



<http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.2233>

Öğr. Gör. Meltem GÜZEL

Istanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Öğrencisi, İstanbul / TÜRKİYE

Citation: Güzel, M. (2021). 12 Eylül Dönemi'ne farklı yaklaşım: "Ayhan Hanım" filmi üzerine göstergebilimsel çözümleme. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 8(65), 01-13.

12 EYLÜL DÖNEMİ'NE FARKLI YAKLAŞIM: "AYHAN HANIM" FİLMİ ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSSEL ÇÖZÜMLEME

ÖZET

Göstergebilimin ilgi alanının merkezinde göstergeler yer almaktadır ve temel araştırma alanında göstergeler ve bu göstergelerin çalışma şekilleri yer alan bilim dalıdır. Göstergebilim, anlamın nasıl oluşturulduğuna bakmaktadır. Göstergebilim alanıyla ilgili çalışmalar, 19. yüzyılda yaşayan Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce'nin öncülüğünde başlamış olmakla beraber anlamın nasıl yaratıldığı konusu özellikle 20. yüzyıldan itibaren ağırlıklı olarak çalışılmaya başlamaktadır.

Christian Metz, Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini ve Umberto Eco'nun bu dönemde yer alan çalışmaları göstergebilimin temelini oluşturmakla beraber, bu çalışmada film teorisinde yeni bir çağ başlatan Christian Metz'in göstergebilim kuramı incelenmektedir. Metz, sinema kuramında kendisinden önceki kuramcılardan etkilenmekle birlikte sinemanın var olma koşullarını ortaya çıkaran unsurların incelenmesini başlatmaktadır. Metz, yapmaya çalıştığı bu girişimine "sinemanın semiyotiği" adını vermektedir.

Bu çalışmada, Levent Semerci'nin 12 Eylül Dönemi'ni metaforlar kullanarak anlattığı "Ayhan Hanım" filmi göstergebilimsel açıdan ve filmlerde kullanılan simgelerin anlamları açısından incelenmektedir. İnceleme yapılırken Metz'in göstergebilim yaklaşımından faydalanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Sinema, Levent Semerci, Ayhan Hanım Filmi, Christian Metz.

A DIFFERENT APPROACH TO THE SEPTEMBER 12TH PERIOD: SEMIOTICS ON THE FILM "AYHAN HANIM"

ABSTRACT

Semantics is the science that puts the indicator at the center of the main field of interest, the indicators, and the way they work. Semiology looks at how the meaning is created. Ferdinand de Saussure and Charles Sanders Peirce, who lived in the 19th century, have gained weight from the 20th century on the question of how semantics are created.

In this work, the study of the theory of semiotics of Christian Metz, which opened a new era in film theory, has been examined, with the works of Roland Barthes, Christian Metz, Pier Paolo Pasolini and Umberto Eco. Metz has begun examining the material conditions that make the cinema, as well as making use of the theorists before him in cinema theory. Metz gave this initiative the name of cinematography.

In this study, "Ayhan Hanım", which Levent Semerci told about the period of September 12 using metaphors, has been studied in terms of semantics and in terms of the meanings of the symbols used in films. Metz's metrology approach was utilized when the review was conducted.

Keywords: Semiotics, Cinema, Levent Semerci, Ayhan Hanım Movie, Christian Metz.

1. GİRİŞ

Eski Yunan'da "gösterge" kavram olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve temsil ettiği şeyin yerini doldurabilecek nitelikte bulunan her türlü olgu, nesne ve biçim anlamında kullanılmaktadır.

Çıkış noktası olarak yapısalcı yaklaşıma dayanan ve temelinde anlam ile anlamın üretim biçimlerine yer veren göstergebilim, bireyin içinde bulunduğu evreni anlama ve yeniden anlamlandırma eyleminden doğmaktadır (Berger, 1993, s.18).

Sinema da göstergebilim gibi gelişimini 20. Yüzyıl içerisinde gerçekleştirmekte ve bu özelliğiyle göstergebilimin kuramsal oluşumu üzerinde etkili olmaktadır. Bu da filmin anlamsal yapısının nasıl oluştuğunu anlamayı hedefleyen göstergebilimi, bir çözümleme modeli olmasından daha ileri bir duruma getirmektedir.

Göstergebilim ile ilgili yapılan çalışmalar incelendiğinde Ferdinans de Saussure, Christian Metz, Charles Sanders Peirce, Umberto Eco Peter Wollen gibi araştırmacıların öne çıktığı görülmektedir.

İngiliz filozof John Locke, “Essay Concerning Humane Understanding (İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme)” isimli çalışmasında, göstergeleri çözümlene öğretisini “semeiotike” olarak isimlendirmektedir.

Sonraki dönemlerde Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce “semeiotic” terimini kullanmaktadır.

Göstergebilimcilerin çalışmalarının temelini Ferdinand de Saussure’ün “Genel Dilbilim Dersleri” adlı yapıtı oluşturmaktadır (Wollen, 2014, s.105). Çağdaş göstergebilimin temellerini Peirce ve Saussure, birbirlerinden haberdar olmadan, yaklaşık olarak aynı zaman içerisinde atmaktadırlar (Rıfat, 2009, s.46).

Çağdaş göstergebilimin diğer temsilcilerinden biri olan ve kendine özgün yaklaşımları ile çoğunlukla popüler kültür çözümlenmeleri ile ilgilenen Roland Barthes, Saussure’nin aksine, dilbilimi göstergebilimin parçası olarak görmek yerine, göstergebilimi dilbilimin parçası olarak görmenin daha doğru bir yaklaşım olduğunu kabul etmektedir (Akerson, 2016, s.57).

Barthes, fotoğraf basımını “görüntüsel göstergesel” olarak görmektedir. Christian Metz, fotoğraftan sinemaya geçiş yapmaktadır (Wollen, 2014, s.111).

Metz, sinemada anlamın gelişmesi ve sinemanın tam olarak tanımına ulaşmasını hedeflemektedir. Bu amaca, Peirce ve Saussure’ün de katkılarıyla “sinemanın semiyotiği” adını vermektedir. Araştırmaları, özgül sorularla alakalı özgül sorgulamalardan meydana gelmektedir.

Peter Wollan’ın kitabında, “Metz, estetik konusundaki tercihlerini sinemada gerçekçiliğin en güçlü ve zeki kahramanı Andre Bazin’e borçludur.” diyerek (Wollen, 2014, s.130) Bazin’in, gösterge ile nesne arasındaki varoluşsal bağın önemini defalarca vurgulamaktadır. Bu da Wollen’e göre Peirce için “belirtisel gösterge”nin en temel özelliğini oluşturmaktadır. Peirce’in bu gözlemleri yapma nedeni bir mantık kurmak iken, Bazin’in amacını bir estetik kurmak oluşturmaktadır. Bu durum “Communications” ve “Cahiers du Cinema” dergilerindeki yazılarında da görülmektedir (Wollen, 2014, s.130-137).

Tüm bu yaklaşımlar incelendiğinde göstergebilim, anlam yapılarındaki farklılıkların belirlenmesi ve üretilmesini sağlayan koşulları kavramsal bir bütünlük içinde ortaya çıkarmaktadır (Rıfat, 2009, s.89).

Yönetmenler, yaşamları süresince öğrendikleri göstergeleri ele alıp, bunları yapılandırarak ortaya bir film çıkarmaktadırlar. Bunun gerçekleştirebilmek için de anlatıyı görüntü ve ses; anlamı ise içerik olarak ele alıp değerlendirmek gerekmektedir.

Göstergebilimsel çözümlene yönteminin temelini, izleyicilerin gördükleri fakat bazen bu gördüklerini anlamlandıramadıkları göstergeleri anlamlandırma gayreti oluşturmaktadır. Bu bağlamda, bu çalışmada Levent Semerci’nin “Ayhan Hanım” filminin göstergebilimsel çözümlenmesine yer verilmektedir.

Çalışmada, “Ayhan Hanım” filminin simgelerle 12 Eylül Dönemi’nde yaşananları simgesel unsurları kullanarak nasıl aktardığı araştırılmaktadır. Bu filmin, deneyselliği ve diğer 12 Eylül Dönemi filmlerinden farklı olarak konuyu, kullandığı metaforlarla nasıl bir farklılık içinde ele aldığı sorusu cevaplanmaya çalışılmaktadır.

12 Eylül Dönemi’ni anlatan dönem filmleri incelendiğinde sinematografik yapının, siyasal çerçevenin gerisinde kaldığı gözlemlenmektedir. Bu film, diğerlerinden farklı olarak kişilerin vurulması, öldürülmesi, işkence sahneleri gibi insanı rahatsız eden sahneleri estetik unsurları ön plana çıkararak, dans sahneleri ve diğer metaforları kullanarak anlatmaktadır.

Film, betimsel yöntem kullanılarak göstergebilimsel yaklaşım altında incelenmektedir. Göstergebilimsel yaklaşım olarak Christian Metz’in yaklaşımından faydalanılmaktadır. Bunun yanında, simgelerin çözümlenmesinde “Jugnu Yaklaşım”dan da esinlenilmektedir.

2. GÖSTERGEBİLİM ve SİNEMA

Eski Yunan’da “gösterge, işaret” anlamına gelen “*semeion*” sözcüğünden temelini alan gösterge kavramı, “kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb.” (Rıfat, 2009, s.113) anlamına gelmektedir.

Göstergebilim ise ilgi alanının merkezinde göstergelerin yer aldığı, bu göstergeler ile onların çalışma şekillerini araştıran bir bilim dalıdır (Fiske, 1996, s. 62).

İşaretler bilimi olarak tanımlanan ve anlamın yaradılışı üzerinde duran göstergebilim, araçları işaret sistemi olarak ele almakta ve iletişim adına var olan her şeyi inceleme konusu yapmaktadır (Erdoğan, 2008).

Göstergebilimsel tanımlamayla, göstergebilim, gösterge, gösteren ve gösterilen üçlüsünün birlikteliğini anlamlamaya çalışan bir birimdir. Filmsel anlamlama ise gösteren ile gösterilen arasında kurulan bağ sonucuyla anlamın yeniden üretilmesiyle meydana gelmektedir. Gösterge, bu anlamlama süresince bağ kurulan bir nesneyi, düşünceyi, duyguyu ya da bir kavramı akılda canlandırabilecek bir gösterge biçimini almaktadır. İzleyicilerin, gözle görülür bir biçimde anlayabilecekleri bir şey, başka bir şeyin yerini tuttuğunda anlamlama süreci başlamış olmaktadır. Film içinde yer alan anlamların izleyiciye iletimi kodlar ile gerçekleşmektedir (Özden, 2014, s.145).

Göstergebilim, temelinde kültür dizgelerini incelemekle birlikte kimi göstergebilimciler, bunun yanında doğal dizgeleri de incelemesi gerektiğini söylemekte ve neden olarak doğal ve kültürel dizgelerin birbirinden net çizgilerle ayıramayacağını dile getirmektedirler. Buna karşın, kimi göstergebilimciler de, doğal dizgelerin incelenmesinin başka bilim dallarının alanı olduğunu ve göstergebilimin sadece kültürel dizgeleri incelemesi gerektiğini belirtmektedirler.

Göstergebilim, doğadaki dizgelerden, canlıların tamamının, göstergeler aracılığıyla geliştirdikleri ilişki bağlarını kast etmektedir (Akerson, 2016, s.36).

Göstergebilimsel çalışmalarda, simgeler, filmdeki gerginliği aktaran ve bunları anlamlı bir bütün olarak bir araya getirilmesini sağlayan bir işleve sahiptir. Bu açıdan bakıldığında, simgelerin film içinde temelde iki işleve sahip oldukları görülmektedir. Bunlardan ilki, daha önce meydana gelen olayları hatırlatma ya da sonraki gelişmelere temel hazırlama görevidir. Bir diğeri ise, bilinçle bilinçaltı arasında bir bağ kurarak, filmdeki zıtlıkları ve net görülen çelişkileri ortaya çıkarmasıdır.

Simgeler, bilinçaltına ulaşabilen ve akılcı olmayan bir yaklaşımla bağ kurularak bilinç düzeyine çıkarılabilir. Bu durum, C. G. Jung'un nesnel ruh durumunun ruhsal gelişim ve denge üzerinde etkili olduğu görüşüyle paralellik taşımaktadır. Dolayısıyla, ruhsal açıdan sağlıklı olmak isteyen bir birey, iç dünyasını dinlemeyi ve istediğini anlamayı iyi bilmelidir. Jung'a göre, en derin ve temel problemlerle bağlantı oluşturabilmenin yolu simgelerle mümkündür ve filmler de toplumların simgesel yaşamlarının ayrılmaz bir parçasıdır. Jung, simgelerin gündelik hayatımızda yer alan karşılıklarından farklı gösterenlere sahip olduklarını vurgulamaktadır. Bu farklılıklar için de Jung'a göre belki de en çok üzerinde durulması gereken, göstergeler güncel olan bir şeyi belirlerken, simgelerin farklı bir zamanın içerdiğini anlatıyor olmasıdır. Kısaca ifade etmek gerekirse, göstergelerin bilinç alanıyla algılanmasına karşın, simgeler bilinçaltı ile algılanmaktadır.

Görünüştaki anlatımının da ötesinde olacak bir şekilde anlam taşıyan söz ya da görüntüler simge olarak adlandırılır (Hockley, 2004, s.154-158).

İletişim ile ilgili çalışmaların önemli bir bölümü incelendiğinde göstergebilimin, iletişimi yalnızca doğrusal bir süreç olarak yorumlayan modellerden farklı bir biçimde ele alarak anlamın yaratılmasına odaklanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında yapısal bir model olduğu görülmektedir. Göstergebilimin çalışma alanının temelini, göstergenin kendisi, kendi içinde oluşturup düzenlediği kodlar ve içinde yaşanan kültür oluşturmaktadır. Bu üç temel noktayla göstergebilim, iletişim alanındaki süreci doğrusal bir şekilde ele alan modellerden farklı bir şekilde öncelikli olarak metne yönelmektedir. Bir diğer fark ise alıcının konumuyla ilgili olarak, doğrusal modellerden farklı olarak alıcıyı edilgen bir konumdan çıkararak etkin bir role yükseltmektedir. Bu yaklaşımda "alıcı" yerine "okur" kavramı kullanılmakta ve "okur", kendi duygu, düşünce ve deneyimlerini metne taşıyarak, metnin anlamlandırılması süreci üzerinde doğrudan etkili olmaktadır (Fiske, 1996, s.61-63).

Genel olarak bakıldığında, göstergebilim, anlam bilimi olarak ifade edilmektedir. Sinema göstergebilimi, film içinde anlamın nasıl kurduğunu ya da izleyicilere ne anlam ifade ettiğini açıklamayı amaç edinen bir model ifade etmektedir. Semiyoloji, bir filmin izlenmesini olanaklı hale getiren kanunları belirlemeyi ve her film için ona özel karakterini kazandıran kendisine özgü anlam kalıplarını ortaya çıkarmayı hedeflemektedir (Andrew, 2010, s.324).

Sinema göstergebilimine bakıldığında, önceki dönemlere oranla üzerine yapılan araştırmaların arttığı bir alan olmaktadır. Ortaya çıktığı yıllardan itibaren kendiliğinden gelişen sinema dili ve film grameri ile ilgili geleneksel kuramlar yeniden incelenerek, yerleşik dilbilim öğretisiyle bağlantı içine sokulması gereği hızla değer kazanmaktadır. Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini, Christian Metz ve Umberto Eco'nun öncü araştırmalarıyla ortaya çıkan tartışmalar, dil kavramının bilimsel bir biçimde kullanılması gereğini ortaya koymaktadır. Araştırmacıların ve göstergebilimcilerin bu tartışmalarının temelinde yer alan kaynak Ferdinand de Saussure'un "Genel Dilbilim Dersleri" adlı eseridir (Wollen, 2014, s.104). Saussure bu eserinde, göstergeyi bir kavram ve onu temsil eden sözcükten meydana gelen iki düzlemli bir süreç olarak görmektedir. Peirce ise göstergeyi üç düzlemli bir süreç olarak açıklamaktadır. İlk düzlem, duyularımızla algıladığımız süreçtir. Burada somut olarak bir şeyle karşılaşır, onu görür ya da duyarız. Aslında ilk karşılaştığımız bu somut şey başka bir şeyi temsil etmektedir. Temsil edilen bir şey bulunmadan bu temsil ilişkisi oluşmamaktadır. Çünkü temsil eden ile temsil edilen arasında bir bağlantı bulunmaktadır ve bu bağlantı ikinci aşamayı oluşturmaktadır. Yine bu bağlantının kurulabilmesi de üçüncü bir aşamayı gerektirmektedir ve işin asıl kısmı bu aşamada başlamaktadır. Bu süreç, yorumla sürecidir ve bu süreçte neyin temsil edildiğinin anlaşılmasına çalışıldığı süreçtir. Bu sürecin gerçekleşebilmesi için anımsama, alışkanlıklar, değerlendirmeler gibi temel becerileri kullanmak gerekmektedir. Göstergeler de öznel ve nesnel göstergeler arasındaki bağı kurmaktadır. Bu göstergeleri üç temel sınıfta toplayan Peirce, sonrasında her sınıf yeniden dallandırarak toplamda 66 tür gösterge saptamaktadır. Peirce'nin bu göstergeleri, sonrasında, göstergebilimi, dilbilimin peşinden gitme gereksiniminden kurtarmaktadır (Akerson, 2016, s.66).

Sinema göstergebilimi üzerinde etkili olan iki temel yaklaşım çağdaş göstergebilimin öncüleri arasında yer alan Saussure ve Peirce'e aittir. Bu alan üzerinde çalışma yapan birçok araştırmacı bulunmasına karşın, bu konunun öncülüğünü Christian Metz, Peter Wollen ve Umberto Eco üstlenmektedir. "Metz, sinema göstergebilime ilişkin yaklaşımını Saussure'den, Wollen ise Peirce'den etkilenecek şekilde oluşturmaktadır. Eco ise Saussure ve Peirce'ü eleştirmekle birlikte onlardan açıkça etkilenecektir. Her üç kuramcı görsel göstergenin öz niteliği ve işleyiş biçimini incelemekte, sinemada yan anlamı oluşturanın ne olduğu üzerine düşünmektedirler." (Büker, 1985, s.2-3).

3. CHRISTIAN METZ VE SİNEMADA GÖSTERGEBİLİM

Metz'in kuramı incelendiğinde genel olarak diğerlerinden edindiği bilgi üzerine oturduğu görülmektedir.

Metz, sinemayı meydana getiren maddi koşulların katı ve kesin bir biçimde incelenmesini başlatarak, sinemada anlamın gelişmesini tam anlamına kavuşturmayı amaçlamakta ve bunu "sinemanın semiyotiği" olarak adlandırmaktadır (Andrew, 2010, s.322).

Metz, film incelemesi sırasında, göstergebilimin, film dışında kalan yanları, sosyoloji, ekonomi, fizik, kimya, sosyal psikoloji ya da psikanaliz gibi diğer disiplinlere bırakması gerektiğini görüşündedir.

Metz ve onun görüşünde olan araştırmacılar, incelemek için seçtikleri filmi, kendi iç dinamiklerine göre yorumlamaktadırlar. Göstergebilim temelinde, anlam bilimidir ve sinema göstergebilimcileri, bir film içinde anlamın nasıl somutlaştırıldığı ve bunun izleyiciye nasıl sunulduğunu ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu amaçla göstergebilim, bir filmin izlenmesini olanaklı hale getiren tüm yasaları belirleyerek, tek tek türler veya filmlere kendine özgü karakterlerini yükleyen belli anlamlama kalıplarını geliştirmeyi hedeflemektedir. Sinemanın ve bir filmin temelinde sinematografik gerçeklik yer almaktadır ve bu gerçeğin temelinde anlamlama süreci bulunmaktadır. Göstergebilimci de bu süreçte direkt olarak bu özü araştırmaktadır. Bir filmin toplumla bağlantısını ve estetik işlevini anlayabilmek için filme göstergebilimsel açıdan bakmak gerekmektedir (Eco, 1985, s.264).

Alanı filmsel ve sinemasal olarak ikiye ayıran Metz'in filmsel olandan anlatmak istediği, sinemanın öbür etkinliklerle bağlantısını inceleyen problemlerin yer aldığı alandır. Bir film yapımının içinde yer alan, sinemanın teknoloji, yönetmenlerin yaşam öyküleri, sınırlanmışlık gibi ve sansür yasası, izleyici tepkisi, star kültürü gibi filmlerin varlığının bir sonucu olarak kabul edilebilen tüm boyutlar buna dahildir. Sinematografik alanın kapsamı ise filmsel alana göre çok daha dardır.

Metz, sinemanın hammaddesini filmi izlerken dikkatimizi çeken bilgi kanallarının oluşturduğunu söylemektedir. Bu bilgi kanalları içerisinde, hareketli görüntüler, film içinde yer alan tüm yazılar, çizimler, konuşmalar, gürültü, ses efektleri, kullanılan müzikler yer almaktadır. Bu malzemelerin

birleşimiyle oluşan anlam, içinden çıktığı tek tek malzemelerin bütününden farklı bir şeyi ifade etmektedir ve sinema göstergebilimcisi bu anlamla ilgilenmektedir (Andrew, 2010, s.325-327).

Sinemanın gerçek bir dil olmadığını ifade eden Metz, onu sözel dillerden ayırarak “Sinema dili evrenseldir, görüntüyü algılama tüm dünyada çok az değişen bir olgudur. Çünkü sinema dilinde çift eklemleme yoktur. Sesbirim gösterendir, gösterilen değildir. Oysa sinemada görüntü hem gösterendir, hem de gösterilen.” demektedir (Büker, 1985, s.40). Bu durum şu şekilde örneklenebilmektedir: Sinemada ağaç göstermek isteyen bir yönetmenin o ağacı göstermesi gerekmektedir. Yani görüntü hem gösteren hem de gösterilendir. Bu nedenle Metz, filmin kuvvetli bir anlatım aracı olduğunu ve sinemanın yapısından kaynaklı bir biçimde yan anlamı yarattığını, farklı yan anlam yaratıcılarına gerek duymadığını ifade etmektedir (Büker, 1985, s.26, 38).

Metz’in bu görüşleriyle ile dile getirmek istediği şey, sinemayı bir dilbilgisi olarak görmediğidir. Sinema dilinin de kendisine has kuralları olduğunu ancak bunun sözel dillerde olduğu gibi sıkı ve karmaşık kurallara bağlı olmadığını vurgulayan Metz, yönetmenin kullandığı dilden başka bir şekilde o filmin düzenlemesi yapabilme imkanına sahip olmakla birlikte yönetmeni dili o şekilde kullandı diye dilbilim kurallarına aykırı davrandığını varsayamayacağımızı söylemektedir (Andrew, 2010, s.329)

Göstergebilime göre, bir film içinde ele alınan olası tüm anlamlar bir kod ile ifade edilmiş olmalıdır. Çünkü göstergebilim, bir anlatının kodu aracılığıyla aktarılan mesajları ele almaktadır ve bunun dışında kalan bir şekilde iletilen mesajları yok saymaktadır. Anlamlandırma, algılamamın bize gösterdiği işaretlerin içinde yer almaktadır. Bu şekilde işaretlenerek kodlanan mesajlar metnin içinde yer almaktadır ve tüm bunlar gösterge bilimcinin kategorilerinin temelini yaratmaktadır (Andrew, 2010, s.332).

Sinema anlatımı kodlara dayalıdır ve göstergebilimsel bir çözümleme, filmlerde yer alan açıkça görünmeyen bu kodları ortaya çıkarmakta ve açıklamaktadır.

Kodları kültürel ve özgül kodlar şeklinde ikiye ayıran Metz, kültürel kodları anlamak için herhangi bir eğitim gerekmediğini, bu kodları anlayabilmek için o kültürde doğup yetişmiş olmak gerektiğini kaydetmektedir. Özgül kodlar ise içinde kurgunun, alıcı devinimlerin ve optik etkilerin yer aldığı kodlardır ve bunların anlaşılabilmesi için öğrenilmesi gerekmektedir (Büker, 1985, s.27-28).

Bir film içerisinde yer alan kültürel kodlar sayısızdır ve var olmak için sinemaya ihtiyaç duymamaktadır. Ancak bu kodlar, filmler içinde anlam kazanmaları amacıyla o filmler içerisine yerleştirilmektedirler. Göstergebilimcilere göre bunlar içinde, doğaya bakışımızı dahi değiştiren temel algılama alışkanlıkları bulunmaktadır (Andrew, 2010, s.333).

Sinemada anlamın iletilmesini sağlayan göstergeler, düz anlam ve yan anlam şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Düz anlamdan kastedilen, gösterilen şeyin altında başka herhangi bir anlam bulmaya çalışmadan her ne gösteriliyorsa doğrudan onu anlamaktadır. Yan anlamda ise gösterilen şeyin ötesinde bir anlam üretme süreci yer almaktadır. Burada düz anlamda gösterilenlerden de yola çıkılarak farklı anlamlar üretilmektedir. Bir film çözümlemesi sırasında var olan gerçekliği olduğu gibi düz anlam ile algılamak, var olan bu gerçekliğin altında yatan ve apaçık ortada yer almayan yan anlam ise yorumlama ve anlama çabasıyla ortaya çıkarılmaktadır (Agocuk, 2016, s.9).

Göstergelerin bir değer kazanmaları bağlam içinde mümkün olmaktadır. Yan anlamın gerçekleşebilmesi için de bağlam içinde yer alan ipuçlarına ihtiyaç duyulmaktadır. Bazı ipuçları toplumların kültürel hafızalarına yerleşmiş ve kalıplaşmış yan anlamlardır. Bireysel ortamda ise, ipuçlarını dil dışı kullanımlarda aynı şekilde bağlam verirken, dilde de metin vermektedir.

Örnek vermek gerekirse, Hıristiyanlara ait olan dini motiflerde kutsal kişiliklerin kafalarının üstünde etrafı parlak, daire biçiminde bir şekil resmedilmektedir. İlk bakıldığında bu daire herhangi bir şeydir. Ancak o toplumun kültürü içinde yer alan bireyler için bu daire, yan anlam bazında kutsal kişiyi simgeleyen bir şekildir ve dini motifler içinde yer alan, onlar için geçerli olan bir tür şifredir. Bu, bir çeşit, kültüre mal olmuş ve kalıplaşmış bir yan anlamdır. İslam dinine bakıldığında, yine kutsal kişilerin kafalarının etrafında bu sefer çember yerine alev görüntüsü yer almaktadır. Bu alev görüntüsü de yine az öncekinde olduğu gibi kalıplaşmış bir yan anlamı ifade etmektedir. Bu yan anlamı anlayabilmek için sadece o motife bakmak yeterli değildir, İslam dinindeki bağlamını bilmek gerekmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken şey, alev herhangi bir motifte gerçekten alev anlamında da kullanılabilir

olabilir ancak bu alev bir kişinin başında yer alıyorsa orada kutsallık anlamı devreye girmektedir (Akerson, 2016, s.119-120).

Christian Metz, Eisenstein'in "Que Viva Mexico!" sunun ünlü bir sahnesini yorumlayışını Wollen şu şekilde aktarmaktadır:

"Önce zorba hükümdarlarının atlarının nalları altında işkence gördükten sonra yalnız başları dışarıda kalacak biçimde kuma gömülen üç köylünün acı çeken fakat huzurlu yüzleri tasvir edilir. Düz anlamsal bağlamda bu imge adamların acı çektiklerini, öldüklerini anlatır. Fakat işin bir yan anlamsal boyutu vardır: manzaranın soyluluğu; Eisenstein'a özgü, üçgen kompozisyonu olan güzel bir çekim söz konusudur. Bu ikinci boyutta imge, Meksika halkının soyluluğunu, son zaferin kesinliğini, kuzeyden gelen bir insanın sahnenin güneşle yıkanan göz kamaştırıcılığına duyduğu bir tür tutkulu aşkı göstermektedir." (2014, s.137).

Metz, mesajı izleyiciye ulaştıran sinemasal kodları, görsel imge, müzik, konuşma, ses ve yazı olmak üzere beş kanalda toplamaktadır. Sinema, bu beş kanalın meydana getirdiği bir anlatım aracıdır. Metz'e göre, sinemada ortaya çıkan kodlar ise sinemaya özgü kodlar, sinemaya özgü olmayan kodlar ve sinemanın öbür sanat dallarıyla paylaştığı kodlar olmak üzere üç türdür. Hızlı kurgu teknikleri, zincirleme geçiş, kararma açılma gibi optik geçişler sinemaya özgü kodları oluşturmaktadır. Sinemaya özgü olmayan kodlar, kültürel anlamlara sahip olan ve o kültür içinde anlamlandırılacak olan, içinde bolca kültürel göndermeler yer alan kodlardır. Oyunculuk biçimleri, sahne aydınlatması gibi alanlar ise sinemanın diğer sanat dallarıyla paylaştığı kodları meydana getirmektedir.

Filmlerde yer alan kodların çözümüne dayanan göstergebilimsel eleştiri temelde iki düzeyde gerçekleşmektedir. İlk düzeyde, yer alan kodların psikolojik, kültürel, sosyolojik ve estetik alanda yer alan tüm kodlar çözümlenmektedir. İkinci düzeyde ise yine kodlar yoluyla izleyiciye aktarılmak istenen sinemasal biçim incelenmektedir. Metz'e göre "Her film, görsel göstergelerden oluşmaktadır ve anlam bu göstergelerin film şeridi içinde dizilişlerinin ortaya çıkardığı dizimsel ve dizisel ilişkiler bağlamında ortaya çıkmaktadır." (2012, s.120).

Bir film anlatısı içinde kodlar ve mesajlar, bir metnin içinde, diğer unsurlarla iç içe bulunmaktadır.

Bir metin içinde sayısız mesaj yer almaktadır. Göstergebilimsel, yapım, dağıtım ve psikolojik etki gibi sinemanın dışsal faktörlerine karşı ilgisizdir ve metni, filmin kendisinden daha farklı (daha büyük veya daha küçük bir) bir şey olarak değerlendirebilmektedir. Tek başına bir filmi, çoğunlukla mesajın oluşturulduğu mekan olarak kabul etmektedir. Metin, içinde yer alan tek tek mesajlardan başka bir şeydir ve bağlam yaratma yoluyla tekil halde yer alan mesajlara anlamlandırmalar yüklemektedir. Metin, film içinde yer alan mesajları sentaks eksenini (syntagmatic) ve paradigma eksenini olmak üzere iki eksende düzenlemektedir. Sentaks eksen, metin içinde arka arkaya gelen mesajların birbirine yatak ekseninde bağlanmasını ifade etmektedir. Bu düzeydeki incelemeler "ne, neyi izliyor" sorusunu araştırmaktadır. Bunun yanında her metinde, aynı anda seçici bir dikey boyut da bulunmaktadır. Filmlerin anlam kazanması paradigmlar üzerinde yoğunlaşmalarıyla gerçekleşmektedir. Bu boyut, kendisini filmin anlatımı esnasında göstermekle birlikte bir anlatıma bağlı olmamaktadır (Andrew, 2010, s.336-337).

Metz'in geliştirdiği "Büyük Dizimsel" olarak adlandırdığı kurgulama ilkesi, bir filmi meydana getiren görüntülerin "ayrım" şeklinde nasıl kurgulandığını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu ilke, temel olarak film dizimlerini ele alarak incelemeyi başlatır ve bu inceleme sırasında film ayrımlarından başlayarak dizimleri inceler. Metz, bu dizimleri zamansal ve zamansal olmayan olarak ikiye ayırır ve toplamda sekiz dizimden bahseder. Zamansal olan dizimler, "betimleyici dizim, ardışık anlatısal dizim, sahne, kısa öykülü ayırım ve ayırım" olmak üzere beş çeşitten oluşmaktadır. Zamansal olmayan dizimleri ise kendi içerisinde "koşut dizim ve resimli dizim" olmak üzere iki çeşide ayırmaktadır.

Bunların dışında, özerk çekim diye adlandırdığı tek plan çekimlerden oluşan ancak buna karşın bir ayırım kadar özerk çekimlerde bulunmaktadır.

Tüm bu ayrımlardan ve açıklamalardan da anlaşılacağı şekilde, "Büyük Dizimsel", filmi ayrımlar düzeyinde inceleyen bir yaklaşım olmaktadır. Ancak bu "Büyük Dizimsel" tüm filmlerde uygulanmadığından o dönemde eleştirilmektedir. Metz, "Essais Sur La Signification Au Sinema, I (Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, I)" adlı eserinde "Büyük Dizimsel"i Jacques Rozier'in "Adieu Philippine" adlı filmine uyarlayarak, fakat kendisi de "Dil ve Sinema" adlı yapıtında bu incelemenin

sinemada anlam üretiminde gerekli olan ses, konuşma, görsel bakış açısı gibi faktörlere yer vermediği için yetersiz olduğunu ifade etmektedir (2012, s.183-184).

Metz, görüntüye eklenenler ve görüntüyü görmemizi sağlayanlar olmak üzere iki tür kodu incelemek gerektiğini dile getirmektedir. İçinde bulunduğumuz kültür görülebilir evreni sürekli kodlayarak biçimlendirmektedir. “Metz, bu temsil tasarımlarının üstüne basılmış kültürel anlam katmanlarını görmek amacıyla sinema görüntülerine cesur bir bakış yöneltilmesini islemektedir.” (Andrew, 2010, s.342).

Özden, filmlerin göstergebilimsel yöntemle çözümlenmesini şu şekilde ifade etmektedir:

“Filmlerin göstergebilimsel yöntemle çözümlenmesinde yan anlamın çözümlenmesine geçilmesiyle birlikte, göstergenin filmsel ve sosyal tarihinin değerlendirilmesine geçilmektedir. Filmsel anlama süreci içinde eğretileme (metafor) ve düz değişmece (metonomi)’nin önemli işlevleri bulunmaktadır. Kurgu ve kompozisyon ile filmin bir öğesi yapılan göndermeyle bir başka öğenin ya da daha büyük bir simgesel varlığın simgesi durumuna gelmektedir ve bu öğelerin hepsi de filmin göndermesel boyutuna, yani film-öykü sürecine ait olmadığı takdirde, tecrübe dışı bir alana ait olmaktadır.” (2014, s.251-252).

Film göstergebilimin en temel gayesi, filmsel anlatımın oluşum süreçlerinin araştırılması ve filmsel anlamlandırma aşamalarının nasıl işlediğinin tespit edilmesidir.

4. LEVENT SEMERCİ ve SİNEMASI

Levent Semerci, 30 Haziran 1973 İstanbul dünyaya gelmiştir. Almanya’da kabare çalışmaları da gerçekleştiren Semerci’nin eğitimi sinema üzerinedir. Semerci, Türkiye’de pek çok şirketin reklam filmlerini çekmenin yanında çeşitli sanatçıların müzik kliplerinin yönetmenliğini de üstlenmiştir.

Yönetmenliğini üstlendiği ilk uzun metrajlı “Nefes: Vatan Sağolsun” filmidir. Bu filmde yönetmenliğin yanı sıra yapımcılık, senaristlik, kamera operatörlüğü ve kurguda da yer alan Semerci, 3. Yeşilçam Ödülleri’nde en iyi ilk film ödülüne sahip olmuştur (URL 3).

“Nefes: Vatan Sağolsun” filmi ile kısa sürede iki milyon gişe yapmayı başararak, bu alanda yapılan cesurca filmlerin içinde yer aldığı söylenerek büyük taktir toplamıştır. Levent Semerci bu film ile “2010 Adana Altın Koza Film Şenliği”nde “En İyi Yönetmen” ve “Jüri Özel Ödülü”nün sahibi olmuştur (URL 4).

Levent Semerci’nin ikinci uzun metrajlı filmi olan “Ayhan Hanım”, henüz vizyona girmemişken Semerci, “20 Temmuz’da yaşanan “Suruç Katliamı” ve 10 Ekim’de yaşanan Ankara Katliamında yitirdiğimiz güzel insanların, yoldaşların, barış diyenlerin anısına” açıklamasını yaparak “Halay çekerken, dans ederken katledildiler. Suruç ve Ankara’da katledilenlerin anısına...” notuyla “Youtube” kanalına yükleyerek serbest dolaşıma açmıştır (URL 2).

12 Eylül hikâyesinin deneysel bir anlatımla yorumlandığı 2014 yapımı “Ayhan Hanım” filmiyle İstanbul Uluslararası Film Festivali’nde Ulusal Yarışma kategorisinde yarışmıştır.

5. “AYHAN HANIM” FİLMİ: KONUSU VE GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Başrollerinde, festivalde “En İyi Kadın Oyuncu” Ödülünü alan, Vahide Perçin ve Selçuk Yöntem yer almaktadır. “Ayhan Hanım” filmi Türkiye’nin yakın geçmişinde meydana gelen 12 Eylül 1980 darbesi sürecinde bir ailenin yaşadığı olayları konu etmektedir.

Eşi emekli astsubay olan Ayhan Hanım, dört oğlu olan, apolitik bir ev hanımıdır. 1977 yılı ve devamında meydana gelen kaosun hakim olduğu dönemde geçen filmde Ayhan Hanım, eşi Ahmet Bey ve küçük oğlu döneme hakim olan politik karmaşalardan uzak bir yaşam sürdürmeye çalışsalar da diğer üç oğlu politikanın ve yaşanan olayların içinde aktif olarak yer almaktadırlar. “12 Eylül 1980 Askeri Darbesi”yle birlikte ailenin dağılma sürecine girmektedir.

“Çocuğunu 12 Eylül’de işkencelerden koruyamayan, komünist olmayan ancak oğlu ve arkadaşlarının insanlığını gördükçe fikre ısınan, özverili sevgili dolu anne Ayhan ve orduya yıllarca hizmet ettiği halde oğlunun nasıl solcu olduğunu kavrayamayan ama onu dışlamaktan da kaçınan isimsiz baba filmin önemli karakterleridir. Film, devrimcilere ve komünizm fikrine romantik bir bakış açısıyla ve naif bir tutumla yaklaşmaktadır. “Her iki taraftan da gençler öldü” klişesine neredeyse hiç yer vermemektedir.

Otuz yıldır 12 Eylül'ü anlatma gayesiyle yola çıkan ancak her seferinde kitlelerde yığınlık, yenilmişlik hissi uyandırıp gözyaşları eşliğinde "12 Eylül kötüdür" gibi uzunca bir zamandır hiçbir radikalliği, yeniliği olmayan bir önermeyle sonlanan filmlerin yanında "Ayhan Hanım" metin olarak diğerleriyle benzerlik taşımakla birlikte yönetmen biçimsel açıdan gerçekçilik, tanıklık gibi 12 Eylül filmlerinde tutmadığı ve hedef kitlede yenilik doğurmadığı kanıtlanmış yöntemlerin aksine filmin türünü kurmacadan deneysel dönüşürebilecek tekniklerle filmi işlemektedir" (URL 1).

Film, bomboş bir stüdyoda iplerle bağlanarak yakalanmış bir boğanın uzun süren boğuşma sahnesiyle başlamaktadır. Uzun direnişten sonra gözleri bağlı olan boğa yere düşürülmekte ve o esnada dış seste televizyondan gelen darbenin yapıldığı ses duyulmaktadır. Burada boğanın yere yıkılışı ve askeri darbenin yapılmasını özdeşleştirilmektedir (Resim1). Sonraki planda boğa yere yıkıldıktan sonra bedeninden ayrılmış olarak kanlar içinde yerde duran kafası yer almaktadır (Resim 2). Burada adeta, "Düzeni bozanın kafası kesilir" mesajı verilmektedir.

Boğa sahnesinin ardından karanlık bir alanda küçük çocuğun açtığı kapıyla karakterler tanıtılmaya başlanmaktadır (Resim 3). Bu sahnede izleyicinin karşısına bir stüdyo çıkmakta ve küçük çocuk evi diye bu stüdyoya doğru ilerlemektedir. Çocuk eve doğru ilerlerken yerde akan yoğun kan izleyiciye gösterilmektedir (Resim 4). Bu noktada da izleyici, evde yaşanacak olayları kan görüntüsü üzerinden anlamaya başlamaktadır. Çocuğun evine yöneldiği yerin stüdyonun ortasında bir mekan olması, yine filmin biterken, kameranın evden uzaklaşıp her şeyin stüdyoda yaşandığını bir kere daha göstermesi bir kurgu izlendiğini, izleyiciye hatırlatır niteliktedir. Çocuk eve girdiğinde yerde kanlar içinde yatan annesini ve başında bekleyen babasını görmektedir. Bu sahnenin ardından yoğun bir müzik ve ritmik seslerle birlikte hastane sahnesindeki gerilim başlamaktadır.

Bu sahnelerde ve filmin genelinde sürekli olarak rahatsız edici, şiddeti giderek artan ve sıklaşan ritmik sesler, cama vurma sesleri, çalan telefonlar, çalan kapı sesleri, saatin tik tak sesleri, aniden yükselen sesler ile izleyicide gerilimin azalmasına izin vermemektedir. Kullanılan müzikler de bu gerilimi desteklemektedir.

Film, zamansal açıdan düz bir çizgi takip etmemektedir. Geçmiş ve gelecek arasında keskin geçişler yapılmaktadır. Yine aynı şekilde düş ve gerçek de birbirinin içine girmiş durumda yer almaktadır. Düş nerede başlıyor, nerede bitiyor sorusunu cevaplandırmanın güç olduğu filmin tamamının düş olup olmadığı noktasında da yönetmen izleyiciyi net olmayan bir durumda bırakmaktadır. Zamanda sıçrama aynı sahne üzerinde de kullanılmaktadır. Kapıyı çalan küçük çocuk, kapı açıldığında karşımıza büyümüş hali çıkmaktadır. Hastanede annesinin yüzüne uzanan el sürekli olarak küçük çocuk ve büyümüş hali arasında gidip gelmektedir.

Film içinde kadraj sürekli olarak tepe taklak olmakta, eğik kadrajlar, ters kadrajlar, tepe açısıyla çekilmiş görüntüler film içinde yoğun bir şekilde kullanılmaktadır (Resim 5,6).

Film üç ayrı mekanda geçmektedir: Başrolde yer alan "anne"nin kaldırıldığı hastane ve hastane koridorları, dansların gerçekleştiği boş stüdyo ve evin içi.

Boş stüdyoda yerde el yapımı desenli bir halı yer almakta ve bu halı kadının evini temsil etmektedir. Boş stüdyoda adam ve kadının dansı gösterilmektedir (Resim 7). Filmde özellikle gerilimin yüksek olduğu sahneler metaforlar yoluyla bu boş stüdyo ortamında anlatılmaktadır. Bu ortamda adam kadına evlenme teklifi edip kadını ikna ederken, ona mavi bir sabahlık giydirmekte ve birlikte bu halıya adım atmaktadırlar. Film boyunca bu sahnelerde kadının üzerinde bu sabahlığı sürekli yer almaktadır. Bu sabahlık kadının evlenmesini ve yeni hayatını temsil etmektedir. Bu sahnelerde yer alan halı da kadının "yuva"sını simgelemektedir (Resim 8).

Çocuklarının olmasını, birlik beraberlikleri yine bu halı ile ifade edilmektedir. Halı üzerindeki danslarda, karı ve koca birlikte, çocukları bu halının üzerinde tutmaya çalışmaktadırlar. Biri adım atacakken diğeri bunu engellemekte, bu şekilde halı üzerinde yani evlerinde birlik ve beraberlik içinde kalmaya çalışmaktadırlar (Resim 9).

Bu halı içinden çocukların çıkmasıyla birlikte ayrılıklar, tartışmalar başlamaktadır. Halı üzerinde önce uyumlu danslar yer alırken, görüş ayrılıklarıyla birlikte bu danslar mücadeleye dönüşmektedir (Resim 10). Çocukların halıdan, yani evden sol ayaklarıyla çıkması ve bu sahnenin uzun tutulması izleyiciye çocukların görüşleri yönünde de bilgi vermektedir (Resim 11). Bu noktada artık stüdyoda çekilen sahnelere halı dışında yer karolarından oluşan boş bir alan daha eklenmektedir. Bu nokta çocukların

arkadaşlarıyla buluşup toplantı yaptığı sahneleri oluşturmaktadır. Bunlar yine diyalogsuz ve danslar yoluyla izleyiciye aktarılmaktadır (Resim 12).

1 Mayıs 1977 tarihinin anlatıldığı sahne, boş stüdyoda bir kişinin dansıyla başlamaktadır. Dansında sağ elle çekiç tutma hareketi yapılmaktadır. Eller yumruk, dansla zincirler varmış gibi zincirleri kırmaya çalıştığı gösterilmektedir. Çocuğun yanına arkadaşları gelmekte ve sahne yavaş yavaş kalabalıklaşmaya başlamaktadır. Bu sahne ile izleyiciye, 1 Mayıs 1977'de Taksim Meydanı'nın giderek kalabalıklaşmasını simgesel olarak ifade etmektedir. Meydanda toplanan kişilerin dansları giderek hızlanmakta, müziğin ritmi giderek artmakta ve bu esnada sahneye yavaş yavaş yoğun bir kan yayılmaya başlamaktadır. Bu noktada arka fondan rahatsız edici sesler yükselmeye başlamaktadır: Su damlaması, saat tik takları, kapının ardından cama ritmik bir sesle silahla vuran bir kişi (Resim 13). Bu esnada üç sahne arasında hızlı geçişlerle paralel kurgu yapılmaktadır. Gerilim giderek artmakta, çocukların bazılarının ayağına kan bulaşmaya başlamakta (Resim 14), ışıklar sürekli yanıp sönmektedir. Fonda Kenan Evren'in darbe olduğunu açıklayan konuşması gelmeye başlamakta, ailenin evindeki telefonun çalmasıyla sesler ve gerilim bir anda sona ermektedir. Bu noktada kadın yatak odasında, ters ışıkta elleri havada dua okurken gösterilmektedir. Kadının arkasında cama silahla sürekli vuran bir adam belirmekte ve bu sahnede bu adamın 12 Eylül'ü gerçekleştirenlerin temsilcisi olduğunu anlaşılmaktadır (Resim 15). Adam sahnelerin çoğunda alt açıyla ya da profilden ters ışıkla gösterilmektedir. Evin en küçük çocuğunun adama baktığı sahnelerde çocuk üst açıyla çekilmektedir (Resim 16,17). Bu sahnelerde çocuğun çaresizliğini adamın acımasızlığını kamera ağırlıklı olarak göstermektedir. Evde devam eden bu gergin sahne, boş stüdyoda işkence gördüğü anlaşılan çıplak bir kızın sürüklenme sahnesiyle kesilmektedir (Resim 18). 12 Eylül'ün temsilcisi olan adam film içinde sürekli bir elinde silah öbüründe telsiz ile görüntülenmektedir. Küçük çocuğun odasındaki oyuncak askere ve adama sırasıyla bakması, onları kafasında karşılaştırdığını izleyiciye anlatmaktadır.

İşkence sahnesinin ardından, boş sahnede kırmızı kıyafetli beyaz eşarplı kadınlar dua ve dans ederken görülmektedir. Bu esnada fonda yüksek bir sesle ezan sesi duyulmaktadır. Kadınlar namaz kılmaya başlamakta ve kadınlardan birinin eşarbi kana bulanmaktadır. Bu planda o kadının oğlunun öldüğü anlaşılmaktadır. Aynı anda diğer bir sahnede boş odada işkence görüp ölmüş kan gölünün içindeki çocukları gösterilmekte ve ezan sesinin yerini istiklal marşı almakta ve "Her şey vatan için" sesleri ritmik bir şekilde duyulmaya başlanmaktadır. Sahne tekrar kadınlara geçtiğinde iki kişinin daha eşarbinin kan olduğu, yani iki kişinin daha çocuğunun öldüğü anlaşılmaktadır. Bu plandan sonra diğer kadınlar onların etrafını sararak dans etmektedirler (Resim 19).

Başka bir sahnede başrolde yer alan kadın karakterin hastanedeki sahnesi gösterilmektedir. Yerde sürünerek üzeri kanlar içinde bir kız kadına doğru yardım et diye yavaşlamakta, kadın elini uzatmakta ancak aynı zamanda ondan uzaklaşmaktadır. Bu sırada cama silahla vurma sesleri gelmeye başlamakta ve ritim giderek hızlanmaktadır. Ardından büyük bir gürültüyle tank içeri girmekte ve kızın üstünden geçerek kızı ezmektedir (resim 20). Bu sahneden sonra gerilim sona ererek uzun uzun kızın her açıdan kanlı bedeni gösterilmektedir. Bu sırada 12 Eylül'ün temsilcisi olan adam, koridorda oturmuş elinde silahı "komünist" diye şarkı söylerken gösterilmektedir.

Filmin son sahnesinde kadının yoğun bakımdaki görüntüsünü yer almaktadır. Aynı anda paralel kurgu ile kadın, stüdyodaki halının üzerinde yatmış bembeyaz halde ve üzerinde o sahnelerde hiç çıkarmadığı mavi sabahlığıyla gösterilmektedir (Resim 21). Bu sahneler paralel kurgu ile izleyiciye, kadının ölümle yaşam arasında gidip geldiğini göstermektedir. Bu durum, yine halı üzerinde metaforlar ile verilmektedir. Kadın ve beyazlara boyanmış ruhu halı üzerinde dans etmektedir (Resim 22). Ruh, üzerindeki mavi sabahlığı çıkarıp kadının koluna girerek onu halıdan çıkarmaya çalışmaktadır. Bu dansın sonunda kadın evlendiği gün ayak bastığı halıdan ilk defa çıkmakta, ardından kadının hastanede yoğun bakımdaki hali gösterilmektedir. Burada film en başa dönerek, ilk sahnede kadının yerde kanlar içinde yattığı, kocasının başında durduğu sahneye geçiş yapılmaktadır. Kamera evden yavaş yavaş çıkarak, bu çıkışta evin de hastanenin de diğer sahnelerinde aynı ortamda çekildiği kamera tarafından izleyiciye gösterilmektedir. Kamera evden hızla uzaklaşırken, çocuğun filmin başında içine girdiği evi tekrar dışardan göstermekte ve büyük bir gürültüyle sahne karartılmaktadır. Ve film bu şekilde sona ermektedir.

Film bize gerçek anlamda diğer 12 Eylül filmlerinde gördüğümüz yakalanma, işkence görme, öldürülme sahnelerini göstermemekte ancak boş sahnede birden bire görülen işkence görmüş insan görüntüleri gerçek sahnelerden daha fazla acıyı hissettirebilmektedir.

Film içinde en fazla anlam yüklenen nesne, boş sahnedeki halı olmaktadır. Aileyi bu geleneksel motifli halı üzerinde birlik içinde tutma çabası film boyunca işlenmektedir.

Filmde dikkati çeken bir diğer nesne sürekli çalan kırmızı çevirmeli telefon olmaktadır. Gerilimin yükseldiği sahnelerin tamamına yakınında telefonun sesi duyulmakta ve bu telefon gelecek kötü haberlerin temsilcisi durumundadır. Son sahnede telefon ahizesi açılmış bir şekilde yerde sallanırken gösterilmekte ve burada sürekli meşgul çalan telefon hastaneye ulaşamamayı ve kadının adamın kollarında yaşam mücadelesi vermesini simgelemektedir. Sürekli kötü haberleri vermek için çalan telefon ile hastaneye ulaşamamaktadır.

Filmde yer alan, hastanenin içine giren kocaman tank, izleyiciye o dönemin simgesi niteliğinde sunulmaktadır. Yine bu dönemi, bir elinde telsiz diğerinde silah ile polis olduğu düşündürülen ancak üzerinde resmi kıyafet bulunmayan bir karakter temsil etmektedir.

Filmde, kadının oğlunu hapisanede ziyaret ettiği sahnedeki karşılıklı konuşmalarında kadın oğluna “keşke içime alabilsem sizi” demekte ve camda kadınla oğlunun yansıması iç içe geçip kadının yüzünde birleşmektedir (Resim 23).

Sinematografik açıdan bakıldığında film izleyiciye baştan sona estetik unsurlar sunmaktadır. Dans ve müziği, her biri fotoğraf karesi gibi olan sahneler tamamlamaktadır. Sahnelerde görsellik oluşturulurken yoğun olarak simetriden ve ritimden faydalanılmaktadır (Resim 24,25,26). Filmde yine detay çekimler, ters ışık ve ters dönmüş kadrılar ağırlıklı olarak kullanılmaktadır (Resim 27,28). İşkence sahneleri, hastane sahneleri soğuk renk olan mavi tonlarla işlenirken, ailenin evinin ve yemek sofralarının olduğu sahneler daha sıcak renk tonlarıyla işlenmektedir. Film içinde yer alan tiyatrosu ve dans içerek uzun geçiş sahneleri birer geçiş oluşturmaktan öte filmin omurgasını oluşturur nitelikte kurgulanmaktadır.

Ara yazılar ve ses kanalından gelen gerçek sesler ile filmin darbe ve hesaplaşmasını kuvvetlendiren yönetmen, filmin birçok yerinde gerilim ve korku unsurlarını da kullanarak filmi salt dramdan öteye taşımaktadır.

6. SONUÇ

İlgi alanının merkezine göstergeleri ve bu göstergelerin işleyiş şekillerini koyan göstergebilim, bakıldığında terimi meydana getiren “gösterge” ve “bilim” kavramlarının anlamına indirgenemeyecek kadar kapsamlı ve uygulama alanının dışında yer alan pek çok yaklaşımı da bünyesinde barındıran bir alandır. Bu bağlamda göstergebilim, anlam, anlamlama ve anlamın yeniden türetilmesiyle alakalı bir alan olan ortaya çıkmaktadır. Saussure ve Peirce'nin katkılarıyla bir bilim alanı haline gelen göstergebilim, Metz'in katkılarıyla sinemaya uyarlanma imkanına kavuşmaktadır. Metz, Saussure'nin geleneğini takip ederek sinemanın bir dil alanı olmasından yola çıkmakta, sözel dil ve film dili arasındaki benzerlikleri ve ayrımları detaylandırarak yaklaşımını oluşturmaktadır.

Bu çalışmada, sinemada göstergelerin önemi ve ürettikleri anlamların çözümlenmesi bağlamında Levent Semerci'nin “Ayhan Hanım” filmi incelenmektedir.

Sinemada izleyiciye sunulan her görüntü bir göstergedir ve bir anlam taşımaktadır. Bu görüntüler tek bir anlamı içermemekte, perdeye yansıyan görüntüler ve nesnelere bir yandan gerçek dünyayı yansıtırken, diğer yandan da nesnelere ve görüntüler arasındaki anlambilimsel ilişki aracılığıyla, anlam ve enformasyon üretmektedirler.

Bu filmde de görüldüğü gibi Metz'in söylediği, kültürel kodların film çözümlemesi içerisindeki yeri büyük anlam taşımaktadır. “Ayhan Hanım” filmi filmin çekildiği coğrafyada yaşamamış ya da o dönemi ve dönemin özelliklerini bilmeyen birisi izlese film içerisindeki kodları yeterli düzeyde çözümleyemeyecektir. Aileye verilen önem, bunun desenli halı ile temsil edilmesi gibi unsurlar ancak o coğrafyanın kendi kültürel değerleri içerisinde çözümlenebilecek kodlardır.

Göstergebilimsel yöntemle incelenen çalışmada, göstergeler aracılığıyla üretilen anlamlar ve sinemada perdeye yansıtılan gerçek ile gerçeğin ardında anlatılmak istenen ve yüklenen enformasyon biçimi açıklanmaktadır.

KAYNAKÇA

- AGOCUK, P. (2016). Amarcord Filmi Özelinde Göstergibilimsel Film Çözümlemesi ve Anlamlandırma. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(31), 7-18.
- AKERSON, F. A. (2016). *Göstergibilime Giriş*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- ANDREW, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- BERGER, A. A. (1993). *Kitle İletişimde Çözümleme Yöntemleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- BÜKER, S. (1985). *Sinemada Anlam Yaratma*. Eskişehir: Milliyet Yayınları.
- ECO, U. (1985). *Sinemanın Göstergibilime Katkısı Üzerine*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- ERDOĞAN, İ. (2008). *İletişimi Anlamak*. Ankara: Erk Yayıncılık.
- FİSKE, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: ARK Yayınları.
- HOCKLEY, L. (2004). *Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım*. İstanbul: Es Yayınları.
- METZ, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- ÖZDEN, Z. (2014). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- RIFAT, M. (2009). *Homo Semioticus ve Genel Göstergibilim Sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- WOLLEN, P. (2014). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İstanbul: Metis Yayınları.
- URL 1 <http://www.azizmsanat.org/2016/07/12/12-eylule-deneysel-yaklasim-ayhan-hanim-onur-kesapli/> (10.12.2020).
- URL 2 <http://www.filmloverss.com/levent-semerci-ayhan-hanim-filmini-internette-yayinladi> (10.12.2020).
- URL 3 https://www.wikizero.com/tr/Ayhan_Han%C4%B1m (10.12.2020).
- URL 4 <http://www.biyografi.info/kisi/levent-semerci> (10.12.2020).

Ekler

Resim 1



Resim 2

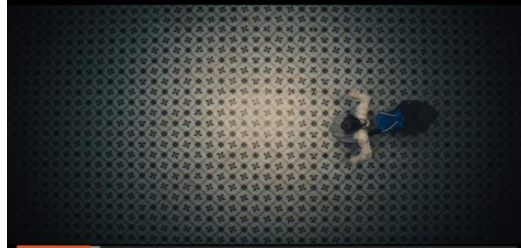


Resim 3

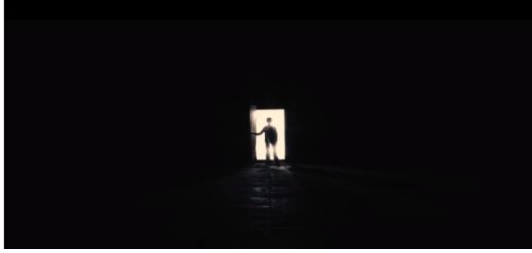
Resim 6



Resim 7



Resim 8



Resim 4



Resim 9



Resim 5



Resim 10



Resim 11



Resim 18



Resim 12



Resim 19



Resim 13



Resim 20



Resim 14



Resim 21



Resim 15



Resim 22



Resim 16



Resim 23



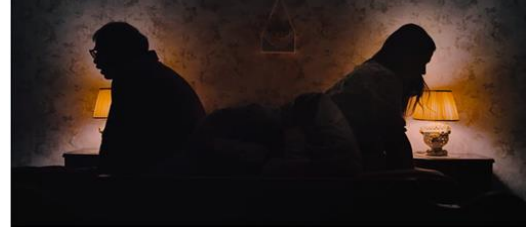
Resim 17



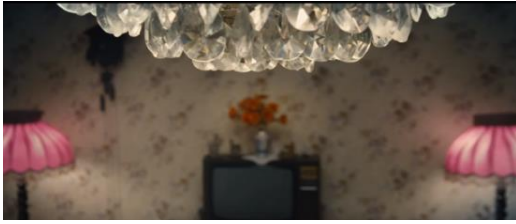
Resim 24



Resim 25



Resim 27



Resim 26



Resim 28



Görüntüler Levent Semerci'nin "Ayhan Hanım" filminin DVD'si içinden "PrintScreen" yöntemi ile alınmıştır.