



LİSANSÜSTÜ PROGRAMLAR ENSTİTÜSÜ

**INGMAR BERGMAN'IN "PERSONA" FİLMİNİN PSİKANALİZM
ÇERÇEVESİNDE CHRISTIAN METZ'İN GÖSTERGEBİLİMİ
BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Janset Mina Nazlı GÜNERHANAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İstanbul, Ocak 2022

**INGMAR BERGMAN’IN “PERSONA” FİLMİNİN PSİKANALİZM
ÇERÇEVESİNDE CHRISTIAN METZ’İN GÖSTERGEBİLİMİ
BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Janset Mina Nazlı GÜNERHANAL

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

YÜKSEK LİSANS TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Pınar Seden MERAL

YÜKSEK LİSANS TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Prof. Dr. Nüket GÜZ

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Feriha Eren KUNT





ÖNSÖZ

Bu çalışmada göstergebilimin tarihsel gelişiminden ve kuramcılarından bahsedilerek sonrasında sinemada göstergebilimin yer bulmasında özellikle Christian Metz'in yapmış olduğu çalışmalardan söz edilmiştir. Ayrıca sinema filmlerinin psikanalizm ile ilişkisinin Christian Metz'in göstergebilimi bağlamında incelenebilmesi için iyi bir örnek olması açısından Ingmar Bergman'ın "Persona" adlı filmi seçilmiştir.

Çalışmamın hazırlanmasının tüm aşamalarında sabırla ve değerli önerileriyle bana yol gösteren danışmanım Prof. Dr. Pınar Seden MERAL'e; beni bugüne getiren canım annem Hanım GÜNERHANAL'a ve rahmetli babam Mehmet GÜNERHANAL'a; anlayış ve sabırla beni destekleyen sevgili ablalarım Aynur GÜNERHANAL'a ve Seher GÜNERHANAL'a; entelektüel bilgi birikimiyle bana destek olan biricik kardeşim Psk. Feyza ONĞULU'ya; teknik bilgi desteğini sonuna kadar kullanarak hep yanımda olan kuzenim Kubilay KOÇ'a ve tüm hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	v
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
KISALTMALAR	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM - GÖSTERGEBİLİMİN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ	
1.1 GÖSTERGEBİLİMİN TANIMI	3
1.2 GÖSTERGEBİLİMİN TARİHÇESİ.....	6
1.3 ÇAĞDAŞ GÖSTERGEBİLİMİN ÖNCÜLERİ	8
1.3.1 Ferdinand de Saussure	8
1.3.1.1 Langue ve Parole Kuramı	9
1.3.1.2 Gösterge ve Göstergeler Sistemi	10
1.3.1.3 İşaret ve Anlamı.....	11
1.3.1.4 Süreklilik ve Değişim.....	11
1.3.2 Charles Sanders Peirce	12
1.3.2.1 Doğruluk Teorisi.....	12
1.3.2.2 Anlam Teorisi.....	13
1.3.2.3 İnancın Rolü.....	14
1.3.3 Christian Metz.....	14
1.3.4 Roland Barthes	15
1.3.5 Umberto Eco.....	15
1.3.6 Julia Kristeva	16
İKİNCİ BÖLÜM - GÖSTERGEBİLİM, PSİKANALİZM VE SİNEMA İLİŞKİSİ	
2.1 GÖSTERGEBİLİM ve PSİKANALİZM.....	17
2.1.1 Freud'un Psikanalitik Kuramı.....	17
2.1.2 Carl Gustave Jung'un Kişilik Kuramı.....	19
2.1.2.1 Gölge	19
2.1.2.2 İç Dönüklük ve Dışa Dönüklük.....	19
2.1.2.3 Anima ve Animus	20

2.1.2.4 Kolektif Bilinçdışı	20
2.1.2.5 Bireyselleşme	20
2.1.2.6 Persona	20
2.1.2.7 Simya.....	21
2.1.3 Jacques Marie Emile Lacan Psikanalizmi.....	21
2.1.3.1 Bilinçdışı, Dil, Özne.....	22
2.1.3.2 Ayna Evresi.....	23
2.1.3.3 Arzu, Öteki, Objet Petit a, Fantazi.....	24
2.1.3.4 Oedipus Kompleksi ve Baba'nın Adı.....	25
2.1.3.5 İmgesel, Simgesel, Gerçek	25
2.1.3.6 Büyük Öteki.....	26
2.1.3.7 Fallus ve Ciniyet	26
2.1.3.8 Jouissance ve Dürtü	27
2.2 SİNEMADA YAPILMIŞ PSİKOLOJİK FİLM ÖRNEKLERİ.....	28
2.2.1 Psycho (Sapık)	28
2.2.2 Identity (Kimlik)	29
2.2.3 The Beautiful Mind (Akıl Oyunları)	30
2.2.4 Anayurt Oteli	32
2.2.5 Aaahh Belinda!	33
2.3 GÖSTERGEBİLİM ve SİNEMA İLİŞKİSİ.....	34
2.3.1 Sinemada Götergebilimsel Anlam Yaratma	35
2.3.2 Christian Metz'in Sinemasal Göstergebilimi	37
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM - BERGMAN SİNEMASI ve "PERSONA"	
3.1 INGMAR BERGMAN'IN YAŞAM ÖYKÜSÜ	39
3.2 INGMAR BERGMAN'IN FİLMOGRAFİSİ	40
3.3 "PERSONA" FİLMİNİN CHRISTIAN METZ'E GÖRE GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELENMESİ	
3.3.1 Filmin Künyesi	42
3.3.2 Filmin Özeti	43
3.3.3 Filmin "prolog" Bölümünün İncelenmesi	44
3.3.4 "Persona" Filminden Sahneler	47
SONUÇ	86
KAYNAKÇA	88
ÖZGEÇMİŞ.....	93

ÖZET

Göstergebilim, birçok alanda olduğu gibi sinemada da bir çözümleme yöntemi olarak kullanılmaktadır. Bu çözümlemede hiç şüphesiz psikanalizmin de aktif bir rolü vardır. Çünkü gerek sinema gerek psikanalizm özellikle insanı konu alan iki ayrı alandır. Ingmar Bergman'ın "Persona" adlı filmi, sinema ve psikanalizmin nasıl birbirleriyle ilişkili olduğunu ve Christian Metz'in sinemasal göstergebilimi çözümlemesine ne kadar uygun olduğunu gösteren bir örnektir.

Anahtar Kelimeler: Christian Metz, Göstergebilim, Persona, Psikanalizm, Sinema

Tarih:

ABSTRACT

Semiotics is used as an analysis method in cinema as well as in many other fields. There is no doubt that, psychoanalysis also plays an active role in this analysis. Because both cinema and psychoanalysis are two separate fields that specifically focus on people. Ingmar Bergman's film "Persona" is an example of how cinema and psychoanalysis are interrelated and how sufficiently it authenticates, Christian Metz's analysis of cinematic semiotics.

Keywords:, Christian Metz, Semiotics, Persona, Psychoanalysis, Cinema

Date:

KISALTMALAR

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

akt. : aktaran

bs. : baskı

çev. : çeviren

S : sayı

s. : sayfa

vb. : ve benzeri

vs. : ve saire

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil-1: Film Afişi
- Şekil-2: Eski Yunan’da maskeler
- Şekil-3: Filmin prolog bölümü
- Şekil-4: Elisabeth’in Elektra rolündeki sahnesi
- Şekil-5: Alma yatak odası sahnesi
- Şekil-6: Televizyonda yanan rahip görseli
- Şekil-7: Elisabeth dehşet anı
- Şekil-8: Elisabeth’in yatak odasında televizyon seyretmesi
- Şekil-9: Kahvaltı masası sahnesi
- Şekil-10: Elisabeth’in yatağında oturuşu
- Şekil-11: Alma’nın koltukta oturuşu
- Şekil-12: Elisabeth ve Alma’nın birlikte yatak sahnesi
- Şekil-13: Alma’nın sarhoş olduğu sahne
- Şekil-14: Alma’nın odası gece uyurken
- Şekil-15: Alma ve Elisabeth ayna sahnesi
- Şekil-16: Elisabeth fotoğraf çekim sahnesi
- Şekil-17: Alma’nın gölde yansıması
- Şekil-18: Alma’nın konuşma sahnesi
- Şekil-19: Alma tokat sahnesi
- Şekil-20: Elisabeth gülme sahnesi
- Şekil-21: Mr. Vogler’in gelişi
- Şekil-22: Alma ve Mr. Vogler’in öpüşme sahnesi
- Şekil-23: Elisabeth ve Alma’nın yüzlerinin birleştiği sahne
- Şekil-24: Elisabeth ve Alma’nın masada konuşma sahnesi
- Şekil-25: Alma’nın yazlığı terk edişi
- Şekil-26: Otobüsün geliş sahnesi
- Şekil-27: Filmin son sahnesi

GİRİŞ

Günümüzde pek çok alanda kendine yer bulan göstergebilimin temel öğeleri olan gösteren-gösterilen ilişkisinin yolculuğu 20. yüzyılın başlarında Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce ile başlamış ve günümüze kadar da birçok alanda kullanım alanını genişleterek yolculuğuna devam etmiştir. Yine bu yolculuğunda kendisine her türlü katkıyı ve gelişimi sağlayan Roland Barthes, Jean Baudrillard, Umberto Eco, Christian Metz, Claude Levi-Strauss gibi araştırmacı ve yazarlar farklı disiplinlerde çeşitli araştırma ve incelemelerde bulunarak göstergebilime birçok boyut kazandırmışlardır.

Sinema filmlerinde anlamlar örtülüdür. Yani sinematografik birtakım kodlar kullanılır. Göstergebilimin sinemasal çözümlemede rolü bu örtük anlamları ve kodları anlamlandırmaktır. Göstergebilim bunu yaparken gösteren ve gösterilenin oluşturduğu iletiyi kullanır. Bu iletiler sinemada kodlar aracılığıyla yeni bir dil haline gelir. Bu dil Christian Metz'e göre yeni ve farklı bir dildir. Psikanalizm de tıpkı göstergebilim gibi sinematografik anlatıma katkı sağlayan bir alandır. Özellikle sinema kodları, psikanalizmin temelinde yatan insan psikolojisine yönelik birtakım bulgulardan yararlanır.

Bu çalışmanın amacı, sinema ve psikanalizmin ilişkisini ortaya koymaktır. Bunu yaparken de özellikle Christian Metz'in sinemasal göstergebilim yöntemi kullanılmıştır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde öncelikle göstergebilimin genel tanımı yapılmış; tarihçesi ve öncüleri anlatılmıştır. İkinci bölümde, psikanalizmin öncüleri ve onların kuram ve teorilerinden bahsedilerek sinemada psikanalizmin nasıl yer bulduğuyla ilgili örnek filmlere yer verilmiştir. İkinci bölümün devamında sinema ve göstergebilimin ilişkisi anlatılarak Christian Metz'in göstergebilime özellikle sinemasal alanda yaptığı katkılardan bahsedilmiştir. Üçüncü bölümde ise, Ingmar Bergman'ın öncelikle yaşamı ve filmografisinden bahsedilmiş, sonrasında da “Persona” filminin göstergebilimsel incelenmesi, Christian Metz'in sinemasal göstergebilim yöntemine göre yapılmaya çalışılmıştır.

Göstergebilimsel çözümleme yöntemi, sinemada önemli bir yere sahiptir. Çünkü bu yöntem sinemaya uygulanabilir niteliktedir. Sinema filmlerinin birçoğunda örtülü bir şekilde barındırılan anlamlar bu yöntem sayesinde anlamlı hale getirilebilmektedir. Bu da hem seyirciye hem de bu alanda çalışma yapmak isteyen araştırmacılara kaynak olabilir. Bu çalışma da bu kaynaklardan biri olması amacıyla hazırlanmıştır. Bunun için öncelikle literatür tarama yapılmış, sonrasında da örnek verilen filmler üzerinde psikanalizm ve Christian Metz'in göstergebilimsel çözümlemesi kullanılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

GÖSTERGEBİLİMİN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

Dünya üzerinde insanlar var olmaya başladıklarından itibaren birbirleriyle anlaşabilmek için çeşitli yollar aramışlardır. Bu yollar türe özgü hazırbulunuşluklarının bir sonucu olarak doğal seslerle oluşturulmuş konuşma dilleri olduğu gibi bir takım nesne, davranış, ses, vs. görüntülerle anlamlı hale getirilmiş diller olarak da karşımıza çıkmaktadırlar. Örneğin bir resim, bir müzik eseri, bir sinema filmi, bir işaret levhası, bir insan davranışı v.b anlamlı bütünler haline gelerek insanlar arasında iletişim aracı olarak kullanılan birer dil olmuşlardır. Göstergebilim de bu arayışların sonucu olarak ortaya çıkmış bir bilimdir ve 20. yüzyıldan günümüze kadar etkinliğini sürdürerek ve kendini geliştirerek varlığını devam ettirmektedir.

1.1. GÖSTERGEBİLİMİN TANIMI

Göstergebilim kelimesi Türkçede iki kelimenin birleşiminden oluşan tek bir kelime olarak kullanılırken Fransızca ve İngilizcede iki ayrı sözcükle ifade edilir: Semiyoloji ve Semiyotik (Çiçek, 2016).

Pierre Guiraud göstergebilimi; diller, düzgüler, belirtkeler vb. gibi gösterge dizgilerini inceleyen bilim dalı olarak tanımlamıştır (Guiraud, 1994: 17).

Başka bir tanıma göre:

“Genel olarak bir şeyin başka bir şeyin yerini alabilen her türlü nesne, biçim ya da olguya gösterge denir. Bugün, göstergeleri anlamlandırmaya çalışan bilim dalına göstergebilim adı verilmektedir.” (Adalı, 2003: 17).

Göstergebilim kelimesi Mehmet Rifat’ın tanımına göre en genel manasıyla; “göstergelerin bilimsel incelenmesi” olarak belirtilmiştir. Fransızca’da (linguistique) yani “dilbilim” anlamına gelen kelime örnek alınmış ve yine

Fransızca olan (semiotique veya semiologie) kelimesi ile üretilmiştir. Türkçede Anlam olarak “gösterge” ve “bilim” kelimelerinin birleşmesi ile oluşturulmuştur. Göstergebilimin kelime anlamı dışında vurgulamak istenen şey ise; göstergenin kendisi dışında bir şeyi temsil etmesidir. Bunu yaparken de sözcük, simge, işaret gibi kavramları gösterge olarak kullanır (Rifat, 1992: 20-21-22).

Göstergebilimin temelinde ‘gösterge’ vardır. Göstergelerin çalışma alanlarının araştırılması ise ‘göstergebilim’ olarak adlandırılır.

Bu çalışma alanları üç türdür:

- 1.Göstergenin kendisi: Burada gösterge çeşitleri, anlamları nasıl oluşturduğu ve onu nasıl kullandığı araştırılır. Bunu yaparken ‘insan’ temel alınır çünkü gösterge insan ürünü bir kavramdır. Dolayısıyla bu biçimler insanlar tarafından anlaşılır olurlar.
2. Göstergeleri düzenleyen kodlar ya da sistemler: Burada ise toplum veya kültür gözetilir. Bu doğrultudaki ihtiyaçlar için oluşturulan kodlar kullanılır. Bunu üretirken de iletişim kanalları kullanılır.
- 3.Göstergelerin işlendiği kültür: Üretilen kod ve göstergelerin kullanımı içinde bulunan kültürle ilintilidir. Bu yüzden bireyin içinde yaşadığı kültürdeki deneyimleri, tutumları ve duyguları ön planda tutulur (Fiske, 2003).

İnsan yaşamında kişiyi etkileyen her şeyin bir anlamı vardır. Fakat buna rağmen bazı sözcükler kolayca anlaşılabilir olmayabilir. Ayrıca bazı kelimelerin anlamı kendisi dışında onu çevreleyen şeyler için de bir anlam ifade ediyor olabilir. Bu da bu sözcüklerin anlamlarının esnek yapıda olduğunu göstermektedir (Rifat, 1999: 9-10).

Charles Morris göstergebilimi üç kısma ayırmıştır. İlk kısımda sözcükler ve bu sözcüklerin temsil ettikleriyle olan ilişkilerin incelenmesi; ikinci kısımda yine kelimelerin başka sözcüklerle olan ilişkisi veya sembolize edilenlerin kendi aralarındaki ilişkinin incelenmesi; üçüncü kısımda sözcükler ve sembollerin insan davranışı üzerindeki ilişkinin incelenmesi olarak belirtmiştir. İkinci kısımda yer alan ilişkileri signactis yani söz bilgisi olarak belirtirken üçüncü kısımdaki ilişkiye edimbilim (pragmatics) demiştir (Condon, 1995: 13).

Göstergebilimde anlam üç öğeden oluşur.

- 1.Gösterge
- 2.Gösteren (Biçim/Anlatım)
- 3.Gösterilen (İçerik/Kavram) (Erkman, 1987).

İnsanların birçok iletişim kurma, anlaşma aracı vardır. Bunlar konuştuğumuz diller, mimiklerimiz veya davranışlarımızın yanısıra herhangi bir film, resim, müzik, tiyatro gösterisi de olabilir. Bunların tümünde görülen anlamlı bütünlerden her biri farklı bir dizgeyi ifade eder. Bu birimler gösterge olarak ifade edilir (Rifat, 2000)

Erkman, göstergeleri insanların beş duyu organına göre ayırır. Bunlar; Görme, duyma, tat alma, koku alma ve dokunmadır (Erkman, 1987).

Gösteren, sesle ilgili olan somut bölümü; gösterilen ise düşünceyle ilgili olan soyut bölümü oluşturur (Kıran ve Kıran, 2006: 63).

“Göstergebilim; 1. Toplum yaşamı içinde ele alınan gösterge dizgilerini inceleyen dal. 2. Anlamlamayı ele alan dal. Göstergebilimin iki öncüsü vardır: Mantıkçı Ch. S. Peirce (anamlama göstergebilimi) ve F. de Saussure (toplumsal göstergebilim). Peirce’e göre mantık, göstergebilimin bir başka adıdır. Saussure’ün öngördüğü incelemeyse toplumsal niteliklidir ve göstergelerin toplum içindeki yaşamını ele almayı amaçlar. Bu iki öncüden sonra ve onların özelliklerine uygun olarak başlıca iki doğrultu izlenecek, karma nitelikli yaklaşımlara da rastlanacaktır. Mantıkla dil arasındaki çeşitli bağlantıları inceleyenler göstergebilimden göstergebilimden bilimsel bilgiye ulaşılmasını sağlayacak üstdiller, kavramsal simge dizgeleri oluşturmasını beklerler.” (Güz , Huber, Senemoğlu, Öztokat; 1998: 12)

John Fiske çalışmasında, anlam modellerinde birbiriyle benzerlik kuran üç öğeden söz eder. Bunlardan ilki olan gösterge kendisi dışındaki şeyi temsil eden fiziksel bir yapıya sahiptir. Varlığını, onu kelime olarak kabul eden kullanıcının kabul etmesine bağlar. İkincisi, göstergenin gönderme yaptığı şey ve sonuncusu göstergenin kullanıcılarıdır. Pierce’e göre göstergenin bu öğeleri bir üçgenin köşeleri olarak düşünülür ve her biri birbiriyle ilişkilidir. Anlaşılır olması ise diğerleriyle olan ilişkilere bağlıdır. Pierce’in bu yaklaşımından farklı olarak Saussure’e göre gösterge, fiziksel biçimine göre oluşum gösterir ve zihnimizde çağrıştırdığı kavramla var olur. Göstergenin gerçekte ilişkilendirildiği nokta; onu kullananların aracılığı ile şekillenir. Örneğin ARABA kelimesi söz ile söylendiğinde de yazı ile yazıldığında da zihinsel bir kavramı ifade eder. ARABA ifadesinde kişiye göre farklılıklar mevcut olsa da genel kavramlar birbirine çok benzer yapıdadır. Yine de bazı kavramlardaki farklılıklardan doğan sorunlar mevcuttur.

Pierce’in anlam öğeleri:

1.Gösterge 2. Nesne 3. Yorumlayıcı

Peirce burada her bir ögenin bir diğeriyle ilişkili olduğunu vurgular. Bir gösterge hangi nesneye gönderme yapıyorsa o şey birine etki eder. Bu durumda gösterge yorumlayıcıya özgü değildir sadece onun zihninde etki yaratır (Fiske, 2003).

“Her gösterge nesnesi tarafından belirlenir. Birinci olarak, gösterge nesnesinin niteliğini paylaşıyorsa onu bir görüntüsel gösterge olarak adlandırmaktayım; ikinci olarak, gösterge bireysel varoluşu içinde tekil nesneye gerçekten bağımlı ise onu bir belirtisel gösterge diye adlandırmaktayım; üçüncü olarak, bir göstergeyi simge olarak adlandırdığımda, bununla, uzlaşım sonucu hemen herkesin az ya da çok aynı kesinlikte anlayabileceği bir nesneyi nitelendirdiğim anlaşılacaktır.” (Zernan'dan Akt: Fiske, 2003).

1.2 GÖSTERGEBİLİMİN TARİHÇESİ

Gösterge kavramı çok eski çağlardan günümüze dek birçok alanda incelenmiştir. Felsefeciler, bilim insanları birçok alandaki göstergeleri inceleyip bunların üzerine düşünce geliştirmişlerdir. Türkçede “Göstergebilim” olarak geçen bu kelime, batı dillerine Yunancadan geçmiş ve “semion” ile “logia” kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur. Yunancadaki “semion” kelimesi Türkçede belirti veya işaret anlamı taşır. Bu sözcük ilk olarak İ.Ö 5. Yüzyılda teknik ve felsefi bir terim olarak kullanılmıştır. O dönemde bu terimi Hippokrates ve Parmenides bu terimi Türkçede “belirti” “kanıt” ya “sempptom” anlamına gelen “tekmerion” olarak kullanmıştır. Göstergebilim kavramının tekrar gündeme gelmesi 17. ve 18. Yüzyıllara denk gelir. Bu dönemde bazı felsefeciler göstergelerle ilgilendiler. Bu felsefecilerden biri olan John Locke 1690 yılında çıkardığı “İnsan Anlığı Üstüne Bir Deneme” adlı kitabında “göstergeler öğretisi” anlamına gelen “semeiotike” kavramını kullanmıştır. Stoacı filozoflar ise gösteren ile gösterilen arasındaki zıtlıklarla ilgilenmişlerdir. Orta Çağ’a baktığımızda yine birçok filozofun kitaplar çıkardığını görüyoruz. Bu dönem filozoflarında ilgilenilen kavram “anamlama” ile ilgili biçimlerdir. Bu dönemde de gösterge kavramı ile ilgili çalışmalar yapılmaya devam etmiştir fakat kuram olarak bakıldığında 17 ve 18. Yüzyıllarda tekrar gündeme gelmiştir (Rifat, 2009: 27).

Günümüze bakıldığında göstergebilim kavramı ile ilgili yapılan çalışmalarda karşımıza Saussure çıkıyor. İletişim olarak kullanılan tüm göstergeleri kapsayan

çalışmalarıyla göstergebilim adına büyük gelişmeler sağlamıştır. Dünyanın çeşitli yerlerinde çalışmalar yapan düşünürler de göstergebilim çalışmalarına yeni gelişmeler eklemişlerdir (Aksan, 2005: 38).

Göstergebilimde kullanılan gösterge, dizge, simge, yapı gibi kavramlar göstergebilim dışında bazı bilim alanlarında kullanılmıştır (Erkman, 1987).

Göstergebilimin tarihçesine baktığımızda ilkçağlardan beri birçok filozofun bu alanla ilgili çalışmaları olduğunu görmekteyiz. Zamanla günümüz bilim insanları, düşünürler bu bilimle ilgilenmiş ve geliştirmişlerdir. Özellikle Ferdinand de Saussure ve Charles Saunders Peirce çağdaş göstergebilimi çözümlemeye çalışmış düşünürlerdir. Her ikisi de başta göstergenin ne olduğunu anlamaya ve açıklamaya çalışmış ve sonrasında da göstergenin temsil ettiği şeylerle ilgilenmişlerdir (Gökçe, 2002).

Saussure göstergebilimi gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki olarak varsaymış ve kendine özgü bir dilbilimi kurmuştur. Bunu yaparken gönderge ve sözcelem kavramlarını dikkate almamıştır. Frege çalışmalarında gönderge ile gösterilen arasındaki zıtlıklara önem vermiştir. Peirce, Saussure ve Frege'den farklı olarak bu kavramları ayırmak yerine hepsini bir tutmuş, böylelikle göstergebilimin kurucusu haline gelmiştir (Kıran ve Kıran, 2006: 63).

Peirce göstergebilimin kurucusu sayılmasına rağmen bilimsel olarak ilk analizi yapan Saussure'dur (Coward ve Ellis, 1985: 28).

Peirce göstergebilimi terim olarak kullanan ilk kişidir. Çalışmalarında göstergebilimle mantık kavramlarının birbirinden neredeyse farksız olduğunu savunur. Dolayısıyla mantık ve göstergebilim her ikisi de aynı işleve hizmet eder. Bu yönüyle her iki terimin de önemini vurgular ve mantığın da incelenmesi gerektiğini savunur. Peirce çalışmalarında göstergeleri sınıflandırmış ve 66 ayrı gruba ayırmıştır. Bugün hala kullanılan bir çalışma biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır (Erkman, 1987).

Peirce göstergebilim adına günümüzde de hala kullanılan çalışmalar yapmış ve göstergebilimin gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır. Peirce'ten sonra da göstergebilimi geliştiren bilim insanları olmuştur. 20. Yüzyılın başlarında Morris de göstergebilimi üçe ayırarak göstergebilimin gelişmesine yardımcı olmuştur. Daha sonra Sedeok bu alanı daha geniş hale getirecek çalışmalar yapmıştır. Sedeok'a göre; göstergeler insanların yanı sıra bütün canlıların da inceleme konusudur.

Göstergebilim ABD'nin dışında Avrupa'da da gelişme gösteren bir bilimdir. Avrupa'da inceleme ve geliştirme adına çalışan dilbilimciler alanlarıyla ilgili çeşitli çalışmalar yaparak göstergebilimin modern anlamda gelişmesine ışık tutmuşlardır. Bu dilbilimcilerin bazıları: Claude Levi-Strauss, Jagues Lacan, Roman Jakobson, Louis Hjelmslev, Julia Kristeva, Algiras Julien Greimas. Bu dilbilimcilerden Claude Levi-Strauss antropoloji alanında uygulama yaparken Jagues Lacan ise psikanalize uyarlamıştır (Parsa ve Parsa, 2004: 6-7).

Göstergebilimle ilgili çalışmalar eski çağlardan günümüze sürekli bir gelişme kaydederek ilerlemiştir. Bu bilimin öncüleri olan Peirce ve Saussure'den sonra başlayan akıma birçok bilim insanı katılmış ve günümüz modern göstergebilim akımı oluşmuştur. Umberto Eco, Christian Metz, Pier Paolo Pasolini, Roland Barthes gibi bilim insanları göstergebilimi geliştiren öncüler olarak sayılmaktadır (Berger, 1993: 13).

Bugün göstergebilimi hemen her alanda uygulayabilmekteyiz. Göstergebilimin öncüleri sayesinde sinema, tiyatro, iletişim, tıp, hatta mimari gibi birçok alanda göstergebilim yöntemleri kullanılabilmektedir.

1.3 ÇAĞDAŞ GÖSTERGEBİLİMİN ÖNCÜLERİ

1.3.1 Ferdinand de Saussure

Ferdinand de Saussure 1857-1913 yılları arasında yaşamış İsviçreli bir dilbilimcidir. Dilbiliminin 'babası' olarak görülür. En büyük katkıları göstergebilim ve yapısalcılık alanlarında olmuştur. Leipzig'te öğrenim görmüş ve Berlin'de Hint-Avrupa dilleriyle ilgili çalışmalar yapmıştır. Yine Leipzig'te doktorasını tamamlayarak dersler vermiştir. Yaşamının sonuna kadar Cenova Üniversite'nde profesör olarak çalışmıştır. Slav dilleri üzerine önemli çalışmalar yapmıştır. Ses katsayıları üzerine yaptığı çalışmalarla dilbilgisel metodlarla "laryngeal" kuramını geliştirmiştir.

Saussure, Emile Durkheim ve Sigmund Freud arasındaki yıllarda, o dönemin tanınan bir doğabilimcisi olan Henri de Saussure'un oğludur. Ailesinin ilgisi ve çalışmaları arasında büyümüş olan Ferdinand de Saussure, bu geleneğin kendisine kazandırdığı ilgiyle dilbilimine yöneldi. Çok genç yaşında birkaç dil öğrenip diller üzerine çalışmalar gerçekleştirdi. Ailesi gibi önce fen bilimleri öğrencisi olduğu

halde bir yandan da Yunan ve Latin dilleri derslerine katıldı. Dilbilimi öğrenme isteği sadece hevesle kalmayıp onu bu alanda geliştirecek alanlanlara itti ve ailesini Leipzig Üniversitesi'nde öğrenim görmek için ikna etti. Bu okulu istemesinin amacı; bu okulun genç dilbilimciler için adeta bir merkez konumunda olmasıydı. Bu sayede zekası ile kendisi dışındaki dilbilimcileri mukayese etme şansı elde etmiş oldu.

Saussure Berlin'de geçirdiği bir buçuk yılın haricinde dört yıl süreyle Leipzig'de kaldı ve orada çok genç yaşta dilbilim alanında o zamana dek yapılmış belki de en yetkin karşılaştırmalı filoloji eserini yaptı. Bunu 'Hint-Avrupa Dillerindeki Ünlülerin İlk Dizgesi Üstüne İnceleme' adlı eseri izledi. Bu eserin bir özelliği; dilbilim alanındaki çok temel bir soruna ışık tutmasıdır. Saussure'un bu incelemesi birçok alanda ilgi gördü. Daha sonra Fransa'da çeşitli çalışmalar yaptı. 1894 yılında bir yayımcıya şu notu bırakmıştır:

“..ama bütün bunlar ve dil bilimi konusunda akli başında on satırcık bile yazmanın güçlüğü canıma yetti. Uzun süredir kafam her şey bir yana dil bilimi olgularının ve onlara bakış açılarımızın sınıflandırılması düşüncesiyle dopdolu; dil bilimciye ne yaptığını göstermek için göze alınması gereken işin ölçülemeyecek denli çok olduğunu git gide daha iyi fark ediyorum... Kullanılan terimlerin kesin yetersizliği, bunların yeniden gözden geçirilmesinin gerekliliği ve bunu başarabilmek için dilin ne tür bir nesne olduğunu göstermek, (genelde, dilin niteliğini düşünmek zorunda bırakılmamak en büyük isteğim olmakla birlikte) filolojiden aldığım tadı sürekli bozuyor. Bu beni kendi istemim dışında, dil biliminde neden benim için bir anlam taşıyan bir tek terim bile olmadığını açıklayacağım bir kitap yazmaya itiyor. Açık söyleyeyim, ancak bundan sonra, işimi bırakacağım yerden sürdürebileceğim.” (Saussure, 1964).

Bahsettiği kitabı yazamayıp özel isim çevirileri üzerine bir kuram ile ilgilenmiştir. 56 yaşında ise hayatını kaybetmiştir.

1.3.1.1 Langue ve Parole Kuramı

Saussure dile farklı açılardan yaklaşıp bunun üzerine çeşitli kuramlar geliştirerek dili sınıflara ayırmıştır. Bu kavramlardan biri olan “langage”nin karşılığı insanların konuşmalarıdır. “Langue” ise soyut olan kuralların sistemini ifade eder. Normal anlamda konuşmayı ifade eden kavram ise “parole” demiştir.

Kişilerin konuşabilme becerisi Saussure'e göre biyolojik açıdan zaten var olan bir yetidir. Saussure burada Noam Chomsky gibi düşünmektedir. “Langage” kavramında konuşma becerisi kuram öncesi olgusal bir alanı temsil ederken, “langue” ise kuramsal bir alanı temsil eder. Ayrıca “langue” denilen kavrama dilbilim açısından yaklaşıldığında bu ifade “langage” kavramı olarak kabul edilir. “Langue”, “langage”ın bireysel ve toplumsal kısımlarından olan sosyal boyutudur. Bu sebeple “langue” kavramı öznel bir yönü ifade etmektedir. “Parole” kavramının ise; hem sosyal hem de bireysel bir yanı vardır. Bir yandan somut bir eylem olan konuşma becerisini, diğer yandan konuşan vasıtasıyla “langue” denilen konuşan kişiyi ifade eder.

Saussure “langue” kavramını dilbilgisi ve işaretler sistemi olarak tanımlar ve parole dediği kavramın zıttı olarak tarif eder. Konuşma anlamına gelen parolenin zıttı olan langue somut olana karşılık gelir. Zaman ve mekan açısından somut olanın gerçekleşmesi şeklinde anlatır. Bu kavramı "Genel Dilbilimin Temel Sorunları" adlı yapıtında işlemiştir. Saussure'ün tanımına göre dil, bir sistem içerisinde sosyal bir olgu olarak meydana gelen dilsel işaretlerdir. Langue ve parole olarak karşımıza çıkan iki zıt kutuplu kavramlar dilbilimin kaynakları haline gelmiş ve çeşitli türleri oluşmuştur. Dil-konuşma (Paul-1880), Type-token, dil oluşumu-konuşma edimi (Bühler-1934), ergon-energeia (Humboldt), register-use (Holliday-1961) bunlardan bazılarıdır. Saussure'e göre langue kavramı langage kavramından ayrı tutulmalıdır.

Parole kelimesi Fransızca olarak bu şekilde kullanılan ve Saussure'e göre, kişisel dil kullanımını ifade eden bir kavramdır. Bunun zıttı olan ve ulusal dili temsil eden langue kavramının daha genişletilmiş olan bireyin dil yetisi anlamındaki kavramı Saussure, langue olarak tanımlamıştır. Yapısalcılık ekolü ile tanınan Saussure langue kavramını sosyallik olarak ifade ederken, parole terimini bireysellik için kullanmıştır.

1.3.1.2 Gösterge ve Göstergeler Sistemi

Saussure'e göre dil göstergesi, konuşanın çıkardığı seslerle anlamlı bir bütün oluşturan ses birimleridir. Bu sesler parole adını verdiği kavram sayesinde anlamlı hale gelebilmektedir. Dilsel göstergeler yapısal olarak hem zihinsel hem de psikolojiktir. Saussure gösterge kavramını "Cour de Linguistique Generale" adlı eserinde işlemiştir. Ona göre dilsel gösterge, gösterilen ve gösterenden

oluşmaktadır. Saussure, gösterge kavramının bilimsel yönünü özgür ve bağımsız olarak düşünmüş ve böylelikle göstergeyi sentetik bir kavrama erdirmişdir. Göstergelerin tümü için “seme”, bu kavramın ses kısmına “aposeme”, Zihinsel kısmını tarif etmek içinse “paraseme” kavramlarını kullanmıştır. Buna karşın aposeme ve paraseme dediği kavramların seme olarak nitelendirdiği kavramın bölümleri olmadığını vurgular. Bunlar seme kavramı için bir tür bakış açısı niteliğindedir. Burada ayrıca belirttiği şey; zihinsel olanla sessel olan arasında ilişki kurulmasıdır. Çünkü dilin tek işlevi düşünceleri oluşturmaktan çok daha fazlasıdır. Ses oluşturma her kişide farklı bir düşünce kimliği yaratır. Bu da bize düşüncede bulunan göstergenin analizi için bir yol gösterir. Göstergede ses ve düşünce bir sentez oluşturarak sınıflandırılır. Saussure bu durumu bir kağıt örneğiyle sayfaların yüzlerine benzetir. Örneğin, düşünce bir sayfanın ön yüzü ise, ses de öteki yüzüdür. İnsanlar bu sayfaların bir yüzüne, diğer yüze zarar vermeyecek şekilde az miktarda zararda bulunursa o kadar ses ve düşünceyi birbirlerinden ayırabilirler.

1.3.1.3 İşaret ve Anlamı

Saussure’e göre bir düşüncenin anlamlı olması mantığa uygun bir işaret bireşimi ile mümkündür. İşaret tek başına anlamlı değildir, bu iç bağlantılar yoluyla sağlanır. Saussure’ün Türkçeye keyfilik olarak çevrilen dil dizgesinin yargısal ilkesi, arbitrar olarak geçer. Bu ilkeye göre, farklı diller bazı işaretleri aynı anlamda kullanabilir; anlam zamanla değişebilir. Bir dizgeye bakıldığında burada bulunan bir işaret diğerlerinden ayrılabilir. Bu durumda kendiyle ilintili olarak farklı ama olumsuz bir anlam edinir. Saussure’e göre anlam “sürekli yandan” gelir ve bu, öteki işaretlerle çatışarak ilerler. Tek başınayken anlamsız olan işaret için olumluluktan söz etmek çok mümkün değildir. Anlamın değişirkenki sistematik duruşunu “valeur” olarak tanımlar. Burada iki nokta önemlidir: Biri arbitrar oluşumunun dışında sesin konuşulan şekliyle devam etmesi, diğeri dilsel birliğin kimlik oluşumunun gerçekleşmesi.

1.3.1.4 Süreklilik ve Değişim

Dilin süreklilik göstermesi aynı zamanda paralel olan bir evredeki anlamıyla senkronize bir düzlem içindeyken, aynı zamanda dildeki değişimle paraleldir. Yöntem olarak bakıldığında her iki düzlem, dildeki uygulama içerisinde birbirinden ayrılmaktadır. Bu düzlemler birbirleriyle çok iç içe durumdadır. Dilde

bahsedilen süreklilik kısmı sosyal ve tarihsel bir gerçekliktir. Saussure dilin genel adlandırmasıyla ilgili sorularla pek ilgilenmemiştir. Ona göre; tanımlamalar genel kabul gören dil birliği ile alakalıdır. Bir taraftan da dildeki süreklilik, sürekli konuşan kişinin bilinciyle anlamdaki sınırların birlik olmasıyla ilgilidir. Bu, dile sosyal bir kimlik kazandırır.

1.3.2 Charles Sanders Peirce

Charles Sanders Peirce 1839-1914 yılları arasında Amerika'da yaşamış pragmatist bir filozoftur. Pragmatik felsefenin kurucusu olmuş, bu akımın yöntemini ana hatlarıyla belirlemiştir. Önce bilgi konusuyla ilgilenmiştir. Aristoteles ve Kant arasında bir köprü kurmuş ve bu iki biliminsanının yaklaşımlarını sentezleyerek öznel bir yaklaşım oluşturmuştur. Peirce, Aristoteles'in bilgi düzeni anlayışını onun doğada bulunan nesnel yaklaşımı olarak ifade ederken Kant için de bilgi düzeninin zihnin eseri olduğunu söylemiştir. Peirce ise bu iki yaklaşımı sentezleyerek öznel yaklaşımını oluşturmuştur. Bunu yaparken kavramın, fikir ve kuramların doğrulukları ile faydasını özdeşleştirmiştir ve bu yöntem felsefenin bir bilime dönüşmesini sağlamıştır.

Peirce sadece felsefe alanına değil bunun yanı sıra mantık, modern matematik gibi alanlara da katkı sağlamıştır. Bu katkılarıyla da ülkesi adına en özgün ve yaratıcı filozoflardan biri haline gelmiştir. Peirce sezgicilik, içe bakışçılık, egoizm gibi kavramlara ve yöntemsel faydacılığa karşı çıkmış, şüphe için tüm inanç sistemine uyarlanamayacağını belirtmiştir. Ona göre şüphe inançların doğruluğunu kanıtlamak için kullanılmaz. Çünkü insan zihni doğrulara sezgi yoluyla ulaşamaz. Böyle bir kapasiteye sahip değildir. Peirce'e göre, araştırma kişiye özgü bir etkinlik değil, sosyal bir çabadır.

1.3.2.1 Doğruluk Teorisi

Peirce'ye göre pragmatizm, doğruluk kavramıyla ilgilidir. Bu konuyla ilgili "doğruluk teorisi" üretmiştir.

"Bir teorinin işe yaradığı veya toplumsal olarak faydalı olduğu takdirde doğru kabul edilmesi gerekir." (Charles Sander Peirce).

Peirce bu görüşü ile özdeşleştirilmiştir. Dolayısıyla bu teoriye başlamadan önce birbirinden farklı doğruluk teorilerini ayırır. 'Şey'lerin kendileriyle ilgili doğrular anlamında transandantal doğrular vardır. Bu transandantal doğrular da kendi

aralarında çeşitli türlere ayrılır. Bunlar; etik doğru ve mantıksal doğru gibi türlerdir. Etik doğruya göre, önermeyi yapan kişi ahlaki kanaat ve inancı açısından uyumlu olmalıdır. Mantıksal doğruya ise, gerçek olan şey ile önerme birbiriyle uyumlu olmalıdır. Bu yüzden Peirce bir doğruluğu açıklamaya çalışırken "gerçekliğe uygun düşmesi" şeklinde ifade eder. Bir önermenin çürütülme ya da yanlışlanma ihtimali doğruluk ve yanlışlıkla alakalıdır. Eğer bir önerme bir yargıyla algısal olarak çatışıyorsa yanlış olmuştur. Yani bir önermeyi bir deneyim çürütürse bu yanlıştır, çürütülemediğinde ise doğrudur. Bu durumda bir önerme ampirik açıdan doğrulandığında değil, deneyimsel açıdan yanlışlanmadığında doğrudur. Bunların dışında matematiksel olarak yanlışlanamayan doğrular da mevcuttur.

Peirce Leibniz'in olgusal doğruları üzerinde de durur. Ve sonuç olarak gerçeklikle ilgili bilimsel hipotezleri olduğu kadar metafiziksel teorileri de ihtiva eden bu türden olgusal doğruların doğru olduklarının, hiçbir zaman kesin sonuçlu olarak bilinmeyeceği sonucuna varır. Peirce'e göre insan bilgisi dediğimiz her bilgi, sonuçta tam olarak kesin değildir ve yanlışlanabilirlik durumu mevcuttur.

1.3.2.2 Anlam Teorisi

Peirce'nin bir diğer teorisi olan "anlam teorisi" , mutlak ve nihai gerçekle ilgilidir. Bu gerçeği en zirveye taşıyıp buna ulaşabilmenin imkanı olduğu üzerinde durur. Bundan sonra da aşağıya doğru inerek sonucu gerçekle inanç arasına yerleştirir. Peirce'e göre düşünceler bir açıklığa kavuşturulmalıdır ve bunu da pragmatist bir anlam teorisi ile açıklamaya çalışır.

"Bir kavramın anlamına karar vermek için söz konusu kavramın doğruluğundan hangi anlaşılabilir sonuçların çıkabileceğine bakmak gerekir; işte bu sonuçların toplamı kavramın anlamını oluşturacaktır." (Peirce). Bir örnekle açıklamak gerekirse; bir kişi gösterdiği şeye bu şey 'katı'dır diyorsa ve ben bu şeyin anlamını bilmiyorsam, bu kavram çeşitli durumlarla desteklenerek anlatıldığında o sözcüğün anlamı ortaya çıkacaktır. Katı sözcüğü için üzerine baskı uygulandığında yumuşamaması, çökmemesi şeklinde açıklamalarla sonuca ulaşılabilir. Peirce de bu örnekle bazı genellemelere varmış ve birtakım çıkarımlardan bulunmuştur. Ona göre bir kavramın anlaşılabilmesi onunla ilgili çıkarılan sonuçlarla ilgilidir. Ve genel sonuçlara bakıldığında düşünce test edilemiyorsa anlamsızdır sonucuna varır.

1.3.2.3 İnancın Rolü

Peirce bir yandan eyleme büyük önem verirken bir yandan da düşünceye de önem atfeder. İnancı, eylem ve düşünce arasına yerleştirir. Çünkü inanç eylemlerimize rehberlik eder. Bunu yaparken de şüpheyi izin vermeden tüm kanıtları göz önünde bulundurmadan inançlara sıkıca bağlanmasını sağlayan yöntemi kullanır. Diğer bir yöntem olarak da otoriteyi kullanır. Otorite yönteminde şüpheyi yer verilmez ve kanıtlar dikkate alınmaz. Başka bir yöntem ise; Platon, Hegel, Descartes gibi filozofların da benimsediği inanç sisteminin ahlaka olan uygunluğuna göre karar veren rasyonel yöntemdir. Peirce bu üç yöntemin de deneyimlerle veya davranışlarla alakasız olduğunu söyleyerek ilgi alanına almaz.

Peirce inancın oluşumunda ampirik araştırma metoduyla bilimsel yöntemi temel alır. İnsanlar bir eylem yaptıklarında bir inançlarının olması lazımdır. Yani bilimsel inancın oluşabilmesi için tecrübelerin gerçek bir zemine oturtulması gerekir. Gerçeklere ulaşabilmek kişiye özel değil tamamıyla nesnel ve objektif gerçeklikten geçer. Bilimsel yöntem, inanılan doğru dışında bu doğruya ne şekilde erişildiği ile alakalıdır. Fakat bilimsel yöntem aynı zamanda özeleştirirdir de. Peirce varılan sonucun sıklıkla test edilmesi ve gerektiğinde çeşitli müdahalelerde bulunulmasını gerekli görür.

1.3.3 Christian Metz

Christian Metz 1931 yılında yılında Beziers'te doğmuştur. Sinema alanında göstergebilime en çok katkı sağlayan Fransız film teorisyenidir. Birçok ülkenin film kültürünü etkilemiş çalışmaları mevcuttur. Birçok makale ve kitap yazmıştır.

Metz, hem Sigmund Freud'un psikolojisini hem de Jacques Lacan'ın ayna teorisini sinemaya uygulamış ve filmin bir sanat formu olarak popüler olmasının nedeninin, hem gerçekliğin kusurlu bir yansıması hem de bilinçsiz rüya durumunu araştırmak için bir yöntem olma yeteneğinde yattığını öne sürmüştür. 'Impersonal Enunciation' Metz'in yapmış olduğu son çalışmadır ve bunu Fransızca olarak yayınlamıştır. Bu çalışmasında sözceleme kavramını, 'filmlerin nasıl konuştuğunu', bu iletişimin hangi kanalda gerçekleştiğini bulmak için kullanmıştır. Bunun için de yeni medya dünyasının fenomenleri ile uğraşmıştır. Çalışmasının Fransızca yayınlanmış olması, dünya genelinde çokça konuşulan İngilizce diline göre daha az ilgi görmesine sebep oldu. 61 yaşında ise intihar ederek yaşamına son vermiştir.

1.3.4 Roland Barthes

Roland Barthes 1915-1980 yılları arasında yaşamış göstergebilimci ve Fransız felsefecidir. Aynı zamanda edebiyat ve toplum teorisyeni ve eleştirmenidir. Öğrenimini Sorbonn'da yapmış ve Bilimsel Araştırma Merkezi'nde çalışmıştır. Göstergebilimin öncülerinden biridir. Ayrıca postmodern düşüncenin de kurucularından sayılır. Barthes yapısalcılıktan postyapısalcılığa kadar birçok çalışma yapmıştır. Bu sebeple kendisini posmodern felsefe akımının da öncülerinden sayabiliriz. Barthes için postmodern felsefenin özgün uygulayıcısıdır denilebilir. Edebiyat, göstergebilim, dilbilim, müzik gibi birçok alanla ilgilenmiş ve bu alanlarla ilgili çeşitli eserler oluşturmuştur. Saussure'den etkilenmiş ve onun çalışmalarını kendine kaynaklık ederek çalışmalarına uyarlamaya çalışmıştır. Barthes'e göre; günlük hayatta karşımıza çıkan her şeyi bir 'gösterge' olarak analiz edebiliriz ve etmeliyiz. Bunu yapabilmek için de gösterge dizgelerini anlamak, çözmeye çalışmak gerekir. Bu alanla ilgili birçok eser ortaya koymuş ve bilime büyük katkılar sağlamıştır.

1.3.5 Umberto Eco

Umberto Eco 1932-2016 yılları arasında İtalya'da yaşamış; İtalyan biliminsanı, yazar, eleştirmen, düşünür ve edebiyatçıdır. Aynı zamanda filozof ve tarihçi de olan James Joyce üzerine çalışmaları olmuştur. 1971 yılında Bologna Üniversitesi'nde profesör ünvanıyla çalışmıştır. Yapısalcılık akabinde göstergebilim adına çok büyük katkıları olmuştur. Yüksek lisans ve doktora çalışmalarında Thomas akımını kullandı ve bu akım üstüne çalışmalar yaptı.

Yazarın ilk romanı olan 'Gülün Adı', dünya genelinde büyük yankı uyandırdı. Bunu 'Foulcault Sarkacı' isimli diğer romanı takip etti. Umberto Eco sırasıyla Torino ve Floransa Üniversitelerinde doçentlik ve profesörlük yapmıştır. 1971 yılında ise Bologna Üniversitesi'nde Gösteri Ve İletişim Bilimleri Enstitüsü bölümünün başına getirilmiştir.

Umberto Eco kitle kültürüne hitap eden çalışmalar yapmıştır. Son dönemlere gelindiğinde çeşitli alanlarda da yazılar yazmıştır. 'Ayrıntıların Sosyolojisi' ve 'Ayrıntıların Anlamı' konularında yaptığı çalışmalarla Roland Barthes'ten sonraki en önemli isimlerden biri sayılır.

Umberto Eco ölmeden önce arkadaşına; ölümünden sonraki on yıl boyunca kendi adına hiçbir etkinlik düzenlenmemesini istemiş ve 19 Şubat 2016'ta kanser hastalığı nedeniyle hayatını kaybetmiştir.

1.3.6 Julia Kristeva

Julia Kristeva 1941 doğumlu psikanalist, edebiyat teorisyeni yazar ve aynı zamanda filozoftur. Yaşamının büyük bölümünü Paris'te geçirmiş ve çalışmalarını burada yapmıştır. Eleştirel felsefe alanında önemli bir isimdir. 1973 yılında Denis Diderot Üniversitesi'nde profesör olarak görev yapmış; dilbilim, göstergebilim ve psikanaliz üzerine çalışmıştır. Bu çalışmalarında yapısalcılık sonrası teori üzerine yazılar yazmıştır. Kolombiya Üniversitesi'nde Tzveton Todorov ve Umberto Eco ile Yazınsal Göstergebilim Kürsüsü'nü paylaşmış ve alana çeşitli katkılar sağlamıştır. Ayrıca Uluslararası Göstergebilim Birliği'ne üye olmuş yönetim başkanlığı yapmıştır. Yaptığı çalışmalar on dile çevrilmiş ve bu sayede Fransa büyük ödülü olan Chevaliere de la legion d'honneur'u aldı. En önemli yazıları Tel Quel dergisinde yer almıştır. Bu dergi Avangard edebiyat eleştirisi olup Roland Barthes, Philippe Sollers ve Michel Foucault gibi kişilerin de çalışmalarının bulunduğu bir dergidir. Kristeva Freud'dan farklı olarak daha çok Lacan'a yakın olmasına rağmen kendine has bir düşünce sistemi geliştirmiştir. Bununla birlikte Rus biçimciliği ve Barthes'in etkisinde kalarak ve felsefe, göstergebilim ve psikanaliz gibi alanlardan da yararlanarak eleştirel teoriye yeni ve özgün bir boyut katmıştır. Ayrıca Cinsiyet Araştırmaları üzerine de çalışmalar yapmıştır. Ataerkil sistemi sorgulayarak kadın kimliği üzerinde durmuştur. Fransız Feminist Kuramları öncüleri arasında yer almış, feminizme Helene Cixous ve Luce Irigaray'dan farklı bir düşünce kanalı oluşturmuştur. Psikanaliz üzerine yaptığı çalışmalarda daha çok çözümleme üzerinde durmuş, bunu da feminist bir bakış açısıyla yorumlamıştır. Bu bakış açısı daha çok Lacancı bir yönde olmuş, bu yüzden de tepkiyle karşılanmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

GÖSTERGEBİLİM, PSİKOLOJİ VE SİNEMA İLİŞKİSİ

2.1 GÖSTERGEBİLİM VE PSİKANALİZM

Geçmiş dönemlerden günümüze birçok teorisyen kişiliğin ne olduğu hakkında çalışmış ve farklı yöntemler deneyerek çeşitli kuramlar geliştirmişlerdir. Bu kuramlar birçok yönüyle birbirine çok benzeseler de ayrıldıkları noktalar da olmuştur. Bu kuramlar; Davranışçı, Bilişsel, Hümanistik, Varoluşçu ve Psikanalitik Yaklaşım şeklinde sınıflandırılmıştır. Bu teorilerden biri olan Psikanalitik Yaklaşım Psikanalizin kurucusu olan Sigmund Freud tarafından geliştirilmiştir (Sayar ve Dinç, 2021: 98).

2.1.1 Freud'un Psikanalitik Kuramı

Psikanaliz kuramın kurucusu olan Freud 1856'da Freiberg'de dünyaya gelmiştir. 1938'de Almanya Avusturya'yı işgal edince birçok bilim insanı, düşünür gibi Freud da Naziler'den kaçmış ve Viyana'yı terk edip İngiltere'ye geçmiştir. Öğrenimini sürdürdüğü yıllarında babası mesleği ile ilgili tercihi Freud'un kendi isteğine bırakmıştır. Freud o dönemlerde doktorlukla ilgili bir istek duymamasına karşın bu yolda ilerlemiş ve doktor olmuştur. Daha sonra sadece insan ilişkileriyle ilgilenmiş hatta bu konu onu epey heveslendirmiştir. Bilme, öğrenme isteği gitgide artmıştır. Bu istek Freud için büyük bir motivasyon olmuş ve çalışmalarını bu yönde sürdürmüştür. Darwin'in kuramı yoğunlukla ilgisini çekmiştir. Liseyi bitirdikten sonra Goethe'nin “Doğa Üzerine Denemesi” adlı konferansını dinlemiş ve bu konferans onun için bir kırılma noktası olmuştur. Böylelikle Tıp fakültesine yazılmaya karar vermiştir. Okulun ilk yıllarında bilme isteğinin onda yaşattığı duyguya karşılık bulamamış ve hayal kırıklığı yaşamıştır. Dört yıl kadar bir süre Ernest Brucke'nin laboratuvarında çalışmış, daha sonra hocasının tavsiyesine uyup Viyana Büyük Hastanesinde stajyer olarak başlamıştır. Burada çeşitli incelemeler yaparak beyin anatomisi hakkında incelemeler yaptı. Ve sinir hastalıklarının ayrıca inceleme konusu olduğu çıkarımına vardı. Ona göre sinir hastalıkları farklı bir alan

olarak incelenmeliydi ve kendini bunun üzerine yetiştirmeye karar verdi. Bunun üzerine Paris'e gidip Charcot isimli ünlü doktor ile görüştü. Paris'teki tecrübelerini "Yaşamım Ve Psikanaliz" adlı eserinde anlatmıştır. Orada öğrendiklerini Viyana'ya dönünce yöntem olarak kullanmıştır. Freud bir tezinde “histeri”nin sadece kadınlara mahsus değil aynı zamanda erkeklerde de olduğunu belirtmiştir. Bu tezi Tabipler Birliğince alayla karşılanmıştır.

Freud sinir hastalıklarından sonra “ruh” ile ilgilenmeye başladı. Fransa'da bunula ilgili çeşitli çalışmalar yaparak "Histeri Üzerine İncelemeler" adlı yapıtını yayımladı. O sıralar çok da iyi anlaştığı Doktor Bauer ile yaptıkları çalışmalar sonucu aralarında fikir ayrılığı oluştuğuna kanaat getirerek farklı bir yöne eğildi. Freud nevrozların “ben” ve “libido” arasındaki uyumsuzlukların sonucu olduğuna karar verdi. Freud ruh üzerine çalışırken Hipnoz uykusu yöntemini kullanmış ve serbest çağrışım metodunu kullanarak hastalarına duygularını, içsel çatışmalarını, isteklerini açıklama yoluna gitmiş ve bu yöntemin sağlıklı sonuçlar doğurduğunu görmüştür.

“Açıklamamı tamamlarken, daha başlangıçta hipnoza, hipnotik telkinden başka bir görev de yaptırmış olduğumu itiraf etmem gerekiyor. Onu, hastanın ruhunu hastalığının tarihine onun doğuşuna bağıntılı olarak araştırmak için kullanıyordum; hasta bu tarihi ve doğuşu, uyanık hâlde çok zaman hiç mi hiç, ya da pek eksik bir şekilde bana bildirebiliyordu. Uyguladığım hipnotizma tekniği bana emreden ya da yasaklayan basit telkinden daha etkili gibi görünmekle kalmıyor; telkinin tekdüzeli yöntemiyle iyileştirmeye çalıştığı olayın kaynağına bağlı bir şeyi öğrenmeye hakkı olan hekimin bilme susuzluğunu da doyuruyordu.” (Freud, Yaşamım ve Psikanaliz).

Freud 1887 yılında yaptığı tedavilerde Hipnotik Telkin yöntemini kullanmaya başlamıştır. Daha sonra hipnoza yönelmiş ve zamanla serbest çağrışım yöntemini kullanmaya başlamıştır. 1902 yılında Freud “olağanüstü Profesör” olarak atanmış ve 1905'te “Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme” adlı çalışma yapmıştır. Yine o dönemde Jung da psikanalizciler arasına katılmış ve 1908 yılında Salzburg'da psikanalizcilerin ilk uluslararası toplantısı gerçekleşmiştir. 1909'da ise Freud ve Jung konferansa katılmaları için ABD'ye çağırılmışlardır. Bu tarihten sonra Freud “Totem ve Tabu”, “Psikanalize Giriş”, “Kolektif Psikoloji ve Ben'in Analizi” gibi eserler vermiştir ve psikanalize çok büyük katkılar sağlamıştır. 23 Eylül 1939'da Londra'da yaşamını yitirmiştir (Freud, 1994).

2.1.2 Carl Gustave Jung'un Kişilik Kuramı

Carl Gustav Jung 26 Temmuz 1875 yılında İsviçre'de doğmuş; 6 Haziran 1961 yılında 85 yaşındayken yine İsviçre'de hayatını kaybetmiştir. Yaşamı boyunca Analitik Psikoloji, Kolektif Bilinçdışı, Kompleks, Anima ve Animus konularıyla ilgilenmiştir. Eugen Bleuler, Sigmund Freud, Goethe, Nietzsche, Schopenhauer etkilendiği bilim insanlarıdır. Babası papaz, büyükbabası ise profesör olan Jung; 1895 yılında Basel'de tıp eğitimi almıştır. 1900 yılında çok etkilendiği Eugen Bleuler'le çalışmış, kendisinin asistanı olmuştur. 1902 yılında ise “Okült Fenomenler ve Onların Psikoloji ve Patolojiyle Bağlantıları” konulu doktorasını tamamlamıştır. Kendisi 36 yaşına geldiğinde Uluslararası Psikanaliz Birliği'nin ilk başkanı seçilmiştir. Freud ile birlikte “toplumsal bilinçaltı” üzerine çalışmışlardır. Jung'un çalışmaları sadece psikoloji bilimini değil edebiyat, etnografi, teoloji gibi alanları da etkilemiştir. Ayrıca birçok kavram geliştirerek psikoloji alanına büyük katkılar sağlamıştır.

2.1.2.1 Gölge

Jung'un arketiplerinden biri olan “gölge” aslında bilinçdışı bir yapılandır. Kabul etmediğimiz yönümüzü ifade eder. İnsan, kendini iyi olarak gördüğünde aslında gölgesini işaret ederek kendi kötü tarafını gizlemektedir. Bunun tam tersi de mümkündür. Örneğin; aptal olan biri kendini çok akıllı zannedip gölge benliğini ön plana çıkarıyor olabilir. Bazen de gerçek benliğini kabullenip karşıdan gölge kısmının görünmesini arzuluyor olabilir. Gölgeler olmak istediğimiz ya da istemediğimiz tarafımızdır. Jung felsefesine göre mutlak doğrular yoktur. Önemli olan gölge benliğin bilince transferidir. Bunu başaramayan birey, psikolojik ve ruhsal çıkmazlara girer.

2.1.2.2 İç Dönüklük ve Dış Dönüklük

Jung içedönüklük ve dışadönüklük tanımlamalarında kişisel tercihlere vurgu yapar. Burada kişi iki tanımlamadan birini seçer. Jung, mitolojide geçen Apollo ve Dionysus'u bu iki arketipin temsilcisi olarak kabul eder. Apollo, içedönüklüğü “kavramak”, “anlamak”ı temsil eden; Dionysus ise dışadönüklüğü etkin olmaya meyilli'yi temsil eden karakterlerdir. Bu arketipler de içsel boyutu yansıtan rüyalar, iç dünyaya yolculuklar, düşünceli ve anlayışlı olma gibi içedönüklüğü temsil eden

kavramları ve dışadönüklüğü temsil eden etkinliklere dahil olma, dışsal dünyayla alakalı, enerjik ve hayat dolu kavramları yansıtır. İçedönük olanlar daha çok kendileriyle baş başa kalmayı seçerken dışadönük olanlar ise bunun tam tersini tercih ederek kendi benliğinden uzaklaşır. Jung içedönüklüğü öznel yaklaşımla, dışadönüklüğü ise nesnel dünyayla bağdaştırır.

2.1.2.3 Anima ve Animus

Jung anima ve animus arketiplerini kadın ve erkek üzerinden sınıflandırarak bireyin gelişiminde gölge ile yüzleşmenin ötesine taşımıştır. Anima erkeğin bilinçaltında kadını, animus ise kadının benliğinde erkeği temsil eder. Erkek, duygusal olarak baskılandığı için animanın etkinliği daha fazladır. Ve kendini rüyalarda gösterir. Buna benzer bir durum kadın için de geçerlidir.

2.1.2.4 Kolektif Bilinçdışı

Jung'a göre; beyin dışında gelişen bazı mekanizmalar vardır. Bunlardan biri de kolektif bilinçdışı arketipidir. Bu arketipe göre; kolektif bilinçdışı kişisel bilinçdışından farklıdır. Kişinin kendi deneyimlerinden farklı işler. Bu kolektif bilinçdışı arketipi evrenseldir ve çok eski düşüncelere dayanır.

2.1.2.5 Bireyselleşme

Jung bireyselleştirmeyi kişinin kendisinde barındırdığı zıtlıkların birleşimi olarak görür. Çünkü zıtlıklar bütünlüğü oluşturur. Bilincin meydana getirdiği bu bireyselleştirme kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışının haricinde oluşarak bunu rüyalarda, aktif imgelem aracılığıyla kendine aksettirir. Bireyselleşme tamamlandığında kişiler daha olgun, sorumluluklarının bilincinde olurlar ve evrensel değerleri somutlaştırarak özümlerler.

2.1.2.6 Persona

Eski Yunan'da persona 'maske' demektir. Arenalarda sahneleme yapılacağı zaman oyuncular bu maskeleri takarak kendilerine verilen rolü canlandırmışlardır. Örneğin; kral maskesi takan bir oyuncu krallığın verdiği gücü ve itibarı bu maske yardımıyla seyirciye aksettirebilmiştir. Simgeselleştirme özellikleri olan bu maskeler, oluşturulmak istenen anlama uygun olarak dizayn edilmektedirler. Yani seyircinin neyi anlaması isteniyorsa oraya vurgu yapılması için

düzenlenmektedirler. Kral aslında kötü ve acımasız biri olabilir fakat seyircinin görmesini istediği yönü, gölgesi olan güç ve itibardır. Burada seyirci kralın o kişiliğine inanır daha doğrusu inandırılır. Jung'a göre de durum buna benzerdir. Jung, 'persona' kavramını arketipleri içersinde gösterirken sosyokültürel açıdan değerlendirme yapar ve bunun bilinçli bir kişilik olduğunu söyler. Ayrıca Jung, personayı bireyselleştirmenin bir aracı olarak görür. Çünkü persona ile kişi kendi aldatıcı görüntüsünden sıyrılmak için bir kaçış yolu olarak personadan yararlanır.

2.1.2.7 Simya

1944 yılında yayımlanan 'Psikoloji ve Simya' kitabında Jung, psikanalitik süreçler ve simyasal sembollerden bahsetmiştir. Saf olmayan ruhun kusursuz ruha dönüşümünden bahsedildiği gibi bunu da saf olmayanı kurşun, kusursuz olanı altın olarak isimlendirmiştir. Bunlar da bireyselleştirmede birer metafordur.

2.1.3 Jacques Marie Emile Lacan Psikanalizmi

Lacan 1901-1981 yılları arasında yaşamış Fransız psikanalist ve psikiyatridir. Freud'dan sonra en çok konuşulan ikinci isimdir. Birçok alanda çalışmalar yapmış olup yine birçok alanda etkili olmuştur. Yapısalcılık, postyapısalcılık, feminist teori, eleştirel teori, kültürel çalışmalar, sinema gibi birçok alanın yanısıra çağdaş kıta felsefesi üzerinde de çalışmalar yapmış ve bu alanlara katkı sağlamıştır. Felsefe, antropoloji, dilbilim gibi alanları Freud'un psikanalizini kullanarak yorumlamış ve kendine özgü bir düşünce sistemi oluşturmuştur. Lacan tıp üzerine eğitim almış ve "Kişilikle İlişkileri Açısından Paranoyak Psikoz" tezi ile doktorasını tamamlayarak psikiyatr olmuştur. Lacan çalışmalarının çoğunda anlaşılması zor olan bir dil kullanmıştır. Yazı dilinden çok konuşmayı tercih etmiştir. Bu konuşmaları çeşitli şekillerde kayda geçiren öğrencileri ve izleyicileri sayesinde yazıya geçirilebilmiştir. Birçok seminer vermiş ve döneminde çok fazla takipçi edinerek bilgilerini geniş bir kitleye yayabilmiştir. Ecrits (Yazılar) adlı yazısını da yine o yıllarda yayımlamıştır.

Freud gibi Lacan da döneminin önemli bir psikanalizcisi olmuş ve birçok alanda yenilikler yaparak bu alanların gelişmesine katkı sağlamıştır. 20. yüzyılda psikanalizin bir bilim olup olmadığı konusunda tartışmalar yaşanmış ve bunun sorun haline geldiği dönemler olmuştur. Çünkü psikanaliz, bilince ve bilinçdışına farklı yorumlar getirmiştir. Lacan, bu epistemolojik noktalara değinerek yeni bir

değerlendirme yapmaya çalışmıştır. Freud'dan farklı olarak pozitivizme o kadar da bağlı kalmamış ve kuramsal açıklamaları kendi psikanaliziyle yeniden yorumlamıştır. Lacan, Freud'un id-ego-benlik kuramı yerine bilinçdışı ile daha fazla ilgilenmiştir. Çünkü psikanalizi bilinçdışının bilimi olarak kabul etmiştir. Lacan'ın bu çalışmalarıyla psikanaliz yeniden değerlendirilip şekillendirilebilme şansı elde etmiştir. Ayrıca Lacan, Saussure'den etkilenecek psikanalizi yapısalcılık açısından değerlendirmeye çalışarak onun bilim olarak ne şekilde anlatılabileceği üzerinde durmuştur. Bilinçdışı konusunu çalışırken de bunu dikkate almıştır. Tüm bunlar sonucunda Lacan için “Freud'un yeniden okuması” denmiştir.

2.1.3.1 Bilinçdışı, Dil, Özne

Lacan “bilinçdışı, dil gibi yapılanmıştır.” diyerek psikanalizi dilbilim ile açıklamaya çalışmıştır. Bunu yaparken de Saussure'ün yapısalcı dilbiliminden yararlanmıştır. Burada dil, anlamlı olan işaretler denilen “gösterge” ve bu işaretleri temsil eden “gösterilen” ile anlatılmak istenmiştir. Bunların fiziksel haline “gösteren”, nesnelere ise “gönderge” denilerek anlatılmak istenmiştir. Lacan bu kavramları kullanarak bilinçdışının özgün yapısını anlatmaya çalışmıştır. Lacan'a göre anlamı olan her şey bir çeşit gösterendir. Bunu günlük hayata uyarladığımızda, yoldaki trafik işaretleri bize taşıdığı anlamı ifade eder, bizim için anlamlıdır ve dil vasıtasıyla onun kapsamı içine girer. Bu yüzden Lacan için konuştuğumuz kelimelerin dışında dünyayı algıladığımız farklı bir mevcuttur ve bunu bu simgesel anlatım aracılığıyla algılarız. Burada kullanılan dil yaşanan kültürle ilişkilidir. İnsan, biyolojik bir varlık olmasının yanı sıra düşünebilen bir varlıktır da aynı zamanda. Bu durumda “özne” kültürel bir kod haline gelir ve böylelikle özne dediğimiz şey gösterge olmuş olur. Bu oluşumda dil, tüm bu ilişkileri düzenleyendir. Dil bağlamında bakarsak kültür, bilinçdışının varlığını oluşturur. Bunun mümkün olmasını da 'oidipus kompleksi' ile açıklar. Yani özdeki mesele ailedir. Çocuk, en başta aileden aldıklarıyla kültüre geçiş yapar. Antropolojinin yapısalcı ismi Levi-Strauss kültürel yapılar için akrabalık ilişkilerini kullanarak açıklama yapar. Bu ilişkilerde en önemli unsur dildir. Ve kültürel geçiş nesilden nesile aktarım yoluyla gerçekleşir. Kişi, aile içersinde çeşitli deneyimler yaşayarak kendi özgün kültürünü oluşturur ve bunu nesilden nesile aktarırken her birey kendi özgün dilini oluşturmuş olur. Bu durumda dile giriş, kültüre giriştir ve Lacan yaptığı çalışmalarda bilinçdışı oluşumunu açıklarken dil-kültür analizini kullanır. Lacan'ın 'ayna evresi' ve 'arzu grafiği' gibi fikirleri bu şekilde ortaya çıkmıştır.

2.1.3.2 Ayna Evresi

Lacan'a döre 'ayna evresi' bebeğin dünyaya geldikten sonra dil ile tanışmasıyla özne durumuna gelmesindeki dönemdir. Bu konuyla ilgili yaptığı deneyler sonucunda 6-18 ay arasındaki bebekler aynaya bakıp kendilerini gördüğünde yansıyanın kendisi olduğunu anlayabilmektedir. Hegel'den etkilenip bu durumu diyalektik bir yorumla açıklamaya çalışan Lacan için iki farklı imge mevcuttur: Bebeğin kendi vücudu ve aynadaki görüntüsü. Bu imgelerin özdeş hale gelmesi, bebeğin kendini görüp algılaması artık bebek için dil oluşumunun başladığını gösterir. Burada bebeğin görüntüsü, çocuk için 'gösteren'dir. Bu süreci Hegel'den etkilenerek ilerleten Lacan, bebek ve bedeni ile özdeşleşmenin doğru bir düşünce olmadığını fark eder. Bedenin bütünlük gösteren bir oluşum değil de parçalı bir şey olduğunu düşündüğünden bu iki oluşumun etkileşimine 'özdeşleşme çabası' olarak bakar. Çünkü aynada gördüğü beden ile dil içinde yaşayıp yorumladığı bir ben vardır ve bu ikisi birbirlerinden çok ayrı şeylerdir. Bu özdeşim için aslında aynanın çok da gerekli olmadığını, bu evrenin ortaya çıkmasının bebek ve bakımvereni arasındaki diyalog ile mümkün olabileceğini de vurgular. Bebek geliştikçe ve dili öğrenmeye başladıkça da gelişir. Çocuk dilini geliştirirken birbirine karşıt olan iki duyguyu da ilişkiselleştirir. Bunlar sevgi ve nefrettir. Öyle ki kendinin bazı özelliklerini beğenmesinin yanısıra nefret de ettiği yönler de mevcuttur. Burada “ben” fikri ile “ideal ben” fikirleri oluşur.

Çocuk ayna evresinde özne-nesne, ben-öteki gibi farklılıklar geliştirip toplumda var olmayı öğrenir. Buradaki kritik nokta; cinsel süreçtir. Birey 'öteki' ile iletişimini kurarken sevgi ihtiyacı duyar. Hatta çocukların dil öğrenimindeki en büyük neden anneden sevgi istemektir. Anne, çocukla her iletişim kurmaya çalıştığında, çocuk anneden sevgi görebilmek için ona benzer sesler çıkarmaya başlar ve böylelikle dil öğrenimi başlamış olur. Bir çocuğun dil öğrenmesindeki asıl sebebi o çocuğun annesinden sevgi görmek olduğunu vurgulayan Lacan, çocuğun annesi ona ilgi gösterdiğinde çıkardığı sesi anneye olan sevgisine bağlar. Aslında çocuk annesinden sevgi görmek için türlü sesler çıkarıyordur. Bu şekilde dil öğrenimi gerçekleşir ve dil nasıl kullanılırsa o doğrultuda bir kişilik oluşur.

Diyalektiğin diğer bir yönü ise beden ve kişilikle ilgili olan kısımdır. Lacan'a göre insanlar kişiliklerini oluştururken ötekinin ona 'bakış'ını temel alırlar. Bu bakışın anlamlı olabilmesi ötekilerin bakışı ile kendiliğinden oluşur. Bu da içinde

yaşanılan kültürle kendiliğinden oluşur. Çünkü içinde bulunduğumuz kültürde, her kültüre has olan bazı temel kodlar vardır ve bu kodlar toplumun kendi kültürel yapısına göre şekillenir. Bu teori Lacan'ın özellikle sinema alanına etki etmiş en büyük katkılarından birisidir. Lacan bakış'ın arzuya göre oluştuğunu belirtmiştir. Filmlerin popülaritesine baktığımızda bu filmlerin 'erkek bakışı'na göre yapıldığını; kadınların nesne olarak görüldüğünü ve erkeğin arzusuna hitap edecek şekilde yapıldığını görmekteyiz. Bu da erkeği iktidar sahibi bir özne kılmaktadır.

2.1.3.3 Arzu, Öteki, Objet Petit a, Fantazi

İletişim kurduğumuz dil karşımızdakini anlamamıza yarayan bir araçtır. Dil ile diğer bir kişiyi “öteki” olarak belirleriz ve Lacan'ın kullanımına göre; “öteki”nin düşüncelerini anlarız. Kim ve nasıl biri olduğumuza dair fikirleri karşımızdakinin söylemleriyle ediniriz. Bilinçdışı ve arzu dediğimiz kavramlar bu şekilde oluşum gösterirler. Arzu denilen şey her daim dil yapısıyla biçimlenmiş durumdadır. Neye ihtiyaç duyduğumuzu dil vasıtasıyla anlamlı hale getiririz. Dilde arzuyu oluşturan şey, ihtiyaç duyduğumuz şeyleri talep ederkenki bilinçdışı süreçtir ve bu ihtiyaçlarımızı dil yoluyla karşıya iletebiliriz. Lacan'ın diyalektiğinde bir tarafta ihtiyaçlarımız varken diğer yanda da arzularımızı oluşturan kurgusal nesneler mevcuttur. Fransızcada “objet petit a” şekliyle geçen kavram “küçük öteki nesne” anlamını taşır. Bu arzu her zaman “öteki” ile alakalıdır. Biz insanlar için öncelikli olan anne ve sonrasında baba ile gelişen tüm toplumsal kuralların belirlendiği doğrultuda neyi arzulamamız gerektiğini belirleriz. Bu noktada asıl arzuladığımız şey aslında hiç ulaşamayacağımız şey olan “objet petit a” olarak karşımıza çıkar. Bu arzumuz bilinçdışımızda gelişen bir nesnedir ve tatmin edilmesi pek mümkün değildir çünkü eğer tatmin tam olarak sağlanırsa yok olacaktır. Arzu denilen şey aslında “objet petit a” ya ulaşma değil, ona erişme çabasıdır.

Lacan, arzu nesnesinin fiziksel bir nesneden daha fazlası olduğunu, onunla fantazi kurduğumuzu söyleyerek arzu ile objet petit a arasında bir ilişki kurar. Sigara içen genç insan örneğinde bu kişiyi sigara içmeye iten dürtünün “havalı olmak” veya “büyük görünmek” gibi hayaller kurarak toplumsal algıdan beslenmeye çalıştığını söyler. Bu düşüncelerle gerçek arasında bir bağlantı ilişkisi mevcut değildir; sadece arzuya dönüşür. Burada arzunun giderilmesi objet petit a ile tatmin edilmeye çalışılır ve fanteziler ile bu istek bilinçdışına taşınır.

2.1.3.4 Oedipus Kompleksi ve Baba'nın Adı

Lacan, Freud'un Oedipus Kompleksi veya Oidipus Karmaşası denilen çalışmasıyla yakından ilgilenmiş ve kendi özgün teorisinde bunu Oidipus Yasası olarak adlandırarak yeniden yorumlamıştır. Lacan'a göre kültür ve medeniyet dediğimiz oluşumlar için Oedipus olmazsa olmazdır. O, bunu doğal bir karmaşadan ziyade simgesel bir karmaşa olarak görür. Bu karmaşa insanın geçiş evrelerinde gerçekleşen bir durumdur ve simgesel sistem başlangıcıdır. Sözü edilen baba gerçek bir baba olmayıp simgesel de olabilmektedir. Bu yüzden “babanın adı” şeklinde tabir edilmektedir. Bu yüzden “Oedipal Yasa” aslında simgesel bir yasadır. Baba ögesi burada kişinin simgesel sisteme geçişini temsil eder ve kişi simgesel gerçekliğe adım atmış olur. Burada bir bölünme yaşanabilir. Bu da yine kişinin kendi gerçekliğiyle gerçek olan gerçeklik arasında yaşanan bölünmedir. Burada simge apaçık ikili ilişkilerde kurulan bir ögedir. Asıl anlatılmak istenen kişinin kendi yaşam deneyimlerinin simgeler aracılığıyla ortaya çıkmasıdır. Kişi bu simgeyi kullanarak kendini diğerinden ayırır ve kendisini bir yasa olarak kabul eder. Bu yasanın adı babanın adı şeklinde karşımıza çıkar. Buradaki baba ismi fallusa denk gelen bir simgedir. Fallus denilen şey ise cinsel organı değil, ona sahip olana yani babaya verilen isimdir. Bu sayede çocuk kültüre ve dile giriş yaparak özne şeklinde var olur.

2.1.3.5 İmgesel, Simgesel, Gerçek

Psikanalizde Lacan dendiğinde akla imgesel, simgesel ve gerçek olan gelir. Lacan, insanı sadece biyolojik bir varlık olarak ele almamış aynı zamanda kültürel bir özne olarak da kabul etmiştir. İnsan hayatı imgesel, simgesel, gerçek gibi evrelerden geçer. Öncelikle kişinin hayatı ve egosu imgesel alandadır. Bu evre halen doğal hayatın içinde olan kişi için geçerlidir. Daha sonra kişinin yaşamına “Baba Adı” denilen fallus girerek kişi, imgesel alandan simgesel alana geçiş yapmış olur. Bu durumda simgesel alan, imgesel olanı bastırır. Bu geçiş bilinçdışı yaşanır. Gerçek denilen öge ise; simgesel alanın ötesinde kalır. Simgesel bastırma neticesiyle de kişide eksik olan yer tespit edilmiş olur ve gerçek, bilindışı gelişen arzunun ötesinde kalır. Bilinçdışı oluşan arzunun tatmini 'gerçek'e ulaşmakla mümkün olduğundan ve gerçek denilen nokta da bilinçdışının ötesinde bir yerde bulunduğundan, kişi doyuma ulaşamaz ve eksik kalır. Bu nokta, “eksiklik yeri”dir. Lacan, içgüdüleri doğuştan itibaren duyulan ihtiyaçlar olarak görür ve kişinin bu

ihtiyaçları annesi tarafından giderilir. Fakat simgesel yasa devreye girdiğinde artık kişinin bu ihtiyaçlarına karşılık 'baba yasası' ortaya çıkar. Böylelikle “cinsel kimlik” oluşur. Simgesel sistem oluştuğunda yani baba yasası ortaya çıktığında “cinsel yasak” devreye girer. Böylelikle “cinsellik” oluşmuş olur. İnsani içgüdüler vasıtasıyla kişide bilinçdışı olarak arzular belirlemeye başlar ve yerleşir. Lacan, bu duruma kastrasyon (hadım etme) adını verir. Kişiyi biyolojik bir varlıktan kültürel bir özneye dönüştüren şey de bu kastrasyondur.

2.1.3.6 Büyük Öteki

Lacan'a göre; anlamlı şekilde algıladıklarımızın tümü gösterendir. Bu gösterenleri konuşulan dille ifade edebildiğimiz gibi farklı şekillerde de ifade edebiliriz. Örneğin; işaretler, imgeler, nesneler hatta davranışlar. Bu zincir ağında gösterenler bize bir sonraki hamlemizde öncü olabilirler. Kalem örneğinde gösteren olarak kalem sözcüğü bizi yazma eylemine götürebilir. Bu gösterenler sayesinde yaşadığımız dünyayı anlamlandırabiliriz. Algı dediğimiz şey imgesel olandır, fakat algı alanımıza giren şeylerin anlamsal karşılıkları simgeseldir. Lacan bu simgesel ve imgesel alanların oluşturduğu yapıya 'gerçeklik' demiştir. Fakat “gerçek” denilen kavram bunların dışında kalandır. Etkileri mevcuttur fakat gerçeklik kavramı dışında olduğundan 'gerçek imkansızdır' der.

Gerçekle gerçeklik arasındaki ilişkiye bakıldığında bilimin gelişmesiyle sürekli değişen dünyada gerçek, simgesel düzlemde kendine bir alan bulur ve bir nevi gerçekliğin parçası haline gelir. Lacan "gerçeklik her zaman biraz fazladır" der ve ona göre gerçeklik durağan değildir. Buna en önemli kanıt ise 'büyük öteki'dir. Yani baba adı ile beliren yasanın ta kendisi. Burada baba kavramı önce “büyük öteki” adını alırken daha sonra sırasıyla tanrı, devlet gibi hayatımızda büyük etkiye sahip olan gerçeklikler olarak belirir. Lacan'a göre bu kavramları tam manasıyla algılayıp açıklayamasak bile hayatımız için işlevsel olduklarını kabul ederiz.

2.1.3.7 Fallus ve Cinsiyet

Lacan, fallus kelimesinin anlamını “Ecrits” adlı kitabında açıklamıştır. Simgesel düzen dediğimiz oluşumda fallus önemli bir yerdedir çünkü arzu ile birlikte kuruludur. Gösteren ile gösterdiği şey arasında bir bağ oluşur. Dış fırçası örneğinde fırça göstereni, bizi dişlerimizi fırçalamaya götüren arzu nesnesidir. Bu arzu sayesinde davranışlarımız anlam kazanır. Buradaki arzu ve anlam ilişkisinin

tümüne Lacan, “fallus” demiştir. Lacan kadın ve erkek cinsiyetlerini fallusa göre tanımlayarak, kadın için fallus olma çabasını, erkekte ise fallus dediğimiz şeye sahip olma çabasıdır. Toplumda kadın arzu nesnesi, erkek ise o nesneye sahip olmayı istemek olarak görülür. Bu sebeptendir ki kadın için güzellik nezaket gibi şeyler önemliyken, erkek ise kazanmak, yönetmek gibi şeylerle özdeşleştirilir. Lacan'ın kadın ve erkeğe yaklaşımının ataerkil bir yönde olması ve cinsiyetçilik barındırması yönüyle eleştirilmiş fakat bu iki cinsiyetin birbirinden bağımsız olduğu ve tümüyle simgesel düzen içerisinde toplumsal oluşumu nedeniyle de büyük bir etki yaratmıştır. Lacan'a göre kadın pasif arzu nesnesiyken, erkek aktif özne durumundadır ve bu oluşum hiyerarşik bir yapıdadır. Birçok feminist teorisyen Lacan'ın bu cinsiyetçi yaklaşımını eleştirmiştir.

Transeksüellik ve eşcinsellik konularına gelince Lacan, Freud'a göre biraz daha farklı düşünür. Freud escinselliği bir hastalık olarak kabul ederken; Lacan bunun dışında bir fikir yürüterek daha farklı bir teori ortaya atmıştır. Ona göre cinsiyeti belirleyen şey insanın sahip olduğu bedeni değildir. Kişi nasıl yaşarsa o cinsiyete bürünür. Bedeni erkek görünümlü olan biri kadın gibi yaşıyorsa, o kişinin cinsiyeti aslında kadındır ve aynı şey erkek için de geçerlidir.

2.1.3.8 Jouissance ve Dürtü

Lacan insanların ihtiyaçları doğrultusunda artan arzularının hiçbir zaman tam manasıyla doyuma ulaşamayacağını söyleyerek, bunu bir tür eksik kalış olarak tanımlar. Burada ortaya çıkan dürtü mekanizması “jouissance”dır. Bu terimin birçok dilde tam manasıyla karşılığı olmadığı için özgün haliyle kullanılır. İngilizcede keyif olarak geçen bu kelime aslında tamamen pozitif bir durumdan söz etmediği gibi Freud'un ölüm dürtüsü ile de bağlantılıdır. Anlam bakımından çelişkili bir terimdir. Lacan'ın tatmine ulaşma çabası ile bağdaştıracak olursak bir taraftan kişinin arzuya ulaşma çabası diğer taraftan da bunu erteleyerek zevki daha da uzatması, kişiye jouissance yaşatır. Freud ise bu güçlü duyguyu ölüm dürtüsü ile açıklamaya çalışır. Bunu yaparken de bu dürtünün tam zıttı olan hayatta kalma dürtüsünü ele alır. Yaşamın üzerine kurulu olan enerjiyi karışıkayan şey libidodur. Fakat Lacan'a bakıldığında o, bu dürtüselliği simgesel düzlemdeki bir etkinlik olarak görerek arzudaki eksikliğin ölüm dürtüsüyle tamamlanabileceğini söyler. Yani kişi eksikliğin kendisinde yarattığı bu jouissance duygu durumunu devam ettirmekten haz duyar. Tıpkı takıntı hastalığı olan birinin uzun süreli olarak ellerini

yıkaması gibi. Ve böylelikle insan gittikçe daha yıkıcı bir sonuca ulaşarak yoğun bir jouissance yaşar.

2.2 SİNEMADA YAPILMIŞ PSİKOLOJİK FİLM ÖRNEKLERİ

Psikoloji, hayatın her alanında varlığını sürdüren ve özellikle insan yaşamında önemli bir yere sahip olan bir bilim dalıdır. Konusu insan olan bu bilimin sinemada kendine yer bulması kaçınılmazdır. Sinemanın var olduğu ilk yıllardan günümüze kadar pek çok ülke sineması psikoloji biliminin özellikle psikanaliz çözümleme metotlarından faydalanmış ve ortaya sayısız sinema filmi çıkmıştır. Bu bölümde sinemada psikoloji biliminin sinemada kendine nasıl yer bulduğunu örnekleyen, başarılı birkaç yerli ve yabancı film inceleyeceğiz. Bu incelemede özellikle psikanalizim, çözümlemede etkin rol oynayacaktır.

2.2.1 Psycho (Sapık)

Bir emlakçıda çalışan Marion, sevgilisi Sam ile güzel bir gelecek kurmak istemektedir. Fakat hem kendisinin hem de sevgilisinin maddi durumları iyi değildir. Bir gün patronu bankaya yatırması için kendisine 40 bin dolar verir. Bu parayla mutluluğu yakalayacağına inanan Marion Sam'la buluşmak üzere parayı bankaya yatırmayarak alıp şehir dışına kaçar. Yolda bir motelde konaklar. Motelin sahibi olan Norman Bates annesiyle birlikte motelin yanındaki konakta yaşamaktadırlar. Marion'a oldukça kibar bir şekilde davranır ve ona motelinin 1 numaralı odasını verir. Norman ona yemek yemeyi teklif eder. Birlikte yemek yiyip sohbet ederler. Norman Marion'a hasta ve zor bir kadın olan annesinden söz eder. Sonrasında Marion Norman'dan izin isteyip odasına gider. Duş alıp yatacarken bıçaklı bir kadın banyoda onu bıçaklayarak öldürür ve kaçar. Norman dehşet içinde banyoya girer ve Marion'u bir muşambaya sarar. Etraftaki kanları temizler. Marion'un arabasının bagajını açıp Marion'u oraya koyar. Sonrasında arabayı göle sürükleyerek iter. Marion ortadan kaybolduktan bir süre sonra kardeşi Lila onu aramaya koyulur. Bunun için Sam'la iletişime geçer. Sam ona Marion'la buluşacaklarını ama Marion'un gelmediğini söyler. Bu arada sigorta müfettişi de kaybolan parayı aramaktadır. Araştırmaları sonucunda Marion'un son olarak motele geldiğini tespit eder. Norman'la görüşür ve ondan şüphelenir. Bunun üzerine gizlice Norman'ın annesiyle konuşmak için eve girer. Burada o da öldürülür. Bu arada Lila ve Sam da polisten Norman'ın annesinin yıllar evvel

öldüğünü öğrenerek Norman'ın evine gelirler. Lila eve gizlice girer. Odalara bakar ve en sonunda bodrum katındaki bir odada Norman'ın annesinin iskeletiyle karşılaşır. Tam bu sırada arkada kadın kılığına girmiş Norman elinde bıçakla belirir. Lila'yı bıçaklayacağı sırada Sam Norman'ı etkisiz hale getirir.

Alfred Hitchcock'un psikanaliz üzerine yapmış olduğu bu başarılı film, yıllarca bir çok filme kaynaklık etmiştir. Norman'ın durumu Freud'un kişilik kuramında bahsettiği "Oedipus Kompleksi"ne uymaktadır. Bu komplekse göre erkek çocuk cinsel dürtüleriyle annesini ister. Fakat zaman içerisinde süperegonun aktif rol oynaması bu dürtülerin baskılanmasına yol açar. Sonuçta da suçluluk duygusunu meydana getirir. Hiç şüphesiz bu film için en güzel analizlerden birini Slavoj Zizek yapmıştır. Ona göre Norman'ın evi 3 katlıdır ve her bir kat Freud'un Psikanalitik kuramına gönderme yapar. En üst katı süperego, giriş katı ego ve bodrum katını da id olarak simgeleştiriliyor Zizek. Norman Bates babasının ölümünden sonra annesinin başka bir erkekle birlikte olmasıyla kişilik bölünmesi yaşıyor. Annesini ve annesinin sevgilisini katlederek ilk cinayetini bu nedenle işliyor. Annesinin cesedini sanki hala yaşıyormuş gibi itinayla koruyor. Aslında bilinçaltında annesine karşı beslediği sevgi ve bağlılığı (Oedipus Kompleksi) buna neden oluyor. Annesinin kılığında evin üst katında dolaşması yine bu psikolojik sorunun kendisinde yarattığı etkidir. Süperegonun baskınlığıyla da Norman annesini hep üst bir otoriter olarak görmektedir. Bu nedenle de annesine karşı beslediği cinsel arzularını bastırır ve annesinin cesedini bodrum katında muhafaza eder. Giriş katı kendisidir ve orada aklıyla hareket eder. Ayrıca orada hep nazik, sakın ve mantığıyla hareket eden Norman'dır. Marion'un cesedini bataklığa sürüklemesi ve etrafta hiç ipucu bırakmamaya çalışması bunu kanıtlar. Bodrum katı ise sakladığı, ama doymak bilmeyen arzusu olan id benliğidir. Orada elinde bıçakla ve annesinin kılığında görüldüğü sahnede yüzündeki ifade onun bu doyumsuz açlığını gösterir.

2.2.2 Identity (Kimlik)

Fırtınalı bir gecede on kişi kendilerini bir motelde bulurlar. Bu kişiler evli bir çift, bir televizyon yıldızı, bir polis memuru, bir şoför, bir fahişe ve bir ailedir. Motelin sahibiyle birlikte sayıları on bir olur. Kaldıkları gece esrarengiz bazı olaylar yaşarlar ve içlerinden her seferinde birileri ölmeye başlar. Gerilim gittikçe artar. Hayatta kalanlar ölmek için olayların nedenini araştırırlar. Filmin sonunda

aslında bütün kişiliklerin aslında tek bir kişi olduğunu ve olayların da tek bir kafanın kurgusu olduğunu görürüz.

James Mangold ‘un yapmış olduğu bu film psikolojideki dissosiyatif kişilik bozukluğu rahatsızlığına bir örnek teşkil etmektedir. Uzm. Psk. Nur Metin Korkmaz kaleme aldığı bir yazısında “Kimlik” filminin psikolojik yönünü ele almış ve bu rahatsızlığın çoklu kişilik bozukluğu oluşturduğunu söylemiştir. Ayrıca hastanın zihninde kendisiyle alakalı çeşitli karakterler meydana getirdiğini ve bunu filmde farklı fiziksel özelliklere sahip karakterlerde gördüğümüzden bahsetmiştir. Filmde fırtınalı gece hastanın içinde yaşadığı ruhsal durumu yansıtırken motel ise hastanın zihnidir. Filmde sürekli motele dönülmesinin altında yatan neden budur. Sürekli yağan yağmurun da film için ayrı bir göstergesi vardır. Şiddetli yağmur gerilimi arttırdığı gibi aynı zamanda hasta için katarsız etkisi yapar. Çünkü hasta gerçekte cinayetler işlemiştir ve bunu yağmurla yok edebileceğini, ölülerin kanının suyla temizlenebileceğini düşünmektedir.

2.2.3 The Beautiful Mind (Akıl Oyunları)

Matematikçi John Nash kazandığı bir bursla Princeton Üniversitede öğrenim görmeye başlar. Oda arkadaşı Charles Herman’le ve onun küçük yaştaki yeğeniyle tanışır. Başarılı bir öğrencilik hayatından sonra mezun olur. Üniversitede akademisyen olarak çalışmaya başlar. Burada öğrencisi Alicia ile aşk yaşar ve evlenirler. Bir çocukları olur. John bir süre sonra tuhaf davranışlar sergilemeye başlar. Bir gece Alicia’ya peşinde birilerinin olduğunu ve güvende olması için kızkardeşine gitmesini söyler. Bu olaydan sonra üniversitede konferans verecektir. Konferansı verdiği esnada bir psikiyatrist içeri girer. John birden salonu terk edip kaçmaya başlar. Yakalanır ve kliniğe kapatılır. Psikiyatrist Alicia’ya John’un paranoid şizofren olduğunu söyler. Bunun üzerine bir süre tedavi görür. Tedavisi bitince eve döner. Bu arada rahatsızlığından ötürü akademik kariyerinden de uzaklaşmak zorunda kalmıştır. Bir gün Alicia yağmurda ıslanmamaları için çamaşırları toplamaya dışarı çıkar. Bu arada John bebeği yıkamak için bebeği banyoya götürür. Alicia çamaşırları toplarken bir ses duyar. Bu bir telsiz sesidir ve bahçenin arkasındaki kulübeden gelmektedir. Alicia kulübeye girer ve gördüklerine inanamaz. John hala hastadır ve kulübenin her yerinde hasta bir beynin eseri olabilecek gazete, resim, harita, yazı vb. asılmış kağıtlar görür. Hemen eve koşar ve bebeği küvette boğulmak üzereyken yetişir. Bunun üzerine bebeği de alıp

arabaya koşar. Bu esnada John kafasındaki kişileri birer birer görmeye başlar. Charles'in yeğeni de ordadır ve John'un kafası iyice karmaşıklaşır. Bunun üzerine Alicia arabayla tam uzaklaşacağı sırada John arabanın önüne atlar ve Charles'in yeğenin hiç büyümediğini ve geręek olamayacağını söyler. Sonunda hastalığını kabullenir ve psikiyatriste hastaneye yatmayacağını, bunun üstesinden geleceğini söyler. Alicia kendisine inanır ve hastaneye yatmaz. Aradan zaman geçer. John okula geri döner. Zorlu bir süreçten sonra John kafasında kurguladığı dünyayla geręek dünyayı bir arada yürütebilmeyi öğrenir. Sonunda John kendi aklıyla hastalığını yenebilmiştir. Matematikle ilgili yeni başarılar elde eder ve Nobel'e layık görölür.

şizofreninin bir insanın hayatında ne gibi etkiler yaratabileceğini çok iyi örnekleyen bir biyografik film A Beautiful Mind, Türkiye'de gösterime girdiği adıyla "Akıl Oyunları". Bu filmde de göröldüğü gibi şizofrenin en kötü tarafı geręeklik bağlantısının yitirilmesidir. Kişi kafasında oluşturduğu bir takım kurgularla hayali kişiler yaratır. Onlar şizofreni hastasının algılarında var olurlar. Başka insanların algılarında bu kişiler olamayacağı için de ortaya içinden çıkılmaz sorunlar çıkar. John Nash'in geręek hayat hikayesini anlatan bu filmde de bu durumun ortaya çıkardığı çıkmazlar filmde çok başarılı bir şekilde işlenmiş. Filmi izlediğimizde yeri geldiğinde bizlerin de "Acaba John haklı mı, geręekten peşinde adamlar var mı?" diye düşünmeden edemeyişimiz bu başarının bir neticesidir. Aslında bizler filmi izlerken "geręek nedir" sorgulamaya başlarız. şizofreni hastaları bu soruyu sormaya başladıkları anda aslında hastalığın farkına varabilirler. Hastalığı fark edebilmek de iyileşmenin ilk adımı olarak görölmektedir psikolojide. John'a bu soruyu sorduran eşi ve psikiyatrist doktorudur. Eşinin John'un elini alıp kendisine dokundurması ve "İşte geręek bu!" dediği sahne filmde ilk farkındalığın başladığı sahnedir. Sonrasında Charles'in yeğenin hiç büyümediğini, yıllarca aynı kaldığını görmesi de John için geręek farkındalık oluşturur. John bir matematikçidir ve matematik de mantık üzerine çalışır. Burda John'a mantıksız gelen bir insanın hiç büyümemesinin imkansızlığıdır. John hastalığıyla baş edebilmeye ilk olarak kabullenmekle başlamıştır. Sonrasında da aklıyla, kafasında kurguladığı karakterleri görmezden gelebilmiştir.

2.2.4 Anayurt Oteli

Zebercet kendi halinde, yalnız yaşayan bir otel yöneticisidir. Gündelik yaşamı oldukça sıradandır. Bir gece Ankara treniyle otele güzel ve gizemli bir kadın gelir. Kadın otele kaydını yapmadan o geceyi otelde geçirir. Ertesi gün kadın Zebercet'e gideceğini ve bir hafta sonra da geri geleceğini söyler. Zebercet kadın gelinceye kadar kadının kaldığı odaya müşteri almaz ve odayı olduğu gibi muhafaza eder. Çünkü odayı bozarsa kadının da bir daha gelmeyeceğine inanır. Günler ilerledikçe kadını takıntı haline getirir. Kadınlı konuşmalarını sürekli kafasında tekrarlar. Bazen de sanki kadın geri dönmüşçesine kendi kendine kadınlı konuşur. Sabahları odasına uğrar ve sanki kadın içerideymiş gibi kapıyı tıklattır. Kadının içeriden kendisine seslendiğine inanır. Bir hafta boyunca bu şekilde devam eder fakat kadın gelmez. Bunun üzerine Zebercet iyice bunalıma girer. Otelin temizlik işlerine bakan kadını boğar. Sonra da tavayla otelin kedisini öldürür. Giderek ruhsal çöküntü içine düşer ve sonunda da kendini tavana asarak intihar eder.

Yusuf Atılgan'ın aynı adı taşıyan ve Ömer Kavur'un yönetmenliğini yaptığı bu film Türk sinemasında psikolojik filmler kategorisinde çok önemli bir yere sahiptir. Zebercet karakteri hem fiziksel ve hem de ruhsal yalnızlık yaşayan, duygularını açıkça ifade edemeyen pısrık bir adamdır. Geçmişinde sürekli hor görülüp aşağılanması onu zayıf bir karakter haline getirmiştir. Zebercet otelin dışında geçirdiği zamanlarda horoz dövüşlerine, sinemaya, meyhaneye gider. Gittiği bu yerlerde karşılaştığı bazı olumsuz durumlar neticesinde bazı iletişim sorunları yaşar. Bu iletişimsizlik, dışarıda bulunduğu zamanlarda azarlanmasına, aşağılanmasına ve neticede de yalnızlaşmasına neden olur. Bedensel ve ruhsal yalnızlığı onu arayışlara iter. Otelin temizlikçisiyle bazı geceler birlikte olur. Bu birliktelik sadece cinsel boyuttadır ve kadınlı iletişimi sadece bedensel bir birleşmeden ibarettir. Horoz dövüşünde genç bir erkekle tanışır. Bu tanıştığı genç erkekle sinemaya gittiğinde yaşananlarda Freud'un Psikoseksüel Kişilik kuramının izlerini görebilmekteyiz. Genç adamı arzulaması fakat bunu genç adama ifade edemeyişi de Freud'un id-süperego çatışmasının bir sonucu gibidir. Ayrıca Zebercet'in karşısında birisi varmış gibi konuşması da onun paranoid şizofren olabileceği ihtimalini doğurmaktadır. Çünkü paranoid şizofrenide vakalar hayal aleminde yaşarlar ve gerçeklik algıları kaybolur. Zebercet'te de durum bundan pek farklı değildir. Kadın gerçekte otele gelmiş midir yoksa Zebercet bunu hayalinde mi canlandırmıştır bu belirsizdir. Ayrıca filmdeki bu sahneye göstergebilimsel

çerçevede bakacak olursak kadın otelin dışında ve sislerin içinden gelmiştir. Bu da bize gerçekliğin dışında bir dünya etkisi yaratmaktadır.

2.2.5 Aaahh Belinda!.

Serap 30'lu yaşlarının ortalarında bir tiyatro oyuncusudur. “Asiye Nasıl Kurtulur?” adlı oyunda baş karakter olarak oynamaktadır. Bir reklam filmi teklifi alır ve bu teklifi kabul eder. Reklam filmi bir şampuan markası içindir. Reklam filminde iki çocuklu bir ev hanımı olan Naciye’yi canlandıracaktır. Çekimler başlar. Banyoda yıkanma sahnesinde birden kendini Naciye olarak bir evde bulur. Reklamda birlikte rol aldığı oyuncular kendi ailesiymiş gibi davranırlar ona. Serap gördüklerine ve yaşadıklarına inanamaz ve sevgilisinin yanına gider. Sevgilisi kendisini tanımadığını söyler. Sonra sanat camiasından arkadaşlarının yanına gider. Onlar da kendisini tanımadıklarını söylerler. Tüm çabalarına rağmen Serap olduğuna kimseyi inandıramaz. Kendi evine gider ve orada da başkalarının yaşadığını öğrenir. Çaresiz Naciye’nin evine geri döner. Bir süre bekleyip durumların düzelmesini beklemeye karar verir. Sonra psikiyatri doktoruna gider ve olup biteni doktora anlatır. Bir süre hastanede tedavi görür. Hastaneden Naciye rolü yaparak çıkmayı başarır. Bir taraftan Naciye rolünü devam ettirirken diğer taraftan da sanat camiasına girmeyi başarır ve “Asiye Nasıl Kurtulur ?” oyununda rol alır. Kocasına bir mektup yazar ve ayrılmak istediğini söyleyerek evi terk eder. Tiyatroda rol yaptığı sırada kocası ve ailesi gelip onu geri götürürler. Sonra Serap olanlara daha fazla dayanamayıp pes eder ve Naciye olduğunu kabullenir. Gece kocasıyla birlikte olacağı sırada birden kendini tekrar reklam filminde bulur. Çekim bitince kulise gider. Kuliste dev bir şampuan şişesi önünü keser. Korkmaya başlayan Serap şişeyi iter ve arkasından rol arkadaşı sevgilisi çıkar.

Atıf Yılmaz’ın yönetmenliğini yaptığı, Barış Pirhasan’ın da senaryosunu yazdığı bu film, Türk Sinema tarihinin psikolojik film kategorisinde çok önemli bir yere sahiptir. Filmde gerçek ve hayal iç içedir. Filmin baş karakteri olan kadın gerçekte Serap mıdır yoksa Naciye mi? bu bilinmez. Serap filmde birkaç kez birbirinin zıttı olan bu kadınlara dönüşür. Bunun altında yatan temel etken aslında kişilik bölünmesidir. Serap bu bölünme yüzünden bazen içselleştirdiği kimliğe bürünmede zorluk çeker. Bankada çalışırken kağıtlara imza atamamasının sebebi de budur. Psikiyatristin yanında rolünü çok iyi oynayarak hastaneden çıkabilmesi de yine bu rahatsızlığın bir sonucu olarak büründüğü kimliğe rahatça ayak

uydurmasından kaynaklanmaktadır. Filmdeki bir diğer psikolojik problem de Naciye'nin oğlunun annesine aşırı derecede duyduğu bağılılık ve sevgidir. Freud'un “Oedipus Kompleksi” tam da bu duruma uygundur (Freud, 1955).

2.3 GÖSTERGEBİLİM VE SİNEMA İLİŞKİSİ

Göstergeler arasındaki ilişkilerden anlamlar çıkar. Bu anlamları çözümleyen yöntemlerden biri de hiç şüphesiz göstergebilimdir. Göstergebilim edebiyattan müziğe, sanattan teknolojiye hayatın bir çok alanında etkinliğini sürdürmüştür ve sürdürmeye de devam etmektedir. En çok yararlandığı alanlardan biri de hiç şüphesiz sinemadır.

Göstergebilimin kendine has bir dili vardır ve bu dil sistematığı olan bir yapıya sahiptir. Göstergebilimin bu sistematığı birçok alanda olduğu gibi sinemaya da nüfuz etmiş, sinemanın da kendi içinde bir sinematografik dil oluşturmaya zemin hazırlamıştır. Bazin'e göre; sinemada anlam yaratılırken kullanılan nesneler duyularla algılanamayacak gizli gerçeği vermektedir. Önemli olan gerçekte olanın değil, gizde kalanın verilmek istenmesidir (Aktaran: Büker, 1985).

Sinema göstergebilimi kendi kuralları çerçevesinde şekillendirerek yeni bir dil yaratmıştır ve bu dile “sinematografik dil” denmiştir. Anlamanın bilimi olan göstergebilim, gösteren ve gösterilenlerin oluşturduğu anlamanın toplamıdır. Şöyle ki; filmi oluşturan anlamlar birtakım sinematografik dizgelerle oluşur. Bu dizgeler belirli yasalarla filmde yer bulur. Anlamlandırma, bu yasalar sayesinde belirlenmiş olur (Andrew'den Aktaran: Küçükcan, 2005).

Sinemada gösterilenler, gösteren ve gösterilen ilişkisini oluşturmak için birtakım (ses, nesne, ışık, renk, kurgu, hareket vb.) öğeler kullanır. Bu öğeler de anlamı yaratır. Saussure'un dil göstergesi için verdiği dizelge üzerinden değerlendirdiğimizde, dil göstergesinin bir kavramla işitme imgesi oluşturduğu görülmektedir. Saussure'un “ağaç” kavramı üzerine vermiş olduğu örnekte de olduğu gibi işitme imgesi görsel öge ile birleştirilmiş ve bir gösterge ortaya çıkmıştır. Bu işlemden imge zihinde tasarlanmaktadır.

Sinema göstergebiliminin öncüsü olan Christian Metz, dilbilimin modellerini kullanarak sinema için göstergebilimsel bir dil geliştirmiştir. Bunu yaparken de sinemanın kendine özgü bir dili olabileceğini savunmuştur (Erdoğan, 1993: 18).

Christian Metz, sinemanın kendine has bir dili olduğunu söylerken aslında sinemanın dilbilimden farklı olarak bir sanat olduğunu ifade etmiştir. Çünkü

sinema bulgulanen bir dildir ve kişiseldir. Sinema, yan anlamları ve anlatışallığı olan dizgesiz bir sanat dilidir (Erdoğan, 1993: 18).

2.3.1 Sinemada Göstergebilimsel Anlam Yaratma

Sinemada göstergebilimsel anlamın nasıl oluştuğunu anlayabilmek için öncelikle dilde göstergesel anlamın nasıl oluştuğuna bakmak gerekir. Bunun için de dil için ilk aklımıza gelen şey hiç şüphesiz alfabedir. Alfabede yer alan harfler birer semboldür ve bu semboller en küçük birim olan heceleri, heceler bir araya gelerek sözcükleri, sözcükler de bir araya gelerek cümleleri oluşturur. Cümleler birer anlatım nesnesi haline gelerek anlamlandırma işlevini yerine getirirler. Bir sinema filmi için de durum bundan farklı değildir. Adanır'ın da dediğı gibi sinemanın da bir sistematiğı vardır. Bu sistematik düzende film şeridi üzerinde oluşan hareketli görüntüler bu sistemin içinde şekillenirler ve ses, ışık, müzik, kurgu, dekor..vb gibi öğeler ilave edilerek belli bir çekim sistemi oluştururlar (Adanır, 1994). Filmlerdeki bu sistematikleştirme tıpkı harfler gibi en küçük yapı birimi olan çekimlerin bir araya gelmesiyle planları, planlar sahneleri, sahneler sekansları, sekanslar da filmi oluştururlar. Ortaya çıkan bu yapılaşma anlatılmak isteneni meydana getiren anlamı oluşturur. Daha doğrusu mesajı iletmek için görsel bir kanal oluşturulmuş olur. Neticede bu da bir görsel dildir ve sinematografik bir anlam taşır.

“Filmlerdeki anlam göstergelerin ilişkileri sonucunda ortaya çıkar. Film yaratım sürecinde “anlamlandırma” gösteren ve gösterilen ilişkisi içerisinde değerlendirilmelidir.” (Bakır, 2008: 38).

Bir sinema filminde anlam oluştururken Bakır'ın da dediğı gibi gösteren ve gösterilenler bir takım ilişkilendirmeler neticesinde anlamlar oluştururlar. Gösteren ve gösterilen filmlere ait diğer öğelerle (ışık,ses,müzik,kurgu..vb) yapılandırıldıklarında sinemasal bir anlam meydana gelir.

Bunu klasik bir örnekle açıklamaya çalışalım:

Üç plandan oluşan bir film çektiğimizi varsayalım;

Birinci çekimde tabanca tutan bir el,

İkinci çekimde korkmuş bir yüz ifadesi olan bir kadın,

Üçüncü çekimde gülen bir kadın çekimi yapalım.

Çekimlerin sırasını 1.kurguda şu şekilde yapalım; önce gülen kadın çekimi, sonra tabancalı el çekimi ve en sonunda da korkan kadın çekimini yan yana

getirdiğimizde başlangıçta mutlu olan bir kadının ölüm tehlikesiyle karşı karşıya geldiğinde korktuğunu anlarız. Çekimlerin yerlerini değiştirdiğimizde yani önce korkan kadın çekimini, sonra tabancalı el çekimini ve en sonunda da gülen kadın çekimini yan yana koyduğumuzda bu anlamın tersini hissederiz. İlk kurgumuzda başta mutlu olan ama sonrasında korkuya kapılan bir kadını, ikinci kurgumuzda ise tedirgin olan bir kadının, yapılan bir silah şakasıyla gülmeye başladığı hissine kapılırız. Bu örnekte görüldüğü gibi sinemada kullanılan kurgu ögesiyle farklı anlamlar yaratılmış olur. Bunun gibi yine farklı öğeler kullanılarak örneğin müzik ögesi, filmin atmosferini bir anda değiştirebilmektedir. Hababam Sınıfı serisinde Melih Kibar'ın film için bestelediği ve aynı isimle filme aktarılan Hababam Sınıfı eseri temposu hızlı ya da yavaş çalındığında filme sevinç ve ya hüznün anlamı katarak filmin anlamını değiştirir.

Sinemada anlam oluşturmak için çekimlerin yanında bazı özel oluşumlar da kullanılmalıdır. Bu oluşumlardan biri de sinema kodlarıdır. Bir sinema filmi yaratırken yönetmen, filmini anlamlandırabilmek için bu kodlardan yararlanır. Bu kodlar her ne kadar yönetmenin yaratıcı gücüne bağlı görünse de aslında taşıdığı kültürel anlama ve kavrama bağlıdır. Yönetmen bu kodları kullanarak izleyiciyle arasında bağ kurar. Bu bağ sayesinde sinemasal anlam oluşur (Büker, 1991: 11-12).

Sinema kodları seyirciyle bağ kurmada ve seyirciye iletilmek istenen mesajı vermede çok büyük rol oynar. Kodlar, mantıksal ilişkilerdir ve filmin iletmek istediği mesajı kurallara uygun şekilde iletir. Burada farkına varılması gereken gerçek varlıklarının bulunmasına karşın fiziksel varlıklarının olmamasıdır. Seyirci mesajları alırken görünenin altındaki olan anlamı hisseder (Andrew, 1995). Sinemanın kodları Metz'e göre üstü kapalı şeylerdir. Bunların ayırımına varılabilmek için analiz şarttır. Bunun mümkün olabilmesi için de film oluşturulurken titiz bir yapılandırma gereklidir (Metz'den aktaran: Küçükcan,2005). Görüldüğü gibi Andrew ve Metz sinema kodlarıyla alakalı paralel düşünmektedirler ve sinema kodları seyirciye verilmek istenen mesajı ve anlamı sinematografik bir yapılanmayla ve üstü kapalı bir dil olarak verir.

2.3.2 Christian Metz'in Sinemasal Göstergebilimi

Sinema göstergebilimi üzerine çalışma yapan Peter Wollen ve Umberto Eco gibi Christian Metz de göstergebilimi diğer göstergebilimcilerden farklı olarak sinema alanında yaptığı çalışmalarla geliştirmeye çalışmıştır. Bu alanda yaptığı ilk çalışması 1964'te yayımlanan "Communications"ın dördüncü sayısındaki "sinema dil mi yoksa dil yetisi mi?" başlıklı makalesidir (Casetti, 1999). Daha sonrasında çevirisini Prof. Dr. Oğuz Adanır'ın yaptığı "Sinemada Anlam Üstüne Denemeler" adlı kitabında bu çalışmalarını daha da derinleştirmiştir.

Metz'e göre sinema dilbilimden farklı olarak hem görsel hem de işitsel bir sanat olması dolayısıyla aslında anlamlandırmada daha güçlü ve etkilidir. Metz'in dilbilimin durağanlığından sıyrılarak daha çok hareketli görüntüler üzerinde yoğunlaşmasının en önemli sebebi belki de bu düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Metz hareketli görüntülerin de belli bir sistematığe göre şekillenebilip anlam yaratılabileceği varsayımını bu doğrultuda yapılandırır.

Metz ilk zamanlar doğal anlatımlı görüntünün anlamı daha etkili kılabilceğini düşünmüştür. Yapmış olduğu çalışmalar derinleştikçe çalışmalarına yazıdan farklı olarak filmde kullanılan grafik çizimler, ses, müzik, diyalog, hareketli görüntü gibi değişkenler eklendikçe bu düşüncesini değiştirmiştir. Bu değişkenlerin birbirleriyle etkileşimi sonucu anlamın oluşabileceğini varsaymıştır. Bu anlam çıktığı malzemeden bütünüyle farklıdır ve yeni bir anlam yaratır (Andrew, 2010).

Metz'e göre bir filmin anlamını oluşturan birtakım hammaddeler vardır. Bu hammaddeler zihinlerimizde bazı bilgi kanalları oluştururlar. Bunlar;

1. Fotoğrafik, hareketli ve katlı görüntüler
2. Ekranda okuduğumuz tüm yazılı ifadeleri içeren grafik izleri
3. Kaydedilen konuşma
4. Kaydedilen gürültü veya ses efektlerini içermektedir (Andrew, 2010). Bu hammaddeler tek başlarına bir anlam ifade etmez. Daha doğrusu verilmek istenen anlamın dışında kendi içinde anlamları vardır. Ancak bir bütün olarak düşünüldüklerinde yeni ve özgün bir anlam kazanırlar.

Sinema göstergebilimi üzerine çalışmalar yapmış olan Peter Wollen, Umberto Eco ile Metz görsel göstergenin sinemada yan anlamlar oluşturduğunu düşünmüşlerdir. Metz , Saussure'den etkilenecek bu yönde çalışmalar yapmıştır (Büker,1985). Bu çalışmalar neticesinde filmin anlamının nasıl oluştuğunu ve seyredilmesinin nasıl mümkün olabileceğini belirlemeye ve her filme özgün anlam

kalıplarının oluşabileceğini saptamaya çalışmıştır. Metz, sinematografik olayın özüne inerek anlama ulaşmak istemiştir (Andrew,2010). *"Film bize doğrudan seslenmiyorsa, iletilerin izleyiciye aktarıldığı bir süreç olan anlamlamayı taşıyan nedir?"* sorusuna Metz, metinde yer alan kodlarla, yanıtını vermiştir (Büker, 1985). Metz'e göre bu kodlar düzyazıdan farklı olarak sinemada kendine has bir biçim oluşturur. Bu farklılığın sebebi de sinema diliyle sözel dilin farklılığıdır. Bunu yaparken de düz anlam ve yan anlamdan yararlanır. Düz anlam ve yan anlamı yaratan anlatılmak istenenin örtülü ve açık olmayan boyutudur. Bunlar bilgi kanalları yardımıyla oluşturulan kültürel ve özgül kodlardır. Metz'e göre özgül kodlar öğrenilebilir. Kültürel kodlar ise öğrenilmesi için özel bir çaba gerektirmez. Onları anlayabilmek için o toplumda yaşamış olmak yeterlidir (Büker, 1985).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BERGMAN SİNEMASI VE “PERSONA”

3.1 INGMAR BERGMAN'IN YAŞAM ÖYKÜSÜ

Ingmar Bergman 1918-2007 yılları arasında İsveç'te yaşamış yönetmen, senarist ve yapımcıdır. 5 farklı kadınla evlilik yapmış ve bu evliliklerinden beş çocuğu olmuştur. 'En İyi Yabancı Film Oscarı', 'En İyi Yabancı Film Altın Küresi', 'Cannes- Jüri ödülü', 'Cannes- En iyi yönetmen', 'Berlin-Altın Ayı' gibi birçok alanda ödüller almıştır. 2005 yılında Time dergisi tarafından dünyanın yaşayan en büyük yönetmeni olarak nitelendirilmiştir. Yedinci Mühür (1957), Yaban Çilekleri (1957), Aynanın İçinden (1961), Kış Işığı (1963), Sessizlik (1963), Persona (1966), Çılgınlık ve Fısıltılar (1972), Bir Evlilikten Manzaralar (1973), Güz Sonatı (1978) en bilindik filmlerindendir. 9 kez 'En İyi Yönetmen Oscar' ödülü için aday gösterilmiştir. Filmlerinde genellikle aynı oyuncularını oynatmayı tercih etmiştir. Bu kişilerden bazıları; Liv Ullman, Max von Sydow, Bibi Anderson, Ingrid Thulin'dir. Bergman Stokholm'de öğrenim görmüş ve disiplin bir ailede büyümüştür. Bir kızkardeşe sahip olan Bergman'ın kardeşiyle oynayabileceği çok fazla seçeneği olmadığından evlerinde bulunan kuklayla yetinmeye çalışmışlardır. Bu da kendisinin sanata yönelmesine meyil oluşturmuştur. Öğrenimini Stokholm Üniversitesi Edebiyat ve Sanat bölümünde tamamlamıştır. Öğrenimi esnasında okulun tiyatrosunda çalışmış ve okulunu bitirdikten sonra da 1940 yılında Stokholm Kraliyet Tiyatrosu'nda yardımcı yönetmen olarak çalışmıştır. Daha sonra Helsinki'de bulunan Helsingborg Belediye Tiyatrosu'nda yine yönetmenliğini kendi yaptığı Hamlet oynanmıştır. Bu arada da Kasper'in Ölümü adlı senaryo denemesini yaparak Svenks Filmindustri'de de senarist yardımcılığı yapmıştır.

Bergman filmelerinin temel konusu; monoton bir yaşam içerisinde oluşan ve aşk, tutku, inanç gibi güçlü duygularla bile değiştirilemeyen kötümserlik olgusudur. Ayrıca filmlerinde bazen hayatından da alıntılar yaparak kişisel ve öznel bir dünya oluşturmuştur. Çoğunlukla aynı oyuncularla çalıştığı bu filmlerinde, İsveç kültürü için önemli bir yer tutan cinsellik ve din konularını işlemeye çalışmıştır.

Bergman yönetmenliğini yaptığı Tröst, Liman Kenti, Karanlıkta Müzik, Yaz Oyunları Kadınların Gizleri, Monika ile Yaz Çıplak Gece gibi bazı filmleri Birgit

Tengroth'un hikayelerinden uyarlayarak filme dönüştürmüştür. Yaptığı ilk renkli film 1964 yılında, güldürü türünde olan 'Bütün Kadınlar Üstüne' adlı filmidir.

Ingmar Bergman 1976 yılında Stokholm'de bulunan Kraliyet Dramatik Tiyatro'da 'August Strindberg'in Ölüm Dansı' oyununun provası yapılırken, gelir vergisi kaçırma suçuyla tutuklandı. Bu olay kendisinde travmatik etki yarattı ve ağır bir depresyon geçirerek hastaneye yatışı yapıldı. Daha sonraki zamanlarda çeşitli hukuki olaylar neticesinde Bergman, İsveç'i terk etti. Yönetmenliğe tekrar dönemeyeceği korkusuyla, içlerinde İsveç başbakanının da bulunduğu tanınmış kişilerin yoğun ısrarına rağmen İsveç'e dönemeyeceğini söyleyerek, orada bulunan stüdyosunu kapatıp kendisini Almanya'ya sürgüne gönderdi. Bu olay İsveç ekonomisinin de etkilenmesine sebep oldu.

3.2 INGMAR BERGMAN'IN FİLMOGRAFİSİ

Ingmar Bergman sinema dünyasına kendi tarzı ve anlatımıyla sayısız film kazandırmış usta bir yönetmendir. Filmlerinin hemen hemen hepsi çok ince düşünülmüş ve kurgulanmış bir anlatıya sahiptir. Çözümlemesi oldukça zor olan katmanlı yapıları filmleri mevcuttur. Ayrıca filmlerinin çoğunun hem yönetmenliğini hem de senaristliğini kendi üstlenmiştir.

Hets (1944) Yönetmen ve Senarist

Kris (1946) Yönetmen ve Senarist

Aşkımızın Üstüne Yağmur Yağıyor (Det Regnar Pa Var Karlek) (1946) Yönetmen ve Senarist

Hindistan'a Bir Gemi (Skepp Till Indialand) (1947) Yönetmen ve Senarist

Karanlıkta Müzik (Musik i Mörker) (1948) Yönetmen

Liman Kenti (Hamnstad) (1948) Yönetmen ve Senarist

Törst (1949) Yönetmen

Yaz Oyunları (Sommarlek) (1951) Yönetmen ve Senarist

Kadınların Gizleri (1952) Yönetmen ve Senarist

Monika İle Yaz (Sommaren Med Monika) (1953) Yönetmen ve Senarist

Çıplak Gece (Gycklarnas Afton) (1953) Yönetmen ve Senarist

Bir Aşk Dersi (En Lektion i Karlek) (1954) Yönetmen ve Senarist

Kadın Düşleri (Kvinnodrom) (1955) Yönetmen ve Senarist

Bir Yaz Gecesi Tebessümleri (Sommarnattens Leende) (1955) Yönetmen ve Senarist

Yedinci Mühür (Det sjunde Inseglet) (1957) Yönetmen ve Senarist
Yaban Çilekleri (Smultronstallet) (1957) Yönetmen ve Senarist
Yaşamın Eşiğinde (Nara Livet) (1958) Yönetmen
Ansiktet (1958) Yönetmen ve Senarist
Genç Bakire Pınarı (Jungfrukällan) (1960) Yönetmen
Şeytanın Gözü (Djävulens Öga) (1960) Yönetmen ve Senarist
Aynanın İçinden (Sasom I En Spegel) (1961) Yönetmen ve Senarist
Kış Işığı (Nattvardsgästerna) (1963) Yönetmen ve Senarist
Sessizlik (Tystnaden) (1963) Yönetmen ve Senarist
Bütün Bu Kadınlar Üstüne (För Att Inte Tala Om Alla Dessa Knivor) (1964)
Yönetmen ve Senarist
Persona (Persona) (1966) Yönetmen ve Senarist
Kurtların Saati (Vargtimmen) (1968) Yönetmen ve Senarist
Utanç (Skammen) (1968) Yönetmen ve Senarist
Riten (Riten) (1969) Yönetmen ve Senarist
En Passion (1969) Yönetmen ve Senarist
Temas (Beröringen) (1971) Yönetmen ve Senarist
Çıglıklar ve Fısıltılar (Viskningar Och Rop) (1972) Yönetmen ve Senarist
Bir Evlilikten Manzaralar (Scener Ur Ett Aktenskap) (1973) Yönetmen ve Senarist
Sihirli Flüt (Trollflöjten) (1975) Yönetmen ve Senarist
Yüzyüze (Ansikte Mot Ansikte) (1976) Yönetmen ve Senarist
Yılan Yumurtası (Ormens Ägg) (1977) Yönetmen ve Senarist
Güz Sonatı (Höstsonaten) (1978) Yönetmen ve Senarist
Fanny ve Alexander (Fanny och Alexander) (1982) Yönetmen ve Senarist
Efter Repetitionen (1984) Yönetmen ve Senarist
Bir Palyaçonun Önünde (I larmar och Gör Sig Till) (1977) Yönetmen ve Senarist

3.3 “PERSONA” FİLMİNİN CHRISTIAN METZ’E GÖRE GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELENMESİ



Şekil-1:Film Afışı

“Bir dili konuşmak dili kullanmaktır, sinema diliyle konuşmak ise o dili yaratmak gibi bir şeydir.” (Christian Metz)

Bir filmin çözümlenebilmesi için filmsel olgu donanımında bir takım unsurlara bakmak gerekir. Filmin kimliği, öyküsü, süresi, iç ve dış uzamsal (mekansal) özellikleri, çekim açıları, kullanılan kostümleri, renklendirilmesi ve ışıklandırılması, çerçevelenmesi, karakterlerin kişilik özellikleri vb. öğeler bu donanımın birer ögesidir (Gündeş, 2003:126) “Persona” filminin incelenmesinde Christian Metz’in sinemasal göstergebilimini açıklayabilmek için Simten Gündeş’in Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları” adlı çalışmasından da yararlanılmıştır.

3.3.1 Filmin Künyesi

Filmin adı	: Persona
Yönetmen	: Ingmar Bergman
Senaryo	: Ingmar Bergman
Süre	: 85 dakika
Yapım Şirketi	: Svensk Filmindustri
Yapımcı	: Ingmar Bergman
Görüntü Yönetmeni	: Sven Nykvist

Kurgu	: Ulla Ryghe
Sanat Yönetmeni	: Bibi Lindström
Müzik	: Lars Johan Werle
Yapım yılı	: 1966
Renk	: Siyah-beyaz
Oyuncular	: Bibi Andersson, Liv Ullmann, Margaretha Krook, Gunnar Björnstrand, Jörgen Lindström

3.3.2 Filmin Özeti

Tiyatro aktristi olan Elisabeth Vogler (Liv Ullmann) adında bir kadın, sahne aldığı “Electra” rolünü canlandırdığı esnada aniden susar. Bunun üzerine psikiyatri doktoruna götürülür. Doktoru kendisinin herhangi bir klinik hastalığının olmadığını, Elisabeth’in bir hasta bakıcıyla birlikte, bir adada gözden uzak bir şekilde dinlenmesinin kendisi için yararlı olacağını söyler. Hasta bakıcı olan Alma’yı da (Bibi Lindström) bu iş için görevlendirir. Alma görevi önce kabul etmek istemese de sonunda kabul eder. Birlikte doktorun adadaki evlerine yerleşirler. Burada geçirdikleri zaman içerisinde Alma, Elisabeth’in sessizliğinin aksine, oldukça konuşkandır. Alma, Elisabeth’e içini döker, onunla sırlarını paylaşır. Uzun bir beraberliğin ardından Elisabeth bir mektup yazar ve bunu postalaması için Alma’ya verir. Alma mektupta yazılanları merak edip okuyunca; Elisabeth’in kendisiyle alay ettiğini düşünür. Kendisini aşağılanmış ve küçük düşmüş hisseden Alma, bu sefer saldırganlaşmaya başlar.

3.3.3 Filmin “prolog” Bölümünün İncelenmesi



Şekil-2: Eski Yunan’da maskeler

Persona eski Yunan'da geçen "maske" anlamına gelen bir kelimedir. Tiyatro oyunlarında Yunanlılar bu personalarla (maskelerle) sahneleme yapmaktadırlar. Bu maskeler sahneleme yapıldığı zaman rolün gerektirdiği karakterlere bürünmek için kullanılırlar. Örneğin kadın maskesi, kral maskesi, şeytan maskesi hatta tanrı maskesi gibi çok çeşitli karakterlerde kullanılmışlardır. Ayrıca bu maskeler rolün gerektirdiği anlamları verebilmek için (güç, iktidar, korku, nefret,sevinç..) çeşitli renk ve figürlerle zenginleştirilerek simgesel hale getirilmişlerdir.



Şekil-3: Filmin prolog bölümü

Filmin prolog aşaması bir film makarasının sesiyle başlar ve ekranda bir ışık parlaması belirir. Film analizcilerinin bir çoğuna göre bu; ‘‘Big Bang Teorisi’’ gibi filmin var olmaya başlamasının işaretidir. Hemen ardından 10’dan geriye sayım başlar: 10-9-8-7- 6’da geri sayım durur. 6 rakamı belirildiğinde film kesintiye uğrar ve bir takım fotoğraf kareleri görürüz. Bu kareler simgesel olarak özellikle ve özenle seçilmişlerdir. Bu seçkiler göstergebilimsel bazı ipuçları vermektedirler ve bazı soyut ve simgesel anlamlar içermektedirler.

Prolog Bölümünün Göstergeleri

Kamera başlama flaş ışığı ve kamera çalışma sesi,
Gerilimi arttıran müzik,
10’dan geriye doğru sayımda görülen rakamlar,
Erekte olmuş erkek penisi,
Örümcek,
Ters kadrada gösterilen çizgi animasyon kadının suda yıkanması,
Kurban kanının akıtılması,
Ele batırılan çivi,
Karlı orman görüntüsü,
Demir korkuluk,
Ölü kadın,
Ölü erkek
Çalar saat alarmı,
Yatakta uyuyan çocuk ve üzerindeki örtünün kısa gelmesi,
Çocuğun gözlük takıp kitap okuması,
Çocuğun eliyle ekrandaki kadın figürüne dokunmaya çalışması

Açıklama

Şekil 3’e göre; Bergman, filmin öncesindeki bu bölümde oldukça karmaşık ve çözümlemesi zor bir başlangıç yapmıştır. Prolog bölümünü bu denli zorlayıcı yapmasının bir diğer sebebi ise hem kendi filmlerine hem de usta yönetmenlerin bazı filmlerine dikkati çekmek istemesidir. Barr, bu filmlerin Dziga Vertov’un Kameralı Adam, Federico Fellini’nin 8¹/₂, François Truffaut’un Amerikan Gecesi adlı filmleri ile Bergman’ın kendi filmleri olan Zindan, Aynadaki Gibi, Sessizlik, Yedinci Mühür, İlkbahar ve Yüz adlı filmleri olduğunu söyler (Akbulut, 2004).

“Filmin prolog sahnesi, adeta ayna evresi sürecini, parçadan bütüne geçiş pratiğini, ilksel özdeşleşmeyi, ‘ideal ben’in oluşum aşamasını ve sonrasında ‘dokunuş’ eylemi üzerinden kazanılan narsisistik doyum anını analojiye varan bir anlatım tarzıyla gösterir (Demirci, 2019).

Prolog bölümünde gösterilen kareler aynı zamanda filmin bütününe bir özet gibidir. Filmdeki karakterlerin içinde bulundukları psikolojik durumları ve bunalımları gösterge olarak kullanılan bu karelerle simgeselleştirilmiş gibidir. Alma ve Elisabeth kurban ve kuzu ilişkisi içerisinde sunulmaya çalışılmıştır. Karlı orman görüntüsü yaşamla ölüm gibi iki zıt anlam içerir. Demir korkuluk ve İsa’nın çarmıha gerilmesini simgeleştiren çivinin ele batırılması ise karakterlerin tutsaklığını ve korkularını simgelemektedir. Prolog bölümünde bu karelerle birlikte inişli çıkışlı gerilimli müziğin kullanılması filmin tansiyonunun yansıtılması açısından önemlidir.

Bergman, kendi hayatında derin izler bırakan bazı anılarına da yer vermiştir prolog bölümünde. Bunlardan biri çocuğun yatakta ölü gibi yattığı sahnedir. Bergman’ın çocuk yaşlarda hastanede kaldığı bir anısına aittir bu sahne ve Bergman’ın:

“Hastanede yattım; pencereden bakınca, ölmüş insanların taşındığı küçük bir kilise görüyordum ve ben bu binanın içinde ölü insanlarla dolu olduğumu biliyordum. Elbette, içimde bir yerde, tamamen ölüm dolu bir ortamın bulunduğu duygusuna kapıldım ve kendimi o küçük çocuğun yerine koydum. Yarı ölmüş bir halde orada uzanmış yatıyordum ve birdenbire iki yüz, birbirine karışmış olan iki yüz belirdi kafamda; o, filmin (Persona’nın) başlangıç noktası oldu.” (Simon, 2012).

sözleri bunu doğrular niteliktedir. Ayrıca filmde tersine bir süreç de hissettirilmiştir. Çünkü sayılar geriye doğru gösterilmekte, önce yaşlı ve ölü insanlar, sonrasında da çocuğun ölü gibi yattığı sahne ekrana gelmektedir. Çocuğu ölü zannettiğimiz anda aniden kımıldaması da sanki bir doğumun habercisi gibidir. Bu da ölümden doğuma doğru geri bir dönüş hissi vermektedir seyirciye. Çocuğun üzerindeki örtünün kısa gelmesi artık rahimden çıkmak istemesine gönderme niteliğindedir. Bunun yine bu şekilde anlaşılmasını düşündüren bir diğer plan ise çocuğun sanki annesinin rahmine dokunduğu hissini veren ekrana dokunma sahnesidir. Bu sahneye Lacancı Psikanaliz çerçevesinde Lacan’ın “Ayna” teorisine göre bakmak gerekirse çocuk

“ben” ve “öteki” ayrımını yaşamaktadır. Ekran dokunurken “ötekide” kendine dokunmaktadır. Seyircinin gözünden kendini görmektedir. Yani öteki’den ben’e ulaşır. Kesik bedenler de yine Lacan’ın bu teorisine göre parçalardan bütüne geçiştir (Sarup, 1997). Çünkü Lacan’ın teorisine göre çocuk önce bedeninin parçalarını; sonrasında ise aynada kendisinin bütünü görür. Bu şekilde vücut bütünlüğünü algılar. Bu plan bir diğer Lacancı bakışa göre de çocuğun anneye olan ilişkisinin yansımasıdır. Lacan, çocuğun anneye olan sevgisini yine ayna teorisi üzerinden açıklar. Çocuk annede kendini görür. Çocuğun ekranda belli belirsiz görünen annesinin silüetidir ve çocuk ona dokunmak ister. Görüntü netleşince annenin Elisabeth olduğunu görürüz.

Prolog bölümünde yer alan çocuğun gözlüklerini takarak kitap okuması seyirciye “burayı dikkate al!” demek istemesiyle alakalıdır. Çocuğun gözlük takarak kitap okumaya başlaması ise seyirciye dikkati toplamak içindir. Çünkü “gözlük” bir şeye dikkatli ve net olarak bakmayı sağlar. Yönetmen bunu bilinçli yapmaktadır. Kitap Lermontov’un “Zamanımızın Kahramanı” adlı kitaptır ve bu kitaptaki Peçorin karakteri Akbulut’a göre Elisabeth’in kişilik özelliklerine çok uyan bir karaktere sahiptir. Akbulut Peçorin ve Elisabeth için ikisinin de tuhaf ve farklı düşüncelerde insanlar olduklarını, insanları kendilerinden aşağı gördüklerini ve bu yüzden de onlarla alay ettiklerini söyler (Akbulut, 2004). Elisabeth’in mektuplarında Alma’yla alay etmesi bunun göstergesidir.

3.3.4 “Persona” Filminden Sahneler

Metz bir filmin algılanmasının ironik özelliğine dayanmadığını söyler. Sinemanın bir söylem olduğunu ifade eder. Metz’e göre filmlerin algılanması düzgülere (kodlara) dayanmaktadır. Ona göre göstergebilimsel çözümleme sinemanın bu düzgülerini yaratır. Bu sayede film açıklanabilir ve belirlenebilir. Bu kodlar film içerisinde apaçık ortada değildir ve üstleri örtülü olarak yer alırlar. Göstergebilimsel çözümleme de bunu ortaya çıkarandır (Büker, 1985).

Doktorun Odası / İç mekan / Gün



Şekil-4: Elisabeth'in Elektra rolündeki sahnesi

Hemşire Alma odaya girer. Doktorla konuşmaya başlar. Doktoru görmeyiz. Doktorun sadece sesini duyarız. Alma'ya Elisabeth'ten söz eder. Elisabeth'in bir aktrist olduğunu ve "Electra" oyununda sahnede aniden sustuğunu ve oyunun bitiminde gülmeye başladığını söyler. Ayrıca bu durumunun 3 aydır devam ettiğini ve kendisinin Elisabeth'e bakmak için işe alındığını da ilave eder. Sonrasında Alma'yı Elisabeth'in odasına gönderir.

Göstergeler

Sade bir oda

Hemşire Kıyafeti

Doktorun vurgulu sesi

Ara sahne/Elizabeth'in susuşu

Ara sahne/Elizabeth'in sahnede gülüşü

Alma'nın el detayı

Doktorun masada elinde kağıtlarla görülmesi

Açıklama

Şekil 4'e göre; mekanın sadeliği seyircinin dikkatinin dağılmadan konuya odaklanmasına yardımcı olur. Bergman bu seçimi bilinçli yapmıştır. Hemşire kıyafeti gösterendir ve mekanın sadeliğine rağmen oranın bir hastane olduğu mesajını verir. Doktorun vurgulu sesi otoriteyi ve dolayısıyla hiyerarşik bir düzeni simgeler. Ara sahnede Elisabeth'in susuşu canlandırdığı Electra'daki Klytaimestra rolüne bir göndermedir. Klytaimestra oyununda oğlu öldürülünce buna gülerek

tepki gösterir. Elisabeth'in sahnede sustuktan sonra gülmesi de bu olaya göndermede bulunur. Elisabeth de Klytaimestra da çocuklarından nefret eden birer annedirler. Doktor Elisabeth'in durumunu anlatırken Alma'nın ellerinin detayında, Alma'nın gergin olduğunu anlarız.

Elisabeth'in Hastane Odası / İç mekan / Gün

Alma Elisabeth'in odasına girer ve el sıkışarak kendini tanıtır. Elisabeth'e kendinden bahsetmeye başlar. Daha sonra yatağı düzelterek yemek getireceğini söyler. Bu sırada Elisabeth yüzünü çevirir ve kameraya bakar. Alma odadan çıkar.

Göstergeler

Alma'nın saçını düzelterek odaya girmesi

El sıkışma

Alma'nın kendinden bahsederken duruşunu değiştirmesi

Elisabeth'in kameraya bakması

Açıklama

Alma'nın saçını düzelterek içeri girmesi karşısındaki kişinin önemli biri olamasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca Elisabeth'e kendini tanıtırken el sıkışması kendini kabul ettirmeyle alakalıdır. Sonrasında kendisiyle ilgili bilgi verirken duruşunu değiştirmesi kendisini beğendirme çabasıdır. Alma Elisabeth'in yatağını düzeltirken onunla yüz yüze gelir ve Elisabeth yüzünü çevirerek kameraya bakar. Burada sinemada yabancılaştırma efekti kullanılmıştır. Yönetmenlerin bu efekti tercih etmelerinin sebebi seyirciye "bu sadece bir filmidir"i hissettirme çabasıdır.

Hastahane Koridoru / İç mekan / Gün

Alma elinde yemek tepsisiyle Elisabeth'in odasına doğru yürümektedir. Tam bu sırada doktorun sesini duyar ve arkasına dönerek doktorla konuşur. Elisabeth'le ilgili ilk izlenimlerini doktora aktarır. Bu görevden affını istemenin daha doğru olabileceğini de doktora söyler. Doktor bu tereddütünün nedenine yönelik kendisine sorular sorar.

Göstergeler

Doktorun sesi

Yemek tepsisi

Alma'nın konuşmaya başlaması ve ışık

Açıklama

Bu sahnede gösterenlerden biri doktorun sesidir ve ilk sahnede kendisini gördüğümüz doktorun sesiyle aynıdır. Biz doktorun yüzünü bu sahnede görmesek de bu sesin o doktora ait olduğunu biliriz. Aynı şekilde tepsideki tabaklarda yemekler görünmez ama biz onların bir önceki sahnede bahsedilen yemekler olduğunu biliriz. Bu sahnede Metz'in sinemasal göstergebiliminde bahsettiği katmanlı yapı ışık ögesi ile sağlanmaya çalışılmıştır. Doktorun sorusuna cevap veren Alma üzerinde kullanılan ışık, seyircinin Alma'nın sözlerine dikkatini vermesi içindir. Burada doktorun görüntüsünün olmamasının bir nedeni de yine bu dikkati Alma'ya çekme düşüncesidir.

Elisabeth'in Hastane Odası / İç mekan / Gün

Alma pencerenin perdesini açarak konuşmaya başlar. Sonra da radyoyu açar. Elisabeth radyoda konuşan kadına güler. Alma neden güldüğünü sorar. Radyodaki kadın ısrarla “merhamet”in ne olduğuyla ilgili soru sormaktadır. Bunun üzerine Elisabeth radyoyu kapatarak Almanın ellerini tutar. Bu sırada Alma yine kendinden bahsetmeye başlar. Sonrasında da sanata dair düşüncelerinden bahseder. Sonra radyoda bir müzik parçası açıp iyi geceler dileyerek odadan çıkar. Elisabeth radyoya bakar ve müziği dinler. Sonra yüzünü ağlayarak kapatır. Sahne kararır.

Göstergeler

Pencere perdesinin açılması

Radyodaki kadın sesi

Elisabeth'in radyoyu kapatması

Radyodaki müzik

Elisabeth'in yüzünü eliyle örtmesi

Sahne ışığının kısılarak kararması

Açıklama

Perdenin açılması tıpkı tiyatrodaki gösterimden önceki perdenin açılması gibi bir anlam içerir. Yani artık olaylar başlamaktadır. Burada radyodaki piyeste dinledikleri kadın sesi, Elisabeth'in yaşadıklarını yansıtır gibidir. Çünkü radyodaki kadın “beni affet!” diye yalvarmaktadır. Elisabeth'in bu yakarışların ardından

radıyoyu kapatması başarısız anneliğinin verdiği rahatsızlığı ve bunu bastırmak istemesinin sonucudur. Radyodaki müzik seyirciye düşünme payı verilmek için kullanıldığı gibi Elisabeth'in psikolojisini anlatmak için de kullanılmıştır. Çalan müzik hüznölüdür ve Elisabeth'in sahnenin sonuna doğru eliyle yüzünü kapatması utancını ve üzüntüsünü göstermektedir. Işığın müziğin ritmine göre kararması da tiyatrodaki olduğu gibi sahnenin bittiğinin göstergesidir.

Alma'nın Odası / İç mekan / Gece



Şekil-5: Alma yatak odası sahnesi

Alma odasındadır ve yatağa girerek ışığı kapatır. Sonra tekrar ışığı açar ve eline krem alarak kendine sürmeye başlar. Bir taraftan da kameraya bakarak kendi geleceğiyle ilgili ihtimallerden ve seçimlerden bahseder. Sonra tekrar ışığı kapatıp yatar. Karanlıkta kendi kendine konuşmaya devam eder.

Göstergeler

Işığın kapanması ve açılması

Krem sürünme

Alma'nın yüzüğü

Monolog yapmak

Açıklama

Şekil 5'e göre; burada da yine ışığın açılması ile Alma'nın konuşması başlar. Kameraya yani seyirciye bakarak konuşmaktadır Alma. Sahne sırası ondadır. O da Elisabeth gibi bir oyuncudur bu sahnede ve bir taraftan da krem sürünmesi bir nevi maskelenme olarak algılanabilir. Ayrıca parmağında gördüğümüz yüzük onun

nişanlı olduğunun göstergesidir. Kendisini anlattığı monoloğu Alma'nın evliliğe ve anneliğe bakışını yansıtır. Işığı kapatıp yattığında ise Elisabeth ile ilgili bir yorumda bulunur. Bu yorum onun Elisabeth'e duyduğu merakı simgeler niteliktedir.

Elisabeth'in Hastane Odası / İç mekan / Gece



Şekil-6: Televizyonda yanan rahip görseli



Şekil-7: Elisabeth dehşet anı



Şekil-8: Elisabeth'in yatak odasında televizyon seyretmesi

Elisabeth odasında gezinmektedir. Televizyondaki spikerin sesi gelir. Amerika’da meydana gelen bazı olaylar hakkında bilgi vermektedir. Elisabeth televizyonu seyretmeye başlar. Televizyonda şiddet görüntüleri vardır. Silahlı çatışma ve bir papazın yanışı gösterilmektedir. Elisabeth olay görüntülerini izlerken dehşete kapılır. Nefes nefese kalır ve odanın köşesine siner.

Göstergeler

Televizyondaki spikerin sesi

Televizyon görüntüsü

Elisabeth’in eliyle ağzını kapatması

Elisabeth’in duvarın köşesine sinmesi ve nefes nefese kalması

Açıklama

Şekil 6-7-8’e göre; Elisabeth odada gezinirken televizyonda bir spiker haber sunmaktadır. Bu haberler Vietnam Savaşını protesto eden bir grup insanla ilgilidir. Bu insanlar arasında bulunan Budist rahip kendini yakar. Bunun görüntüsü Elisabeth’i dehşete düşürür. Çünkü bu görüntü kendi bunalımını açığa çıkarır. Eliyle ağzını kapatır. Bu hareketi susmasına da bir gönderme niteliğindedir. O da protestocular gibi kendisine atfedilen rollere karşı duruşunu susarak göstermektedir. Sonrasında nefes nefese kalması ve duvara sinmesi de sıkışmışlığın ve korkunun göstergesidir.

Elisabeth’in Hastane Odası / İç mekan / Gün

Elisabeth’e bir mektup gelmiştir. Alma Elisabeth’e mektubu açmasını ve okumasını isteyip istemediğini sorar. Sonra sandalyeye oturur. Gözlüklerini takıp mektubu okumaya başlar. Mektup Elisabeth’in kocasından gelmiştir. Mektupta kocası kendisiyle aralarının bozuk olmasının sebeplerini sorgulamaktadır. Kocasının bir anılarından bahsederken Elisabeth aniden mektubu Alma’nın elinden alıp buruşturur. Alma mektubun içinde bir de oğlan çocuğuna ait bir fotoğraf olduğunu söyler. Fotoğrafı Elisabeth’e verir. Elisabeth fotoğrafa bir süre baktıktan sonra onu yırtar.

Göstergeler

Mektup

Gözlük

Kağıt buruşturma sesi

Fotoğrafın yırtılması

Gerilimli müzik

Açıklama

Mektup bir iletişim aracıdır ve haber bildirir. Elisabeth'e gelen mektupta yazanlar da Elisabeth'in problemlerinin neler olduğunu Alma'nın ağzından bize bildirir. Alma'nın mektubu okumadan önce gözlük takması tıpkı prolog bölümündeki çocuğun gözlüğü takması gibi dikkati yoğunlaştırmak içindir. Alma mektubu okurken Elisabeth mektubu onun elinden alıp buruşturur. Biz mektubun buruşturulduğunu efektte verilen buruşturulan kağıt sesinden anlarız. Elisabeth'in mektuptan çıkan çocuğun fotoğrafını yırtması da onu reddettiğinin göstergesidir. Sahnedeki gerilimli müzik de olumsuzluğu işaret eden tarzdadır ve rahatsız edicidir.

Doktorun Odası / İç mekan / Gün

Elisabeth koltukta oturmuş elma soymaktadır. Doktor durumu hakkında kendisiyle konuşmaktadır. Hastanede kalmasının gerekli olmadığını hatta kendisine zarar bile verebileceğini bu yüzden de hemşire Alma'yla adadaki kendi yazlığına gitmelerini teklif eder. Sonrasında da felsefik bazı konuşmalar yapar.

Göstergeler

Elma soyma

Doktorun felsefik sözleri

Doktorun sigara içmesi

Açıklama

Elisabeth elmayı soyarken tedirgindir. Bunu bıçağı tutuşundan ve elmadan kalınca parçalar kesmesinden anlıyoruz. Wood'a göre Elisabeth karakteri hayatında edindiği rolleri reddettiği için susmaktadır. Yani ona yüklenen eş, anne, oyuncu rollerini reddetmektedir. Bu reddedişi doktor felsefik sözleriyle dile getirmektedir. Bunları söylerken doktorun sigara içmesi erkek gözünden kadına bakışı gösterir (Wood, 1998).

Ada / Dış mekan / Gün

Bu sahne adadaki sahnelerle geçiş sahnesi niteliğindedir. Anlatıcı hastaneden sonraki süreci ve olanları kısaca özetler. Anlatıcının sesi eşliğinde Alma ve Elisabeth ormanda mantar toplayarak yürümektedirler.

Evin Avlusu / Dış mekan / Gün

Elisabeth ve Alma evin avlusundaki masada oturup şarkı mırıldanarak ormanda topladıkları mantarları ayıklamaktadırlar. Elisabeth Alma'nın elini alıp incelemeye başlar. Sonra da kendi ellerine bakar. Alma da ellerin kıyaslanması uğursuzluk getirdiğini söyler. Sonra da Elisabeth Alma'nın elini bırakıp önünde duran kitabın sayfalarını çevirir.

Göstergeler

Şarkı mırıltıları

Ellerin kıyaslanması

Kitap

Açıklama

Şarkı mırıltıları psikolojik olarak insanın iyi olduğunun işaretidir. El içine bakmak ise falcılık ile ilgilidir. Burada Elisabeth Alma'nın eliyle kendi elini kıyaslarken aslında kaderleriyle ilgili karşılaştırma yapmaktadır. Sonrasında Alma'nın bunun uğursuzluk olduğunu söylemesiyle Elisabeth Alma'nın elini bırakıp kitaba döner. Burada Elisabeth kendini yine kapatmıştır.

Plaj / Dış mekan / Gün

Elisabeth güneşlenmekte, Alma da kitap okumaktadır. Alma kitabı yüksek sesle okurken Elisabeth de etrafına bakınır. Alma okuduklarına Elisabeth'in katılıp katılmadığını sorar. Elisabeth "evet" anlamında başını sallar. Alma ise bu düşüncelere inanmadığını söyler.

Göstergeler

(Kitapta yazılan düşünceler)

Dünya-dünya dışı

İnanç - şüphe

Sessizlik-çılgılık

Baş sallama

Açıklama

Kitapta bahsedilenler yalnızlık ve var olma sorunu ile ilgili endişelerdir. Dünya içi ve dünya dışı zıt olan iki durumu ifade eder. Aynı şekilde inanç ve şüphe de bir zıtlığın göstergesidir. Burada Alma Elisabeth'e kitapta okuduklarına katılıp katılmadığını sorar. Elisabeth'in başını sallama ile gösterdiği işaret "Evet" anlamına gelir. Alma ise okuduklarına katılmamaktadır. dBurada zıtlıklardan bahsedilmesiyle kitaptakilere katılıp katılmamalarına verdikleri cevapların zıt olması örtüşmektedir.

Masa sahnesi / İç Mekan / Gün



Şekil-9: Kahvaltı masası sahnesi

Alma ve Elisabeth kahvaltı yapmaktadırlar. Elisabeth bir taraftan tırnaklarını törpülerken bir taraftan da Alma'yı dinlemekte; Alma da Elisabeth'e kendinden ve nişanlısı Karl-Henrik ile ilgili düşüncelerinden bahsetmektedir.

Göstergeler

Kahvaltı masasının üzeri

Pencere

Alma'nın pijaması

Elisabeth'in ropdöşambırı

Elisabeth'in tırnaklarını törpülemesi

Elisabeth'in ellerini çenesinin altında birleştirmesi

Elisabeth'in Alma'nın yüzünü okşaması

Açıklama

Şekil 9'a göre; bu sahnede kahvaltı masası pencerenin ikiye ayrılmış bölümü gibi iki ayrı bölüm olarak incelenebilir. Elisabeth'in bulunduğu tarafta masanın üzerindeki nesneler koyu renklidir.Alma'nın tarafındakiler ise açık renktedir.Masada Elisabeth susan,Alma ise konuşandır.Elisabeth elindeki törpüyle kendine dönüktür, Alma ise Elisabeth'e eli çenesinde bir hayran edasıyla bakmaktadır.Elisabeth şekilsel olarak daha yüksekte oturuyor gibi görünürken Alma daha alçakta kalmaktadır.Elisabeth'in ropdöşambırı kadınsıdır ve koyu renklidir, Alma'nın pijamaları ise erkeksidir ve açık renklidir.Bu her ikisinin psikolojik durumlarına da gönderme yapmaktadır.Aynı şekilde saçlarının boyları da farklıdır. Elisabeth'in saçı uzun, Alma'nınkı kısadır.Bergman bu çerçevelemeyi iki karakter arasındaki zıtlığı pekiştirmek için bilinçli oluşturmuştur.Alma konuşurken Elisabeth'in ellerini çenesinin altında tutması onu dinlediğinin göstergesidir.Sonrasında Elisabeth'in Alma'nın yüzünü okşaması Alma'nın düşüncelerinin çocuksu olmasıyla alakalıdır.Alma bu hareketten sonra bunu doğrulayarak düşüncelerinin çocuksu olduğunu kabul etmektedir.

Ada Evi / İç mekan / Gün

Elisabeth ve Alma sigara içerler.Alma Elisabeth'e ilk ilişkisinden bahseder. Sonra Alma kalkar ve sahneden çıkar.

Göstergeler:

Sigara

Kameranın zoom hareketi

Açıklama

Bu sahnede Alma ilk ilişkisinden bahsederken sigara içmektedir.Elisabeth de onu dinlerken aynı şekilde sigara içmektedir.Burada sigara sohbet edildiğinin bir göstergesidir.Sohbette konuşan ve susan vardır.Konuşan Alma, susan ise Elisabeth'tir.Alma konuşmaya devam ederken kamera zoom hareketiyle Alma'ya yaklaşır.Bergman seyircinin dikkatini Almaya yoğunlaştırmak için Elisabeth'i de geri planda tutmuştur.Alma'nın anlattıklarından ilk ilişkisinde kırıldığını anlarız.

Elisabeth'in Odası / İç mekan / Gün

Alma konuşurken Elisabeth onun omuzlarına masaj yapmaktadır.Sonra birlikte içki içerler.Almanın konuşmalarıyla keyiflenirler.

Göstergeler

Masaj yapılması

Alkollü içki içilmesi

Alma'nın başını Elisabeth'e yaslaması

Oyuncuların plandaki konumları

Açıklama

Masaj yapılması insanı rahatlatan bir tekniktir.Ayrıca alkollü içki de insanı rahatlatan bir içecektir.Bu sahnede Elisabeth Alma'ya masaj yaparken onu rahatlatır.Sonrasında da içki içerler ve alma iyice rahatlar ve daha çok kendisinden bahsetmeye başlar.Başını konuşurken Elisabeth'e dayaması da ona güven beslediğini gösterir.Elisabeth bu sahnede yine yukarıdan bakandır Alma ise aşağıdan ona doğru konuşandır. Yine burda da hiyerarşik bir durumdan bahsedilebilir.Elisabeth Alma için üstündür, Alma onu yüceltmektedir.

Elisabeth'in Odası / İç mekan / Gece



Şekil-10: Elisabeth'in yatağında oturuşu



Şekil-11: Alma'nın koltukta oturduğu

Alma bir koltukta oturmuş Karl-Henrik'i aldattığı anısını anlatmaktadır. Elisabeth de yatağında sigara içerken onu dinlemektedir. Alma konuşmasını sürdürürken bir sigara yakıp ayağa kalkar ve pencereye doğru yönelir. Kaloriferin üzerinde oturur. Bu sırada hala konuşmaktadır. Sonra da kalkıp perdeyi açar.

Göstergeler

Elisabeth ve Alma'nın ışığı

Komidinin üzerinde yanan lamba

Alma ve Elisabeth'in oturma şekilleri

Elisabeth ve Alma'nın sigara içmeleri

Alma'nın müstehcen konuşmaları

Açıklama

Şekil 10-11'e göre; Elisabeth'in yatak odasında geçen bu sahnede özellikle ışıkla ilgili çok özel aydınlatma yapılmıştır. Alma'nın müstehcen sözlerinde Alma'nın ışıklandırması daha kaotiktir. Elisabeth ise daha belirgin olarak aydınlatılmıştır. Elisabeth'in yanındaki komidinin üzerinde yanan lamba sinemasal bir koddur ve erkeği temsil eder ve Elisabeth'e erkek bakışı kazandırır. Bunu destekleyen bir diğer durum ise Elisabeth'in ve Alma'nın oturma şekilleridir. Çünkü oturma şekilleri insanların kişiliklerinin ve toplum içindeki durumlarının göstergesidir. Bu sahnede Elisabeth'in oturma şekli hükmeden pozisyonundadır ve erkeksidir. Alma'nınki ise sırlarını açıklarken mahçup olup utanan kadın pozisyonundadır. Ayrıca bu sahnede Alma nişanlısını aldattığı cinsel deneyiminden bahseder Elisabeth'e. Utanmıştır ve bu yüzden yüzü Elisabeth'ten diğer tarafa dönüktür. Yatak odasında birlikte içilen sigara da sinemada sıkça kullanılan bir

diğer koddur ve genellikle çiftler arasında cinsel birliktelikten sonra kullanılır. Alma'nın kendisiyle ilgili sırlarını Elisabeth'e tüm gizleriyle açması onunla kurduğu bağın sonucudur.

Elisabeth'in Odası / İç mekan / Gece



Şekil-12: Elisabeth ve Alma'nın birlikte yatak sahnesi

Alma ve Elisabeth aynı yataktadırlar. Alma ağlayarak konuşmaktadır. Elisabeth'e: *“İnsan aynı anda tek ve aynı insan olabilir mi?Demek istediğim iki ayrı insan da olabilir miyiz”* diye sorar.Sonra da saçmaladığını ve bir mendil alacağını söyleyerek yataktan kalkar. Sonra tekrar yatağa yatar ve ağlayarak konuşmasını sürdürür. Elisabeth Alma'nın başını kollarının arasına alıp yanağını okşayarak onu teselli eder.

Göstergeler

Yan yana yatakta yatmak
Aydınlık ve karanlık ışıklandırma
Gözyaşı ve mendil
Alma'nın soruları
Elisabeth'in Alma'yı teselli etmesi

Açıklama

Şekil 12'ye göre; Alma ve Elisabeth yatakta artık yan yana yatmaktadırlar ve bu birbirlerine yakınlaştıkları anlamına gelir. Bu sahnede de yine ışık önemli rol oynar. Elisabeth aydınlık, Alma ise karanlıktır. Alma'nın sesinden Elisabeth'i

görürüz. Burada Alma hamileliğini nasıl sonlandırdığından bahsetmektedir ve ağlamaktadır. Mendille göz yaşlarını silmesinden ağladığını anlarız. Burada Elisabeth'in yüzüne odaklanırsınız. Çünkü onun da annelikle ilgili bir geçmişi vardır ve Alma'nın sözleri kendisinin onunla empati kurmasını sağlar. Bu yüzden de Elisabeth Alma'nın yüzünü okşayarak onu teselli eder.

Alma'nın sorduğu sorular aslında filmin kilit sorularıdır. Filmin giderek bu tek ve aynı insan olabilme boyutu burada bu sözlerle seyirciye verilmek istenmiştir. Seyirci bu sözlerle düşünerek Metz'in de dediği gibi üstü örtülü anlamlara ulaşma gayreti içerisine girer.

Yemek Masası / İç mekan / Gece



Şekil-13: Alma'nın sarhoş olduğu sahne

Elisabeth ve Alma masada oturmaktadırlar. Elisabeth'in sırtı dönüktür. Alma içki içmektedir ve biraz sarhoş gibidir. Hiç durmadan konuşmaya devam eder. Hatta kendisi için bir öz eleştiri yaparak sürekli ve hiç durmadan konuştuğunu belirtir. Bir önceki sahnede bahsettiği "*aynı anda iki kişi olmak*" ile ilgili sözlerine ve düşüncelerine burada birbirlerine dönüşme olarak devam eder. Hatta bir keresinde kendisinin bir filmini sinemada izlediğini ve eve döndüğünde de aynada kendisini ona benzettiğinden bahseder ve ekler: "*Biz bir biçimde aynıyız.*" Sözlerini bitirince bitkin bir halde başını masaya koyar. Tam bu sırada Elisabeth Alma'ya yatağına gidip yatmasını söyler. Alma başını kaldırıp Elisabeth'e şaşkınlıkla bakar. Sonra konuşanın Elisabeth olmadığını düşünen bir edayla başını tekrar masaya koyar. Sonra birden doğrulur ve az önce duyduğu sesin söylediklerini yineler. Elisabeth'e iyi geceler diler ve biraz Elisabeth'in yüzünü sorgular gibi inceledikten sonra "*hayır*" der ve kalkar.

Göstergeler

Alma'nın sözleri

Elisabeth'in arkadan silüeti

Alma'nın sendelemeleri

Alma'nın Elisabeth'in yüzünü okşaması

Alma'nın “hayır” demesi

Açıklama

Şekil 13'e göre; Alma'nın sendeleyerek konuşması sahnede içki içmesine bağlanabilir ve bu durum bilincinin pek de yerinde olmadığına işaret niteliğindedir. Bergman burda ışığı ustaca kullanarak Lacan'ın “ben” ve “öteki” kavramlarını görselleştirmeye çalışmıştır. Burada “ben” Alma'dır; “öteki” ise Elisabeth'tir. Elisabeth'in silüeti burda Jung'un “gölge” arketipiyle bağdaştırılabilir. Belki de Alma gölgesiyle konuşmaktadır. Konuşmalarında birbirlerine dönüşmeden bahsetmesi bu durumla alakalıdır ve Alma aslında gölgeye yani “öteki”ne dönüşme eğilimindedir. Sonrasında Elisabeth'in yüzünü okşaması da bunu destekler nitelikte bir harekettir. Alma'nın Elisabeth'in söylediklerini duyduktan sonra Elisabeth'in konuşup konuşmadığını anlamak için Elisabeth'i tereddütlerle incelerken aslında gerçek olanın ne olduğunu sorgular. Elisabeth konuşmuş mudur yoksa kendi kendine mi konuşmuştur? Sonunda sarhoşluğunun verdiği bir yanılsama olarak algılar bu durumu ve sonrasında “hayır” diye cevap verir. Bu “hayır” Elisabeth'in konuşmamış olduğuna inandığı bir onaydır.

Alma'nın Odası / İç mekan / Gece



Şekil-14: Alma'nın odası gece uyurken



Şekil-15: Alma ve Elisabeth ayna sahnesi

Alma yatmadan önce su içer ve yatağına girer. Dışarıdan vapurun düdüğü çalmaktadır. Çok geçmeden odaya Elisabeth girer. Alma'ya bakar. Alma Elisabeth'in geldiğini hissederek ve yatağından kalkıp Elisabeth'in omuzuna başını dayar. Elisabeth de Alma'ya sarılır. Sonra aynaya bakar gibi kameraya bakarlar ve yüzlerini birbirlerine doğru eğerek.

Göstergeler

Duvarla bölünmüş odalar

Sisli ortam

Vapur düdüğü sesi

Sarılma

Açıklama

Şekil 14-15'e göre; duvarla bölünmüşlük sinematografik açıdan parçalanma olarak görülebilir. Bu parçalanmayı yönetmen gerçeklikle düş arasında bir çizgi olarak kullanmıştır. Alma'nın yatağına yatması gerçekliği çağrıştıran bir aydınlatma ile, Elisabeth'in ayakta duruşu sis ögesiyle sağlanmaya çalışılmıştır. Seyirci bu sahnenin gerçek mi yoksa rüya mı olduğunun ayırmasına bu yüzden varamaz. Bu sahnede duyulan iki ayrı vapor düdüğü sesi vardır. Birincisinin sesi cılız diğerinin sesi ise daha baskındır. Bu iki vapor sesi sahne ilerledikçe daha da belirginleşir. Adeta birbirleriyle konuşuyorlar gibidir. Alma ve Elisabeth sahnede bir araya geldiklerinde ise yerlerini filmin gizem yüklü ve kaotik müziğine bırakır. Lacan'ın "Ayna teorisi"ne bu sahnede tekrar rastlarız. Alma başını Elisabeth'in sağ omuzuna koyar. Hemen ardından gelen planda ise sol omuzuna koyduğunu görürüz. Bu sinemada aks hatası olarak kabul edilir. Aslında Bergman bunu kasıtlı yapmıştır. Burada "aynayı" vurgulamak istemiştir. Çünkü ayna görülenin tersini

verir. Elisabeth ve Alma da aynaya bakar gibi kameraya bakarlarken aslında aynadaki yansımalarına bakmaktadırlar. Seyirci olarak bizler de onların karşı yansımalarına bakmaktayızdır. Bu karşıtlık birbirlerine dönüşme gibi bir anlam da ifade eder. Bu dönüşmenin göstergesi de sahnede birbirlerine sarılma olarak verilmiştir.

Sahil / Dış mekan / Gün



Şekil-16: Elisabeth fotoğraf çekim sahnesi

Genel planda uzakta Alma'yı görürüz. Sonra ekranda birden Elisabeth belirir ve elindeki fotoğraf makinesiyle çekim yapar. Ardından Alma da ona poz verir. Bu şekilde sahilde dolaşırlarken Alma Elisabeth'e dün akşam kendisiyle konuşup konuşmadığını sorar. Elisabeth "hayır" anlamında başını sallar. Elisabeth etrafını fotoğraflamaya devam ederken Alma bu defa da: "*Gece odamda mıydın?*" diye sorar ve Elisabeth yine baş sallama hareketini yineler.

Göstergeler

Fotoğraf makinesi

Elisabeth'in baş sallaması

Alma'nın poz vermesi

Açıklama

Şekil 16'ya göre; fotoğraf makinesi gerçekliği yansıtmak için kullanılan bir nesnedir. Michelangelo Antonioni'nin 1966 yapımı "Blowup" Türkçe adıyla "Cinayet'i Gördüm" adlı filminde moda fotoğrafçısının bir cinayeti tesadüfen fotoğraf makinesiyle kayda almasındaki gerçeklik bu sahnede Elisabeth'in çekimiyle paralellik gösteriyor. Elisabeth aniden kadrage girerek fotoğraf

makinesiyle kamerayı dolayısıyla da seyirciyi objektifine alıyor. Aynı zamanda da kameraya bakıyor. Sinemada yabancılaştırma efekti olarak kullanılan bu bakış özdeşleşmeyi engellemesi açısından önemlidir. Fakat Bergman bunu özdeşleşmeyi kırmak için değil daha çok seyircinin dikkatini canlı tutarak filme dahil etmek için kullanmış görünüyor. Çünkü sonrasında Elisabeth Alma'nın fotoğraflarını çekmeye yöneliyor. Seyirci de Elisabeth'in peşinden bir izleyici gibi onu takip ediyor. Bu arada Elisabeth Alma'nın sorularına başını sallayarak cevap veriyor. Baş sallama hareketi burda da yine "hayır"ın gösterenidir.

Çalışma Odası / İç mekan / Gün

Elisabeth yazmış olduğu mektubu daktilodan çıkarıp imzalar ve zarfa koyar. Bu arada içeriye Alma girer. Elisabeth'in içeceğinden izin alarak içer. Mektubu alıp çıkar.

Göstergeler

Daktilo

Zarf

Kağıt

Elisabeth'in içeceği

Alma'nın üzerindeki yağmurluk

Alma'nın saçlarının ıslak olması

Dışarıdaki yağmur sesi

Açıklama

Daktilo yazıyı, kağıt ve zarf ise mektubun gösterenleridir. Bu üç nesne yan yana geldiğinde bir mektup yazıldığını anlarız. Bu sahnede Alma ıslak yağmurluğuyla içeri gelir. Ayrıca saçları da ıslaktır. Dış ses olarak yağmurun yağma sesini duyarız. Biz filmde bu gösterenleri bir araya getirdiğimizde zihnimiz yağmurun yağdığını bize algılatır. Alma'nın Elisabeth'in içeceğinden içmesi de onu iyice benimsediğinin göstergesidir.

Araba Sahnesi / İç mekan / Gün

Alma araba sürmektedir. Arabanın yan koltuğunda duran mektuba göz ucuyla bakar. Zarfı eline alıp çevirir. Üzerinde yazan yazıyı okur. Mektubun kapağı tam kapatılmamıştır. Sonra arabayı bir yerde durdurur ve gözlüklerini takarak mektubu

okumaya başlar. Mektupta yazılanlar Alma hakkındadır ve alaycı bir ifadeyle yazılmışlardır. Okumayı bitirdikten sonra arabadan iner.

Göstergeler

Alma'nın göz ucuyla bakışı

Gözlük

Mektuplar

Yere düşen su damlacıklarının sesi

Açıklama

Mektup haberdır ve bir iletişim aracı olmaları dolayısıyla da Alma'nın Elisabeth'e ulaşabilmesi için bir yoldur. Alma burda mektuplarda yazılanları merak ettiği için onlara göz ucuyla bakmaktadır. Böylece Elisabeth'i anlayabileceğini düşünmektedir. Gözlüklerin işlevi burda hem gerçeklerle yüzleşmek hem de seyirci için dikkat anlamı taşır. Bergman burda su damlalarının sesini hem bir düş kırıklığı hem de yağmurun yağmasının bitimi olarak iki boyutlu vermiştir

.

Göl kenarı / Dış mekan / Gün



Şekil-17: Alma'nın gölde yansıması

Alma gölün kenarındadır ve göldeki yansımasına bakmaktadır.

Gösterge

Alma'nın göldeki yansıması

Açıklama

Sinemada yansıma parçalanmışlık hissini verir. Alma mektupta okuduklarından sonra düş kırıklığı yaşamaktadır. Şekil 17'ye göre; Alma, gölün üzerinde oluşan yansımasına bakarken hem bu kırıklığı hem de kendini özdeşleştirdiği Elisabeth'e bakmaktadır. Özdeşleşme burada bozulmaktadır. Bu sahne aynı zamanda filmin kırılma noktalarından biridir.

Evin Verandası/ Dış mekan / Gün

Alma elinde su bardağıyla içerden gelip banka oturur. Bardağı yanına bırakır. Şapkayı alırken bardak yere düşer. İçeriye gidip süpürge ve faraş getirir. Cam kırıklarını toplar ve geri götürür. Sonra elinde sigarayla döner ve kapı önündeki ahşap zeminin üzerine oturur. Sigarasını içerken yerde bir cam parçasının kaldığını fark eder. Tam elini uzatıp cam parçasını alacakken içeriden Elisabeth'in geldiğini görür. Cam parçasını geri bırakır. Yerine geçer ve sinsice bir edayla bekler. Elisabeth gelir. Cam parçasının olduğu yerden bir kaç kez geçtikten sonra cam kırığına basar ve canı yanar.

Göstergeler

Cam kırığı

Alma'nın sinsi bakışı

Elisabeth'in ayakları

Elisabeth'in ah sesi

Alma'nın ayağa kalkışı

Elisabeth'in acı belirten sesi

Açıklama

Verandada otururken bardağı kazara kıran Alma, cam parçalarını toplarken bir cam kırığını bilerek yerde bırakır. Cam kırığı burda bir şeylerin kesilebileceği ve can acıtabileceği bir gösterendir. Alma bu cam kırığını kendisiyle alan eden Elisabeth'ten intikam almak kullanır. Alma'nın Elisabeth geldiğinde sinsice bakışı ona karşı olan hislerinin değiştiğinin göstergesidir. Elisabeth'in geldiğini seyirci olarak görmesek bile bir çift ayağın ekranda görünmesi bize gelenin Elisabeth olduğunu bildirir. Alma ayağa kalkar ve içeri doğru yönelir. Alma'nın ayağa kalkışı alt açıdan çekilir. Burda amaç onu yüceltmektir. Elisabeth ayağını kestiği zaman bir ah sesi çıkarır. Bu da canının yandığının habercisidir.

Salon / İç mekan / Gün

Alma sigarasını söndürüp şapkasını çıkararak pencereye doğru yönelir. Perdeyi açar ve dışarıda oturan Elisabeth’le göz göze gelirler. Sonra film makarasının sesi gelir. Aynı anda film karesinde bozulmalar meydana gelir. Sonra Alma’nın plandaki bakışı değişir ve film yanar.

(Bu sahnenin akabinde filmin prolog bölümünde gördüğümüz görüntülerden bazıları bir takım sesler eşliğinde ekrana yansır.)

Göstergeler

Perdenin açılması

Elisabeth’in giysisi

Film karesindeki değişiklikler

Ekrana gelen sahne dışı görüntü ve sesler

Açıklama

Perdenin açılması burda yeni bir şeylerin başladığının göstergesidir. Alma perdeyi açarak dışarıda oturan Elisabeth’e nefret dolu bakışlarla bakar. Elisabeth’in giydiği elbise daha önce giydiklerinden farklıdır. Tersine bir durum başlamıştır. Sonra film karesinde bir takım değişiklikler olur. Filmde Alma’nın yüzünde önce grafiksel çizgiler belirir. Daha sonra film yanar. Bu yangın filmin başlarında yanan Budist rahibin yangını anımsatır. Elisabeth bu defa da bu yangını izlemektedir. Film yandıktan sonra geriye doğru akıtılan bir kadın sesi duyulur. Bu ses Alma’nın ruhsal gerilemesini ve çözülmesini gösteren işitsel bir imgedir (Demirci,2019)



Şekil-18: Alma'nın konuşma sahnesi

Elisabeth Alma'yi bulur ve yanına gelir. Alma'nın yanından geçerken yanağını hafifçe okşar. Eline bir kitap alıp şapkasını da takarak şezlonga oturur. Alma taş duvarın üstünde oturmaktadır. Güneş gözlükleriyle o da bir kitap okumaktadır. Alma Elisabeth'e piyes okuduğunu gördüğünü ve bunun bir sağlık işareti olduğunu söyler. Ayrıca doktora bunu rapor edeceğini de ekler. Alma konuşmalarına sorularıyla devam eder. Buradan ne zaman gideceklerine ve şehri özleyip özlemediğine dair sorulardır bunlar. Sonra Alma duvardan atlar ve evin kapısını açar. Sonra da sertçe kapatır. Elisabeth irkilir. Alma: *"Beni biraz neşelendirmek ister misin?"* diye sorar. Alma Elisabeth'in yardımına ihtiyacı olduğunu ve ufacık da olsa kendisiyle konuşmasını ister. Sadece birkaç sözün bile kendisine yetebileceğini ve sonrasında da susmasının kendi sorunu olduğundan bahseder. Elisabeth suskunluğunu yine de korur. Alma büyük sanatçıların şefkatli ve merhametli olduklarını zannettiğini ama yanıldığını söyler. Sonra da evin duvarının yanındaki ağaca asılı kadın heykelinin yanında Elisabeth'e sitem dolu sözler söyleyerek Elisabeth'in kendisini kullandığını ve artık başından atmak istediğini haykırır. Sonra da güneş gözlüğünü yere atarak oradan uzaklaşır.

Göstergeler

Güneş gözlüğü

Alma ve Elisabeth'in oturma mesafeleri

Kapıyı sertçe kapatmak

Kadın heykeli

Açıklama

Şekil 18'e göre; kendisiyle alay edilen Alma Elisabeth'ten uzaklaşmaya başlar. Bunun göstergelerinden biri güneş gözlüğüdür. Bir diğer gösterge ise Alma'nın Elisabeth'ten uzak bir yerde oturmasıdır. Alma kapıyı sertçe kapatıp tepkisini belli eder. Kadın heykelinin yanında kendisiyle konuşmayan ve kendisine artık ihtiyacı olmadığını Elisabeth'e sitem dolu sözlerle haykırır. Buradaki kadın heykeli Elisabeth'in Electra rolündeki görünümüne benzemektedir. Alma da aslında heykelin yanında kendini açan bir performans sergilemektedir.

Mutfak ve Balkon / Dış mekan-İç mekan / Gün



Şekil-19: Alma tokat sahnesi



Şekil-20: Elisabeth gülme sahnesi

Alma masadaki kirli bulaşıkları toplarken Elisabeth yanına gelir. Elisabeth'e kırgın olduğunu, kendisiyle alay ettiğini ve bunu da mektupları okuyunca anladığını söyler. Mektubu cebinden çıkarıp masaya atar. Kendisiyle alakalı anlattıklarının sorumlusu olarak Elisabeth'i görmekte olduğunu dile getirir ve artık

kendisine ihtiyacı kalmadığını düşündüğünü de söyler. Sonra da: *“Konuşacaksın, yoksa seni mahvedeceğim!”* diyerek Elisabeth’e saldırıp onu hırpalır. Elisabeth de onu tokatlayarak mutfağın içerisindeki duvara iter. Alma’nın burnu kanar. Bunun üzerine Alma ocakta kaynayan suya yönelir. Kaynayan tencereyi tam Elisabeth’in üzerine dökerekken Elisabeth: *“Hayır, dur!”* der. Alma tencereyi bırakır. Elisabeth’in kendisinden korktuğunu söyler. Bunun bir ölüm korkusu olduğunu da ekler. Sonra da: *“Yoksa şöyle mi düşündün? Bu yüzü, bu yüzü hatırlayacağım, bu konuşma tarzını, bu ifadeyi. Şimdi sana göstereceğim, böylece unutmazsın!”* diyerek Elisabeth’in yüzünü tırmıklar. Sonra Elisabeth gülmeye başlar. Alma bunun kendisi için kolay ve komik olmadığını söyler. Ama kendisinin isterse gülebileceğini de ekler.

Göstergeler

Alma’ya atılan tokat

Burun Kanaması

Kaynar su

Şiddet uygulama

Elisabeth’in sesi

Alma’nın “yüz” ile ilgili sözleri

Elisabeth’in gülmesi

Açıklama

Şekil 20’ye göre; Elisabeth’in almaya attığı tokat Alma’yı kendine getirmek için atılmıştır. Çünkü tokatın öncesinde Alma Elisabeth’i hırpalamaktadır. İkinci tokattan sonra Alma’nın burnunun kanaması prolog bölümündeki kurbanlık kuzunun kesimine gönderme niteliğindedir. Burda Alma “kurban” konumundadır. Alma bu durumu kabullenmediği için de şiddete şiddetle karşılık vermek için kaynar suya yönelir. Tam suyu Elisabeth’e dökerekken Elisabeth konuşur. Elisabeth’in konuşması şiddetin etkisiyle olmuştur. Şiddet burda iletişimi sağlayan araç olmuştur. Bu yüzden de Alma daha çok ileri gider ve Elisabeth’in yüzünü tırmalar. Elisabeth tekrar konuşmak yerine Electra karakterini canlandığı anda gülümsediği gibi gülümser.

Alma’nın Elisabeth’in suskunluğuna karşılık tepkileri Demirci’ye göre önce şizoid sonra paranoid görünümlüdür. Elisabeth onun yansımasıdır fakat ondan

sevgi alamamıştır. Bu da öfkeye ve saldırganlığa dönüşmüştür. Alma sevgi ve nefret duygusunu Elisabeth'te birlikte imgeleştirmiştir. Bu durumun çatışmasını yaşamaktadır. Bunu değiştirmek için de narsistik görünümünü terk eder. Bunun yerine duygulanım kaybı ve yalnızlık yaşar. Daha sonrasında da bu durum parçalanmışlığa yol açar (Demirci, 2019).

Bergman bu sahneden sonraki bir kaç sahnede Alma ve Elisabeth arasındaki çatışmayı görünenin dışında bir anlatımla vermek istemiştir. Bunu da en çok kamera hareketlerindeki ve müzikteki bir takım değişikliklerle sağlamaya çalışmıştır. Alma'nın Elisabeth'i suçlayıcı sözlerinin ardından çekilen sahil sahnesinde Alma, Elisabeth'in arkasından koşarak ondan özür dilemeye çalışmaktadır. Crane shot tekniğinin ustaca kullanıldığı bu sahnede yönetmen gerilimi arttırmak için böyle bir yola başvurmuştur. Yine bu sahnede özellikle dalga seslerinin şiddeti arttırılmış ve Alma'nın Elisabeth'in arkasındaki haykırışlarıyla senkronize edilmiştir. Bundan amaç ortamdaki gerilimin boyutunu seyirciye hissettirebilmektir. Sahil sahnesinin ardından zamanın ilerleyişinin verildiği geçiş sahnelerinde de Alma ile Elisabeth arasındaki zedelenmiş ilişkinin giderek çıkmaza girmesini müzik kanalıyla sağlamaya çalışmıştır Bergman. Bu geçişlerde müzik; bazen gerilimli, bazen de ani inişli ve çıkışlı kullanılarak olayın atmosferinde bir yükselme ve değişim görevi görmüştür. Bu geçiş sahnelerinde dikkat edilmesi gereken bir diğer konu da Alma'yı hep dış mekanda, Elisabeth'i de iç mekanda görmemizdir. Çatışma burda iç ve dış olarak zıt bir şekilde verilmiştir. Yine bunun gibi ışığın kullanımının da bu zıtlığı yansıttığını görmekteyiz. Alma'yı hep gün ışığı kullanılan, Elisabeth'i ise daha çok ışıkla kaotik atmosfer yaratılmış sahnelerde görürüz. Burada ışığın özellikle bu şekilde kullanılması yine aralarındaki çatışmanın ve gerilimin seyirciye yansıtılmak istenmesidir.

Elisabeth'in Odası / İç mekan / Gece

Elisabeth kapının önündeki perdeyi açarak içeri girer. Yatağına uzanıp yüzünü iki elinin arasına alır. Sonra yanında duran kitabı eline alır. Kitabın içerisinde bir fotoğraf vardır. Fotoğrafa bakar. Lambanın ayarını biraz daha açarak fotoğrafı incelemeye başlar. Fotoğrafta askerler tarafından teslim alınmış insanlar vardır. Elisabeth özellikle fotoğraftaki çocuğa odaklanır.

Göstergeler

Kapıdaki perde

Çalan müzik

Elisabeth'in lambanın ayarını açması

Fotoğraf

Fotoğraftaki insanlar

Çocuğun eli

Açıklama

Buradaki perdenin açılması gizli kalanın açığa çıkacağı sinyali verir. Burda seyirci olarak da en çok merak edilen Elisabeth'in çocuğudur. Müzik ögesi de bu merakı gerilimli bir şekilde arttırmaktadır. Elisabeth kitabın içinden bir fotoğraf çıkararak lambanın ışığını açar. Lambanın ışığını açması yüzleşme yaşamak için hazır olunduğunun göstergesidir. Fotoğrafta elleri yukarı kaldırılmış insanlar görülmektedir. Bu fotoğraf filmin prolog bölümünde Vietnam Savaşını protesto eden televizyondaki insanların görüntüsüne gönderme niteliğindedir. Elleri yukarı kaldırılmış insanlar "teslim olma" anlamını taşımaktadırlar. Elisabeth fotoğraftaki ellerini yukarı kaldırmış olan çocuğa odaklanır. Çocuk, Elisabeth için kendi çocuğunun göstergesidir. Kendisini anneliği yerine getiremediği için suçluluk duygusu yaşamaktadır. Çocuğun ellerinin teslim olmuş gibi görünmesi de anneliğinin başarısızlığının kabulü niteliğindedir.

Alma'nın Odası / İç mekan / Gece

Alma yatağında huzursuzca uyumaktadır. Çok derin soluk alır verir. Kıpırdanmaya başlar. Kötü bir rüya görür gibidir. Aniden sıçrayarak uyanır. Nefes nefese kalmıştır. Sonra baş ucunda duran radyoyu açar. Radyoda anlamsız konuşmalar duyulur. Sonrasında da bir kadın: "*Konuşmayan, dinlemeyen kavrayamaz.*" Sonrasında odanın dışından gelen bir erkek sesi duyar: "*Elisabeth!*" Alma irkilir ve sesin geldiği tarafa doğru bakar. Radyodaki kadın devam eder: "*Dinlemeye ikna edebilmek için nasıl bir yol bulmak gerekir?*" Adam tekrar seslenir Elisabeth'e. Alma radyoyu bırakıp yataktan kalkar.

Göstergeler

Alma'nın yataktaki çırpınışları

Alma'nın nefes sesleri

Radyodaki sesler

Radyodaki kadın sesi

Gök gürültüsü

Erkek sesi

Açıklama

Gök gürültüsü doğal ses grubuna giren bir sestir. Bu sestten yağmurun çok şiddetli yağdığını filmde görmesek bile anlarız. Ama burda yönetmen tarafından sahneye eklenme sebebi bir korkunun yaklaştığıdır. Bir şeyler gelmektedir ve gelen şey bir ses olarak verilmektedir. Ayrıca bu sahneden itibaren “düş mü, gerçek mi?” sorusu sorulmaya başlanır seyirci tarafından. Ama göstergeler bu sahnelerin aslında bir düşün görüldüğünün gösterenlerine daha çok uymaktadır. Gök gürültüsü boyunca bu sahnelerin sürmesi de ayrıca düşün sürdüğünü göstermektedir.

Alma yatakta çırpınmaktadır. Bu çırpınışlar bir kabustan uyanmak isteyen fakat bir türlü uyanamayan birinin çırpınışları gibidir. Sıçrayarak uyanır. Aynı zamanda nefes nefese kalmıştır. Nefes nefese kalması uyanmak için çok çabaladığının göstergesidir. Nefesi daha sonra yerini rahatlamaya bırakır. Radyoyu açar. Radyodaki ses Elisabeth’in konuşmamasına işaret eden bir cümle söyler. Bu cümle Alma’nın Elisabeth’in konuşması için nasıl bir yol bulması gerektiğine dair soru soran başka bir cümleyle devam eder. Tam bu sırada bir erkek sesi duyulur. Bu ses Elisabeth’i çağırmaktadır.

Elisabeth’in odası / İç mekan / Gece

Elisabeth uyumaktadır. Alma yanına gelip Elisabeth’in yüzüne dokunur. Onunla konuşur. Elisabeth’in o anki görünüşüyle ilgili düşüncelerini paylaşır. “*Elisabeth!*” diye seslenen erkek sesini yine duyar. Bunun üzerine Alma Elisabeth’e: “*İşte yine sesleniyor. Bizden ne istediğini öğreneceğim. Burda kendi yalnızlığımızdayız.*” der ve kalkıp gider. Elisabeth, Alma gittikten sonra gözlerini açar.

Göstergeler

Alma’nın Elisabeth’e dokunuşları

Alma’nın Elisabeth’i koklaması

Elisabeth’in gözlerini açıp kameraya bakması

Açıklama

Alma'nın Elisabeth'e dokunuşları ve Elisabeth'i koklaması Alma'nın duyu organlarıyla Elisabeth'i algılamaya çalışmasından ileri gelir. Burda düş devam etmektedir ve düşlerde beş duyu organı gerçek hayattaki gibi algılanamasa da algılanıyormuş gibi görünür. Alma'nın Elisabeth'e söylediği sözler bunun aynı benlikte yaşayan iki insanın varlığını bir düş yoluyla sağladığına işaret eder. Sonrasında Elisabeth'in de gözlerini açarak kameraya bakması düşü Elisabeth'in görüyor olabileceği fikrini akıllara getirmektedir.

Ağaçlık Alan / Dış Mekan / Gün



Şekil-21: Mr. Vogler'in gelişi



Şekil-22: Alma ve Mr. Vogler'in öpüşme sahnesi

Ekranda bir el "*Elisabeth!*" diyerek Alma'nın omuzuna dokunur. Alma korkuyla irkilerek sesin geldiği tarafa döner. Alma kendisinin Elisabeth olmadığını söyler. Ses, aslında kendisini rahatsız etmek istemediğini ve doktorunun ona her şeyi açıkladığını söyler. Sonrasında da en zorunun çocuğuna bunu açıklamak

olduğunu dile getirir. Bu sırada Elisabeth gelir ve ikisini dinlemeye başlar. Sonra Elisabeth Alma'nın elini alır ve Mr. Vogler'in yüzüne götürür. Sonra Alma Mr. Vogler'e kendisini eskisi kadar çok sevdiğini söyler. Mr. Vogler güneş gözlüklerini çıkarır ve Alma'ya bakar. Alma ona sarılır ve tasalanmamasını söyler. Birbirlerini sevdiklerinden bahseder. Elisabeth onları dinlemeye devam ederken Alma: *"Küçük oğluma selam söyle. Annesinin kısa zamanda eve döneceğini, onun hasta olduğunu ama sevgili küçüğünü özlediğini söyle. Ona bir oyuncak almayı unutma. Annesinden ona bir hediye sakın unutma!"*

Mr. Vogler: *"Sana karşı şefkat dolu olduğumu biliyorsun. Hem de dayanılmaz derecede. Bu duyguyla nasıl başa çıkacağım ben?"* der. Alma da bunun üzerine: *"Senin şefkatinle yaşıyorum."* dedikten sonra öpüşürler. Bu sırada Elisabeth onları dinlemeye devam etmektedir.

Göstergeler

Erkek eli

Alma'nın korkuyla elini boynuna götürmesi

Erkek sesinin söyledikleri

Elisabeth'in Alma'nın elini tutup Mr. Vogler'in yüzüne götürmesi

Mr. Vogler'in güneş gözlüğünü çıkarması

Alma'nın Mr. Vogler'le çocuk hakkında konuşması

Açıklama

Şekil 21-22'ye göre; buradaki el bir erkek elidir ve Elisabeth'e seslendiğinde o kişinin Elisabeth'in kocası olduğunu anlarız. Alma, el kendisine dokununca korkar. Elini boynuna götürür. Bu korkunun gösterenidir. Korkmasının sebebi beklemediği bir hareketle karşılaşmış olmasıdır. Çünkü bir önceki sahnede Elisabeth'in yanındadır ve onun uyuduğunu görmüştür. Bu nedenle bu yabancı el onu korkutur. Sonrasında Mr. Vogler'i görürüz. Görme engelli insanların taktığı türden bir gözlük takmıştır. Mr Vogler Alma'yla Elisabeth'miş gibi konuşur. Bu sırada Elisabeth yanlarına gelir ve Alma'nın elini kocasının yüzüne götürür. Mr. Vogler gözlüklerini çıkarır ve onun aslında kör olmadığını görürüz. Alma Elisabeth'ten intikam almak için Onun gözleri önünde kocasını öper ve çocukları hakkında konuşur. Elisabeth onları izlemektedir.

Burada gözlük kör olan Oedipus'u simgelemektedir. Oedipus babasını öldüren ve annesiyle evlenen bir mitolojik kraldır. Mr. Vogler de Oedipus gibi aldatandır. Bunu kör gibi görünüp sonrasında olmadığını göstererek seyirciye gösterir.

Yatak Odası / İç mekan / Gün

Alma ve Mr. Vogler yataktadırlar. Mr. Vogler: “*Elisabeth, benimle mutlu musun, huzurlu musun?*” diye sorar. Alma da kendisinin harika bir sevgili olduğunu ve bunu kendisinin de bildiğini sakince söyler. Sonra da sesini yükselterek kendisini uyuşturmasını ister. Mr. Vogler onu teselli etmeye çalışır. Alma: “*Hayır, yapmayacağım! Bırak beni! Bu utanç verici bir durum. Bırak beni. Ben soğuk, aşağılık ve ruhsuz biriyim. Her şey yalan! Her şey bir yalandan ibaret!*” diye haykırır.

Göstergeler

Yatak

Uyuşturucu madde

“Yalan” kelimesi

Açıklama

Yatak, Alma ile Mr. Vogler’in birlikte olduklarının göstergesidir. Burada Alma’nın sözleri aslında Elisabeth’in kendi iç sesidir. Alma konuşturularak aslında Elisabeth konuşmaktadır ve bir öz eleştiri yapmaktadır. Bunu Alma’nın bu sahnede söylemiş olduğu “*Ben soğuk, aşağılık ve ruhsuz biriyim.*” sözlerinden anlıyoruz. Çünkü bu saymış olduğu kötü özellikler Elisabeth’in profiline uygundur. Elisabeth burada Alma’nın sesinden uyuşturucu isterken aslında iç sesini bastırmak istemektedir ve “*Yalan, her şey yalan!*” diye haykırırken de aslında suçluluğunu reddetmektedir.

Lacancı psikanalize göre bakıldığında ise durum burda tersine işler. Düş, Alma’nın düşüdür. Başlangıçta Alma kendisinin Elisabeth olmadığını söylemesine rağmen sonrasında özne olarak kendini var edebilmek için “ötekinden” ayırır ve “ben dilini” oluşturur. Bu yüzden de artık Elisabeth’miş gibi konuşur. Lacan kuramında “ben” ve “sen” kavramlarını üçüncü bir kişiyle kurar. Üçüncü kişi “Babanın Adıdır” yani “o” dur (Tura, 1996). Üçüncü öznemiz burada Mr. Vogler’dir. Başta Alma için Elisabeth annedir ve kendini ondan ayırmıyabilir. Sonrasında Mr. Vogler (baba) geldiğinde ve Alma onunla karşılaştığında kendisinin ayırımına varır. Yine Lacancı psikanalize göre birey karşı cinsten ebeveynini arzular. Hemcinsi olan ebeveynini ise rakip olarak görür. Burada Alma Electra

karmaşasındakine benzer bir tepki gösterir ve annenin arzuladığı “baba”yı arzular. Onunla özdeşleşir (Lemaire, 1996). Bu özdeşleşme neticesinde Alma Elisabeth’in kocasıyla cinsel ilişki yaşar. Fisher’e göre Alma Elisabeth’in eş, anne, sessizlik gibi rollerini başaramaz ve kötü bir oyunculuk sergiler (Fisher, 1989).

Masa 1 / İç mekan / Gün



Şekil-23: Elisabeth ve Alma’nın yüzlerinin birleştiği sahne

Elisabeth’in elleri masanın üzerindedir. Ellerinin altında belli belirsiz bir şey vardır. Alma Elisabeth’in ellerine dokunup ne sakladığını sorar. Elisabeth önce Alma’nın elini iter ve gizlediği şeyi görmesini istemez. Alma yine de sakladığı şeyi alır ve: *“Küçük oğlunun fotoğrafı. O yırttığın fotoğraf, bunu mutlaka konuşmalıyız!”* deyip Elisabeth’in karşısına oturur ve onunla konuşmaya başlar. Alma konuşmalarında Elisabeth’in neden hamile kalmak istediğinden, nasıl hamile kaldığından, sonrasındaki hamilelik süreçlerindeki kaygılarından, doğumu sırasında çocuğunun ölmesini dilemesinden ama yine de çocuğunun canlı olarak doğduğundan bahseder. Alma Elisabeth’in, çocuğundan nefret ettiğini ve ondan uzak durmaya çalıştığını da ilave eder. Ayrıca çocuk yapmak istemesini bir rol gereği olarak gördüğünü de sözlerine ekler. Sonrasında Alma, kendisinin bir hemşire olduğunu, buraya gelme sebebinin yardım etmek olduğunu ve ayrıca kendisinin Elisabeth Vogler olmadığını haykırır. Alma: *“Ben çok seviyorum. Ben sahip değilim.”* der ve susar.

Göstergeler

Alma’nın kafasındaki saç bandı ve kıyafeti

Yırtılmış fotoğraf

Sahne tekrarı (amors çekim)

Geçiş efektleri

Işığın kullanımı / gölge geçişleri

Alma'nın ve Elisabeth'in tek yüz olması

Müziğin kullanımı

Açıklama

Şekil 23'e göre; filmin en önemli sahnesi sayılabilecek bu sahnede Alma artık iyice Elisabeth'e benzemektedir. Bunun Elisabeth'in üzerindeki kıyafetten ve saç bandından anlamaktayız. Bu benzerliğin artık çok zor ayırt edilebildiğini sahnenin sonundaki yüz planında da vurgulamıştır Bergman.

Sahne masada elleri arasında yırtılmış bir fotoğrafı saklayan Elisabeth'in elleriyle başlar. Yırtılmış fotoğraf istenmeyen çocuğun gösterenidir. Alma Elisabeth'le tekrar konuşabilmeyi dener. Fakat Elisabeth yine konuşmaz ve o konuşmayınca da Alma Elisabeth'in yerine konuşmaya başlar. Bergman bu sahnenin amorsunu çektiğinde ise aynı sahne tekrarlanır. Bergman burda susan ve anlatan karşıtlığını seyirciye göstermek için sahne tekrarı yapmıştır ve bunu amors çekimle sağlamıştır. Bunu gösterme sebebi "ben" ve "öteki" ayrımının aslında olmadığını göstermek istemesidir. İkisi iç içedir. Biri diğerinin personasıdır. Sahnenin sonunda Alma'nın ve Elisabeth'in yüzlerinin yarısıyla oluşturduğu yeni yüz bu nedenle oluşturulmuştur. Bu iki yüzden hangisinin gerçek, hangisinin gölge olduğu belirsizdir. Gerçek ve gölgeden kasıt birbirlerine dönüşme sürecidir. Alma burada kendisinin Elisabeth Vogler olmadığını söylemesiyle de sahne biter.

Bergman gerçeklik ve gölge vurgusunu ışık efektleriyle sağlamaya çalışmıştır. Yüz planı çekiminde ışığı farklı cephelere vererek gölge oyunları yapmıştır.

Masa 2 / İç mekan / Gün



Şekil-24: Elisabeth ve Alma'nın masada konuşma sahnesi

Elisabeth elleri masanın üzerinde oturmaktadır. Hemşire kıyafetleriyle Alma içeri girer. Ellerini masaya dayayıp hafifçe Elisabeth'e eğilerek çok şey öğrendiğini söyler. Sonra da Elisabeth'in yüzünü tutup koparacakmış gibi aniden bir el hareketi yapar. Elisabeth hiç tepki göstermez. Sonra ikisi de kafalarını masaya doğru hafifçe eğler. Alma konuşmaya devam eder. Durmadan değiştiğini ama asla onun gibi olamayacağını söyler. Alma: *"Benimle istediğini yapabilirsin ama ulaşamazsın."* der. Sonra iki eliyle şiddetli bir şekilde defalarca masayı yumruklar. Sonra da yüzünü üzerindeki hemşire önlüğüyle örter. Önlüğü tekrar açtığında yüzü tepkisizdir. Alma ağlamaklı bir ses tonuyla konuşmalarını sürdürür ve çıkmazlarından bahseder. Sonra yine aniden durur. Elisabeth dudaklarını kıpırdatır. Alma da tırnağıyla kendi kolunu kanatır. Elisabeth iştahla kanı emer. Alma Elisabeth'in başını iyice koluna bastırır. Nefes nefesedir. Elisabeth emmeyi bırakır. Alma da Elisabeth'i defalarca tokatlar.

Göstergeler

Alma'nın hemşire kıyafeti/kep

Alma'nın masayı yumruklaması

Alma'nın yüzünü örtmesi

Elisabeth'in kıpırdayan dudakları

Alma'nın kolunu kanatması (Hz.İsa)

Elisabeth'in kanı emmesi

Alma'nın tokatlamaları

Açıklama

Şekil 24'e göre; bu sahnedeki tüm göstergeler bir bütün olarak düşünüldüğünde asıl parçalanmış kimliğe sahip olanın Alma olduğunu görürüz. Çünkü filmin başından sonuna doğru giderek Elisabeth'e benzeyen ve kırılma yaşadktan sonra da ilk haline dönen Alma'dır. Tekrar hemşire kıyafetine dönmüştür ve saldırganca davranmaya başlamıştır. Bu sahnede Alma'nın kendi kolunu kanatması prologda da gösterilen ele batırılan çiviye hatırlatmaktadır. Burada Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesiyle benzerlik göstermesi arasında dinsel bir benzerlik kurulur. Suç ve ceza kavramları devreye girer. Alma kendini Elisabeth'e açmasının cezasını yine kendisi kolunu kanatarak vermektedir. Elisabeth'in Alma'nın kolundaki kanı emmesi de filmin yine prolog bölümünde kısa bir parçasını izlediğimiz vampiri aklımıza getirir. Elisabeth Alma'nın kanını içerken aslında Alma'nın benliğini emmektedir.

Elisabeth'in Hastane Odası / İç mekan / Gün

Elisabeth yatağında yatmaktadır ve kendinde değildir. Alma içeriye girer. Onu kucağına alıp sarılır ve söylediklerini tekrar etmesini söyler. Alma: *"Hiçbir şey, hayır hiçbir şey."* der. Elisabeth yarı baygın halde tekrarlar: *"Hiçbir şey."* Sonra flashbeckle Alma ve Elisabeth'in ayna karşısındaki görüntülerini görürüz.

Göstergeler

Hemşire kıyafetiyle Alma

Hastane odası

Hasta yatağı

Elisabeth'in yarı baygın hali

Flashbeck sahnesi

Açıklama

Hastane odası, hasta yatağı, Alma'nın üzerindeki hemşire kıyafeti ve Elisabeth'in baygın hali burasının hastane olduğunun göstergeleridir. Seyirci bu sahnede kendisine doktorun yazlığına gidilip gidilmediğini sorar. Çünkü Elisabeth'in yarı baygın hali bir düş görüyor olabileceği ihtimalini doğurur. Bu arada Alma'nın da Elisabeth'i konuşturmaya çalışması Elisabeth'in tedavi görüyor olabileceğinin bir göstergesidir. Tedavi netice vermiş ve Alma onun konuşmasını

sağlamıştır. Ama hemen ardından gelen flashbeckle tekrar aynadaki görüntülerine bürünmeleriyle de seyirci tekrar bir yanılgıya düşer: “*Acaba aslında şu andaki hastane sahnesi mi düş olan?*” diye kendisine sorar. Bir sonraki sahnede Alma’nın irkilerek uyandığını gören seyircinin bu sahneye: “*Evet, düş!*” diyerek cevap vermesi ve bu düşün de Alma’nın düşü olduğunu söylemesi muhtemeldir. Bergman’ın seyirci üzerinde bu denli ikilemler yaratması filmin konusu itibariyle maskeler ve yüzler temasını seyirciye olabildiğince yaşatmak istemesindendir.

Alma’nın Odası / İç mekan / Gün

Alma birden irkilerek uyanır. Yine nefes nefese kalmıştır. Ayağa kalkıp pencereden verandaya bakar. Elisabeth’i görür. Elisabeth verandanın girişinden dışarıdaki bir şeye bakıp aniden içeri geçer. Alma kapıyı aralayarak Elisabeth’i izler. Elisabeth valizini toplamaktadır.

Göstergeler

Alma’nın irkilerek uyanması

Elisabeth’in verandanın girişinde dışarı bakıp hızlıca içeri girmesi

Elisabeth’in valizini toplaması

Açıklama

İrkilerek uyanmak korkunç bir rüya ya da kabustan uyanma neticesinde oluşabilen bir durumdur. Alma uyandıktan sonra pencereden Elisabeth’i görür. Elisabeth’in verandanın girişinde dışarıdan bir şeye bakıp hızlıca içeri girmesi birinin ya da bir şeyin gelmesini beklediğini ve o kişinin ya da şeyin gelmiş olduğunu gösterir.

Ada Evi / İç-Dış mekanlar / Gün

Alma şarkı mırıldanarak evi toparlamaktadır.

Göstergeler

Alma’nın mırıltısı

Eşyaların toparlanması

Sandalyelerin ters çevirilmesi

Açıklama

Alma'nın mırıldanması her şeyin yolunda olduğunun göstergesidir. Eşyaların toparlanması ve sandalyelerin ters çevrilmesi de gitmek için hazırlık yapıldığının göstergesidir.

Alma'nın Odası / İç mekan / Gün

Alma ayna karşısında üzerini iliklemektedir. Aynada saçını düzeltirken Elisabeth'le aynanın karşısındaki görüntüsünü hatırlar. Sonrasında görüntü kaybolur. Alma tebessüm eder ve şapkasını takar.

Göstergeler

Düğme iliklemek

Alma'nın tebessümü

Şapka takmak

Açıklama

Alma düğmelerini ilikleyip aynada saçını düzeltirken bu defa da gitmek için kendini hazırlamaktadır. Aynadaki görüntüsüne bakarken aynada Elisabeth'le aynanın karşısındaki görüntüleri belirir. Alma hafif bir tebessüm eder ve görüntü kaybolur. Sonrasında Alma şapkasını takar. Burada iki tür anlamla karşı karşıya geliriz. Birincisi Alma ve Elisabeth tek bir vücuda dönüşmüşler midir yoksa Alma artık tamamen Elisabeth'in benliğinden kurtulmuş mudur? Bu plan her ikisine de cevap verebildiği için Metz'in örtülü anlamlarını destekler.

Evin Kapısı / Dış mekan / Gün



Şekil-25: Alma'nın yazlığı terk edişi

Alma valiziyle evden çıkar. Sahnedeki Electra arkasını dönüp kameraya bakar. Sonrasında izlediğimiz filmin kameramanını ve yönetmen Bergman'ı görürüz.

Göstergeler

Alma'nın elindeki valizle çıkışı

Kadın Heykeli

Electra'nın bakışı

Açıklama

Şekil 25'e göre; Alma'nın valizle evden çıkması evden ayrıldığıнын göstergesidir. Kamera kadın heykeline zoomlanır. Bu heykel daha önce de belirttiğimiz gibi Electra'ya benzemektedir. Alma Electra'yı terk etmektedir. Aynı anda kesmeyle Electra'nın aniden arkasını dönüp kameraya bakması bunu doğrular niteliktedir. Bir önceki sahnedeki anlam belirsizliği böylece çözülmüş olur. Alma kendi benliğini yeniden kazanmıştır. Diğer bir kesmede kameramanın ve Bergman'ın görüntüsü de seyirciye bunun bir film olduğunu hatırlatan bir yabancılaştırma efekti niteliğindedir.

Otobüs Durağı / Dış mekan / Gün



Şekil-26: Otobüsün geliş sahnesi

Alma elinde valizlerle otobüs beklemektedir. Otobüs gelir ve Alma otobüse biner. Otobüs hareket eder ve gider.

Göstergeler

Alma'nın elinde valizlerle otobüs beklemesi

Açıklama

Şekil 26'ya göre; Alma'nın durakta valiziyle birlikte otobüs beklemesi gitmek için bir kararlılık göstergesidir. Valiz burda uzun bir yolculuğun göstereni konumundadır. Otobüsün görüntüsü de gitme vaktinin geldiğinin işaretidir. Alma otobüse binip gider.

Bitiş Bölümü



Şekil-27: Filmin son sahnesi

Prolog bölümünde gördüğümüz ekran karşısındaki çocuğu tekrar görürüz. Ekranda filmin başında belli belirsiz var olan kadın imgesi iyice silikleşir ve ekran giderek beyaza bürünür. Film başlarken gördüğümüz film makarasının ışığı yine yanar. Makaranın üzerindeki film biter ve ışık söner. Burada Bergman seyirciye: *“Bu izlediğiniz bir filmidir ve artık bitmiştir!”* demektedir.

SONUÇ

Göstergeler hayatımızın her alanında aktif rol oynayan iletilerdir. En basitinden bir trafik lambasında gördüğümüz ışıklar bile bize durmamız ya da geçmemiz için birer gösterge niteliğindedir. Tıpkı bunun gibi sinema da bir iletişim aracıdır. Filmde yer alan nesneler ya da olaylar birer göstergedir. Bunların bazıları düz anlam şeklinde algılanabilirken, bazıları ise yan anlamlar oluşturur. Yan anlamlar oluşturulurken verilmek istenen mesaj daha çok sinemasal kodlarla meydana getirilir. Sinemasal kodlar da daha çok yan anlamsal olarak sinemada yer alır. Kodlardaki anlam, düz anlamda olduğu gibi apaçık ortada değildir, üstü örtülü şekildedir.

Psikanalizm, sinematografik anlatıma en çok katkısı sağlayan alanlardan biridir. Sigmund Freud, Carl Gustave Jung, Jacques Marie Emile Lacan gibi psikanalistler geliştirmiş oldukları kuram ve teorileriyle insan psikolojisinin anlaşılabilmesi için önemli birtakım bulgular elde etmişlerdir. Bu bulgular birçok alanda kendine yer bulmuştur. Yer bulduğu bu alanlardan biri de hiç şüphesiz sinemadır. Sinema çözümlemelerinde psikanalizm, çoğunlukla göstergebilimle birlikte kullanılmıştır. Çünkü göstergebilimde gösteren ve gösterilen ilişkisi psikanalizmde de kişiliğin oluşumundaki temel unsurlarla örtüşmektedir.

Ingmar Bergman'ın "Persona" filmi psikanalizm çerçevesinde düşünüldüğünde hem Freud'un hem Jung'un hem de Lacan'ın etkileri görülür. Filmin üçüncü bölümde yapılan incelemesinde bu etkiler ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Jung'un "persona" arketipi bu filmde yansıtılabilmektedir. Çünkü filmdeki karakterler birbirlerinin yerini alabilecek planlarla gösterilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Freud'un savunma mekanizmalarından biri olan "özdeşleşme" ve Lacan'ın kuramında yer alan "ayna evresi" filmde belirleyici iki unsur haline getirilmeye çalışılmıştır. Filmin başında gerçekleşen özdeşleşme, daha sonra kişilik bölünmesiyle parçalanmış, Lacan'ın ayna evresindeki öznenin görünümüne bürünmüştür.

Sonuç olarak sinemada göstergebilimsel çözümlemede psikanalizmin önemli bir yeri vardır. Özellikle sinemasal kodlar oluşturulurken daha çok psikanalizmden yararlanılmıştır. Üstü örtülü anlamlılık daha çok bu kodlarla sağlandığı için göstergebilimsel çözümlemede Christian Metz devreye girerek sinemasal bir göstergebilim dili oluşturmuştur.



KAYNAKÇA

- Adalı, Oya (2003). Anlamak ve Anlatmak. İstanbul: Pan Yayıncılık, 17.
- Adanır, Oğuz (1994). Sinemada Anlam ve Anlatım (2. Basım). Ankara: Kitle Yayınları.
- Aksan, Doğan (2005). Anlambilim (3. Basım). Ankara: Engin Yayınevi, 38.
- Andrew, J. Dudley (2010). Büyük Film Kuramları (Çeviren: İbrahim Şener), 241, 324, 325-327.
- Bakır, Burak (2008) Sinema ve Psikanaliz. İstanbul: Hayalet Kitap (Çevirenler: Murat Barkan, Nazlı Bayram, Deniz Güler, Uğur Demiray, Aslı Tunç, Nazmi Ulutak, A. Haluk Yüksel). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları No: 91. İstanbul: Sistem Yayıncılık, 38.
- Barr, Allan P.(1987).”The Unraveling of Character In Bergman’s Persona.”Film Quarterly15(12)
- Bazin, Andre (2011).Sinema nedir?, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: Doruk Yayınları
- Berger, Arthur A. (1993). Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri, 13.
- Büker, Seçil (1985). Sinema Dili Üzerine Yazılar. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 40-42, 105.
- Büker, Seçil (1991) Sinemada Anlam Yaratma. İstanbul. İmge Yay, 11-12.
- Condon, John C. (1995). Kelimelerin Büyülü Dünyası. (Çev: Murat Çiftkaya). İstanbul: İnsan Yayınları, 13.
- Coward, Rosalind ve Ellis, John (1985). Dil ve Maddecilik. (Çev: Esen Tarım). İstanbul: İletişim Yayınları, 28.
- Erdoğan, İrfan (1993) Sevmek Ne Demek: Aşk, Evlilik ve Tutsaklık . Ankara, 18.
- Erkman-Akerson, Fatma (1987). Göstergelime Giriş. İstanbul: Alan Yayıncılık, 27-28, 44, 47.
- Fisher, Lucy (1989) Shot/Countershot: Film Tradition and Women’s Cinema. London:Princeton University. BFI
- Fiske, John (2003) İletişim Çalışmalarına Giriş. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Freud, Sigmund. “The Uncanny,” Standard Edition 17 (London: Hogarth, 1955 [1919]), 63, 65.

- Freud, Sigmund (2019) Yaşamım ve Psikanaliz. İstanbul: Say Yayınları 13.Bs. 7-17.
- Gökçe, Orhan (2002). İletişim Bilimine Giriş (4. Basım). Ankara: Turhan Kitabevi, 59.
- Guiraud, Pierre (1994). Göstergebilim. Ankara: İmge Yayıncılık, 17.
- Gündeş, Simten (2003). Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları, İstanbul: İnkılap Yayıncılık, 126
- Güz, Nüket; Huber, Emel; Senemoğlu, Osman; Öztokat Erdem, (1998). Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü. (2. Bs). İstanbul: ABC Kitabevi, 112.
- Kıran, Zeynel ve Kıran, Ayşe (2006). Dilbilime Giriş, (3. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık, 63.
- Küçükcan, U. (2005) Film Çözümlemesinde İki Yaklaşım: N. Choomsky ve C. Metz Eskişehir Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları, 11-22.
- Lemaire, Anika (1997) "Simgele Girişte Oedipus'un Rolü" Çev. Nesrin Tura, Saffet Murat Tura. Freud'dan Lacan'a Psikanaliz İçinde. 2. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Metz, Christian (2012), Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Metz, Christian (2000), "Sinema Dil mi, Dil Yetisi mi?"XX.Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, Çev. Mehmet Rifat, İstanbul: Om Yayınları
- Monaco, James (2002). Bir Film Nasıl Okunur?, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak yayınları
- Parsa, Seyide ve Parsa Alev Fatoş (2004). Göstergebilim Çözümlemeleri (2. Baskı). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 6-7.
- Rifat, Mehmet (1992). Göstergebilimin ABC'si. İstanbul: Simavi Yayınları, 20-21-22.
- Rifat, Mehmet (1999). Homo Semıoticus (3. Basım). İstanbul: Kaf Yayıncılık, 9-10.
- Rifat, Mehmet (2000). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler (2. Bs.) İstanbul: Om Yayınevi, 127.
- Rifat, Mehmet (2009) Göstergebilimin ABC'si. İstanbul: Say Yayınları, 27.
- Sayar, Kemal ve Dinç, Mehmet (2021) Psikolojiye Giriş. İstanbul: Dem Yayınları, 98.

Sarup, Madan (1997) Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm. Çev. A.Baki Güçlü.

Ankara: Ark yayınları

Simon,J.(2012).”Doğaçlama Benim Tarzıma Uygun Değil; Benim Çalışmam

Seçme Esasına Dayanır”. R. Shargel (Der.) içinde, Sinematgrafi İnsan

Yüzüdür (S. Özgöl, Çev.İstanbul:Agora Kitaplığı, 119.

Tura, Saffet Murat (1996) Freud'dan Lacan'a Psikanaliz. İstanbul:Ayrıntı Yay

Wollen, Peter (2008). Sinemada Göstergeler ve Anlam, Çev. Zafer Alacagök ve

Bölent Doğan, İstanbul: Metis Yayınları



MAKALE- DERGİ- KAYNAKLARI

Akbulut, Hasan (2004) Bir Varoluş Sorunsalı: Persona. Kültür ve İletişim Dergisi.

7. S.

Casetti, Francesco. (1999) Theories of Cinema. Teksas Üniversitesi Yayını.

Çiçek, Mehmet. (2016) Semiyoloji ve Semiyotik Üzerine Düşünceler. The Turkish

Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC April 2016

Volume 6 Issue 2. Gaziantep Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkiye)

Demirci, Tan Tolga (2019) Lacan'ın "Ayna Evresi" Kuramı Üzerinden "Persona"

Filminin Psikanalitik Yüzleri. Sineblog Saussure, Ferdinand. 4 Ocak 1894

tarihli mektup, 'Letter de F. de Saussure a Antoine Meillet', Cahiers

Ferdinand de Saussure 21 (1964)

Wood, Robin (1998) Hollywood and Beyond: Sexual Politics and Narrative Film.

New York

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

(<https://wannart.com/icerik/4823-psikanalizin-psycho-filmindeki-yeripsikanalizinpsycho-filminin-psikanaliz>)

(https://www.tavsiyedyorum.com/uzmanyazisi_3839.htm)

(<https://www.psikolojidenoku.com/akil-oyunlari-film-analizi/>)

www.filmhfizasi.com

www.beyazperde.com

<https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6stergebilim>

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_de_Saussure

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Charles_Sanders_Peirce

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Sigmund_Freud

[https://en.wikipedia.org/wiki/Christian_Metz_\(theorist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Christian_Metz_(theorist))

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Umberto_Eco

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Roland_Barthes

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Carl_Gustav_Jung

[https://en.wikipedia.org/wiki/Identity_\(2003_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Identity_(2003_film))

[https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Akıl_Oyunları_\(film\)](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Akıl_Oyunları_(film))

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Anayurt_Oteli

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Aaahh_Belinda

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Ingmar_Bergman

(https://youtu.be/gWdZA_0HviM)

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=I4BEgZMfM2A>

(<https://listelist.com/oturma-sekli-kisilik/>)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Julia_Kristeva

ÖZGEÇMİŞ

Janset Mina Nazlı GÜNERHANAL

İlk ve orta öğrenimini İstanbul’da tamamladıktan sonra İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Sinema ve Televizyon / Yönetmenlik” bölümünden mezun olduktan sonra başta TRT olmak üzere birçok televizyonda ve dizi film setlerinde çalıştı. Sonrasında pedagojik formasyon eğitimini tamamlayarak Radyo ve Televizyon Öğretmeni olarak özel ve kamu kuruluşlarında görev yaptı. 2019 yılında başladığı yüksek lisans eğitimine Beykoz Üniversitesinde devam etmektedir.