to highlight the importance of the message intended to be transmitted to the audience by the indicators, used directly or indirectly. The aim of this study is to highlight decor, time, space, costume, hair, makeup designs, colors, dialog and music that contribute to the power of cinema. In this context, the indicators of Mehmet Ada Öztekin's film "Beni Çok Sev"; are examined and explained with the direct and the indirect messages that are intended to be revealed.

Keywords: Sign, Semiotics, Film Semiotics, Roland Barthes, Christian Metz, Carl Gustav Jung, Journey, Shade, Persona

Date: 27.06.2022

KISALTMALAR

Dk. : Dakika



PLAN KARE LİSTESİ

Plan Kare 1: Beni Çok Sev 02.23 dk.

Plan Kare 2: Beni Çok Sev 02.27 dk.

Plan Kare 3: Beni Çok Sev 03.59 dk.

Plan Kare 4: Beni Çok Sev 06.57 dk.

Plan Kare 5: Beni Çok Sev 10.12 dk.

Plan Kare 6: Beni Çok Sev 11.00 dk.

Plan Kare 7: Beni Çok Sev 17.48 dk.

Plan Kare 8: Beni Çok Sev 18.31 dk.

Plan Kare 9: Beni Çok Sev 22.53 dk.

Plan Kare 10: Beni Çok Sev 23.15 dk.

Plan Kare 11: Beni Çok Sev 33.53 dk.

Plan Kare 12: Beni Çok Sev 35.57 dk.

Plan Kare 13: Beni Çok Sev 52.09 dk.

Plan Kare 14: Beni Çok Sev 52.13 dk.

Plan Kare 15: Beni Çok Sev 56.02 dk.

Plan Kare 16: Beni Çok Sev 57.17 dk.

Plan Kare 17: Beni Çok Sev 58.36 dk.

Plan Kare 18: Beni Çok Sev 58.43 dk.

Plan Kare 19: Beni Çok Sev 1.00.31 dk.

Plan Kare 20: Beni Çok Sev 1.04.44 dk.

Plan Kare 21: Beni Çok Sev 1.05.05 dk.

Plan Kare 22: Beni Çok Sev 1.17.18 dk.

Plan Kare 23: Beni Çok Sev 1.13.27 dk.
Plan Kare 24: Beni Çok Sev 1.16.19 dk.
Plan Kare 25: Beni Çok Sev 1.16.24 dk.
Plan Kare 26: Beni Çok Sev 1.21.11 dk.
Plan Kare 27: Beni Çok Sev 1.21.20 dk.
Plan Kare 28: Beni Çok Sev 1.23.27 dk.
Plan Kare 29: Beni Çok Sev 1.24.34 dk.
Plan Kare 30: Beni Çok Sev 1.25.36 dk.
Plan Kare 31: Beni Çok Sev 1.25.47 dk.
Plan Kare 32: Beni Çok Sev 1.26.36 dk.
Plan Kare 33: Beni Çok Sev 1.33.55 dk.
Plan Kare 34: Beni Çok Sev 1.38.06 dk.
Plan Kare 35: Beni Çok Sev 1.38.46 dk.
Plan Kare 36: Beni Çok Sev 1.46.35 dk.
Plan Kare 37: Beni Çok Sev 01.47.10 dk.
Plan Kare 38: Beni Çok Sev 01.50.14 dk.
Plan Kare 39: Beni Çok Sev 01.50.21 dk.
Plan Kare 40: Beni Çok Sev 01.50.50 dk.
Plan Kare 41: Beni Çok Sev 01.54.23 dk.
Plan Kare 42: Beni Çok Sev 01.54.53 dk.
Plan Kare 43: Beni Çok Sev 01.55.36 dk.
Plan Kare 44: Beni Çok Sev 01.56.25 dk.
Plan Kare 45: Beni Çok Sev 01.57.19 dk.
Plan Kare 46: Beni Çok Sev 01.57.37 dk.

Plan Kare 47: Beni Çok Sev 01.59.09 dk.



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Charles Sanders Pierce' in Göstergesi

Şekil 2: Saussure' un Göstergesi



TABLO LİSTESİ

- Tablo 1: Pierce’ in üçlü gösterge kuramı
- Tablo 2: Greimas’ ın Eyleyenler tablosu
- Tablo 3: Greimas’ ın Çözümleme Aşamaları
- Tablo 4: Metafor ve Metanomi karşılaştırması
- Tablo 5: Gösterilen ve Gösterge İlişkisi
- Tablo 6: Mehmet Ada Öztekin Filmografisi
- Tablo 7: Cezaevi jiletlenmiş kol sahnesi
- Tablo 8: Cezaevi dışardan görünüm sahnesi
- Tablo 9: Musa’ nın ayna karşısında prova sahnesi
- Tablo 10: Musa’ nın kızı Yonca’ nın fotoğrafını ilk gördüğümüz sahne
- Tablo 11: Cinayet sonrası polisin Musa’ yı götürmesi
- Tablo 12: Musa ve annesinin karşılaşma sahnesi
- Tablo 13: Musa ve kızı Yonca’ nın tanışma sahnesi
- Tablo 14: İlaçlar ve saklanmaya çalışılan fotoğraf
- Tablo 15: Musa ve arkadaşının konuşma sahnesi
- Tablo 16: Musa ve Yonca’ nın gece dışarıda gezme sahnesi
- Tablo 17: Musa ve Yonca’ nın eve dönüşü
- Tablo 18: Musa ve Nuriye’ nin yalnız kaldıkları sahne
- Tablo 19: Musa’ nın gizli fotoğraf çerçevesini görmesi
- Tablo 20: Musa ve annesinin konuşma sahnesi
- Tablo 21: Otogar sahnesi
- Tablo 22: Yonca’ nın öldüğü sahne

Tablo 23: Nuriye'nin Musa' ya gerçeği anlattığı sahne

Tablo 24: Sedat' ın Musa' yı durdurmak istediği sahne

Tablo 25: Musa ile Sedat' ın karşı karşıya geldiği sahne

Tablo 26: “Beni Çok Sev”

Tablo 27: Musa' nın intikam için mahalleye dönüş sahnesi

Tablo 28: Musa' nın Apo' yu öldürüşü

Tablo 29: Musa' nın polis tarafından vurulduğu ve öldüğü sahne

Tablo 30: Kutlama sahnesi



GİRİŞ

Göstergebilimi gösterge sözcüğünden yola çıkarak göstergeleri ve gösterdiği dizgeleri inceleyen bir bilim dalı olarak tanımlayabiliriz. Göstergebilimin konusu toplumların kendi aralarında kullandıkları dil ve işaretlerden oluşmaktadır. İnsanlık var olduğundan bu yana farkında olmadan göstergeler kullanılmıştır. Göstergebilimin doğuşu ve gelişimi ilk olarak dilbilim çalışmalarını kapsasa da medyanın ve iletişim teknolojilerinin hızlı yükselişi ile disiplinlerarası bağımsız bir bilim olmuştur. Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Pierce ile başlayan göstergebilimin tarihi yolculuğu, Roland Barthes, Umberto Eco, Charles W. Morris, Thomas Albert Sebeok, Julia Kristeva, Jean Baudrillard, Christian Metz, gibi farklı disiplinlerden yazarlar araştırmaları ile göstergebilime katkıda bulunmuşlardır.

Saussure göstergebilimi doğal göstergelere dayandırmış ve göstergeleri kullanarak kendi dilbilimini oluşturmuştur. Barthes ise gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki üzerine yoğunlaşarak göstergebilimi dilbilimin alt dalı olarak görmüştür. Barthes aynı zamanda dilden ziyade göstergelerin oluşturduğu yan anlam ve düz anlamlara yoğunlaşmıştır.

Sinemada göstergebilim ise sinema eleştirileri ve estetiği bağlamında zaman içerisinde gelişmiştir. Sinemada göstergebilim üzerine çalışan en önemli isimler Peter Wollen, Umberto Eco ve Christian Metz olmuştur. Metz' in "Sinema dil mi yoksa dil yetisi mi?" adlı makalesi sinema göstergebilimi alanında gelişmelere kapı aralamıştır. Metz, Saussure' ün çalışmaları ışığında sinemada görsel göstergelerin oluşturduğu yan anlamlar üzerinde yoğunlaşmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde araştırmanın amacı, soruları, yöntem ve modeli, önem ve sınırlılıkları hakkında bilgiler, ikinci bölümünde ise göstergebilim, göstergebilim uygulayıcıları ve sinema göstergebilimi ile ilgili bilgiler verilecektir. Üçüncü bölümde ise Roland Barthes' ın göstergebilimi ışığında Mehmet Ada Öztekin' in "Beni Çok Sev" adlı filminin analizi yapılacaktır.

BÖLÜM 1

1.1 Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, bir filmde işitsel ve görsel göstergelerin kurguyla anlatılmak istenen anlamı nasıl zenginleştirdiği ve sinemada göstergebilimin önemini ortaya koymaktır. Bu bağlamda izleyiciye direkt verilen mesajların yanı sıra örtük göstergelerle dolu bir içeriğe sahip olan Mehmet Ada Öztekin' in "Beni Çok Sev" filmi seçilmiş ve filmin göstergebilimsel olarak incelenmiştir. Söz konusu filmin işitsel ve görsel göstergeleri tespit edilerek bu göstergelerin filme kattığı anlamlar açıklanmıştır. Bu anlamlar ile sinemada göstergebilimin ne denli önemli olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1.2 Araştırmanın Soruları

Sinemada göstergebilim, yönetmenlerin kullandığı göstergeler yoluyla anlam ve bütüncüllük oluşturma sürecidir. Sinema filmlerinde kullanılan göstergeler izleyiciyi yönlendirerek, verilmek istenen mesajı düz ve yan anlamlar ile anlamlandırmasına olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda araştırmada kullanılan filmin göstergebilimsel açıdan çözümlenmesinde aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır;

- 1- Mehmet Ada Öztekin' in Beni Çok Sev filminde kullanılan görsel ve işitsel göstergelerin hikayenin anlatımına katkısı nedir?
- 2- Beni Çok Sev filmi özelinde göstergebilimin sinemaya katkısı nedir?

1.3 Önem

Bir sinema filminde kullanılan tüm işitsel ve görsel göstergelerin izleyicinin duygularına hitap etmesi açısından diğer sanat dallarına göre daha etkili olduğu düşünülmektedir. Sinema hızlıdır, etkilidir; anlatılmak istenen duygu ve durumlar kullanılan göstergeler aracılığıyla izleyiciye daha çabuk aktarılır. Bu açıdan bakıldığında anlatım aracı olarak sinema göstergebilimciler açısından çok önemli bir sanat dalıdır.

Bu çalışma ile etkili bir anlatı sanatı olan sinemada göstergebilimin önemine vurgu yapılmaya, sinemada göstergebilimin farkındalığının önemi ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

1.4 Araştırmanın Sınırlılıkları

Sinemadaki işitsel ve görsel göstergeler her zaman aynı anlamlar taşımaz, senaryoya göre ya da izleyicinin yorumuna açık olarak farklı anlamlar da taşıyabilirler. Görsel gösterge olarak kullanılan renklerin izleyici üzerinde ki yoğun etkisi olduğu alenidir. Sinemada görsel gösterge olarak kullanılan renklerin, sahnenin hikayeye kattığı anlamlandırma açısından önemi yadsınamaz. Örneğin; sarı rengin ön planda olduğu sahnede mevsimin yaza döndüğünü ya da güzel haberlerin geleceğini anlamlandırırız. Ya da başka bir filmde; bu renk, görkemli olduğundan dolayı insanlarda ilgi yaratmakta ve çeşitli sahnelerde ihanet duygusunu yansıtabilmektedir (Üster, 1996). Bu farklılık filmin hikâyesine, zamana, mekana, kullanılan jest ve mimiklere bağlıdır. Örnek olarak; Beni Çok Sev filminin 85. dakikasında ki sahnede kullanılan silah ilk anlamda kaçağın teslim olacağı duygusunu uyandırırken, filmin gerçek anlatısında cinayet işlemek için gösterildiğini farkedebiliriz. Yani filmin göstergebilimsel analizinde kullanılan göstergeler mekan ve mimikler sebebiyle farklı çağrışımlar yapabilir.

1.5 Araştırmanın Metodolojisi

Bu çalışmanın birinci bölümünde araştırmanın amacı, ikinci bölümde göstergebilimin anlamı, tarihçesi ve önemi, sinema ve sanatın etkileşimi, başlıca göstergebilimcilere yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise yönetmenin kısa biyografisi, filmolojisi, çözümlenecek olan filmin künyesi hakkında bilgiler verilmiş olup filmde kullanılan görsel ve işitsel göstergelerin, Roland Barthes' ın göstergebilim yöntemi esas alınarak çözümlemesi yapılmıştır.

1.6 Araştırmanın Yöntem ve Modeli

Araştırmanın önceliğinde filmdeki görsel ve işitsel göstergeler belirlenmiştir. Belirlenen göstergelerden görsel olan; mekan, zaman, oyuncunun jest ve mimikleri, seçilen kıyafetler gibi göstergeler, işitsel olarak da kullanılan müzik ve diyalog gibi göstergeler irdelenmiş ve detaylandırılmıştır.

Bu çalışmada araştırma modeli olarak görsel, işitsel, hem görsel hem işitsel göstergeler kendi özelinde seçilmiş ve çözümlene yapılmıştır. Sahnelerde hissedilen duygunun, sahnelerin geçtiği bölgedeki iletişimsel iletim kodlarının ve sosyolojik iletim kodlarının göstergelerle filmi nasıl etkilediği, görsel ve işitsel göstergelerin kullanımı ile göstergelerin sinemaya olan katkısını irdelemek hedeflenmiştir.



BÖLÜM 2 GÖSTERGEBİLİM VE SİNEMA

GÖSTERGEBİLİMİ

2.1 Göstergebilimin Kısa Tarihçesi

Göstergebilimin inceleme konusu olan gösterge kavramının doğuşu eski çağlara dayanır. İnsanlık varoluşundan beri, yaşamlarını devam ettirme süreçleri boyunca daha yazı bulunmadan önce bile sesler, hareketler gibi sembollerini kullanmışlar; iletişime görseller kullanarak geçebilmişlerdir. M.Ö 15000 yıllarında İspanya Altamira ve M.Ö. 25000 yıllarında Fransa Lascaux mağaralarında bulunan günlük hayata dair iletişimden izler taşıyan hayvan ve insan sembollerinde aslında bilmeden göstergeler kullanılmıştır (Çağlar, 2012). M.Ö. 3500 yıllarında Sümerlerin çivilere çizmiş olduğu sembollerle yazının bulunmasına kadar geçen sürede yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi kullanılan işaretlerle iletişimde görsel göstergelerden yararlanılmıştır. Bir diğer örnek; Trajan sütununda bütün Daçya Savaşlarının tüm safhalarının bir film şeridi gibi gösterilmeye çalışılmasıdır. Gösterge kavramının modern çağ öncesi macerası böyle başlamış, bir bilim olarak var oluşu ise filozofların göstergebilim kavramını tanımlaması ve anlamlandırması ile olmuştur (Karacaoğlu, 2019). Bugün bizim göstergebilim olarak tanımladığımız alanın temel fikrini antik dönem düşünürlerinden Platon ve Aristoteles inşa etmişlerdir (Sayın, 2014). Ortaçağda skolastik felsefeciler göstergebilimin anlamlandırma biçimleri ile ilgilenmişlerdir.

Yeni çağ sonrası yüzyıllarda İngiliz düşünür John Locke (1632-1704) anlamlı göstergelerin öğretisi üzerine çalışmıştır. John Locke “An Essay Concerning Human Understanding (İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme)” adlı yapıtında bilimleri sınıflandırırken mantık olarak tanımladığı göstergeler bilgisi anlamına gelen semeiotike’e yer vermiştir (Rifat, 2013).

Göstergebilim en genel tanımıyla göstergelerin incelendiği bilim dalıdır. Göstergebilimi kavramak için öncelikle gösterge nedir ve nelerden oluşur bunu anlamak gerekir. Gösterge; bir şeyi temsil eden, dolayısıyla temsil ettiği şeyin yerini dolduracak şekiller, simgeler, resimler gibi olgulardır (Rifat, 2009: 11). Çoğu zaman gösterge ve göstergebilim karıştırılmaktadır. Göstergebilim, gösterenin yapısalıcı aynı zamanda postyapısalıcı incelemesidir (Merrel, 2000). Göstergebilim göstergelerin başka göstergeler haline gelme sürecidir. Göstergebilimin böyle bir süreç olduğunu söylediğimizde göstergelerin bizimle nasıl iletişime girdiğini ve bizim göstergelerle nasıl etkileşime girdiğimizi anlamamız gerekmektedir. Göstergebilim ile ilgili birçok farklı kuramın varlığı bilinse de Greimas'ın dünya için insanın; insan için dünyanın anlamı olarak tanımladığı göstergebilimi genel kabul görmektedir. Bu bağlamda baktığımızda aslında ayrılmaz bir biçimde insanoğlu göstergelerle etkileşim halindedir. Göstergebilim sürecini kategorize etmek ve incelemek için işaretleri takip ederiz. Göstergebilim, dünyamıza, kültürümüze, iletişim biçimlerimize yönelik doğal bir meraktan kaynaklanır. Bu durumda yaşam boyunca meydana getirdiğimiz iletişim eylemlerimizin incelenmesine de göstergebilim diyebiliriz.

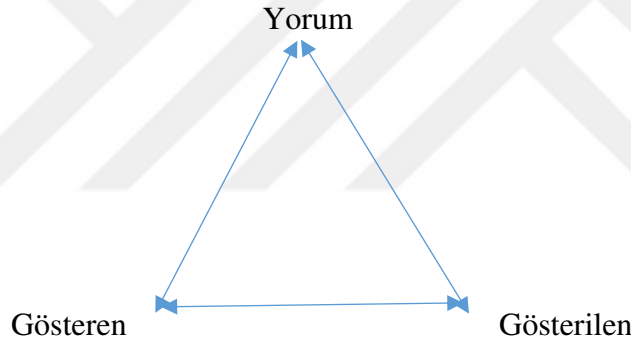
Tüm göstergeler yaşamı çevreleyen edinimlerimizin işaretidir. Bu işaretler, yazılı ve sözlü dilimiz, matematik, mantık, edebiyat, resim, müzik, mimari, tiyatro, film, televizyon, kıyafet, jest ve mimikler ile birlikte mutfığımız dahil tüm etkileşim ve iletişim biçimlerini içerir. Bu işaretler birer dizgedir ve bu dizgelerin birimleri de gösterge olarak ifade edilir (Rifat, 2009: 12). Bu göstergeleri çevremizde duyduğumuz ya da gördüğümüz işaretler dizgesi olarak ayırabilir, örneklendirme yapabilir ve göstergelerin aslında hayatımızın her adımını çevrelediğini görebiliriz. Bu bağlamda tüm bu göstergeler, anlamlı ve yapıları birer bütün oluşturduklarında göstergebilimi işaret ederler.

Göstergebilim anlamın eklemlenmiş biçimini araştırır. Bu doğrultuda göstergebilim; dilbilim, insanbilim gibi farklı disiplinlerin yeni yaklaşım modellerini çözümleme ve yorumlama sürecidir. Göstergebilimde anlatı süreci söylemek isteneni doğrudan ya da dolaylı olarak gösterir. Rose, “Göstergebilim, bir görüntüyü parçalara ayırmak ve daha geniş anlam sistemleriyle ilişkili olarak nasıl çalıştığını izlemek için çok eksiksiz bir analitik araç kutusu sunar” der (Rose, 2001: 10). Yani anlamlandırılan gösterge dizgeleri çoğu zaman farklı özelliklere sahip olabilirler. Göstergebilimin amacı, anlamlı bir bütün oluşturan göstergeleri bilimsel bir dil aracılığıyla dizgeleştirerek ortaya koymaktır.

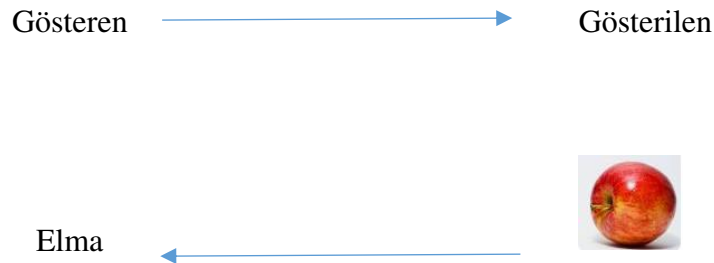
2.2 Önemli Küresel Göstergebilim Uygulayıcıları

Göstergebilimin temelleri iki önemli gelenek üzerine şekillenir. Bu iki geleneğin yürütücüsü ise Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Pierce' dir. Amerikalı ünlü düşünür Pierce' in göstergebilimi mantık temelinde ilerleyip dil felsefesi ile iç içe geçerken Saussure göstergeleri sadece dil temelinde ele alır. Charles Sanders Pierce' e göre bir şeyin yerini herhangi bir nesne ile ya da bir önad ile tutan şey göstergedir. Pierce' in göstergesi üç düzlemde; gösterge, gösteren ve gösterilen. Göstergebilimin öncü isimlerinden Ferdinand de Saussure için bir işitsel imge ile kavramın birleşmesi göstergeyi oluşturmaktadır. Saussure' e göre gösterge ikili yapıdadır ve şekli gösteren, içeriği ise gösterilen kavramı ile anlatır. Saussure' un göstergesi bir kavram ile onun dışavurumu durumundayken aynı zamanda göstergebilimi dil göstergelerini de içermektedir.

Şekil 1
Charles Sanders Pierce' in Göstergesi



Şekil 2
Saussure' un Göstergesi



Saussure ve Pierce ile temelleri atılan göstergebilim daha sonraları bağımsız bir yön izlemiştir. Saussure' e dayanan Avrupa geleneğini Roland Barthes, Claude Levi-Strauss, Julia

Kristeva, Christian Metz ve Jean Baudrillard; Pierce' e dayanan Amerika geleneğini ise Charles W. Morris, Umberto Eco ve Thomas Sebeok gibi araştırmacılar benimsemiştir (Rifat, 2009: 42). Her bir göstergebilimcinin içinde bulunduğu çağın ve toplumun gereksinimlerine göre ortaya koydukları sorun ve çözümleri dikkatlice incelemek, göstergebilimin gelişim sürecini anlamak açısından fayda sağlamaktadır.

Göstergebilim alanında çalışma yürüten Barthes' a göre gösterge, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkidir ve bu ilişkinin kurulmasıyla anlamlandırma ortaya çıkar. Barthes, Saussure' un aksine göstergebilimi dilbilimin alt bölümü olarak görmüş ama dile ağırlık vermeden, dilin oluşturduğu dizgelerle ilgilenmiştir. Saussure' un göstergebiliminde dil göstergeleri varken Barthes' ın göstergebiliminin ilkelerinde dil ve söz, dizge ve dizim, yan anlam ve düz anlam vardır. Barthes' ın göstergebiliminin temelinde mitler temel bir yer edinmiş ve ona göre mit; kabul edilen bir norm haline gelmeyi ve doğanın gerçeği olarak hareket etmeyi amaçlayan bir yöntem biçimi olmuştur. Barthes sanatsal özellik taşıyan metinlerin analizlerine yönelerek yıllar içinde tıpkı bir metin eleştirmeni gibi benzersiz bir anlatım biçimi geliştirmiştir.

Göstergebilimin kuramcıları arasında Pierce' in ardılı Charles W. Morris bulunmaktadır. Morris “göstergebilimsel” kavramını kullanarak insan iletişiminin daha da ötesine giderek hayvan sinyallerini ve işaretlerini incelemiştir. Amerika' da özellikle göstergebilim alanında ses getiren önemli bir isim ise Charles W. Morris' in öğrencisi olan Thomas Albert Sebeok' tur. Sebeok göstergebilimi, sadece insana değil tüm canlı varlıklara ait bir kavram olarak ele alır. Sebeok, Pierce' ın çalışmalarında göstergebilimin sınırlarını genişleterek semiyotik sahnesinde büyük bir rol oynamıştır. Çalışmalarında, insana ait olanın dışında hayvana ait işaretleri de değerlendirmiş sonrasında ise bunu bitkisel dünyayı da içerecek şekilde genişletmiştir.

Kültürel her olgunun iletişimsel incelenabilirliğini savunan romancı ve göstergebilimci Umberto Eco insan düşüncesini ve dil kavramlarını da bu düşünce doğrultusunda göstergebilimsel olarak incelemiştir. İtalyan çağdaş göstergebiliminin öncülerinden olan Eco kendine özel bir metin yorumlama (alımlama) şekli geliştirmiştir. Daha sonraları Türkçeye de çevrilen “Alımlama Göstergebilimi Üzerine Notlar” adlı metni (Appunti sulla semiotica della ricezione) Paris Göstergebilim Okulu' nun dikkatini çekmiş ve yayımlanmıştır (Rifat, 2009: 52).

Sosyal göstergebilim alanında Barthes' dan sonra gelen en önemli isim Christian Metz' dir. Barthes ile daha yakın olduğu bilinen, bir zamanlar Greimas ile de çalışan Metz bir söyleşide şu ifadeleri kullanmıştır: “Greimas'ın örgütsel meselelerle ilgilenen bir genel

sekretere ihtiyacı vardı ve iyi arkadaşı olan Barthes' tan birini önermesini istedi ve Barthes beni önerdi. Onu henüz şahsen tanıımıyordum; beni onunla tanıştıran Barthes'tı. Hâlâ bulunduğum “*Ecoles des Hautes Etudes*” 'e böyle girdim. Ama Greimas ile sadece dört ya da beş yıl kaldım, sonra teorisinin aşırı katılığına katılmadığım için ondan ayrıldım” (Dagrada & Pescatore, 2018). Buna karşın kendinden başka tüm göstergebilimcilerin fikirlerine ve çalışmalarına önem veren Metz, daha çok Barthes’ ın sosyal göstergebiliminden etkilenmiştir. Dilbilimsel yaklaşımları yapısalcı dilbilimin olanaklarından yararlanarak sinemanın anlam yaratma alanına kaydırmıştır. Metz sinemanın kendine özgü bir dili olduğunu savunarak sinema göstergebilimi denilince akla gelen ilk isim olmuştur. Ona göre sinemada ki tüm metinlerin anlamlı bir söylemi vardır ve o, yönetmenin anlamı nasıl oluşturduğu ile ilgilenir. Metz yorumlanabilir göstergebilimin alanlarını kültürel kodlarla incelerken aynı zamanda sinematografik olayların derinindeki anlamı da bu kodlarla ortaya koyar. Sinema göstergebiliminin kurucusu sayılan Metz, sinemada görüntünün hem gösteren hem gösterilen olduğunu savunur. Metz sinemada kodlarla yakından ilgilenmiştir. Sinemaya özgü kodlar daha çok kurguyu barındırırken, sinemaya özgü olmayan kodlar ise kültürel anlam taşıyan göndermeleri içermektedir Örneğin oyuncunun yemek yeme tarzı, kıyafet seçimleri kültürel anlam taşıyan kodlara birer örnek olarak gösterilebilir.

2.2.1 Pierce’ in Üçlü Göstergesi

Pierce fenomenolojisini ve benliğe ilişkin anlambilimsel nosyonunu Decartes ve Kant’ a yönelik eleştirileriyle şekillendiren bir filozoftur. Buna karşın Saussure genel olarak işaretleri inceleyen ve dilbilimin özel bir alt dalı olmasını amaçlayarak yeni bir disiplin kurmaya çalışan bir filologdur. Pierce’ in göstergebilimi gösterge olarak gösterge ve simge olarak göstergeyi içerecek şekilde gösterge kavramının ötesine geçer. Pierce gösterge kavramına bir anlayış, bilgi ve yorum birimi olarak felsefi bir perspektiften bakar. Bu anlamlandırmanın kaynağının bir insan mı yoksa doğa mı olduğuyla ve bu anlamlandırmanın genel olarak nasıl işlediğine dair bir kural türetmekle ilgilenir. Pierce için bir evden çıkan duman işareti, “ O evden duman çıkıyor” sözü kadar önemli bir işarettir (Al-Sharafi, 2004: 88). Pierce göstergeleri sınıflandırırken üç ayrı üçlük belirler:

- 1) Nitel, tekil ve kural gösterge
- 2) Sözce birim, önerme ve kanıt
- 3) İkon (Görüntüsel gösterge), belirti ve sembol

Pierce' in gösterge kuramında en çok kullanılan üçlüsü ikon, belirti ve semboldür.

Pierce'in üçlü gösterge kuramı Floyd Merrell tarafından açıklayıcı biçimde tablolaştırılmıştır.

Tablo 1
Pierce' in üçlü gösterge kuramı

Gösterge türü	Görüntüsel Gösterge	Belirti	Sembol
Göstergebilimsel tipi	Benzerlik	Nedensel ya da doğal ilişki	Uyulaşım
Örnekler	Fotoğraf Resim Diagram Müzik notası Hoş bir koku	Duman Hastalık belirtisi Limonun ekşi tadı	Sözcük İşaret Mors Alfabesi Mantıksal Gösterge Cebirsel Gösterge
Onları nasıl üretebilir ve kullanabiliriz ?	Hissederek Duyumsayarak	Algı Çıkarım Etki-tepki	Bir araçla öğrenerek ve uygulayarak

Not: (Merrell, 2000: 37)

2.2.1.1 Görüntüsel Gösterge (İkon)

Görüntüsel gösterge, nesnesinin sahip olduğu niteliklerinden dolayı nesnesine gönderme yapan göstergedir (Peirce, 1984: 291). Pierce için görüntüsel göstergeler sıklıkla benzerlik kavramıyla iç içe olmuştur. Bir görüntüsel gösterge, böyle bir nesne olsun ya da olmasın yalnızca sahip olduğu kendi karakterleri sayesinde ifade ettiği nesneye atıfta bulunan bir işarettir. Görüntüsel gösterge nesnesinin hiçbir varlığı olmasa bile onu önemli kılan karaktere sahip olacak; geometrik bir çizgiyi temsil eden kurşun kalem çizgisi gibi işarettir. (Peirce, 1984: 291). Başka bir deyişle, bir görüntüsel gösterge önemi, bir başkasıyla, onun var olmasını gerektiren herhangi bir ilişkide değil, kendi niteliklerinde temellenir. Kurallar, dikkati ilgili özelliklere yönlendirerek simgelerin kullanımına yardımcı olsa da, önemi bir yorumlama kuralına da bağlı değildir. Pierce'e göre görüntüsel gösterge fiziksel bir benzerliktir. Bir görüntüsel gösterge, nesnesini esas olarak ona benzerliği ile temsil eden bir göstergedir; gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki keyfi değildir, benzerliklerden biridir. Örneğin, bir adamın portresi ona benzer.

Görüntüsel göstergeler, yerini tutukları şey her neyse onu doğudan temsil eden göstergelerdir ve yerini tuttuğu şey ile fiziki bir benzerlik içermektedir. Bu bakımdan görüntüsel gösterge belirttiği şey var olmasa bile kendisini anlamlı gösteren bu özelliği taşımak zorundadır. Buna örnek olarak haritalar, resimler gösterilebilir. Bir elma resmi aslında var olmayan bir elmayı gösterir. Elmayı çağrıştırması fiziksel olarak benzerlik gösteren bir çizimdir ve görme duyumuzu uyaran bir araçtır (Erkman, 1987: 9).

Görüntüsel göstergeye en güzel örneklerden biri de fotoğraftır. Direkt kendisini temsil eden nesneyi gösterir. Fotoğraf birebir kopya değildir, iki boyutlu bir göstergeye bakıp bunun üç boyutlu bir nesne olduğunu anlamak da bir uzmanlık gerektirir (Erkman, 1987: 47). Yeni yüzyılda güncellemek gerekirse üç boyutlu nesnelerin tıpkısını ileten araçların üretilmesiyle fotoğrafa nesnenin birebir kopyası denilebilir ancak fotoğraf üzerinde çeşitli uygulamalar kullanılarak yapılan oynamalar ile iletilen mesajların farklılığı konuşulabilir. Tüm nesneleri duyularımızla algılamaya çalışırken “belli ana çizgiler o nesnenin çağrışımına yeter, işte görüntüsel gösterge bu ana çizgiler aracılığı ile kurduğu benzerlik sayesinde nesnesini yansıtır” (Erkman, 1987: 47).

2.2.1.2 Belirti (Index)

Pierce belirtiyi ise o nesneden gerçekten etkilenmesi nedeniyle ifade ettiği nesneye atıfta bulunan bir işaret şeklinde tanımlar. Sanki tüm belirtiler sonuçlanmış gibi okunarak, gösterilen nesneler onların nedenleri olarak değerlendirilir. (Peirce, 1984: 304). Belirti, kendisi ve nesnesi arasındaki varoluşsal bir bağ sayesinde bir göstergedir (Wollen, 1972). Belirti türündeki göstergelerde yorumlayan olmadan gösterge çözülemez. Örneğin bir bulut yorumlayan olduğu takdirde yağmurla özdeşleştirilip yağmurun göstergesi olabilecektir. Pierce de belirtiyi çeşitli şekillerde örneklendirmiştir. “Yürüyen bir adam görüyorum. Bu onun bir denizci olduğunun muhtemel bir göstergesidir” “Kadifeler, tozluklar ve ceket giymiş, bacaklı bir adam görüyorum. Bunlar, onun bir jokey ya da onun gibi bir şey olduğunun muhtemel göstergeleridir.” “Bir güneş saati veya saat günün saatini gösterir.”

2.2.1.3 Sembol

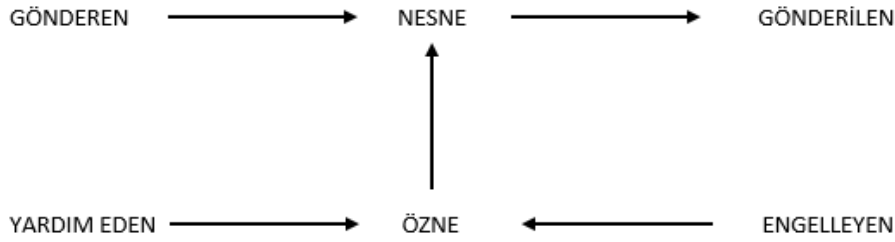
Sembol kavramı ise Pierce tarafından iki farklı şekilde tanımlanır. İlkinde sembol temsili karakteri tam da yorumlayanını belirleyecek bir kural olmasından ibaret olan bir temsildir. İkincisinde ise sembol, bir yorumlayıcı sayesinde ifade ettiği nesneye atıfta bulunan bir işarettir, genellikle bir genel fikirler birliğidir ve sembolün o nesneye atıfta bulunarak yorumlanmasına neden olmak için çalışır (Peirce, 1984: 292). ‘Kaplumbağa’, ‘doğum’, ‘çocuk’ gibi sözcükler sembole örnektir. Buradaki örnek semboller herhangi bir özel evliliği ya da çocuğu hatırlatmaktan ziyade zihindeki yansıma ile bağlantı kurup göndermede bulunmak amacı taşır.

2.2.2 Greimas’ın Göstergebilimsel Yaklaşımı

Göstergebilimde bir başka yaklaşım da Greimas’ın yapısal anlambilimi olmuştur. Greimas’ın 1966 yılında yayınlanan *Semantique Structurale* adlı yapıtı onun göstergebiliminin temeli olmuştur. Göstergebilimsel kare' veya 'Greimas karesi', Fredric Jameson (en önde gelen savunucularından ve kullanıcılarından biri) tarafından 'bir tür "keşif ilkesi" sunduğu şeklinde tanımlanmıştır. Göstergebilimsel kare, görünmeyen ama gerçek, belirleyici faktörleri ortaya çıkarma işlevi görür; bu faktörlerden günümüzün mit yaratıcısı (örneğin bir romancı) 'özgün ve benzersiz bir eser' inşa edebilir (Greimas ve Rastier, 1969:86). Göstergebilimsel kare, anlamlandırmanın temel yapısının 'ikili bir ayrışma ve birleşme ilişkisi' biçimindeki bir temsildir

Paris Göstergebilim Okulunun kurucusu olan Greimas, Saussure’ün ve L. Hjelmslev’in kuramsal tasarısı, N.Trubetskoy ve R.Jakopson’un ses bilim yöntemini, Propp’un masal çözümlemelerini örnek almıştır. Tümce düzeyinde kalan dilbilimin sınırlarını aşmaya çalışırken, söylemleri inceleyen araştırmacıların yöntemlerinden de esinlenmiştir. Greimas 1966 yılında “Yapısal anlambilim yöntem araştırması” (*Sémantique Structurale Recherche de Méthode*) adıyla anlam bilim ders notlarını yayımladı. Greimas’ın bu yapıtı yöntemsel açıdan göstergebilimin başlangıç noktası olarak da görülebilir. Bu yapıtında anlamın kuruluş koşulları ve anlam bilimin sınırlarını belirlerken, incelenecek konu dilden ayrı bir üst dilin düzenlenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Anlamlı bütünlere özgü anlamsal ayrılıklar, anlamsal eklemleniş belirlenirken, anlamın üretilişini bir üst dil aracılığıyla yeniden üreterek yorumlamayı amaçlar. Salt bildirişim dizgelerini, göstergeleri değil, anlamlı bütünlere ele alır. Bu üst dil insan bilimleri alanındaki bütün dallara örnek olabilecek nitelikte hazırlanmalıydı (Rifat, 2005:196).

Anlatı söz konusu olduğunda Greimas tarafından sınırlı sayıda işlev eyleyen olarak algılanmıştır. Greimas çağdaşları gibi Propp'un 31 işlevinden yola çıkarak işlev sayısını önce 20'ye sonra da dört temel kavrama indirgeyerek şekillendirmiştir. Eyleyen sayısı ise altıdır ve aralarında belirli bir çizime uygunluk vardır.(Gündeş, 2003:56)



(Gündeş, 2003 : 56)

Greimas'a göre kişiler, oyuncular bir öykünün betisel kendilikleridir. Oyuncuların kimliği ve yaptıkları öyküdeki izleksel işlevleri tanımlamaktadır. İşlevlerine göre oyuncular altı eyleyen işlevini yerine getirmekte; bir işleve indirgendiğinde ise oyuncuya da eyleyen adı verilmektedir. Bu altı işlev ise şu şekildedir:

Tablo 2
Greimas'ın Eyleyenler Tablosu

Özne	Nesne
(Eylem yapar.)	(Eylemin konusudur.)
Gönderen	Gönderilen
(Eylemi belirler, kökeninde yer alır.)	(Etkileri eylemin sonuçlarını alır, kendisi için eylemin gerçekleştiği kişidir.)
Yardımcı	Engelleyici
(Eyleme yardım eder.)	(Eylemi engeller.)

(Gündeş, 2003 : 57)

Bunlardan özne, nesne, gönderen ve gönderilen anlatıda kahramanı birincil derece temsil eder, yardımcı ve engelleyici ise mecbur olmaksızın anlatıda bulunabilir. Özne kendisini nesneye itecek bir güç arar ve anlatıda bu güç gönderendir. Gönderen eylemi belirleyerek özneyi yönlendirir. Gönderen tarafından yönlendirilen öznenin amacı nesneye sahip olmaktır.

Özne ile nesne arasındaki eksen arayışla ilgiliyken gönderen ile gönderilenin arsındaki eksen iletişim eksenidir. Anlatıbilimsel yaklaşımda başlayan göstergebilim serüveni Du Sens' (Anlam Üzerine)le sürmüş ve göstergebilimsel kare burada ortaya çıkmıştır. Greimas, "sözdizimsel nesnenin sadece öznenin projesi olduğunu" ve "nesnenin ancak onu ortaya çıkaran bir (ya da daha fazla) anlamsal değerle tanınabileceğini" söyler. Değer kelimesine metodolojik olarak yüklenen dilsel, diferansiyel anlam ne olursa olsun, bir arzu nesnesi ve amaç-nesne ile ilişkili daha net, muzaffer değer anlamına dönüşür (Greimas, 1983:15). Bu bağlamda oluşturulan eyleyen çizelgesi her türlü dilsel ya da dil dışı, söylem ya da anlatı yapıları çözümlemede kullanılmakla birlikte bütün insan etkileşimini de çözümlemede kullanılabilecek özelliktedir.

Greimas' ın göstergebiliminde en çok edebiyat eserleri ön plandadır. Edebiyat metnine dizge özellikleri açısından yaklaşmanın yanında anlam ve yan anlamları da çözümlemiştir (Erkman-Akerson, 2005:144).Tüm edebiyat ile ilgili çözümlemelerinde temel bir anlam uyuşması bulunur. Greimas' ın göstergebilimi anlam ve anlamlama süreçleri ile ilgilidir. Anlamlı bir bütün olan anlatıda göstergebilimsel çözümlemeyi üç aşamada ele alır;

Tablo 3
Greimas' ın Çözümleme Aşamaları

Yüzeysel Düzey	Betisel Düzey Anlatısal Düzey
Derin Düzey	İzleksel Düzey

Yüzeysel düzeyde metnin anlatı boyutu, derin düzeyde ise metnin yüzeysel anlatı boyutunu da içine alan daha evrensel niteliği olan benzer anlamlar betimlenir. Göstergebilimin en temel aşaması olarak kabul edilen betisel düzeyde göstergeler direkt gerçek hayatla ilintilidir. Çözümlemenin ilk aşaması olan betisel düzeyde nesne, mekan, izleyici gibi farklı vakıaların birbiri ile etkileşimi ele alınır. Anlatısal düzeyde anlatımın işleyiş şekilleri ele alınır. Günay (2007: 478)' a göre anlatısal düzey, anlatıdaki kişilerin ve eylemlerinin işleve bağlı çözümlendiği inceleme düzeyidir. İzleksel düzey yada diğer anlamı ile derin anlam düzeyinde metin, edebiyat dışında bazı dizgelerle ilişki içindedir. Bu boyutta, her metin dünya ve karşılıkları ile ilgilidir ve bu karşılıkların dönüşümü ele alınır.

2.3.2 Roland Barthes' ın Anlamlandırma Kavramı

Göstergebilim alanında çalışma yürüten Barthes' e göre ise gösterge, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkidir ve bu ilişkinin kurulmasından da anlamlama ortaya çıkar. Barthes'in ilkelerinin tek amacı dilbilime dayanarak çözümsel kavramlar ortaya koymak" tır. (Barthes, 1979: 10). Barthes' ın göstergebilim biliminin temeli, mitler fikrine dayanmaktadır. Barthes'a göre mit, kabul edilen bir norm haline gelmeyi ve doğanın bir gerçeği olarak hareket etmeyi amaçlayan bir söylem biçimidir. Roland Barthes, yapısal sistemlerin, özellikle Saussure'ün göstergeler kuramının nasıl işlediğine dair göstergebilimsel yaklaşımı nedeniyle önemlidir; ancak onun film alanındaki en önemli katkısı, filmlere uygulandığında gösterileni alan ve ikinci bir anlam ve düzen yaratan mitler fikridir.

Barthes, anlamlandırmasında düz anlam (dizisel) ve yan anlamlara (dizimsel) vurgu yapar. Düz anlam göstergenin temsilini, yan anlam ise göstergenin nasıl temsil edildiği üzerinde durur. Düz anlam evrenseldir ve insanların genel kabulüdür ancak yan anlam ise yorumlanabilen ve kültürden kültüre farklı anlamlandırma ile aktarılanıdır. Örneğin, bir filmde kullanılan kırmızı renk ait olduğu kültürün kendi kodları içerisinde aşkı temsil edebilir ancak başka bir kültürde tehlikeyi temsil edebilir.

Göstergebilimin temel önermesi, işaretlerin ve bunların kodunun çözülmesi ve kodlanmasıyla ilgili süreçlerin incelenmesidir. İşaretler, özellikle dillerin sembolizm, metonimi ve metafor biçiminde anlamı nasıl ilettiği konusunda, çeşitli şekillerde iletişim kurabilir (Zogby, 2012: 26).

2.3.2.1 Düz Anlam

Gösteren ile gösterilen arasında kurulan ilişki bir anlamlamadır. Düz anlamda göstergeler zihinde direk bir yansıma, en bilinen anlam durumundadır. Gösteren kişiden kişiye değişiklik gösterebilse de olduğu gibi algılanır. Erkman'a göre "Kavram nasıl bir yaşam deneyimi ile oluşmuş olursa olsun, aynı ve tek bir dizgede kalındığı sürece, bir gösterenle karşılaştığımızda, tartışmasız olarak ilk akla gelen kavram, o göstergenin düz anlamıdır" (Erkman, 1987: 69). Bir göstergeyi algıladığımız zaman onun göstergesi yani anlamı zihinde oluşur. Düz anlamda bir armut görüntüsü sadece armutu simgeler. Tüm dış etkenlerden bağımsız yalnızca bir meyve türü olan Armutu işaret ederek anlamlandırır.

2.3.2.2 Yan Anlam

Düz anlam göstergenin neyi yansıttığını anlatırken, yan anlamısa göstergenin nasıl yansıtıldığını ortaya koyar (Barthes, 1979). Yan anlamda göstergenin ikincil anlamı ortaya konulur. Göstergelere eklenen duygu, düşünce gibi etkenler ile değişen ikincil anlam, yan anlam olarak nitelendirilirken bu yan anlamlar bireylerin yaşadıkları olaylar ve kişisel özellikleri ile şekillenmektedir (Sığırcı, 2017). Erkman'a göre ise düz anlam kesinliğini yitirdikçe, aynı gösterenlere bağlı anlamların sayısı artar ve bu aşamada ortaya çıkan bu değişik anlamlar yan anlamı oluşturur (Erkman, 1987: 7).

2.3.2.2.1 Metafor (Eğretileme)

Metaforik anlam, iki şey arasında bir benzerliğe dayalı, ortak bir özelliği paylaşan ve karşılaştırmayı teşvik eden bir ilişki kurar. Metaforlar genellikle maddi olmayan bir şeyi sanki görülebilir veya hissedilebilirmiş gibi hayal ederek bir bağlantıya işaret eder ve bizi bu bağlantı üzerinde durmaya davet eder (Edgar, Marland & Rawle, 2015: 24). Metaforlar özünde sözcüklerin gerçek anlamları dışında başka bir sözcük veya kavram yerine kullanılmasıdır. Roland Barthes da metaforu gösteren ve çağrışım olarak değerlendirmiştir.

2.3.2.2.2 Metonimi (Düzdeğişmece)

Parça ile bütünün yer değiştirdiği anlatım biçimidir. Metonimik anlamda çağrışıma dayalı bir ilişki kurulur. Bir benzerlik ileri sürmek yerine, bir metonim bir şeyi başka bir şeyle değiştirir. Metonimi de olgu anlatılırken onun yerine ona ait bir parçanın gösterimi gerçekleşir. Örneğin evin tamamını göstermek yerine mutfağın gösterilmesi olayın evde geçtiğine çağrışım yapmış olur.

Tablo 4

Metafor ve Metonimi Karşılaştırması

METAFOR	METONİMİ
Benzerliğe dayalı benzeyiş	Çağrışıma dayalı benzeyiş
Meta – dönüşüm, ötesine	Meta - dönüşüm

Chaplin ayakkabı bağlarını makarna gibi yer	Rover, 2 Numaranın buyruğu ile köylülerden birini öldürür
Benzetme: içinde, “gibi” ya da “kadar” kullanılarak kıyaslama yapılan önemli alt kategori	Kapsamlayış: içinde, bütünü parça ya da parçanın bütün yerine geçtiği önemli alt kategori
“Hiç kimse bir ada değildir...”	Kırmızı tutkuyu bildirir
Örümcek adam giysisi	Amerika “yerine geçen” Sam Amca
Uzun ince nesneler penis olarak görülebilir	Bowling oyuncusu, İngiliz’i belirtir; kovboy şapkası Batı Amerika’yı belirtir

Not: (Berger, 1993: 35)

2.3.2.2.3 Mit

R. Barthes’ ın kullandığı anlamda mit ikinci-sıra anlamlandırmadır. Herhangi bir madde, eylem serisi, poz, jest, imaj, stil veya sosyal durum, işaret ve işaret setine genel bir kültürel anlam verildiğinde, mitsel anlamı ortaya çıkarır. Mitler güçlü ideolojik görevler görür. İşaret biçim olur ve geniş anlam ise içerik olur. Örneğin kırmızı gül aşkı ifade eder. Mit, şeyleri olduğundan farklı gösterir ve ayrıntıları ortadan kaldırır, fakat görünüşte sanki ne ise oymuş gibidir. Mit yüklenen kültürel anlamı doğallaştırır. Böylece, örneğin bir egemenlik, ticari veya siyasal etkinlik normalleştirilir ve yeniden üretilir (Erdoğan, 2002: 126).

Gaines mit örneğini, "tanınabilir bir kimliğe, bir tarihe ve gerçek sosyal meseleleri temsil eden karakteristik davranışlar yoluyla anlaşılan ayırt edici insan kişiliğine" sahip olan popüler kültüre gömülü bir sembol olarak tanımlar (Gaines, 2001: 3).

2.3.2.2.4 Simge

Simge, bir şeyin kendisinden başka bir nesneyi anlamlandırma amacıyla kullanılan, uzlaşmaya dayanan bir göstergedir. Simge gerçek nesneye atıfta bulunarak onun sembolü olarak kullanılır. Görsellik simgenin ana fikridir. Barthes’ ın şifrelenmiş görüntüsel ileti olarak tanımladığı simge; benzetme ilişkisine dayanan, gösterenle gösterilenin ilişki içinde olduğu göstergedir.

Tablo 5
Gösterilen ve Gösteren İlişkisi

Gösteren	Gösterilen
Beyaz güvercin	Barış
Üç çatallı asa	Neptün, Poseidon
Terazi	Adalet

2.3 Türkiye’ de Göstergebilim Çalışmaları

Göstergebilim Türkiye’ de bir alan ismi altında toplanmamışken küresel dünyada göstergebilim bir bilim dalı olarak kabul görmekteydi. İnsanlık varoluşundan beri hayatımızda olan göstergeleri anlama ve anlamlandırma ihtiyacı ile göstergebilimin öncülüğünde disiplinler arası bir yaklaşım doğmuştur. Türkiye’ de 1960’lı yıllarda belirtibilim, imbilim gibi isimlerle çalışmalar yapılmış daha sonra göstergebilim terimi kullanılmaya başlanmıştır (Erkman, 1987). İlk olarak edebiyat metinlerinin temasal ve anlatısal düzeyde göstergeleri incelenmiştir (Kalelioğlu, 2021). 1940’lı yıllarda göstergebilim öncesi çalışmaların ilki olarak Süheyla Bayrav’ ın “Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi” adlı eseri gösterilebilir. Bu yapıta göre yapısalcılık ve göstergebilim, edebiyat eleştirisine hakim olan iki ilkedir ve metin-okur ilişkisinin temelini oluşturur. Yine bu yapıtta edebiyatın okunurluğu, yeniden üretilebilirliği ve Saussure ile Hint-Avrupa dilleri üzerine çalışmaları ile tanınan Benveniste’ nin paradigmalarıyla göstergebilim alanına girmiştir (Bayramın, 2012:144). Kitabın yapısalcılık-göstergebilim bölümünde bu iki bakış açısı arasında zıtlık geçmişte var olmasa da, Sasurre’ün anlam ileten tüm gösterge yöntemlerinin “semiologie” biliminin kapsamına girmesiyle, yapısalcılık etkisini yitirmiş ve zamanla bir iki bakış açısında zıtlık olduğu belirtilmiştir. Sonuç olarak yapısalcılığın göstergebilime dönüşmesinde, göstergebilimin daha geniş bakış açıları sağlayarak metnin özünü arama sürecinde daha doğru sonuçları elde ettirdiği görülmektedir. Bu temellerle Türkiye’ de başlayan göstergebilim çalışmaları Süheyla Bayrav’ ın tezlerini yönettiği Berke Vardar ve Tahsin Yücel çalışmaları ile devam etmiştir.

Berke Vardar ,“Etude lexicologique d’un champ notionnel. Le Champ Notionnel de la Liberté en France de 1627 à 1642” adlı incelemesinde Saussure’ nin gösterge kavramına bağlı kalarak özgürlük kavramını ve bu kavramın sözlüksel birimlerini incelemiştir. Mehmet Rıfat

ile birlikte Roland Barthes' in Göstergebilim İlkeleri adlı kitabını Türkçeye çevirerek Türkiye' de göstergebilim alanına büyük katkıda bulunmuştur. Berke Vardar, 1968 yılında "Dilbilim Sorunları", 1977 yılında "Dil Devrimi Üzerine", 1982 yılında "Dilbilim Yazıları", "Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri", 1988 yılında "Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü" gibi eserleriyle alana büyük katkıda bulunmuştur. Vardar'ın çalışmalarının çoğu dilbilim üzerine olsa da temeli Saussure'ün dilbilim anlayışına dayanan çalışmalardır. Dolayısıyla Vardar'ın dilbilime yönelik bazı çalışmalarında göstergebilimin izlerini görmek olası bir durumdur. Tahsin Yücel' in "Dil Devrimi", "L'Imaginaire de Bernanos" , "Figures et Messages dans la Comédie Humaine", "Yapısalcılık" adlı eserleri ile dilbilim alanında ki çalışmaları yine göstergebilim alanında ki çalışmalara örnek olarak gösterilebilir.

1958 yılında ünlü Fransız göstergebilimci Algirdas Julien Greimas, Ankara'da görevlendirilmiş, göstergebilimin epistemolojisi üzerine Ankara Üniversitesi'nde felsefe profesörü olan Nusret Hızır ile çalışmalar yapmıştır. 1960' lı yıllarda İstanbul Üniversitesinde dersler vermeye başlamıştır. Greimas derslerde metin okumaları, dilbilim çalışmaları yürütmüştür, Greimas' a göre, 1966 yılında göstergebilim araştırmaları henüz tamamlanmamıştı. Bu nedenle kitabına "Semántica estructural: investigación metodológica" (Yapısal Anlambilim) adını vermiştir. Ancak bu kitabın yayınlanmasından sonra onun göstergebilim üzerine yazılmış en temel kitap olduğu anlaşıldı. Bu kitap, daha sonra kurulacak olan Paris Göstergebilim Okulu'nun kurucu metni olmuştur (Karakul ve Günay, 2019). Türk göstergebilimciler için bu kitabı orijinal kılan, Greimas' ın kitabı İstanbul Üniversitesi'nde Fransızca dersleri verirken yazmaya başlamış olmasıdır. Bu dönem Tahsin Yücel'in doktora tezi hazırladığı döneme denk gelmektedir. Yücel, Greimas' ın asistanlık görevini üstlenmiştir. Yücel ile birlikte edebiyat göstergebiliminin temellerini atmıştır. Greimas'ın Tahsin Yücel'in çalışmasının biçimselleştirilmesine katkısı ya da tersine Yücel'in Greimas'ın Yapısal Anlambilimin inşasına katkısı çok özeldir.

Greimas "Yapısal Anlambilim" kitabında Yücel'in çalışmasından ödünç aldığı pek çok örnek vermiştir. Greimas, Yücel'in çalışmasını, dikotomiler çıkarmak için kullanmıştır. Yücel' in kullandığı ölüm ve yaşam gibi zıtlıklara, Greimas kendi kitabında göstergebilimsel bir kare oluşturmak için atıfta bulunmuştur. Algirdas Julien Greimas, bir niteleyiciler modeli, bir eyleyenler modeli ve mikro-evrenler modelleri ortaya koyarak kavramsal bölünmeyi sürdürmektedir. Bunu yapmak için Yücel'in Bernanos'un romanlarında yer alan hastalıklar, hayvanat bahçesi, yalanlar ve gerçekler hakkındaki açıklamalarını kullanmıştır. Bu özellikleri

ile Yücel' in "Bernanos' un Hayali" tezi ile dilbilim ve edebiyat arasına bir sınır belirlenmiş ve göstergebilim artık Türkiye'de farklı bir disiplin olarak kabul görmeye başlamıştır.

Süheyla Bayrav ve Greimas' ı Türkiye' de göstergebilim çalışmalarının öncüleri olarak, Berke Vardar ve Tahsin Yücel' i ise göstergebilimi çalışan ilk göstergebilimciler olarak gösterebiliriz. Yücel ve Vardar'dan sonra ise alan kendi içerisinde gelişen göstergebilim, resim, müzik, reklam, sinema gibi her alanda yorumlanmaya başlamıştır. Mehmet Rifat, Fatma Erkman, Zeynel Kıran, Ayşe Kıran, Nedret Öztokat, Doğan Günay, Murat Kalelioğlu, Nükhet Güz, Simten Gündeş, Alev Fatoş Parsa, Kubilay Aktulum gibi isimler çalışmalarıyla ve yayınlarıyla göstergebilim alanını beslemişlerdir.

2.4 Sinema Göstergebilimi

İnsanbilim ve dilbilim kavramları ile ilgili yapılan göstergebilimsel çalışmalar daha sonraki yıllarda özellikle 1960' lı yıllar itibariyle tiyatro göstergebilimi, sinema göstergebilimi, öykü çözümlemeleri, reklam incelemeleri, mimarlık incelemeleri gibi alanlarda yapılan çalışmalarla ile çeşitlenerek göstergebilimle bağlantılı alanlar genişlemiştir.

Göstergebilimin sinemaya nasıl baktığını anlamak için sinemanın öncelikle kendine özgü göstergeleri olan bir sanat dili olduğunu kavramak gerekir. Görsel sanatların bir parçası olarak sinema, alıcılar olarak izleyicinin görsel ve işitsel olarak deşifre ettiği anlamı vermek için yaratılan yapılandırılmış kodlardan oluşan bir "karmaşık iletişim sistemi"dir. (Branigan, 1984: 35). Bu iletişim sisteminde sinema göstergebilimi, filmin gerçek anlamda sözlü (parole) veya yazılı bir dille aynı olmadığını iddia ederken anlamı inşa eden bir sosyal yapı yaratarak her filmin bir dil sistemine (la langue) nasıl benzediği konusunda birçok ortak benzerlik ortaya koyar. Metz' e göre, "sinema zaten ifade malzemesi düzeyinde bir 'bileşik' dil sistemidir" (Metz, 1974). Sonuç olarak, filmler sözlü veya yazılı bir dilin sözdiziminin, seslerinin veya karakterlerinin aynı kullanımını sergilemezler, ancak anlamı inşa etmek ve izleyicilere iletmek için aynı yeteneği ve keskinliği paylaşırlar.

Sinema genellikle anlatı ile eş tutulur (Metz'in dediği gibi, "vücuduna vidalanmıştır"). (Ehrat, 2005: 145). Sinema göstergebiliminde, filmlerin anlamı nasıl ifade ettiğine dair bir zihniyet ve çerçeve oluşturur. Metz ve göstergebilimciler, filmin anlamlandırma yeteneklerinin önemli yönlerine odaklanan teorilerden yararlandıkları ve göstergebilimcilere göre filmin sınırlarını aşan işaretlerin, kodların ve sembollerin etkisini vurguladıkları için filmler hakkında

faydalı yorumlar sunarlar. Kodlar, kültürün çoklu alanlardaki anlam türetme yeteneklerinden dolayı belirli bir sahnenin dar sınırlarının dışında bir anlama sahiptir (Monaco, 2001: 65). Göstergebilim film çalışmaları alanına, film görüntülerindeki işaret ve kod sistemlerinin nasıl anlam oluşturduğunu tanımlayan bir sistem sağlamıştır. Metz, film görüntülerinde anlamın inşasına odaklanan yorumlayıcı bir teori ve bu süreçleri haritalayan film görüntülerinin; çoklu anlam sistemlerini yaratan geniş, kültürel ve güçlü mesajları nasıl etkilediğini başarılı bir şekilde belirleyebilen bir bilim kurmuştur. Film görüntülerinin anlamlandırmasıyla ilgili betimleyici süreci ve tanımları anlamak önemli bir araştırmadır, ancak film görüntülerinin izleyicileri belirli duyguları hissetmeleri için nasıl uyandırdığı ve harekete geçirdiği de aynı derecede önemlidir. Sinema göstergebilimi, film görüntülerinin nasıl anlam oluşturduğunun tüm giriş ve çıkışlarını kavrarken aynı zamanda izleyicilerin sosyal ve geniş kültürel düzeylerde nasıl etkileşime girdiğini ortaya çıkarır. Bu da izleyicilerin film görüntülerini izlerken girdikleri ilham verici ve efsanevi durumları tanımlamaya yardımcı olur.

Filmlerde kodların rolü anlaşıldığında sahnenin “mesajının” iletildiği ortam olduğu ortaya çıkıyor. Kodlar, gösterenlerin seçimini ve amaçlanan anlamları en etkili şekilde iletme yeteneklerini öneren kural odaklı sistemlerdir. Bu kapsamda kodlar, hem muhataplar hem de muhatapları tarafından mesajları kodlamak ve kodunu çözmek için kullanılan geniş bir yorumlayıcı çerçeveyi temsil eder. Barthes' a göre bu aynı zamanda film metinlerinde mitlerin işlevidir; belirli işaretler gösterenler haline gelir ve yeni bir anlam sistemi yaratır. Mitler film metinlerinde görüldüğünde, bireylere dayatılan ideolojik değerleri temsil edebilir ve hem tematik hem de psikolojik anlamları normlar biçiminde aydınlayabilir. Sembollerin gerçek anlamlarını gizlediğine inanan Lacan ve Freud'un aksine mitler, duygusal olarak yüklü materyali psişik bilinçdışı unsurlarıyla birleştirmektedir. Psişik gerçeklikle bütünleşmeyi ve bağlantıyı içerdikleri için de mitler zihin göstergebilim teorisinin önemli bir parçası durumundadır.

Göstergebilim kuramları filmlere uygulandığında, film görüntülerinin, Saussure' ün bütün dilsel sistem ve bireyin içinde yer aldığı toplumsal bir yapı olan la langue olarak adlandırdığı dil sistemimiz içinde, nasıl anlam oluşturduğunu açıklayan yasaları ve sistemleri ortaya koymaya çalışırlar. Film metinlerini Roland Barthes' ın kavramları açısından incelersek, görüntülerin daha geniş bir kültürel düzeyde nasıl işlediğini görürüz. İmgeler bir gösterge oluşturduğunda ve bu mesaj bir dizi başka gösterene bağlandığında; temsilin daha geniş bir ikinci aşaması oluşturulur. Oluşturulan bu aşamada daha ayrıntılı ve ideolojik çerçeveli mesajlar, filmin teknik niteliklerinin etkisine benzer şekilde daha güçlü anlam yaratır.

2.4.1 Sinemada Kullanılan Göstergeler

Teknoloji ile filmin anlamı kişisel bilinçdışıyla ilişkilendirilerek; sanatsal ve şiirsel görüntülerin dili haline gelir. Konuştuğumuz dil, etrafındaki dünyadan bağımsız bireylere anlamı iletir. Filmler ise anlamı iletmek ve izleyicileri duygusal olarak etkilemek için bulunduğu kültüre ait mitler gibi zengin materyalleri içeren dünyaya bağlı olmalıdır. Mitler, zamanımızın baskın ideolojilerini temsil ettikleri için anlamın iletilmesinde önemli bir rol oynarlar.

Sinema göstergebilimi, film görüntülerinin anlam inşa etmesine izin vermek için gerekli olan sosyo-kültürel derinliği ve ikincil kodları nasıl elde ettiğini açıklar, ancak film metinlerindeki bu daha geniş anlamların izleyicileri duygusal olarak nasıl etkilediğini tam olarak açıklamaz. Ayrıca film yapımcılarının görüntüleri anlamlı ve yönlendirilmiş bir ifade sistemine nasıl daha fazla taşıyabileceklerini de detaylandırmamaktadır. Film yapımcıları, teknoloji aracılığıyla görüntüleri, kamera, ses ve kurgu kullanımını geliştirerek daha fazla sosyo-kültürel derinlik elde edebilirler (Andrew, 1984).

Bir film yapımcısı tarafından yaratılan görüntüler, kameranın önündeki orijinal nesneler ve onların çalışmalarından elde ettiğimiz anlamlar arasında bir ilişki vardır. Ekranda gördüklerimiz ve filmde aldığımız şeyler her zaman dolaylıyken, hala orijinal nesneyle bir ilişkisi vardır.

Çeşitli işaret türleri aracılığıyla, bu dünyadaki her şey alıcıların gözünde kendi başına belirli bir anlam içerir. Chandler (2000), göstergebilimde işaretlerin belki de kelimeler, görüntüler, sesler, jestler ve nesneler gibi anlamların çıkarılabileceği her şey olduğunu açıklamıştır (Chandler, 2000).

2.4.1.1 Gösterge Olarak Zaman ve Mekan Kullanımı

Bir filmde izleyicinin anlatıyı anlamlandırmasında zaman kavramı büyük önem taşır. İzleyici olay örgüsünü zamanın sunduğu çerçevede anlamlandırır. Filmde hikayenin zaman diziniyle oynanması filmdeki geçmiş, şimdi ve gelecek zaman arasında bağlantıyı kurmamızı sağlarken aynı zamanda öyküde dramatik bir etki de yaratır. Öykü anlatılırken flashback

kullanımı ile izleyiciye olayları mantıksal boyutta kendisinin düzenlemesi fırsatı verilir ve anlatıda bir bütünlük oluşturulur. Bir gösterge olarak zamanın kullanımı filme dinamik bir akış özelliği verirken, hikaye ve izleyici dinamik tutularak özgür bir biçim sunulmuş olur.

Kurmaca bir filmde olayların geçtiği zaman ile ekran süresi birbirinden bağımsız düzenlenebilir. Burada zaman kavramı yine bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır. Film içerisinde geçmiş zaman, şimdi ve gelecek zaman ekseninde yaşanan sıçramalar kullanılarak (flashback-flashforward) üç-dört günlük bir öykü anlatılırken, bu öykünün filmdeki ekran süresi yaklaşık 130 dakika olarak bizlere sunulmaktadır. Bunun yanı sıra ekran süresi ile öykü süresinin aynı olduğu filmlere de rastlanabilir. Ya da tam aksi şekilde Kurosawa filmlerinde rastladığımız gibi birkaç saniye sürecek bir sahne yavaşlatılmış hareketlerle uzatılarak seyirciye sunulabilmektedir.

Sinemada görsel gösterge olarak kullanılan zaman kadar mekan da önemlidir. Anlatımda simgesel bir anlama sahip olan mekan örgütlenmesi anlatı kodlarında önemli bir yere sahiptir. Filmlerde anlatının görüntüye aktarılmasında mekan kullanımı özenle tasarlanacak bir göstergedir. Filmde sosyal kimlikler kullanılan mekan aracılığı ile görselleşir. Görsel gösterge olarak kullanılan mekanın yaratımında, filmin olay örgüsü, kullanılan renkler ve dekor seçimi birbiriyle bağlantılıdır.

Sinemada mekan ve zaman birbirinden ayrılmaz göstergeler durumundayken zamanın sürekliliği de mekanın olanakları ile etkileşim halindedir. Mekan, filmin zaman örgüsü ile boyutlandırılır. Filmin geçtiği zamana göre seçilen mekan, filme katacağı anlam bakımından ve estetik bakış açısından önemlidir.

2.4.1.2 Gösterge Olarak Jest ve Mimiklerin Kullanımı

Gündelik hayatımızda kullandığımız jest ve mimikler; küçük yaşlarda benimsenen, farkında olmadan konuşmalarımıza dahil olan sözlü ve görsel iletişimin en önemli göstergelerindendir. İletişim kodlarının başında gelen beden dili kullanımı sinemada anlatının aktarımında etkilidir. Seyirci ile oyuncu arasındaki iletişimi sağlayan, hareket ve diyalogu destekleyen ise oyuncunun kullandığı duruş, jest ve mimiklerdir. Beden duruşuyla birlikte jest ve mimikler karakterin ruh halini, tavrını izleyiciye aktaran görsel göstergelerdendir. Potter (2002: 77)'a göre, oyuncu; jest, sembol ve metafordaki birçok olasılığı keşfederek kendi

yaratıcılığını geliştirmede bir kapı aralayabilir. Böylece oyuncu jest ve mimikleri bedeninde bilinçli ve kurgulu bir biçimde deneyimlerken anlatıya olan katkısı ile de sinemaya hizmet eder.

2.4.1.3 Kostümlerin Gösterge Olarak Kullanımı

Sinemada olaylar ve karakterler kesin hatlarla belirlenmiş olup akış bu doğrultuda ilerler. Karakterler iyi, kötü, tutkulu, duygulu, suçlu, namuslu gibi keskin ve olağan çizgidedirler. Seyirci mutlak olarak karakterleri bu sıfatlarla algılar. Oyuncunun bu görünümü kazanması için de sinemada bazı estetik oluşumların gösterilmesi gerekmektedir. Aynı ayrı görsel gösterge olarak ele alınan zaman ve mekan kullanımı, oyuncunun duruşu, jest ve mimik kullanımı bunların yanı sıra kostümlerinde gösterge olarak ele alınması sinemadaki estetik bakış açısına büyük katkı sunmaktadır.

Kostüm tasarımı senaryodan beslenir ve bu tasarımı, saç ve makyaj tasarımı ile ilintilidir. Oyuncu, film içerisinde giyim kuşamıyla, saç tuvaletiyle ve makyajıyla yaratılan kimliğe bürünür (Şenyapılı, 2002: 172). Filmde olay örgüsüne uygun seçilmiş kostümler mutlak bir şekilde anlatıya ve sahnenin atmosferine hizmet eder. Kostüm rolün karakter yapısını izleyiciye aktarırken, karakterin psikolojisine ve sosyal statüsüne ilişkin bilgiler vererek sinemada kullanılan en önemli görsel göstergelerden biri haline gelmiştir.

2.4.1.4 İşitsel Göstergeler

Sinemada görüntü kadar ses de önemlidir. Sesin sinemada kullanılmaya başlaması sinemaya ayrı bir dil katılmıştır. Bu bağlamda sinemanın gelişiminde kullanılan görsel göstergeler kadar işitsel göstergelerin de araştırılması gerekmektedir.

Christian Metz' in sinemada kullandığı göstergeleri, görsel imgeler, diyalog, müzik ve ses efektleri olarak sıralayabiliriz. Bu göstergelerin ise çoğu işitsel göstergelerdir. Görsel imge ve ses efektleri kesintisiz ilerlerken, diyalog ile müzik aralıklarla verilir ve ileti yolları birbirinden farklı devam eder (Monaco, 2001: 204). Sinema anlatısında kullanılan sesler (müzik, diyalog, ses efektleri) sinemanın çekici olma özelliğini sağlar. Sinematografik açıdan izleyiciye aktarılmak istenen duygu ve mesajda görüntülerin önemi kadar işitsel göstergelerin de katkısı büyüktür.

Sinemada hem ses hem görüntü aynı anda kaydedilebilir ya da ses daha sonradan kurgulanabilir. Görüntü ara ara çekim yapılarak, ses ise süreklilik esası ile kaydedilebilir. Sinema içerisinde anlatının bozulmaması için görüntü ve ses senkronizasyonun sağlanması, seçilen film müzikleri ve kullanılan ses efektleri filmin kalitesini belirlemede görsel göstergeler kadar önemlidir.

2.5 Sinemaya Jungcu Yaklaşım

1875-1961 yılları arasında yaşayan “analitik psikoloji” adlı yeni bir psikoloji sistemini kuran Carl Gustav Jung, ünlü bir psikolog ve psikiyatristtir. Carl Gustav Jung geliştirdiği analitik psikoloji kuramını Freud’un psikanaliz kuramının temelleri üzerine kurmuştur. Bilincin varlığını kabul eden Jung, insan ruhunu bilinç, kişisel bilinçdışı, kolektif bilinçdışı olmak üzere üç bölümden oluşan bir yapı olarak tanımlamıştır (Ukray, 2016:17). Carl Gustav Jung tıp ve psikiyatri kökenli bir ruh çözümlemecisidir. Psikolojik tipler, kompleksler teorisi ve sözcük çağrışım testi gibi özgün bilimsel katkıları, günümüz psikolojisi ve psikiyatrisi içinde de yerini muhafaza etmiştir. Ancak Jung’u bir okul yapan, bütün insanbilimlerine yansıyan türevleriyle sembol-bilim alanındaki çalışmalarıdır. Bu katkı antropolojiden teolojiye, psikolojiden felsefeye, etnolojiden sosyolojiye çok geniş bir alanda değişim ve dönüşümlere yol açmıştır (Jung, 2005:8). Jung’un kurucusu olduğu analitik psikolojide, özellikle, özel bir tanrı ya da tinsel güç iddiasında bulunmadan bütün insanlığın metafizik bir düzlemde bağlantılı olduğu görüşü hakimdir (Bostan, 2022:310).

İlk dönemde Freud’un etkisinde kalan, bu nedenle onun yazılarını ve düşüncelerini takip eden Jung, ilerleyen yıllarda Freud’un görüşlerinden bağımsız ve özgürce çalışarak, “analitik psikoloji” adı altında topladığı ekol içinde kendi görüşlerini ve düşüncelerini üretmiştir (Kavut, 2020:682). Bahsedildiği üzere Jung’ un analitik psikoloji kuramı, Freud’un temelini attığı psikanaliz kavramına dayanır. Psikanaliz, nevrozların uygulamalı tedavisine verilen addır. 1900’lerin başında ortaya konan görüşler kapsamında Freud, nevrozun ortaya çıkışını bastırılmış güdülere bağlar. Jung analitik psikolojik çalışmalarına Freud’un etkisiyle başlamış olsa da zaman içerisinde görüşleri çok farklı bir açığa evrilmiştir. 1907 yılında Freud’la yollarını ayıran Jung, psikanaliz kuramındaki ortak çalışmalarının ışığında “Analitik Psikoloji” kuramını oluşturmuştur. Böylece analitik psikoloji kuramı, psikanaliz kuramının temelleri üzerine kurulmuştur. Psikanalizde olduğu bilinçdışının varlığını kabul etmiştir ancak psikanalizin temelindeki id, ego ve süperego kavramları yerine bilinç, kişisel bilinçdışı ve

kolektif bilinçdışı kavramlarını kullanmıştır. Freud'un libido olarak tanımladığı ruhsal enerjiyi psişik enerji olarak adlandıran Jung, psişik enerjinin Freud'un dile getirdiği gibi sadece cinsel güdülerden kaynaklanan bir enerji olmadığını ruhun bütün yapısını içeren bir güce sahip olduğunu açıklamıştır (Ukray, 2016: 11).

Jung, kuramında 3 ilkedен söz eder. Bunlardan ilki “Karşıtlıklar İlkesi” dir. Jung’a göre; hemen hemen her durumun bir zıttı vardır. İyi bir insanın içinde, derinlikte bir yerde kötülük mevcuttur. Ya da anima-animus arketipleri birbirinin karşıtıdır. Persona ve gölge karşıttır çünkü biri toplum tarafından kabul görürken diğeri toplumdan dışlanır (Jung, 2005:72-73). Karşıtlık ilkesinin temeline inildiğinde Jung’un karanlığa duyduğu ilgi kendini çok açık bir şekilde ortaya çıkarır. Jung, karanlığa her zaman saygı duymuş, karanlık olmadan aydınlığın mümkün olamayacağını vurgulamıştır. Aydınlık ve karanlığın iç içe oluşturduğu alacakaranlık onda hiçbir zaman vasat bir grilik olarak algılanmamıştır. Alacakaranlık, mutlak aydınlık ve mutlak karanlığın hızlı geçişlerinin oluşturduğu bir yanılsamadır. İşte bu geçişlerin, dolayısıyla da geçişmelerin şaşkınlığı ve belirlenemezliği/güvensizliği nedeniyledir ki, Jung'un, modernist "akılcı" zihne ters ve ürkütücü gelen bir yanı vardır (Jung, 2005:8). Jung'un en öznel yorumu karşıtlık ilkesinde ortaya çıkar ve nihayetinde insanı anonim bir nesnellığe götürür. Kısacası Jung’un karşıtlığı paradoksal bir manevrayla iç içedir.

Jung kuramındaki ikinci ilke ise “Eşdeğerlik İlkesi”dir. Yaşamın içinde bulunan bu karşıtlıkların eşit dağılımıdır eşdeğerlik ilkesi. Birine içten bir şekilde yardım ederken, aynı anda ona kötü bir şey yapmak istemek mümkündür. Her insanın içinde saf, masum bir yön olduğu kadar vahşi, kötü bir yön de vardır ve bu yönler eşit olarak dağılmıştır. Eşdeğerlik ilkesi, kişiliğin bir bölümündeki enerjinin azalması ya da yok olması durumunda benzer miktarda enerjinin başka bir ruhsal öğede ortaya çıkması olarak tanımlanır. Bir başka deyişle psişede enerji yok olmamakta, sadece bir ruhsal öğeden diğeri geçerek dönüşüm yaşamaktadır (Geçtan, 2014:176).

Üçüncü ilke ise “Entropi İlkesi”dir. Bu ilke de zıtlıkların bir arada olmasıdır. Kişilik dinamiğini tarif etmek için Jung tarafından uyarlanan entropi ilkesi, psişede enerji dağılımının psişenin bütün bölümleri arasında bir denge sağlama çabasıdır. Daha geniş bir tanımla entropi, enerji değiş tokuşunu bütün kişilikte ayarlayarak, tam dengeli bir sistem gerçekleştirmeye çalışır (Hall, Nordby, 2006: 68).

Birbirinden ayrı bir kişilik sistemi olarak gördüğü dört arketip sistemi tanımlayan Jung’un temel arketipleri; persona, anima-animus, gölge ve ben (Self)dir. Persona, kişiliğin en

dıştaki tarafı olarak gerçek kişiliğimizi saklamaya meyillidir. Bizi toplum içinde görünmek istediğimiz biçimde sunan persona arketipi başkalarıyla iletişime geçtiğimizde taktığımız maskeler olarak tanımlanır. Anima-Animus arketipi her cinsin, hem erkeksi hem de kadınsı eğilimler gösterdiği görüşünü yansıtmaya noktasında tanımlanır. Bu düşünceye göre anima erkeklerdeki dişilik özelliğini, animus ise kadınlardaki erkeksiliği ortaya koyar. Alter ego ve benlik kavramlarıyla karşılaştığımız an Jung'un bireyler ve içlerinde sakladıkları gölge arketipi hakkında söylediği şu sözleri manidar bir anlam taşır: "Herkes bir gölgeye sahiptir, bu gölge insanın bilinçli yaşamında ne kadar az içeriliyorsa, o kadar kara ve yoğun olur." Bir başka deyişle, kişi, gölgesiyle yüzleşmekten ne kadar uzak kalırsa aslında o kadar tehlikeli olur; çünkü gölgemizi reddetmek kişiliğimizin baskılanarak sönük kalmasına sebep olacaktır. Ben ise Jung'a göre en önemli arketiptir; çünkü Ben, bilinçaltının tüm yönlerini dengeleyen, kişiliğe istikrar kazandıran arketiptir. Kendini gerçekleştirme olarak da okuyabileceğimiz Ben, kişiliğin tam bir ahenk içinde olması anlamını taşır.

Jungcu psikanalitik kuramların film çalışmaları alanına uygulanması, John Izod ve Luke Hockley gibi akademisyenler tarafından dile getirilmiş bir konudur. Psikolog Carl Jung'un arketipler, anima ve animus gibi ruhun bilinçli ve bilinçdışı mekanizmalarını anlamamanın bir yolu olarak imgenin merkeziliği konusundaki ısrarı ve her birinin psikolojik kalıpların anlamlı ifadelerini temsil eden film metinlerinde nasıl işlediği incelenir (Izod, 2001: 14).

Jung psikolojisine göre, hem kişisel hem de kolektif bilinçdışı, rüyalar, aktif imgelemler ve serbest çağrışımlar sırasında bilinçle serbestçe ilişki kurar (Jung, 1970: 5). Bilinçdışı, yoğun duygular, dürtüler ve arzular içeren bileşimi nedeniyle izleyicilerin duygularını etkileyen şey olduğu için film görüntülerinin nasıl anlam ifade ettiği konusunda büyük bir rol oynar. Ruh, arketipleri de içeren film imgelerini alır. Jung teorisindeki kişisel bilinçdışı, evrenin kolektif bilinçdışı unsurlarından etkilenir. Jung teorisine göre, arketipler izleyicilere evrensel olarak anlaşılan işaretler ve davranış kalıpları sunarak izleyicilerin anılarını ve deneyimlerini yönlendirir ve izleyicilerin benlik duygusunu şekillendirmeye yardımcı olur (Zogby, 2012: 58). Jungcu analitik psikoloji teoriler, filmlerin analizine uygulanan bir yöntem olarak yararlıdır. Çünkü bu teoriler, film görüntülerinin izleyiciler için nasıl duygusal bir etki yarattığını belirlemenin bir yolunu oluşturur.

Filmler, bilinçdışı ile etkileşimleri nedeniyle izleyicileri duygusal olarak etkileyen anlamlı görüntüler üretme kapasitesine sahiptir. Jung'un psikolojisinde insan ruhunun işlevleri, film görüntülerinin izleyicileri duygusal olarak nasıl etkilediğine dair açıklayıcı bir model ve

daha net bir anlayış sağlar; bu da bilinçdışının, bireyin sosyal maskesini ve kişiliğini tanımlayan bu tür sabit işaretlerin varlığından etkilendiğini gösterir.

Jungcu analitik psikoloji teori filmlere uygulandığında, psikolojilerimiz (insan düşünce sürecini yöneten ilkeler) ile insanların katlandığı günlük mücadeleler ve deneyimler arasında bir bağ oluşturabilir. Jungcu film analizi, analitik psikolojinin film teorisine uygulanmasında farklı bir yaklaşım sunar (Zogby, 2012: 60). Luke Hockley'e göre psikanalitik açıdan imge teriminin dış nesnelere değil, bilinçdışının ve o anki bilinçli durumun bir ifadesine gönderme yaptığı anlaşılmalıdır. İnsan zihninde imgeler, bilinçdışı içerikler ile günlük yaşamımızın dış gerçekliği arasında bir aracı görevi görür. İmgeler, bilinçdışındaki arketipleri içeren yapılardır. Bu yapıların bir anlamı ve amacı vardır ve bireyleri içsel benlikleriyle temasa geçirir; bilinçdışı yaşamın yönlerinin günlük ilişkilerimizi ve dünyayla olan ilişkimizi etkileyebileceğinin farkına varılmasına yardımcı olan rehberler olarak hareket ederler (Hockley, 2007: 2).

Arketipler, kültürümüz ve kişisel deneyimlerimizle etkileşime giren ve psikolojimizi şekillendirmek için çalışan kalıpları temsil eder. Jung, arketiplerin varlıklarını çeşitli şekillerde belli ettiklerini düşünmüştür: rüyalarımıza girerler ve davranışlarımızı değiştirebilirler. Ayrıca bireyler baskı altındayken ya da tehdit altındayken aniden bilinçdışından kaçabilirler (Jung, 1970: 56-57). Jung psikolojisinin ilkeleri, insanların zihinlerinde meydana gelen sürecin bilinçli olarak farkında olmasalar da, arketiplerle yüklü imgelerin bilinçaltılarında duyguları uyandırma yeteneğine sahip olduğunu belirtir. Arketipler, "düşüncelerimizi bilinçli olarak ifade ettiğimiz yollar ile daha ilkel, daha renkli ve resimsel bir ifade biçimi arasında bir köprü oluşturur (Jung, 1970: 32).

Bu imgeler, psikolojimizde meydana gelen ve bireyleşme adı verilen, sosyal ve kolektif ilişkilerimizden daha fazla sorumlu olmayı içeren bir süreci teşvik eder. "Bir filmi izlerken deneyimlediğimiz şey, imgelerin psişede nasıl davrandığını yansıtan kişisel ve kolektif psikolojik malzemenin uyanışıdır" (Hockley 2007: 29). Jungcu analitik teori, film görüntüleri söz konusu olduğunda, görüntülerin insan zihninde derinlere yerleşmiş duyguları uzlaştırma yeteneğine sahip olduğu önemli yolları özetlemektedir. Film görüntüleri, belirli inanç ve değerlere ilişkin önceden tasarlanmış kavramları temsil ederken bireyleri arketiplere ve ideallere maruz bırakma kapasitesine sahiptir. Jung teorileri, filmleri analiz etmek için kullanıldığında, film görüntülerinin izleyiciler tarafından, bilinçli ve yarı bilinçli unsurların filmlerin hikayelerinde ve olay örgülerinde sunulan imge ve fikirleri özümsemediği karmaşık bir süreç boyunca alındığını ortaya koymaktadır.

Filmsel deneyim Jung teorisinin merceğinden analiz edildiğinde, film imgeleri Jung'un teorisine göre psişik büyümeyi, farkındalığı ve bireyselleşmeyi teşvik eden bir kişinin bireyselleşme sürecine faydalı olma potansiyeli sunar. (Jung, 1980: 169). Jungcu film analistlerine göre filmlerin izleyicilerin ilgisini çekmek için psikolojik olarak nasıl çalıştığını anlamak film teorisinin hayati bir yönüdür. Çünkü ciddi bir alan olarak film çalışmalarının başlangıcından bu yana, filmin anlamlandırma sürecinde duyguların oynadığı role çok az dikkat edilmiştir.

Duygusal durumumuz sinemanın ekrandaki kurgusal dünyaları tarafından uyandırılır. Aksiyon dolu sekanslar izleyicileri heyecanlandığında, duygularının, ekranda izlenirken bile belirli görüntülerin hafızasının yapılandırılmasını değiştiren duygusal süreci başlatması muhtemel görünmektedir. Bunun nedeni, bilinçdışının görüntüleri ve anlatı olaylarını kendi yatkınlıklarına uygun olarak değiştirdiği ve çözdüğü bir filtre olmasıdır (Zogby, 2012: 65).

Bilinçdışı ifşaat süreci, film görüntülerinin izleyicilere sunumu sırasında duygusal arketipsel davranışların ortaya çıkmasına yardımcı olan çekim seçimi, lens tipi, kurgu, ışıklandırma ve özel ve görsel efektler gibi sinematik teknikler ve teknoloji ile de büyük ölçüde geliştirilebilir. Luke Hockley ve John Izod gibi akademisyenler filmleri Semiyotik, Freudyen ve Lacancı perspektifler gibi diğer analitik yaklaşımların aksine Jungcu yaklaşımla analiz etmeye başlamışlardır. Jungcu teori ile diğer yorumlayıcı film teorileri arasındaki fark, Jungcu teorisinin sembolleri bilinçli ve bilinçdışı unsurları tasvir eden ve bunlar arasında aracılık eden yarı-allegorik bir rolde görmesidir (Hockley, 2007: 28). Jung'un seleflerinden ayrıldığı nokta, ruhun bilinçdışı mekanizmalarını anlamının bir yolu olarak imgenin merkeziliği konusundaki ısrarıdır (Hockley, 2007: 8). Jung teorisi, imgelerin ruhun gelişiminde oynadığı role büyük önem verir ve bir filmi izlerken, film imgelerinin dinamiğini değiştiren ve izleyicilerin filmi nasıl deneyimlediklerini etkileyen izleyicilerin psikolojik deneyimlerini yoğunlaştıran şeyin filmin stilistik teknikleri ve teknolojileri olduğu söylenebilir.

İzleyicilerin film görüntülerini yorumlama süreci ise pek çok açıdan ruhsal durumumuzla benzer bir şekilde işler; bu da sinemaya gitmenin psikosomatik bir deneyim olması, yani izleyicileri hem bedensel hem de psikolojik düzlemde etkileyen bir şey olması nedeniyle önemlidir (Hockley, 2007: 27-29). Katılım gizeminin yanı sıra, film deneyimi kişisel ve kolektif kimliklerin parasal olarak kaynaştığı bir ortam yaratır. Böylece fantezi, hem bilinçdışı hem de bilinç üzerindeki çekimleri içeren bir imge biçiminde kendini gösterir. Sonuç, iç ve dış dünyalar arasında bir köprü kurulmasıdır. Film imgeleri izleyicilerin ruhlarıyla

etkileşime girdiğinde, bireylerin aşkın bir biçimde bilinçli ve bilinçdışı çekimleri görmelerini ve bunların farkında olmalarını sağlar. "Sinemada deneyimlediğimiz şey, kişisel ve kolektif psikolojik malzemenin uyanışıdır ve bu da imgelerin ruhsal davranış biçimini yansıtır. Film, yansıtma ve yansıtma içerir ve bilinçli olarak anlaşılmalıdır, bu da devam eden bir görme ve tanıma süreciyle sonuçlanır" (Hockley, 2007: 29-31). Filmleri Jungcu bir analitik mercekle incelemek, filmlerin anlamlandırma süreçlerini anlamak için uygundur çünkü izleyicilerin ruhları ile genel olarak kültür arasındaki ilişkileri detaylandırır.

Film görüntüleri, filmlerdeki arketipsel imgelerin sunumu nedeniyle izleyicilerin ruhlarını ve duygularını harekete geçirebilir. Kişisel bilinçdışı, yaygın olarak ortaya çıkan fikirler veya imgeler olan arketiplerden oluşur. Bunlar, aktive edilebilen ve psişede güçlü ön eğilimler oluşturan bağlamli formlardan oluşur. "Arketipsel imgeler durmaksızın değişime ve dönüşüme uğrayabilir ve yeniden anlaşılabilir ya da kültür ve zamanın erozyonuna maruz kalan zamanların nedenselliği olabilirler" (Izod, 2001: 37). Arketiplerin duyguların harekete geçirilmesinde oynadığı güçlü rol kavramı Jung analizinin önemli bir yönüdür ve film görüntülerinin izleyicilerin duygularını nasıl harekete geçirdiğinin incelenmesine de uygulanabilir.

Jung'un zihne ve zihnin ruhumuzdaki imgeleri nasıl yorumladığına ilişkin analizi, bireylerin film imgelerini nasıl işlediğini ve bu deneyim sırasında ortaya çıkan daha geniş toplumsal anlam ve sonuçları açıklamaya da elverişlidir. Bu durum, Jung'un arketipik imgelerin rolü ve bunların ruhsal yapıda oluşan içselleştirilmiş toplumsal değerlerin beslenmesine yardımcı olma rolüne ilişkin görüşleri için de geçerlidir. Arketipler "kolektif benliğin potansiyel gelişiminin bir sembolünü" temsil eder. (Izod, 2001: 34-36).

Jung'un film ve filmin psikolojik alandaki etkisi hakkında yazdığı ya da bahsettiği bilinmemektedir. Ancak onun ilgisi, arketipsel kalıplara yeni bir soluk getirebilecek ve onları çağdaş zamanlar için yeniden canlandırabilecek yeni bir görsel ve sembolik dil geliştirme yeteneğiyle ilgili gibi görünüyor (Hockley, 2007: vi). Jung psikolojisini filmlere uygulayarak ve filmlerin teknik ve teknolojik niteliklerini inceleyerek, filmlerin çok eğlenceli ve film görüntülerinin izleyicilerin duygularını nasıl harekete geçirdiği konusunda eğitici olabileceği ortaya çıkmaktadır.

BÖLÜM 3 MEHMET ADA ÖZTEKİN' İN BENİ ÇOK SEV FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

3.1 Mehmet Ada Öztekin ve Filmografisi

Mehmet Ada Öztekin 1976 yılında Antalya’ da doğar ve orada büyür. Dokuz Eylül Üniversitesi İşletme bölümü mezunudur. Üniversite hayatı boyunca ve üniversite bittikten sonra da radyoculuk yapmıştır. Radyoda Gamlı Baykuş isimli programı yapan Öztekin yıllar içerisinde senaristlikte kendini geliştirir ve bir çok reklam, dizi ve filmde yönetmenlik ve yardımcı yönetmenlik yapar. Kaan Çaydamalı ve Mete Avunduk ile Kent FM’ de Kaybeden Klübü radyo programını yaparken çok sonra yönetmen koltuğuna oturup çekeceği Kaybedenler Klübü filminin senaryosunu yazar. Kendisi yönetmenliğe evrilen hikayesini şöyle paylaşır; “Benim yönetmenlik yapmaya karar vermem de böyle bir süreç sonucunda başladı aslında. İlk başlarda reklam filmlerinde çalışmaya başladım. Bu işin tekniğinin en doğru kullanıldığı yerin reklam prodüksiyonu olduğunu gördüm. Yavaş yavaş prodüksiyon içinde yükselerek işler yapmaya başladım. Yardımcı yönetmenlik yaptım çok uzun zaman. Sonra reklam filmleri çekmeye başladım. Kaybeden Öyküler 1 - Burukacı adlı ilk kısa filmimle drama çekmeye başlamış oldum” (Özbıçakçı & Badal, 2018). Uzun metrajlı ilk film yönetmenliğini Mahmut ile Meryem” filminde yapmıştır. Çektiği dizilerde ise en çok ses getiren “Kuzey Güney” ve “Bodrum Masalı” isimli yapımlardır. Kaybedenler Kulübü filminin devam niteliğinde olan, çekimleri Ekim 2017 itibarı ile başlanıp 17 Kasım 2017’de tamamlanan Kaybedenler Kulübü Yolda filminin yönetmenliğini yaptı. Film 16 Mart 2018’de Türkiye genelinde vizyona girdi (wikipedia, 2022).

2019 yılında yönetmenliğini yaptığı “7. Koğuştaki Mucize” filmi 4 milyon 987 bin 815 izleyici ile yılın en çok izlenen filmi oldu, Film, 93. Oscar Ödülleri *En İyi Uluslararası Film Dalı*’nda Türkiye’nin oscar adayı oldu (birgün.net, 2019).

Veronica Pompa İstiyor "Bir Kadıköy Western'i" (2011) ve Kaybedenler Kulübü (Senaryo kitabı) (2006) isimli iki adet basılı kitabı vardır.

Tablo 6
Mehmet Ada Öztekin Filmografisi

Yıl	Film Adı	Tür	Görev
2004	Burukacı	Kısa Film	Yönetmen
2008	Uluma	Kısa Film	Yönetmen
2008	Devrim Arabaları	Film	Yrd. Yönetmen
2009	Adını Sen Koy	Film	Yrd. Yönetmen
2011	Kaybedenler Klübü	Film	Ortak Senarist
2012	Mahmut ile Meryen	Film	Yönetmen
2014	Bana Masal Anlatma	Film	Yönetmen
2017	Martıların Efendisi	Film	Yönetmen
2018	Kaybedenler Kulübü Yolda	Film	Senarist ve Yönetmen
2019	7. Koğuştaki Mucize	Film	Yönetmen
2021	Beni Çok Sev	Film	Senarist ve Yönetmen
2022	Yolun Açık Olsun	Film	Yönetmen
2023	Mustafa Kemal Atatürk	Film	Yönetmen

Not: www.imdb.com

3.2 “Beni Çok Sev” Filminin Künyesi

Filmin Adı: Beni Çok Sev

Yönetmen: Mehmet Ada Öztekin

Görüntü Yönetmeni (Sinematograf): Benjamin F. Wieg

Sanat Yönetmeni: Hakan Yarkın

Yardımcı Yönetmen: Merve Toz

Editör: Ruşen Dağhan

Senaryo: Mehmet Ada Öztekin

Yapımcılar: Ömer Durak, Hakan Karamahmutoğlu, Saner Ayar

İdari Yapımcı: Cengiz Çağatay

Uygulayıcı Yapımcı: Mine Yılmaz

Ortak Yapımcı: Mehmet Ada Öztekin

Yayıncı Platform: Netflix

Müzikler: Hasan Özsüt

Oyuncular: Sarp Akkaya, Songül Öden, Ercan Kesal, Füsun Demirel, Güner Özku

Tür: Dram

Süre: 2s 4dk

Teknik Özellikler: Renkli

Ülke: Türkiye

Yayın Tarihi: 19 Kasım 2021 Cuma

3.3 Filmin Konusu

Musa (Sarp Akkaya) sevgilisi Nuriye' yi (Songül Öden) cinsel tacizden kurtarmaya çalışırken bir adamı öldürür ve 15 yıldır hapistedir. O sırada Musa' dan hamile kalan eşiyle mecburen evlenir ama karısına değil aslında Nuriye' ye aşiktir. Musa hapse girdiğinde kızı henüz bir yaşındadır. Yıllar sonra Musa' nın karısı ölür ve kızı Yonca' ya karısının aile bakmaz. Yonca' yı Musa' nın Alzheimer hastası olan annesine gönderilir. Bunu öğrenen Musa mahkemeye başvurur ve mahkeme Musa' nın' bir günlüğüne şartlı tahliyesine izin verilir. Henüz bir yaşındayken kızından ayrılan Musa kızı ile tanışacağı için hem gergin hem heyecanlıdır. Kızına nasıl davranacağını bilemeyen Musa kızını kazanmak için her şeyi yapmaya hazırdır. Konya Kapalı Cezaevinden Antalya Zeytinköy' e uzanan bir günlük izin yolculuğunda gardiyan Sedat (Ercan Kesal) Musa' ya eşlik eder. Musa' ya eşlik etmek emeklilik öncesi meslek hayatında ki son görevidir. Sedat emekli olup emekli ikramiyesi ile kızını evlendirecektir.

Musa ve Sedat' ın yolları, ikisinin de kızları için göze alabildikleri riskler kadar hayal kırıklıklarıyla doludur. Sedat' ın gerçeği ise aslında başkadır. Yıllarca kızı için çalışmış, çocuğunu okutmuş olan bir babanın görmek isteyeceği istikbal ne olabilirdi? Kızı üniversite yıllarında tanıştığı zengin gençle görüşürken kendisini olduğundan farklı gösterir ve ödeyemeyeceği borçlara girer. Sedat ise kızının sevdiği gençle evlenebilmesi için her şeyi göze alır. Kızının borcunu ödemek için tefeciden para alır ve tefeciye borcunu ödemek için emekli ikramiyesini yani son görevini tamamlamayı bekler. Kızının düğününe davet edilmeyeceği şüphesi ise en büyük üzüntüsüdür.

Musa ise izinli olarak cezaevinden çıkmadan önce Nuriye' den kızının fotoğrafını ister. Nuriye mahalleye dönen Yonca' nın fotoğrafını Musa' ya gönderir. Musa kızına kavuşacağı günün mutluluğuyla sabırsızlanırken, Musa' nın aydınlık olmayan geçmişi, yaşadıkları mahallenin kaderi kara bulut gibi ailenin üzerinde dolaşıyordur. Musa ve Sedat eve vardıklarında Nuriye onları karşılar, yemek masası hazırdır ve Yonca gelir. Babaannenin Yonca' yı tanımayışı ilk başta normal görünse de bir günlük zaman içerisinde Musa bir takım gariplikler olduğunu sezer. Musa kızıyla daha fazla vakit geçirmek için gece kızının odasında kalmayı teklif eder ve evde dışarı çıkması yasak olsa da Yonca' nın isteğiyle evden çıkıp Yonca' nın arkadaşı ile buluşmasını sağlar. Beraber geçirdikleri o gece içini kötü bir his kaplar. O gecenin sabahında annesinin Musa' yı tanıması ile Yonca' yı kurtaramadığını söyleyip ağlaması Musa' yı trajik gerçekle yüzleştirecektir.

Nuriye ve Yonca, Musa ve Sedat' a otogara kadar eşlik eder. Otobüsü beklerken Musa Yonca ile konuşur ve Yonca' dan gerçek kimliğini açıklamasını ister.

Korkan Yonca Musa' dan kaçır ve gerçeği sakladığı için Nuriye Musa' dan özür diler. Nuriye, acı gerçeği Musa ile paylaşır. Gerçek kızı Apo adlı bir mafya tarafından fuhuşa zorlanmıştır. Yonca okula gitmeyi reddetmiş, bir uyuşturucu bağımlısıyla görüşmeye başlamış ve uyuşturucu satmaya başlamıştı. Bir gün Yonca günlerce ortadan kaybolduktan sonra açık bir bahçede ölü bulunur. Nuriye onu bulur ve gerçeğin Musa' nın kulağına gideceği korkusuyla Apo' nun ismini karıştırmadan gömer. Nuriye, Musa' nın gerçeği öğrenmemesi için Yonca' yı ayarlamıştır. Yonca ise babasızlığını sakladığı arkadaşına kendini kanıtlamak için bu oyunu kabul etmiştir. Kızının öldüğünü öğrenen Musa bu işin arkasında Apo' nun olduğunu hisseder ve öfkelenir. Onu durdurmaya çalışan gardiyan Sedat' ı bakışlarıyla ikna eder. Sedat, Musa' ya doğrultmuş olduğu silahı verir. Musa, Sedat' ın başına vurarak Sedat' ı suça ortak etmez. Musa hırsla Apo' nun kahvehanesine varır ve gördüğü herkesi silahı ile öldürür. Kurşunun kalmadığı

yerde öldürdüğü kişilerin silahını alarak etrafa kurşun yağdırmaya devam eder. Musa' da vurulur. En son Apo' yu da öldürür ve bilgisayarda hapishanede öğrenmiş olduğu uygulamadan şarkı açmak ister ama başaramaz.

Polis kahvehaneyi çevreler ve Musa dışarı çıkar. Yonca sandığı kızını görür. Polisin tüm uyarılarına rağmen silahını atmaz. Yonca' ya karşı gülümseyerek adım attığında polis onu vurur, kız ağlayarak Musa' ya doğru koşar, onu kollarının arasına alır ve gerçek adını söyler; “Benim adım Leyla”. Son sözü kızım olan Musa ölür. Yıllar sonra Leyla, Sedat'ın da yardımıyla avukat olur. Leyla'nın hiçbir zaman bir babası ya da iyi bir ailesi olmamıştı. Musa sayesinde Nuriye, Sedat ve karısı yeni ailesini bulur. Sedat ve karısının da kendisi için yaptıklarına şükreden bir kızı olur.

Beni Çok Sev, tesadüfen kesişen iki düzgün adamın hikayesini anlatıyor, ikisi de dik başlı çocuklarını korumak adına her şeyi riske atıyor. Film ciddi bir kayıp, umutsuzluk, kabul ve kurtuluş hikayesidir. Kahramanı hüküm giymiş bir mahkûm olduğundan ve filmin geçtiği mahalle de göz önünde bulundurulduğunda film, kaçınılmaz olarak kadına şiddet, suç ve uyuşturucu gibi toplumsal sorunları da ele alıyor. Bu bağlamda film gerçek bir hikayeden uyarlanmasa da izleyiciye çok da gerçek bir hikaye olduğu düşüncesini veriyor.

3.4 Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Bu bölümde yönetmenliğini Mehmet Ada Öztekin' in yaptığı Beni Çok Sev filmi araştırmanın amacına uygun olarak göstergebilimsel olarak çözümlenmiştir. Çalışmaya uygun olarak amaçlı örneklem kullanılarak seçilmiş sahneler; görsel ve işitsel gösterge türlerine kategorize edilmiş, Barthes' ın göstergebilimsel modeli ile analiz edilmiştir.



Plan Kare 1: Beni Çok Sev 02.23 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 2: Beni Çok Sev 02.27 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 7
Cezaevi jiletlenmiş kol sahnesi

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge Jilet izi	Jiletlenmiş kol Spotify uygulamasının simgesi	Suçlu stereotipine uygun yaratılmış kimlik Spotify müzik uygulaması

Plan Kare 1 ve Plan Kare 2’ de görülen sahnede cezaevinden bir günlüğüne izne çıkacak olan Musa, genç bir mahkuma internetten şarkı dinlemenin yollarını sorar. Genç, Musa’ ya Spotify uygulamasının bilgisayardaki görsel sembolünü anlatır. Sembolün kollarındaki jilet izine benzerliğinden bahseder. Bu sahnede gösterilen jiletlenmiş kollar, cezaevine giren kişilerin dış görünüşlerinin ve uygun mizaçlarının göstergesi olarak nitelendirilebilir.

Bu sahnede gördüğümüz simge filmin sonunda da karşımıza çıkmaktadır. Buna çevreleyen ve çevrelenen metin diyebiliriz. Filmin en dramatik sahnelerindendir. Bu sahne bitişin başlangıcı olarak tanımlanabilir.



Plan Kare 3: Beni Çok Sev 03.59 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 8

Cezaevi dışardan görünüm sahnesi

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel gösterge Mekan	Cezaevi	Tutsaklık Mahkumiyet
Kamera açısı	Yukarıdan yapılmış çekim	İçerisi Dışarısı

Bu sahnede cezaevinin dışarıdan görüntüsü gösterilmektedir. Cezaevi olduğunu yalnız başına, etrafında bir yapılaşmanın olmadığından da anlıyoruz. Kamera açısının yukardan olması, mahkumların düştüğü durumu, dışarıda ki özgür yaşamdan uzak oluşlarını temsil etmektedir.

Yukarıdan yapılan çekim, içerisi ve dışarısı karşıtlığını temsil eder. İçerisi ve dışarısının bu sahnede verilmesi Jung'un karşıtlıklar ilkesine film özelinde gösterilebilecek en güzel örnektir. İçerisi ve dışarısının ince bir çizgiyle birbirine bağlanması, karanlık ve aydınlık gibi, kadın ve erkek gibi, sevgi ve sevgisizlik doğal bir ikiliği temsil eder.



Plan Kare 4: Beni Çok Sev 06.57 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 9
Musa' nın ayna karşısında prova sahnesi

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge Jest ve mimikler Mekan	Ayna, mimik	Merak Mekansal derinlik

Bu sahnede oyuncunun nesnel ruh durumu ile karşı karşıya kalırız. Musa ayna karşısında kızı ile konuşur gibi prova yapmaktadır. Burada akıllara filmlerdeki tiplerin sınıflandırılmasında Jungcu yöntem gelmektedir. Persona denilen tiplerde (maske) oyuncu dış dünya ile yüzleşirken iç dünyasını gizlemek amacı ile kendisini uyarlar, gölge yönünü yani sevmediği beğenmediği yönünü gizlemek ister (Hockley, 2020: 95). Kişinin bu karanlık yapısı bilinçaltının kapısıdır. Bu karede Musa' da ayna karşısında kızı ile konuşma provası yaparken kullandığı jest ve mimikler ile kendini, geçmişini ve izleri yok sayarak bilinçaltının karanlık yönlerini gizlemeye çalışır. Taktığı maske (mecaz anlamda) gizlemeye çalıştığı yanlarını örten kostümüdür.



Plan Kare 5: Beni Çok Sev 10.12 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 10

Musa' nın kızı Yonca' nın fotoğrafını ilk gördüğümüz sahne

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge Fotoğraf	Yonca' nın portre fotoğrafı Yol	Hasret Yeni bir başlangıç için umut

Bu karede Musa' nın hiç görmediği kızına ait sanılan fotoğraf Musa' nın ellerinin arasındadır. Şimdi ise ellerinde, parmak uçlarında geçmişine ait en büyük kaybının portresi durmaktadır. Musa kendi elleriyle yok ettiği hayatını tekrar kazanma ümidi ile yoldadır. Edebi biçimlerin yapısını ve temel örüntüsü yolculuk metaforu oluşturur, efsane – masal olmak üzere edebi biçimlerin yapısını oluşturan şey bu yolculuk üzerinedir (Özden, 2022: 22). Bu filmde Musa' nın yolculuğu en açık biçimde olayların akışına göre örüntülenmiştir.



Plan Kare 6: Beni Çok Sev 11.00 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 11

Cinayet sonrası polisin Musa' yı götürmesi

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge	Ev	Cinayet işlenen ev
Mekan	Polis arabası ve siren lambası	Olağan üstü durum
Siren lambası	Kelepçe	Hapis
	Tutuklanan kişi	Mahkumiyet
İşitsel Gösterge	Bebek ağlama sesi	Acıma+korku
	Siren sesi	Olağan üstü durum

Bu sahnede ki en önemli görsel gösterge siren lambası, işitsel gösterge ise bebek ağlama sesidir. Bu sahnede kelepçe tutsaklığı göstermektedir. Bu tarzda kullanılan göstergeye sembol gösterge denmektedir.

Sahnede henüz evden Musa çıkarılmadan önce polis arabasının gösterilmesi olası bir suç işlendiğini göstermektedir. İzleyiciye hissettirilen bu duygu bebek ağlama sesi ile daha da güçlendirilmiştir. Musa' nın dağınık kıyafeti bir arbede yaşanmış olabileceğini göstermektedir. Fiziksel olarak görüntüsü, başını öne eğmiş duruşu muhtemel suçlu oluşunun göstergesidir. Musa sevdiği kadın uğruna cinayet işleyerek hem kendini hem de kızını ve annesini kendi kaderlerine mahkum etmiştir.



Plan Kare 7: Beni Çok Sev 17.48 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 8: Beni Çok Sev 18.31 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 12

Musa ve annesinin karşılaşma sahnesi

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge Jest ve mimikler	Musa ve annesinin yüzündeki mimikler	Şaşkınlık+üzüntü

Plan Kare 7 ve Plan Kare 8’ de görülen sahnelerde evine giren Musa camın önünde oturan annesinin elini öpmeye koşar. Gerçek ve düşler arasında yaşayan annesi Musa’yı hatırlamıyordur. Oyuncunun kullandığı jest ve mimikler duyguların ikonasıdır (Yıldız, 1997: 22). İki oyuncunun da şaşkın bakışları ve yüzlerindeki ifade tam olarak oyuncuların devinimleri ve rolleri ile ruh halleri hakkında ipuçları vermektedir.

Annesinin başındaki yemeninin duruşu sanki evde bir bekleyişi simgelemektedir. Mekan, eşyalar aynıdır fakat Musa' nın yokluğunda geçen zaman bir çok şeyi beraberinde götürmüştür.



Plan Kare 9: Beni Çok Sev 22.53 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 10: Beni Çok Sev 23.15 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 13

Musa ve kızı Yonca' nın tanışma sahnesi

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge	Musa' nın kızı ile tanışırken	Endişe
Jest ve mimikler	gözlerinde ve yüzünde beliren ifade	
Kıyafet	Kibritten hediyelik çerçeve	Mahkumiyet
	Musa' nın gömlek ve atleti	Sosyal statü

Bu sahnede Musa ve Yonca yıllar sonra karşılaşırlar. Musa' nın kızına verdiği hediye genellikle hapishanede öğretilen kibritten yapma fotoğraf çerçevesidir, bu çerçeve mahkumiyeti ve orada geçirilen zamanı temsil etmektedir. Musa' nın bakışları ve yüzündeki ifade görsel göstergede jest ve mimiklerin kullanımına uygundur. Diğer bir gösterge ise Musa'nın kıyafetidir. Davis (1997) iletişim aracı olarak giysiler için iletişimde kullanılan diyaloglar kadar kesin biçimde belirlenip standartlaştırılmış olmasa da kültürel anlamları taşıyan ve ileten göstergeler olduğunu söylemiştir. Görsel gösterge olarak kullanılan kıyafet seçimleri ile insanlar rol ile bağlantılar kurar ve giyim böylece iletişim dizgesine dönüşür. Musa' nın gömleğinin içinde gözüken atlet ile sahneye, toplumsal ve kültürel açıdan bir anlam yüklenebilir.



Plan Kare 11: Beni Çok Sev 33.53 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 14

İlaçlar ve saklanmaya çalışılan fotoğraf

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge	İlaç şişeleri Gizlenmiş fotoğraf çerçevesi	Hastalık + Yaşlılık Saklanmak istenilen bir durum

Öner (1989: 730)' e göre bellek kaybı sinemada kullanılan hastalıklardan en çok göze çarpanıdır. Musa' nın annesi alzheimer hastasıdır. Bu sahnede gösterilen ilaç şişeleri Musa' nın annesinin hastalığına ve bu hastalığın senaryonun seyredişindeki önemine işaret etmektedir.

Musa' nın annesinin Yonca' nın başına gelenleri unutması ve hatta Musa' yı bile hatırlamaması, Nuriye' nin işini kolaylaştırır. Saklanan fotoğraf çerçevesi ise bir şeylerin gizlenmeye çalışıldığı, kamera açısı ile yapılan gösterge ile de gerçeğin yakınlığını vurgulanmaktadır.



Plan Kare 12: Beni Çok Sev 35.57 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 15
Musa ve arkadaşının konuşma sahnesi

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge	Mahalle arası bir bahçe	Varoş mahalle + fakirlik
Mekan	Bira şişesi	Alkol kullanımı
İşitsel gösterge		
Siren sesi	Yakından gelen polis arabası siren sesi	Polis

Filmin çekildiği mekan filme kattığı anlam ile ilişkilidir. Bu bağlamda mekanın kullanılması başlı başına göstergedir. Filmin çekildiği gecekondu mahallesi fakirliği temsil etmektedir. Yakından gelen polis arabası siren sesi; işitsel gösterge olarak kullanılsa da mahallenin mafya ve uyuşturucu ile bağlantısını, suç oranının yüksek olduğunu izleyiciye aktardığından yan anlam taşımaktadır.



Plan Kare 13: Beni Çok Sev 52.09 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 14: Beni Çok Sev 52.13 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 16

Musa ve Yonca' nın gece dışarıda gezme sahnesi

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge Billboard	Küçük Prens' te geçen bir cümle : “Evcil ne demek?” diye sordu Küçük prens. “Bağ kurmak demektir,” diye cevapladı Tilki.	Evsizlik Sevgisizlik Mutsuz aile

Ailenin seçimleri ve kararları çocuklarının hayatlarından nasıl geçtiğini ve çocukların hayatlarının da ailelerinin üzerinden nasıl etkilendiği filmin neredeyse tüm sahnelerinde izleyiciye aktarılmıştır.

Plan Kare 13 ve Plan Kare 14’ te görülen sahnede Musa ve Yonca gece yasak olmasına rağmen dışarı çıkmışlardır. Yonca annesi ile olan ilişkisinin ne kadar iyi olduğundan Musa’ ya bahseder. Aslında gerçek bu değildir. Sevgisiz büyümüş bir kız çocuğunun hayalleri kadar zordu bir aileye, eve ait olup bağ kurmak Yonca için, tıpkı küçük prens gibi. “Metnin görevi anlatıyı direkt aktarmak değil ama onu gözler önüne sermektir” (Barthes, 1998: 106). Plan Kare 14’ te görülen sahnede billboard üzerinde Küçük Prens’ ten alıntı yapılmış metin ile anlatı gözler önüne serilmiş ve başka kodlara, başka göstergelere açılmıştır.



Plan Kare 15: Beni Çok Sev 56.02 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 16: Beni Çok Sev 57.17 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 17: Beni Çok Sev 58.36 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 18: Beni Çok Sev 58.43 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 17
Musa ve Yonca' nın eve dönüşü

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge	Kahvehane+ Yol + Karanlık	Belirsizlik
Mekan	Sis	Endişe
Kamera açısı	Yonca ve Haluk' un	Kızgınlık
Jest ve mimikler	karşılaşması	Merak
	Musa' nın bakışları	

Musa kahvehaneinin önünden geçmemek için bahçelerden atlayarak sokağın başına gider, Yonca ise yoldan devam eder ve Haluk ile kahvehaneinin önünde karşılaşır. Musa uzaktan Yonca' nın Haluk ile konuşmasını izler. Musa' nın yüzündeki mimikler endişenin göstergesidir. Musa ve Yonca' nın karanlıkta sisler içinde yürümeleri mahallenin karanlık yüzünden uzak durulması gerektiği anlamını taşımaktadır. Belirsizliğin yol açtığı endişenin karanlık ve sis ile verilmesi metonimi kullanılarak yapılan bir göstergedir.



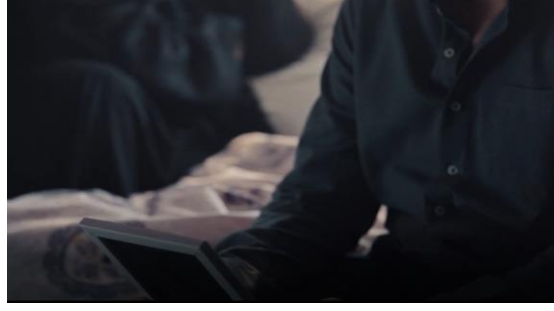
Plan Kare 19: Beni Çok Sev 1.00.31 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 18

Musa ve Nuriye' nin yalnız kaldıkları sahne

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge	El kol hareketleri	Heyecan
Jest ve mimikler	Bakışlar	
İşitsel gösterge	Akan su sesi	Geçen zaman
	Bebek sesi	

Bu sahnede on beş yıl sonra bir araya gelen Musa ve Nuriye' nin cinayet gününe dönmeleri ve geçen yıllar içinde konuşamadıkları, sustukları, hissettikleri Tablo 16' da belirtilen görsel ve işitsel göstergeler aracılığı ile verilmiştir.



Plan Kare 20: Beni Çok Sev 1.04.44 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 21: Beni Çok Sev 1.05.05 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 22: Beni Çok Sev 1.17.18 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 19

Musa' nın gizli fotoğraf çerçevesini görmesi

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge	Fotoğraf	Farkındalık
Jest ve mimikler	Bakışlar	Gerçek ile yüzleşme
Kamera açısı	Musa' nın annesinin camdan uzaklara bakması	Üzüntü, keder

Musa' nın bu sahnede gerçeğin farkına vardığını daha önce saklanmış olan fotoğraf çerçevesini (Plan Kare 11: Beni Çok Sev 33.53 dk.) bulup fotoğrafa uzun uzun bakmasından anlayabiliriz. Yönetmen, fotoğrafta ki kızın tanıştığı Yonca' nın olmadığını jest ve mimikler ile beraber kamera açısının Musa' nın annesini yakın planda göstermesiyle izleyicinin yorumuna - anlamlandırmasına bırakmıştır.



Plan Kare 23: Beni Çok Sev 1.13.27 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 20
Musa ve annesinin konuşma sahnesi

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge	Bakışlar	Farkındalık
Jest ve mimikler		
Zaman	Gün doğumu	Yeni bir durum
İşitsel gösterge	Annesinin Musa' yı	Gerçeğin gün yüzüne
Diyalog	hatırlaması ve Musa' ya emanetine sahip çıkamadım demesi	çıkması

Musa' nın annesinin Musa' yı hatırlayıp gerçeği anlatması, yaşanan diyalog, yüzlerdeki ifadeler Musa için gerçek ile yüzleşmenin zamanı geldiğini göstermektedir. Işık, zamanın gün doğumundan önce olduğunu göstermektedir. Gün doğumu yeni bir güneşin, yeni bir günün habercisidir. Sahnenin çekildiği zaman olarak gün doğumunun seçilmesi ile Musa için yeni bir durumun doğuşu gösterilmektedir.



Plan Kare 24: Beni Çok Sev 1.16.19 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 25: Beni Çok Sev 1.16.24 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 21
Otogar sahnesi

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge	Bakışlar	Kızgınlık
Jest ve mimikler	El kol hareketleri	Korku
	Gözyaşı	Ağlama, keder
İşitsel gösterge	Musa' nın sesinin yükselişi	Öfke
Sahnedeki diyalog		
Müzik	Müzik sesi	Dramatik yoğunluk

Plan Kare 24 ve Plan Kare 25' de Nuriye' nin ağlaması, el kol hareketleri ve Musa' nın kullandığı mimikler görsel göstergenin en çarpıcı örneklerindendir. İşitsel gösterge olarak

müzik trajik bir durumu gösterirken, Musa' nın sesinin yükselmesi, Nuriye' nin cevap veremeyişi ile Musa' nın öfkelenişi gösterilmiştir.



Plan Kare 26: Beni Çok Sev 1.21.11 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 27: Beni Çok Sev 1.21.20 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 22
Yonca' nın öldüğü sahne

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge	Şırınga	Uyuşturucu
	Kan	Ölüm
	Kostüm	Şiddet
Mekan	Boş bir arsa	Yalnızlık
Kamera açısı	Üst açıdan çekilen Yonca' nın görüntüsü	Tanrısal bakış
İşitsel Gösterge	Müzik	Trajedi

Bu sahnede Yonca' nın mahallede boş bir arsada cesedi gösteriliyor. Burada mekan olarak boş bir arsa gösterilmiştir. Kolilerin üzerinde yatan Yonca' nın imajına bakıldığında şiddet görmüş, üstünün başının kan içinde olduğu görülmektedir. Şırınga ile oyuncunun Plan Kare 26' da görüldüğü gibi yan yana gösterilmesi sinemada göstergelerin doğru kullanımının öykünün anlatımındaki önemini kanıtlamaktadır. Yalnızlık, ölüm, terk edilmişlik bir aradadır. Mahallede yaşayanların cesede bakıp yollarına devam etmeleri orada yaşayanlar için sıradan, olağan bir durum olduğunu göstermektedir. Kamera açısının üstten verilışı ruhun bedenden ayrılışını ve Tanrısal bakış açısını simgelemektedir.



Plan Kare 28: Beni Çok Sev 1.23.27 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 23

Nuriye'nin Musa' ya gerçeği anlattığı sahne

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge	Gözyaşı	Çaresizlik
Jest ve mimikler	Bakışlar	
İşitsel Gösterge	Nuriye' nin sessizce gömdük demesi	Kadına şiddete verilen tepkinin yetersizliği
Diyalog	Musa' nın neden diye sorması	Tepki

Nuriye çaresizce Musa' ya gerçeği anlatır. Burada çaresizliğin göstergesi gözyaşlarıdır. Burada sinemada kadının temsili ile toplumsal hayatta kadının ilişkilendirildiğini görebiliriz.

Toplumsal bir olgu olarak kadına şiddete verilen tepkisizliğin, duyarsızlığın sahnede geçen diyalog ile verilmesi izleyiciye iletilmek istenen bir mesaj olarak değerlendirilebilir.



Plan Kare 29: Beni Çok Sev 1.24.34 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 24

Sedat' ın Musa' yı durdurmak istediği sahne

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge Jest ve mimikler	Sedat' ın Musa' ya kafa sallaması	Endişe Otoritenin yok sayılacağı

Bu sahnede Musa' nın oturduğu banktan bir hışımla ayağa kalkışı Musa' nın durdurulamayacağını göstermektedir. Bu göstergeyi belirti (index) göstergeye örnek olarak gösterebiliriz. Nitekim belirtide bir olgunun olacağı bağlantılanmak istenir.



Plan Kare 30: Beni Çok Sev 1.25.36 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 31: Beni Çok Sev 1.25.47 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 32: Beni Çok Sev 1.26.36 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 25

Musa ile Sedat' ın karşı karşıya geldiği sahne

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge	Sedat ve Musa' nın bakışı	Endişe
Jest ve mimikler		
Silah	Sedat' ın silahı Musa' ya doğrultması	Otorite + Üstünlük
	Sedat' ın silahı Musa' ya vermesi	İntikam + Öfke

Plan Kare 30, 31 ve 32' de izlediğimiz sahnelerde intikam almak isteyen Musa' yı durdurmak isteyen Sedat' ın Musa' ya yardım etmesi, Sedat' ın kendi kızına duyduğu öfkeyi de temsil etmektedir. Oyuncuların kullandıkları mimikler öfkeyi, intikamı, kızgınlığı ve artık geri dönüşü olmayan bir yola girildiğini göstermektedir.



Plan Kare 33: Beni Çok Sev 1.33.55 dk. (Öztekin, 2021)

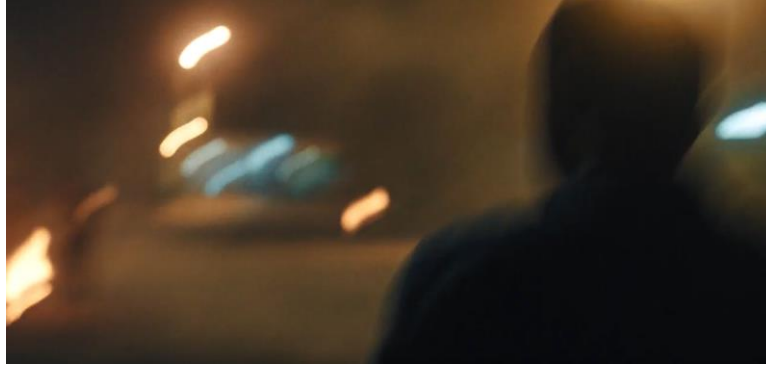
Tablo 26
“Beni Çok Sev”

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge Jest ve mimikler	Musa ve Nuriye’ nin bakışı	Merak

Musa, Nuriye’ ye kızı ile ilgili sorular sorar. Nuriye Yonca’ nın en sevdiği şarkının ismini söyler; “Beni Çok Sev.” Musa’ nın bakışları, jest ve mimikleri, ses tonu yaşadığı hayal kırıklığını, hayata olan öfkesini göstermektedir.



Plan Kare 34: Beni Çok Sev 1.38.06 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 35: Beni Çok Sev 1.38.46 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 27

Musa' nın intikam için mahalleye dönüşü

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge	Silah	Üstünlük
Nesne		
Kamera kullanımı	Görüntünün bulanık verilmesi	KontROLSÜZLÜK, belirsizlik Sinir krizi
İşitsel Gösterge	Musa' nın bağırarak kızımın hesabını sormaya geldim demesi	İntikam
Diyalog		

Plan Kare 34' de görüldüğü gibi Musa elinde silah ile arabanın içinde mahalleyi izlemektedir. Burada silah üstünlük göstergesi olarak kullanılmıştır. Mahallede herkese silahını doğrultarak ateş etmiştir. Burada kızının ölümünden sadece kişileri değil yaşadığı çevreyi de sorumlu gördüğü gösterilmektedir. Herkesten intikam almak istemektedir. Plan Kare 35'de görüntünün bulanıklaşması ise Musa' nın ruh halini yansıtmaktadır. Musa kontrolünü kaybederek etrafındaki herkesi öldürür. Herkesin kızıyla aynı acıyı yaşamasını istemektedir. Musa intikamını bu şekilde planlamıştır.



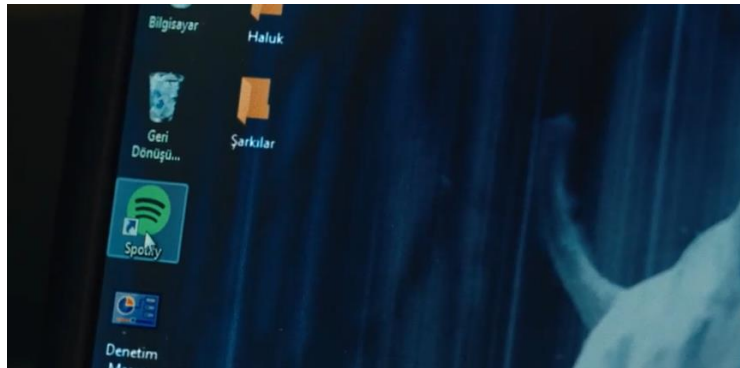
Plan Kare 36: Beni Çok Sev 1.46.35 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 37: Beni Çok Sev 01.47.10 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 38: Beni Çok Sev 01.50.14 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 39: Beni Çok Sev 01.50.21 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 40: Beni Çok Sev 01.50.50 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 28
Musa' nın Apo' yu öldürüşü

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge	Silah Kan Cesetler Musa' nın jilet izli kolu Spotify simgesi Gözyaşı	Ölüm İntikam Spotify müzik uygulaması Ağlama, çaresizlik

Günümüzde genel kabul görmüş bir sembol-simge olarak Spotify ın görseli ile jilet izli kolun gösterilmesi görsel bir metafordur. Filmin ilk sahnelerinde gösterilen jiletlenmiş kolun filmin sonunda da gösterilmesi çevreleyen metin olarak değerlendirilmekte ve çevrelenen metnin sınırlarını çizmektedir.

Kızı ile beraber müzik dinlemek sadece düşlerinde kalan Musa kızının en sevdiği şarkıyı açmak ister fakat başaramaz. Bilgisayarı parçalar. Ağlamaya başlaması pişmanlıklarını, çaresizliğini göstermektedir. Musa en son Apo' yu öldürerek intikamını almıştır. Kendisi de yaralıdır.



Plan Kare 41: Beni Çok Sev 01.54.23 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 42: Beni Çok Sev 01.54.53 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 43: Beni Çok Sev 01.55.36 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 29

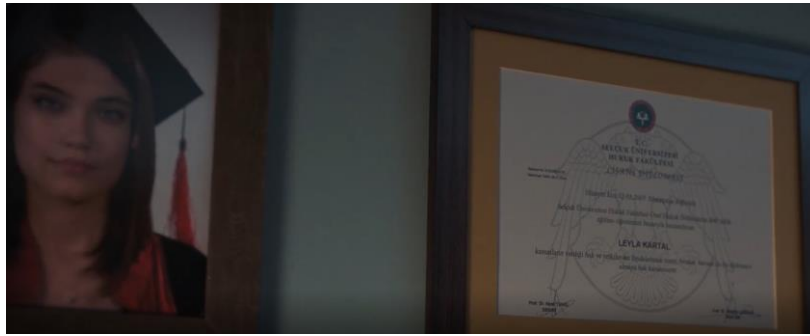
Musa' nın polis tarafından vurulup ölmesi

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge	Silah Kan Gölge	İntikam Ölüm Belirsizlik, ego
İşitsel gösterge	Polisin Musa' ya at silahını diye seslenişi	Tehdit

Polis gözüyle Musa azılı bir katildir, mahallede bir kıyım yapmıştır. Plan Kare 41’de Musa kahvehaneden çıkar, bilinci neredeyse kapalı gibidir, ışıklardan gözlerini kısar ve uzakta Yonca olarak gösterilen kızı görür. Polisin Musa’ ya “Silahını at!” sözleri yankılanırken Musa gülümseyerek kıza doğru bir adım atar ve polis tarafından vurulur. Kız, Musa’ nın yanına koşar ve onu kollarının arasına alır. Adının Leyla olduğunu söylemesi ölmek üzere olan Musa’ ya gerçeği söyleme çabasını göstermektedir. Oyuncunun bu sahnedeki ses tonu, mimikleri, gözyaşları Musa’ yı gerçekten babası yerine koyduğunu izleyiciye hissettirmektedir.

Sinemada ışığın kullanımı ile görsel görünüm uyandırılır. Gölge ışığa karşı kullanılan somut bir göstergedir.

Jungcu yaklaşımda ise gölge arketip olarak; bilinç dışılığın ve belirsizliğin göstergesidir. Gölge personanın karşıtı olan güçtür. Gölge, saklamak istediğimiz karanlık yönlerimizin ya da olmayı istediğimiz kişinin, egonun, bastırılmış duyguların işaretidir, psişik bütünlüğün parçasıdır. Plan Kare 41’ de görünen Musa’ nın gölgesi karakterin ontolojik belirsizliğini, karanlık ve bastırılmış yönlerinin karakterin sonunu getirdiğini izleyiciye göstermektedir.



Plan Kare 44: Beni Çok Sev 01.56.25 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 45: Beni Çok Sev 01.57.19 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 46: Beni Çok Sev 01.57.37 dk. (Öztekin, 2021)



Plan Kare 47: Beni Çok Sev 01.59.09 dk. (Öztekin, 2021)

Tablo 30
Kutlama

Gösterge Türü	Gösteren	Gösterilen
Görsel Gösterge	Kep	Eğitimi tamamlamak+Başarı
	Hukuk Fakültesi diploması	Adalet
	Yemek masası ve kaldırılan kadehler	Kutlama
	Leyla ve Musa' nın fotoğrafı	Aile olmak
İşitsel gösterge	Leyla'nın kadehini kaldırıp	
Diyalog	"Babam' a" demesi (Musa' yı kastetmiştir.)	Yad etmek

Filmin son sahnelerinde Leyla' nın üniversite bitirdiğini duvara asılı diploma ve kepli fotoğrafından anlamaktayız. Sedat' ın evinde asılı duran diploma ve fotoğraf Sedat' ın ve eşinin Leyla' yı kızları yerine koyduklarını göstermektedir. Sahnedeki mutluluk oyuncuların jest ve mimikleri ve kutlama masası ile gösterilmiştir.



SONUÇ

Çözümlemesi verilen “Beni Çok Sev” filminin içinde yer alan tüm göstergelerin toplumsal-kültürel açıdan bir yorumlaması vardır. Filmde, göstergeler ve derin anlam içerisinde, analitik psikoloji tamamlayıcısıyla karakterlerin psikolojik yolculuğu incelenmiştir. Yönetmen, Musa’ nın yaşadığı olumsuzluklarla başa çıkma yöntemi olarak karakterin gölge yönünü seçmiştir.

Filmi bir bütün halde ele aldığımızda filmin görüntü yönetmeninin aslında iyi bir fotoğrafçı olduğunun farkına varabiliriz. Sinemada süreklilik, devamlılık belirleyici unsurken burada görüntü yönetmeni Benjamin F. Wieg’ in fotoğraf sanatına göndermeler yaptığını görebiliriz. Filmin jeneriğinde akan fotoğraflara baktığımızda fotoğraf sanatına verdiği değer apaçık ortadadır. Kendisi de sinematografisi için şunları söylemiştir: " Benim sinematografi konusundaki yaklaşımım bu; sadece senaryoda ne yazdığını göstermek için değil, aynı zamanda karakterin duygularını görselleştiren ve bu yazılı kelimelerin arkasındaki fikri hayata geçiren resimler oluşturmak için" (www.benwieg.com).

Filmin konusu ve senaryosu gereği konuşulamayan konularda iletilmek istenen mesajların el, kol hareketleri ile jest ve mimikler kullanılarak verilmesi görsel göstergelere sıkça başvurulduğunu göstermektedir. Kostüm seçimleri, kurgu, oyunculuklar, mekan seçimleri ile seyirci olayların akışında kendini karakterlerle özdeşleşmiş şekilde bulur. Kostüm tasarımcısı senaryoya ve yönetmenlere bağlı kalarak oyuncunun fiziksel özelliklerini göz önünde bulundurur ve olay örgüsü dahilinde kıyafetler seçer ya da tasarlar. Sinemada görsel göstergelerden en önemlisi sayılabilecek kostüm kullanımına örnek olarak filmde Yonca’ nın cesedinin gösterildiği sahnedeki kıyafet gösterilebilir; kıyafet şiddetin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Nuriye’ ye giydirilen elbiseler ise kenar mahalleye uygun olarak uzun, daha üst tabakaya hitap edecek şekilde kesimi ve dikişi düzgün, renk ve desen olarak estetikdir.

Yönetmen filmde şiddeti, uyuşturucu satışını ve kullanımını açıkça göstermemiş, doğurduğu sonuçları şiddetin göstergelerini kullanarak izleyiciye göstermiştir. Yönetmen şiddete karşı adaleti kişisel yollarla sağlamanın bedelini karaktere ödeterek dramatik yoğunluğu devamlı kılmıştır.

Filmin sonunda çalan “Mühür Gözlüm” film boyunca kullanılan işitsel göstergeler arasında bir babanın kızına olan hasretini ve duygu yoğunluğunu izleyiciye aktaran en iyi göstergedir.

Filmde zaman dizinsel olarak verilmemiştir. Film hapishanede başlar, iki günlük yoğunlaştırılmış bir zaman dilimini anlatırken geçmiş, şimdi ve gelecek zamanlar arasında bağlantı kurulmuştur. Yönetmen kurgu tekniği ve sıklıkla başvurduğu flashback ve flashforward teknikleri ile neden sonuç ilişkisini anlamlı bir bütün oluşturarak vermiştir.

Filmde olay örgüsünün esas mekanı kenar mahalle olarak tanımlayabileceğimiz bir mahalledir. Sosyal statü olarak el aldığımızda mekan aracılığı ile kimlikler görselleşir. Filmin son sahnesinde yazan Zeytinköy’ e yazısı gerçek hayata dair izleyici düşünmeye yönlendiren, yan anlamlar taşıyan bir göstergedir.

Filme ismini veren Tarkan’ ın Beni Çok Sev şarkısına film boyunca yer vermemiştir. Oysa karaktere şarkıyı çalma şansını vermiştir. Karakterin kendini buna layık göremeyişi filmin kırılma noktalarından bir tanesidir. Sev kelimesi filmin isminde geçerken sevmek cümlesi diyaloglarda sıkça karşımıza çıkmamıştır. Sevilmemenin, sevgisizliğin açtığı yara kabuk bağlar ve konuşulamayan sahnelerde sevgi diye işler içimize. Burada akıllara Jung’ un karşıtlıklar ilkesi gelir; sevgi ve sevgisizlik, varlık ve yokluk iç içedir ve birbirine derinden bağlıdır.

Jungcu film analizinde filmlerin izleyicilerin ilgisini toplarken, filmin psikolojik olarak nasıl çalıştığını anlamak film teorisinin en önemli kısmıdır. Çünkü ciddi bir alan olarak film çözümlemelerinin başlangıcından bu yana, filmin anlamlandırma sürecinde duyguların oynadığı role çok fazla önem gösterilmemiştir. Bu filmde ise yönetmen bilinçli olarak kültürel kodlarla ana karakterlerin paylaştıkları ortak paydanın (sevgisizliğin) ve psikolojik durumlarının toplum ve kültürle ilişkisini gözler önüne sermiştir. Film boyunca sevgi/sevgisizlik, içerisi/dışarı, ölüm/yaşam gibi zıtlıklar karşımıza çıkarken Jung’ un arketiplerinden, karşıtlık ilkesinden yararlanılmıştır. Film çözümlemesi ve karakter analizlerinde Jung’ a yapılan atıf filmin derinliğini gözler önüne sermektedir. Filme, Jungcu film çözümlemesi yaklaşımıyla bakıldığında kişilerin psikolojik, duygusal arketipsel davranışlarını izleyiciye aktarmak için kurgu, çekim planı, ışık, ses, görsel efektler gibi teknolojiler başarıyla kullanılmıştır. Filmi Jungcu yaklaşımla okuyabilmek filmin anlamlandırma sürecini anlayabilmemiz için uygundur. Aslında izlediğimiz her film için bu böyledir; bilinçli ya da bilinç dışı karakterlerin tüm psikolojik davranışsal süreçleri ile iç içe

geçeriz. “Beni Çok Sev” filminde de, filmin imgeleri izleyicinin ruhuna erişir ve izleyici bilinçli veya bilinçdışı acıya ortak olur, filmin sonunda kolektif ruhsal davranış etkilenir.



KAYNAKÇA

Al-Sharafi, A. G. M. (2004). *Textual metonymy*. Palgrave Macmillan.

Andrew, D. J. (1984). *Concepts in film theory*. London: Oxford University Press.

Aslan Karakul, Veli Doğan Günay vd. (2019). Traces de Tahsin Yücel dans "Semantique structurale" d'Algirdas Julien Greimas et Inversement. AFS 2017 Greimas Aujourd'hui: L'Avenir de la Structure, 240-245.

Barthes R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri*. (Berke Vardar, Mehmet Rifat, Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı.

Barthes, R. (1979). Lecture in inauguration of the chair of literary semiology, Collège de France, January 7, 1977. *Oxford Literary Review*, 4(1), 31-44.

Barthes, R. (1998). *Roland Barthes*. Sema Rifat (çev.). 1. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Bayramin, İ. (2012). Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi, Prof. Dr. Süheyla Bayrav. *Dilbilim*, (23), 143-144.

Berger, A. A., (1993). *Kitle iletişiminde çözümleme yöntemleri*. (Murat Barkan ve diğerleri, Çev.), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Branigan, Edward. (1984). *Point of view in the cinema: A theory of narration and subjectivity (Approaches to Semiotics 66)*. Berlin: MoutonPublishers

Bostan, A. D. Sinemaya Jungiye yaklaşım: Kırmızı animasyonunun arketipsel analizi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (28), 309-323.

Chandler, D. (2000). *Semiotics for beginners*.

Çağlar, B. (2012). Bir iletişim biçimi olarak göstergebilim. *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (2), 22-34.

Dagrada, E & Pescatore, G. (2018). 21. *The semiology of cinema? It is necessary to continue! : A conversation with Christian Metz*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Davis, F. (1997). *Moda, Kültür ve Kimlik* (Çev: Ö. Arıkan). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık

- Edgar, R. Marland, J., & Rawle, S. (2015). *The language of film (Vol. 4)*. Bloomsbury Publishing.
- Ehrat, J. (2005). *Cinema and semiotic: Peirce and film aesthetics, narration, and representation*. University of Toronto Press.
- Erdoğan, İ. (2002). *İletişimi anlamak*. Ankara: Erk Yayınları
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık
- Erkman-Akerson, F. (2005). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Multilingual
- Geçtan, E. (2014). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Metis Yayınları
- Gaines, Elliot. (2001). Semiotic analysis of myth: A proposal for an applied methodology. *The American Journal of Semiotics* 17(2), 311-327.
- Greimas, A. J., and Francois Rastier. (1969). "The Interaction of Semiotic Constraints." *Yale French Studies* 41: 86–105.
- Greimas, A. J. (1983). *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. University of Nebraska Press
- Günay, D. (2007). *Metin Bilgisi*. 3. Baskı. İstanbul: Multilingual.
- Gündeş, S. (2003). *Film olgusu: Kuram ve uygulamaya yaklaşımları*. İstanbul: İnkılap
- Hall, C.S. & Nordby, V.J. (2006). *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri*. (E. Gürol, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Hockley, L. (2007). *Frames of mind: a post-Jungian look at film, television and technology*. Intellect Books.
- Hockley, L. (2020). *Film çözümlemesinde Jungcu yaklaşım*. (S. Gündeş, Çev.). İstanbul: Es Yayınları
- Izod, J. (2001). *Myth, mind and the screen: Understanding the heroes of our time*. Cambridge University Press.
- Jung, C.G. (1970) *Collected Works vol.14*. London: Routledge and Kegan
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*. (Z. A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Karacaoğlu, Ç. (2019). *Hildebrands tarafından 1900lerin başında bastırılan görsellerin göstergebilimsel açıdan incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karaman.

- Kavut, S. (2020). Carl Gustav Jung: Kavramları, Kuramları ve Düşünce Yapısı Üzerine Bir İnceleme. *International Journal of Cultural and Social Studies*: Volume 6 (Issue 2). ss.681-695.
- Merrell, F. (2000). "Charles Sanders Peirce's concept of the sign". *Routledge Critical Dictionary and Linguistics* içinde. Kentucky: Routledge Press.
- Metz, C. (1974). *Language and cinema*. (Donna Jean Umiker-Sebeok, Trans.) The Hague: Mouton.
- Metz, C. (1974). *Language and cinema*. (Donna Jean Umiker-Sebeok, Trans.) The Hague: Mouton.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Öner, U. (1989). Psikiyatri ve Sinema. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)* , 22 (2) , 725-734 . DOI: 10.1501/Egifak_0000001415
- Özbıçakçı, E., & Badal, T. (2018, 2 Mayıs).<https://www.hurriyet.com.tr/kampus/kaybedenler-kulubu-yolda-yonetmeni-mehmet-ada-oztekin-kampuste-40823319> adresinden alındı
- Özden, F. D. (2022). Heykel Sanatında Kybele Temsilleri Bağlamında Kadın Bedeninin Dönüşümü, *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, (24), 13-29. DOI: 10.26650/iukad.2022.1000002
- Peirce, Charles. (1984). *Writings of Charles S. Pierce*. Cilt: 2
- Potter, N. (2002). *Movement for actors*. New York: Allworth Press
- Rifat, M.(2005). *20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M.(2009). *Göstergebilimin Abc'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü: kavramlar, yöntemler, kuramcılar, okullar*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- Rose, G. (2001). *Visual methodologies, an introduction to the interpretation of visual materials*. London, Thousand. Oaks: SAGE Publications.
- Sayın, Ö. (2014). *Göstergebilim ve sosyoloji*. Ankara: Anı Yayınevi.
- Sığırcı, İ. (2017). *Göstergebilim uygulamaları*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (2002). *Sinema tasarımı*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu

Türkiye'de 2019 yılının en çok izlenen filmleri belli oldu (2019, 4 Aralık). Birgün.net.
<https://birgun.net/haber/turkiye-de-2019-yilinin-en-cok-izlenen-filmleri-belli-oldu-278781> adresinden alındı

Ukray, M. (2014). *Jung psikolojisi*. Ankara: Yason Yayınları.

Üster, M. Y. (1996). *Renkler geri geliyor*. İstanbul: Zongur Matbaası.

www.benwie.com. (tarih yok). Mayıs 30, 2022 tarihinde alındı

wikipedia. (2022, Mart 27). https://tr.wikipedia.org/wiki/Mehmet_Ada_%C3%96ztekin
adresinden alındı

Wollen, P. (1972). Signs and meaning in the cinema (Vol. 9). *Indiana University Press*.

Yıldız, E. (1997). *Dram sanatına göstergebilimsel yaklaşım ve bir sahneleme çalışması* (Master's thesisdissertation, Anadolu University (Turkey)).

Zogby, J. (2012). *An examination of psychoanalytic and semiotic film theory using Metropolis, Blade Runner and The Matrix a case study*. (Yayımlanmamış doktora tezi), State University of New York Empire State College, New York.

ÖZGEÇMİŞ

Sebahat ÖZCAN

İlk ve ortaöğretimi İstanbul Şişli’ de tamamladıktan sonra Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümünden 2010 yılında mezun oldu. Mezuniyet sonrası özel sektörde çeşitli firmalarda görev aldı ve 2014 yılından bu yana bir devlet kurumunda aktif olarak çalışmaktadır.