

## SİMGE KAVRAMI VE BİR FİLM ÇÖZÜMLEMESİ: KARŞILAŞMA

Canan Uluyağcı\*

### ÖZET

*Sinemanın bir eğlence aracı olmadığı gerçeğinden yola çıkıldığında ve sinemanın bir iletişim dizgesi olduğu kabul edildiğinde sinema dilinin önemi ortaya çıkmaktadır. Kuşkusuz bu dilin okunması için dilin izleyici tarafından bilinmesi gerekmektedir. Sinema dilinin okunmasında ve anlaşılmasında yardımcı olan yöntemlerden biri de göstergebilimdir. Gösterge iletişimin gerçekleştirilmesi için gerekli olan öğelerden bir tanesidir. Göstergebilimin ilk kuramcılarında biri olan Pierce göstergeleri sınıflamıştır. Göstergeleri ikon, belirti ve simge olarak üçe ayıran kuramcı bu ayrımlara dayanarak gösterge dizgesini oluşturmuştur. Bu çalışmada da Ömer Kavur'un Karşılaşma adlı filmi Pierce'ün gösterge tanımı içinde yer alan "simge" kavramı açısından çözümlenmeye çalışılmıştır. Filmin içinde yer alan ve filmin anlamının oluşmasında önemli bir yer tutan simgeler ele alınmış ve filmin içeriği ile bağlantısı kurularak çözümlenmiştir.*

*Anahtar sözcükler: Sinema, gösterge, ikon, belirti, simge.*

## THE CONCEPT OF SYMBOL AND A FILM ANALYSIS : KARŞILAŞMA

### ABSTRACT

*When it is assumed that movie is not a means of entertainment and it is a way communication, the importance of film language comes to surface. It is clear that for understanding way communication, first of all audience has to know the language. One of the methods which help to understand this language is semiology. Sign is also one of the required elements which realized communication. Pierce who was one of the early theoretician has classified the signs. According to his theory, signs can be classified in to three categories: icon, symbol, index. Based upon these different concepts the established his sign system. In this study, Karşılaşma of Ömer Kavur has been tried analyzed from the view point of Pierce's concept of symbol which was one of these categories. Symbol which are thought important for giving the meaning of the film have been analyzed, by taking in to consideration the relationships between signs and the conceptual framework of the film.*

*Keywords: Cinema, sign, icon, index, symbol.*

### GİRİŞ

Sinemanın yalnızca bir eğlence aracı olmadığı gerçeğinden yola çıkıldığında ve sinemanın bir iletişim dizgesi olduğu kabul edildiğinde sinema dilinin önemi de ortaya çıkacaktır. İzleyicinin bu dili okumayı öğrenmesi kuşkusuz filmin anlaşılabilmesi ve verilen iletinin yerine ulaşması açısından önem taşımaktadır.

İletişim şöyle tanımlanabilir: "Bir gönderici tarafından, öte yandaki bir alıcı üzerinde belli bir etki yaratmak amacı ile, adına 'Gösterge' denilen, anlam yüklü birimlerden yararlanarak, karşı tarafa, belirli bir 'bildiri' ulaştırılması eylemi" (Başkan 1988: 64). İnsanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları doğal diller (sözelimi, Türkçe), davranışlar, görüntüler,

trafik belirtkeleri, bir kentin uzamsal düzenlenişi, bir müzik yapıtı, bir resim, bir tiyatro gösterisi, bir film, reklam afişleri, moda, sağır dilsiz alfabesi, yazınsal yapıtlar, çeşitli bilim dilleri, tutkuların düzeni, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısı, mimarlık düzenlemesi, kısacası bildirişim amacı taşıyan taşımanın her anlamlı bütün çeşitli birimlerden oluşan bir dizgedir. Gerçekleşme düzlemleri değişik olan bu dizgelerin birimleri de genelde, gösterge olarak adlandırılır (Rifat 1990: 83). Bu tanımlardan da anlaşılacağı gibi iletişimin yaşamın her alanında gerçekleşebilmesi için gösterge adı verilen birimlere gereksinimi vardır. Ancak bu birimlerin anlam yüklü ve toplumsal uzlaşımın bir parçası olmaları gerektiği göz ardı edilmelidir.

\* Yrd. Doç. Dr. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi

İletişimin gerçekleşebilmesi için gerekli olan “gösterge” şöyle tanımlanabilir: “Gösterge, kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her şey” (Erkman 1987: 10) olarak tanımlanmakta ve iletişimin en önemli ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsan yaşamının her alanında gösterge adı verilen birimler çok sayıda ve çok yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Göstergeler kimi kez bir topluluğun kendi üyeleri arasında geçerli olup, dışarıda kalanlarca bilinmeyebilir (Başkan 1988: 65-66 ). Bazı kereler, belli bir gösterge yeni baştan kullanıma sokulup canlandırılabilir. Bunun ilginç bir örneği “ Svastika” adı ile bilinen ‘gamalı haç’dir. Binlerce yıl önce Asya’nın güneybatı kesimindeki ülkelerde çıkan bu gösterge, baştan belki de ‘güneş’ e gönderme yapmaktadır. Ancak uzunca bir süre kullanımdan kalkmış olmasına karşın Hitler tarafından Nazi partisinin simgesi olarak kullanılmış ve Hitler yönetiminin bir parçası olarak yerini almıştır. Görüldüğü gibi bu ‘haç’ göstergesinin aslında ne Hıristiyanlık ne de Nazilik ile doğrudan bir ilişkisi bulunmaktadır. Ancak insanlar bu göstergeleri belli anlamlara gelecek biçimde kendi aralarında kabul etmişler ve anlamı konusunda bir uzlaşım varmışlardır (Başkan 1988: 76-77 ). Bir kez daha yinelemek gerekirse sözlü dillerde olduğu gibi görsel dilde de uzlaşımlar son derece önemlidir.

Her gösterge çağrışımsal bir uyarandır. Ama anlam aktarıcı iki büyük çağrışım türü vardır: Doğal göstergeler ve yapay göstergeler. Doğal göstergeler, olaylar arasında doğada bulunan bağıntılara dayanır. “Bulut-yağmur” gibi. Yapay göstergeler ise insan yapısındırlar ve kendi içlerinde ikiye ayrılırlar. Birinci öbeğe girenler gerçeği olduğu gibi yansıtırlar. Kısaca yansıtıkları anlam birimleriyle bir benzerlikleri olan göstergeler birinci öbek içerisinde yer alırlar. Resim, kaydedilmiş ses gibi. İkinci öbek içinde yer alanlar ise başkalarıyla bildirişmemize yardımcı olurlar. Bunlar saymaca göstergeler olarak da adlandırılmaktadır. Eşdeyişle simgelerdir. Simgeler bunları kullananlar arasında ki anlaşmadan doğmaktadır. Örneğin okuldan çıkan iki çocuğu gösteren levha toplum üyeleri tarafından yapılan anlaşma sonucunda bir okulun varlığını ve dikkatli davranılması gerektiğini anlatır (Guiraud 1975: 17-19). Simge adı verilen göstergeler, yansıtıkları anlam birimlerine benzemek zorunda değildirler. Ortada bir

kısıtlama olmayınca, herhangi bir kavram, herhangi bir gösterge ile yansıtılabileceğinden, insanlar çok sayıda simge üretmişler ve üretmeye de devam etmektedirler (Başkan 1988: 80). Kuşkusuz simgelerin anlaşılabilmesi için uzlaşımların da bilinmesi gerekir. Eğer uzlaşım bilinmiyorsa bu gösterge boş gösterge olarak kalacaktır.

Göstergebilimin ilk kuramcılarında biri olan Pierce gösterge kavramı üzerine çalışmış ve göstergeleri sınıflamıştır. Göstergeleri ikon, belirti ve simge olarak üçe ayıran kuramcı bu ayrımlara dayanarak gösterge dizgesini oluşturmuştur. Yapılan bu çalışmada sinemanın anlamı aktaran bir araç olduğu gerçeğinden yola çıkılarak ve Pierce’ün simge tanımı ele alınarak Ömer Kavur’un **Karşılaşma** adlı filmde yer alan bazı spesifik simgeler çözümlenmeye çalışılmıştır.

## 1. SİMGE KAVRAMI

Pierce felsefeci/ mantıkçıdır. Göstergebilim terimini ilk kullananlardandır. Mantıkla göstergebilimin hemen hemen aynı şeyler olduğunu söyler. İkisinin de soyutlama ve simgeleme edimlerini incelediğini savunur (Erkman 1987: 28). Pierce göstergeleri ikon, belirti ve simge olmak üzere üçe ayırır. Pierce’e göre salt nesnesine benzerliğinden dolayı onu temsil eden gösterge **ikondur**. Nesnenin bir kez var olması ikonun varlığı için yeterlidir (ay tutulması fotoğrafı gibi). Gösterenle gösterilen arasında doğal bir bağ varsa, gösterge **belirti** olur. Örneğin, dumanı gördüğümüzde ateşin var olduğunu bilmemiz belirtisel göstergeye bir örnektir (Büker 1985: 27-28). Simge ise anlaksal çağrışımın bir sonucudur. Konuşulan dil simgeye iyi bir örnektir. Gösterge ile nesnesi arasındaki ilişki alışkanlık sonucu oluşan çağrışım ile ortaya çıkar. Sözcük uzlaşımından dolayı nesnenin yerine geçer ( Büker 1985: 29 ). Simge nedensiz ve iyi niyetlidir. Simgelerde biçimle içerik arasındaki ilişki nedenli değil, uzlaşmaya bağlıdır. Simgeler iletişim niyetiyle üretilir ve kullanılırlar. Bir dilin sözcükleri simge sınıfına girer (Erkman 1987:47). Bu simgelerin anlaşılabilmesi için o toplumun simgeye yüklediği anlamın da bilinmesi gerekmektedir. Dolayısıyla simgelerin anlaşılması ve okunabilmesi için bir yorumcuya gereksinimi vardır. Büker (1985: 29)’in de belirttiği gibi simge

nesnesine ancak bir yorumcu aracılığıyla bağlanır. Yorumcunun varlığı vazgeçilmezdir. Yorumcu ortadan kalktığında simge kendisini gösterge kılan niteliğini yitirir. Simge bize nesneyi göstermez, onu imgelemimizde canlandırılmamızı sağlar. Sözcüğü yazdığımızda onu yaratmış olmadığımız gibi sildiğimizde de ortadan kaldırmış olmayız. Sözcük anlığımızda yaşar. Simgede ne nesneye benzerlik söz konusudur, ne de varlıksal bir bağ. Bu noktadan kalkarak Pierce simgelerin gerçek göstergeler olduklarını söylemektedir. Dolayısıyla simgede yorumlayanın varlığı kaçınılmazdır.

Göstergenin üçüncü türü olan simge Saussure'ün rastlantısal göstergesine denk düşer. Saussure gibi Pierce de simgeyi bir gösterge haline getiren bir "anlaşmadan" söz eder. İnsan "yıldız" sözcüğünü yazabilir fakat böyle yapmakla bu sözcüğün yaratıcısı konumuna gelmez, ne de yazdığı sözcüğü silmesi insanın sözcüğü imha ettiği anlamına gelir. Sözcük, sözcüğü kullananların zihninde yaşar. Simgesel göstergenin nesnesiyle arasında benzerlik yoktur, ne de aralarında varoluşsal bir ilişki bulunur. Simgesel gösterge uzlaşımaldır ve bir yasa gücüne sahiptir. Pierce bu göstergeye "simge" adını vermenin uygun olacağını düşünmüştü; Saussure de bu olasılığı göz önünde bulundurmuş ama karışıklığa neden olur düşüncesiyle bundan vazgeçmişti (Wollen 1989: 125). Çünkü simge gibi sözcükler yanlarında akıl karıştırma tehlikesini getirirler. Saussure'ün bu sözcüğe verdiği anlam Peirce'inkiyle aynı değildir. Peirce'e göre dilbilimsel gösterge, dar ve bilimsel anlamda, bir simgedir. Saussure'e göre ise dilbilimsel gösterge rastlantısaldır, oysa simgenin bir özelliği de asla tamamıyla rastlantısal olmayışıdır; simgenin içi boş değildir çünkü burada gösterenle gösterilen arasındaki o doğal bağın taslağı yatar. Adaletin simgesi olan terazi başka bir simgeyle, örneğin at arabasıyla değiştirilemez (Wollen 1989: 149-150). Bu durumda simgenin bir anlamda alışkanlık sonucu oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Pierce de simge ile nesnesi arasındaki ilişkinin alışkanlık sonucunda ortaya çıktığı düşüncesini doğrulamaktadır. Ona göre bu alışkanlık sonucu oluşan ilişkiye dayanarak simge nesnesinin yerini tutar. Yukarıda da belirtildiği gibi simge ile nesnesi arasındaki ilişki yorumcudan bağımsız olarak yoktur. Bu ilişkiyi yorumcu anlaksal çağrışımla yaratır.

Bundan dolayı simgenin bir kural olduğu söylenebilir (aktaran Büker 1991:31). Bu kuralı bilenler simge ile nesne arasında bağıntı kurarlar. Ad ile nesne arasındaki bağıntı alışkanlığa dayanır. Bu açıdan sözlü dilin simgeye iyi bir örnek olduğu söylenebilir. Çünkü sözcükler yalnızca uzlaşımından ötürü nesnelere yerlerini tutarlar. Sözcük ile nesne arasındaki alışkanlığa dayanan ilişkiyi toplumun tüm üyeleri bilirler. Böylece toplumda iletişim olanaklı olur (Büker 1991: 31). Barthes'a göre ise anlamlandırmanın bir boyutu da simgedir. Bir nesne, uzlaşım ve kullanım aracılığıyla başka bir şeyin yerine geçmesini olanaklı kılan bir anlam kazandığında simge haline gelir. Örneğin, **Korkunç İvan** (Ivan the Terrible, 1944-1946) adlı filmde genç Çar'ın altın paralar içinde vaftiz edilmesi simgenin sinemada kullanılmasının bir örneğidir. Burada altın zenginliğin, gücün ve statünün simgesidir (aktaran Fiske 1996: 123 ).

Sinemanın da bir iletişim dizgesi olduğu gerçeğinden yola çıkılacak olursa bu üç göstergenin sinemada varlığını sürdürdüğünü söylemek olanaklı olacaktır. Çünkü sinema her şeyden önce bir dildir. Wollen (1989: 127 )'ın da belirttiği gibi sinemada üç gösterge kipi de – belirti, ikon (görüntüsel gösterge) ve simge bulunur. Wollen sinemada belirtisel ve ikonik belirlenimlerin çok güçlü olduğunu ancak simgesel belirlenimin sınırlı ve ikincil olduğunu belirtmektedir. Ancak yine Wollen'a göre, göstergenin "su altında kalan" ikincil belirlenimi sanatta önemlidir. Çünkü sinemada simgesel boyut su altında olduğu için şiirsel sinemada bu yönün daha açıkça belirtilmesi beklenmelidir (aktaran Harman 1985: 255 ). Kısaca, Wollen (1989: 142-143) belirtisel ve görüntüsel gösterge türlerinin sinemada en baskın göstergeler olduğu simgesel göstergenin ise ikincil ve sınırlı olduğu görüşüne karşı çıkar. Ona göre gerçekte sinemanın zenginliğinin, göstergenin üç boyutunu, belirti, görüntüsel gösterge ve simgesel boyutlarını birleştirmesinden kaynaklanıyor olmasıdır. Bu üç kategori kesinlikle birbirlerini dışlamazlar. Özellikle fotografik görüntüde ikonik öge her zaman güçlü bir ögedir. Genel göstergebilim kuramı, özellikle Christian Metz'in yazılarında ileri sürüldüğü gibi, ilk ve son kategorileri – ikon, simge- içerir. Simge sözlü ve yazılı dillerin temeli olan nedensiz ya da anlaşmasal göstergedir. Pierce ve Wollen sisteminde en şaşırtıcı

olan ikinci kategoride yer alan belirtidir. Bu sinemasal ikon ile edebi simge'nin arasında duran, sinemanın anlamını ifade edebileceği üçüncü bir araç olarak görünmektedir. Bu nedensiz gösterge değildir, ama ne de özdeş (Monaco 2001: 161 ).

Sinema kuramcıları bu görüşleri bir yandan desteklerken bir yandan da farklı boyutlarda ele almaktadırlar. Örneğin, Bazin sinemada uzlaşımından yana değildir. Ona göre uzlaşım gerçekliğin görüntüsünü süsler gibi görünse de aslında onu karartır. Simgeye Metz de karşı çıkar, çünkü sinema dilini langue'a dönüştürür. Yalnız, Bazin film türüne özgü uzlaşmaları, bunlar gerçeği daha belirgin kıldıkları için yadsımaz (Büker 1985: 33). Buna karşın Bazin'in çıkış noktası fotoğrafsal imgenin ontolojisi. Ulaştığı sonuçlar dikkat çekecek ölçüde Peirce'inkine benzer (Wollen 1989: 127).

Mitry'e göre ise filmsel simge doğal olmak zorundadır. İzleyiciye görüntüde kendiliğinden varmış, yönetmence özel olarak konmamış gibi görünmek durumundadır. Mitry "simge" sözcüğünü filmsel yananamları belirtmek için kullanıyor. Ona göre simgede gösterilenle gösteren arasındaki nedenlilik ilişkisinin yanı sıra gösterilenin göstereni aşması da söz konusu olabilir. Mitry "simge" sözcüğünü Saussurecü anlamda kullanılır ve sinemada simgenin Peircecü anlamda simgesel dizge olmadığını söyler. Sinemasal simge her filmde var, ama bu önceden varolan, değişmezlik özelliği olan simgesel dizgenin gerçekleşmesi değildir (Büker 1985: 56-57). Mitry'nin bu görüşüne karşın Wollen (1989:154-155) sinemanın simgesel-dolayısıyla kavramsal- boyutunun varlığını kabul etmenin oldukça önemli olduğunu, çünkü nesnel eleştirinin en temel güvencesinin bu anlayış olduğunu savunmaktadır. Çünkü sinemasal gösterge, sinema dili ya da göstergebilimi, sözel dil gibi yalnız belirti ve görüntüsel gösterge türü göstergeleri değil, simgesel göstergeyi de içermektedir. Bu gerçekten yola çıkarak yapılan bu çalışmada **Karşılaşma** adlı filmde simgelerin nasıl oluşturulduğu incelenmeye çalışılacaktır. Filmin anlatı yapısını destekleyen simgeler belirlenerek filmin içeriği ile ilişkilendirilip yorumlanacaktır. Simgelerin yorumlanması aşamasında göstergebilimsel çözümleme yöntemi içerisinde yer alan "simge" kavramı temel alınacaktır. Filmde temel

olarak saptanan simgeler, ada kavramı, Şahmeran tablosu, James Dean ve Marlon Brando fotoğraflarıdır.

### 3. KARŞILAŞMA FİLMİNDE SİMGELER

**Karşılaşma** filmi adından da anlaşılabilirliği gibi kahramanın kendisiyle karşılaşmasını vurgulayan bir anlatı yapısına sahiptir. Kahramanın kendisi ile yüzleşmesi ya da karşılaşması bir adada gerçekleşiyor. Böylece kahramanın "gerçek" dünyadan kaçıp başka bir dünyaya geçişi, yani iç dünyasına yolculuğu ile film anlatısı başlıyor. Yukarıda da belirtildiği gibi simgesel göstergenin nesnesiyle arasında benzerlik yoktur. Simgesel gösterge uzlaşımaldır. Çünkü simge anlaksal çağrışımın sonucunda oluşur. Nesnesine ancak bir yorumcu aracılığıyla bağlanır. Yorumcunun varlığı vazgeçilmezdir. Yorumcu ortadan kalktığında simge kendisini gösterge kılan niteliğini yitirir. Simge bize nesneyi göstermez. Onu imgelemimizde canlandırmamızı sağlar (Büker 1996: 61). Böylece "ada" kavramı ile Sinan'ın iç dünyasına olan yolculuk çağrıştırılarak göstergenin simgesel boyutu filmde oluşturulmaya başlanır. Çünkü Ada kavramı insan için bir kaçışın simgesidir. İnsanoğlu yüzyıllardan beri, mutluluk, dirlik, düzen, ölümsüzlük yönündeki özlemlerini çoğunlukla uzak bir ada görüntüsüyle birleştirerek getirmeyi seçmiş, günlük yaşamın katı gerçekliğinden bunaldıkça, gönlündeki adanın mutlu yalnızlığına sığınmıştır. Dünyadaki, toplumdaki, uygarlıktaki yaşayış kolay kolay kavranamayan bir dağınıklığa bir karmaşaya yönelir, usanç vermeye başlarsa, yaratıcı kafalarda ada- dünya karşıtlığı belirir. Bir kimsenin "ada"yı şu ya da bu yolla değerlendirmesi kendini "dünya"da güven altında duymamasına bağlıdır (Göktürk 1973: 10-15). Burada da Sinan somut bir Ada'ya kaçmasına karşın simgesel olarak anlığında oluşturduğu, sorunlarından kurtulabileceği bir Ada'ya gider. Aslında filmde oluşturulan ada kavramı belki de Sinan'ın kendi anlığında oluşturduğu bir kavramdır. Çünkü Sinan "gerçek" dünyada sorunlarla karşı karşıyadır. En önemlisi ölüm gibi çaresi bulunamayacak ya da dönüşü olmayan bir girdabın içine girmiştir Sinan. Bir daha düzeltmeyeceği bir şeydir bu. Oğlunun bir motosiklet kazasında ölümünün ardından kanser hastası olmuştur, karısıyla ilişkisi bozulmuştur. Onun için tek kurtuluş yolu "ger-

çek”ten kaçmaktır. Bu kaçışın yolu da bir adadan geçer. Sinan hastalığından dolayı gördüğü terapi seansında Mahmut adlı bir adamla tanışır. Mahmut’un bir takım sırları vardır ve bu sırların çözümünü bulmak Sinan’a düşer ve bu nedenle bir adaya gider. Yukarı da da değinildiği gibi adaya gidişi nedensiz değildir. Gökürk’ün de ( 1973: 18 )’de belirttiği gibi belli sınırlarla çevrili bir alan, içindeki her şeyin toplu bir bakışla kavranıp izlenebileceği biçimde sunulur adada. Böylece Sinan gerçeklerden kaçarken bir yandan da bu kapalı adada kendi bilincini daha iyi izleme olanağına sahip olacak ve kendisiyle yüzleşme olanağına kavuşacaktır. Bu yüzleşme gerçekleşikten sonra Sinan için kurtuluş yolu gözükecektir. Sinan’ın kaçışında ona kılavuzluk edenin bir “baba” olduğunu unutmamak gerekir.

Bu iç dünyaya yolculuk ya da gerçek dünyadan kaçışta en önemli öğelerden birisi de adada bir kadın ve ona duyulan aşkın olmasıdır. Tıpkı bürosunda asılı duran Şahmeran’ın öyküsü gibi. Zaten sonunda da adada kalmayı seçerek belki gerçek özgürlüğü yakalayacaktır.

Sinan mimardır ve bürosunun duvarında bir Şahmeran tablosu asılıdır. Bu tablo da Sinan’ın yaşadıklarının ya da yaşayacaklarının bir simgesidir. Çünkü Şahmeran’ın kahramanı ile **Karşılaşma**’nın kahramanı arasında paralellikler kurmak olanaklıdır. Barthes’a göre bir nesne, uzlaşım ve kullanım aracılığıyla başka bir şeyin yerine geçmesini olanaklı kılan bir anlam kazandığında simge haline gelir (aktaran Fiske 1996:123). Böylece yönetmen filminde Şahmeran tablosu aracılığı ile ikinci kez göstergenin simgesel yanını yaratır.

Şahmeran’ın öyküsü şöyle gelişmektedir: Yılanların Kralı anlamına gelen “Şahmaran” sözcüğü Farsça bir sözcüktür. “Maran” yılan anlamında olup, “Şah” sözcüğü kral anlamında kullanılmaktadır. Tarsus ve çevresindeki halk Şahmaran sözcüğünü yumuşatarak Şahmeran olarak kullanmaktadır (Tarsus Rehberi com, 2005).Yoksul bir ailenin oğlu arkadaşlarıyla birlikte odun kırmak için ormana gider. Delikanlı bu orman da bir kuyuya düşer. Bu kuyunun içi, Şahmeran üzerine anlatılan öykülerin kiminde bal doludur, kiminde ise saygı duyulan kimsenin yaklaşamayacağı bir kuyudur. Delikanlı bu kuyuya düşer. Delikanlı kuyuda yılan-

larla karşılaşır ve korkar. Ancak yılanlar ona zarar vermez. İçlerinden bir tanesi insan başlı yılan vücutlu bir kadındır. Şahmeran delikanlıya “Misafirimsin, benden korkma der”. Onunla daha sonra pek çok sırrı kimseye anlatmaması koşulu ile paylaşır. Delikanlı zamanla Şahmeran’a aşık olur ancak bir yandan da ailesini görmek ister. Şahmeran bütün sırları anlatacağı için delikanlının gitmesine izin vermez. Sonunda dayanamaz ve delikanlıyı bırakır. Delikanlı sırları anlatmamak için köyü yerine başka bir köye gider. Burada kralın kızı ağır bir hastalığa yakalanır. Tek çare Şahmeran’dır. Delikanlı Şahmeran’ın yerini söylemesi için pek çok işkenceye maruz kalır. Delikanlı konuşmaz. Ancak büyük bir hastalığın tek çaresinin Şahmeran olduğunu öğrenince yerini söyler. Şahmeran kralın huzuruna çıkarılır. Sırrını açıklar. O günden sonra Lokman Hekim efsanesi başlar (Aral 2004).

Sinan oğlunun ölümünden sonra yaşam sevincini kaybeder. Bir anlamda yolunu bulmakta zorlanır ve bir düşüş yaşar. Öyküdeki kuyuya düşüş Sinan’ın yaşam içinde yolunu bulamayıp düşüşünü simgeler. Bu düşüş onu kanser hastası yapar. Sinan Ada’da hastalığı yenerek, acılarını unutarak yeniden yaşama başlar. Aslında öyküdeki yılan motifinin ve öykünün Lokman Hekim Efsanesi’nin kaynağı olduğu düşünüldüğünde sağlığı simgelediği bilinmektedir. Sinan’da tesadüfen adaya gider, orada Aslı adında bir kadınla tanışır ve iyileşmeye başlar. Ölen oğlunu daha az düşünür ve acılarından sıyrılır. Kötü bir şeyler beklerken aşkı ve oğlunu bulur. İyileşme bu noktada başlar. Sinan’ın aşık olduğu Aslı adaya ondan önce yerleşmiştir ve adaya ilişkin bütün sırları bilir. Daha sonra bir cinayete ortak olurlar ve bu sırrı birlikte paylaşırlar. Ayrıca Aslı’nın oğlu Osman’ın babasının Mahmut olduğunu, Adadaki polis şefinin Aslıya olan aşkını öğrenir.

Sinan Ada da oğlunun acısını unuttur. Çünkü onun yerine koyabileceği başka bir genç çocukla karşılaşır. Üstelik çocuğunda “baba”sı yoktur. Sinan Osman’a baba olabilecek niteliklere sahiptir. Öte yandan Sinan Ada’ya gelmeden önce oğlunun ölümü üzerine hiç konuşmaz. Bir tek oğlunun yaşı sorulduğunda “onyedi yaşındaydı” der. İzleyici oğlunun öldüğünü bilir ama Sinan bunu itiraf etmez. Ada’da ise bir tek Aslı’ya oğlunun nasıl öldüğünü anlatır. Anlat-

maya başladığı an unutmaya gelir. Tıpkı **Hiroşima Sevgilim** (Hiroshima Mon Amour, 1959) adlı filmde olduğu gibi. Kişi kendisi için özel olan bir şeyi anlatmaya başladığında aslında unutmaya da başlamış olur. Sinan'da Aslı'ya oğlunun ölümünü anlatmaya başladığında oğlunun acısını unuttur ve iyileşme başlar. Adaya gidiş Sinan için kurtuluştur. Belki kaybettiği aileyi tekrar kurma olanağına sahip olacaktır. Ayrıca Sinan öyküdeki delikanlı gibi sevgilisine ihanet etmez. Onun sırlarını sonsuza dek saklar ve Adaya tekrar geri döner.

Sinan düştüğü zor durum içinde, güçlükler karşısında hırpalandıkça değişir ve huzura kavuşur. Sinan insanların birbirlerini anlamadıkları, iletişim kurmakta güçlük çektikleri, ölümlerin, hastalıkların olduğu “gerçek” dünyadan sıyrılıp “ada”ya gider. Bu gidiş belki tesadüftür ama onun için kurtuluşun yoludur.

İnsanın ruhsal iç yaşantısının büyük önem kazandığı modern romanda olduğu gibi, yönetmen de ada ortamında olay kahramanının ya da kahramanlarının bilincini, sınırlı bir alanda derinliğine izler. Bu sınırlı alanda insan bilinci kendini alabildiğine açar, çünkü ada ortamı dışarıdaki yaşayışın insanı şaşırtan, dağıtan karmaşasından uzaktır. Bu ortamda bilincin uğraşacağı nesnelerin sayısı azaldığından, duygularda, düşüncede belli yönde daha kesintisiz bir akış izlenebilir (Göktürk 1973: 139). Aynı şekilde çağdaş anlatı filmlerinde de kahramanın kendisi ve içinde bulunduğu durum bir sorun olarak ortaya konur. Öykünün yerine karakter geçer. Filmin kahramanı kendine bakar ve kendini sorgular. Kahramanın eyleminin nedeni soyut bir sorunu ortaya çıkarmaktır. Çağdaş anlatı kahramanı somut sorunlarla uğraşmaz (Büker 1985: 101). Sinan, Osman, polis şefi Hasan ve Mahmut kameraya “mutluluk” üzerine konuşurlar. Osman “Ben bu filmin yönetmeniyim” diyerek kameranın bu tanıklığını vurgular. Öte yandan film polisiye film türünün özelliklerini yansıtır gibi gözükmesine karşın bu türün içinde yer almaz. Film boyunca “iyi”, “kötü”, “suç”, “masumiyet”, “ölüm”, “mutluluk” gibi kavramlar tartışılır. Filmin sonunda adalet yerini bulur gibi yargılara yer verilmez. Bu olay örgüsü içerisinde karakter anlatılır onun iç yolculuğu ya da kendi kendisiyle karşılaşması önemlidir. Film bu açıdan bakıldığında çağdaş anlatı filmleri çeri-

sinde yer alabilir ve anlatıya bağlı olarak simgesel göstergeleri oluşturur.

Filmin “ada” ve “Şahmeran” gibi simgesel göstergelerinden bir diğeri ise Sinan'ın oğlunun odasında asılı olan James Dean fotoğrafıdır. James Dean sinema tarihi açısından önemli bir yere sahip oyunculardan biridir. Okyay (1988: 176 )'a göre öfkeli, asi ve kırgın James Dean beyazperdede belirir belirmez gençliğin ilahı haline gelmiştir. Tıpkı Marlon Brando gibi. Brando **Cennet Yolu** (East of Eden, 1955) adlı filmin setinde Elia Kazan'ın kendisini James Dean adında yeni bir oyuncu ile tanıştırdığını ve bu oyuncunun oyunculuk tekniği ve yaşam biçimi açısından özellikle de **Kanlı Hücum** (The Wild One, 1954) filmindeki halini örnek almak istediğini belirtmektedir (aktaran Lindsey 1995: 218). Dolayısıyla Sinan'ın oğlunun odasında James Dean, Osman'ın odasında ise Marlon Brando'nun fotoğraflarının asılı olması nedensiz değildir. James Dean ve Sinan'ın oğlu ölmüştür ancak Marlon Brando ve Osman yaşamaktadır. Böylece bu iki olgu arasında bir bağ kurularak yönetmenin bir kez daha sinemada simgesel anlatımı gerçekleştirdiğini söylemek olanaklıdır.

James Dean **Asi Gençlik** (Rebel Without a Cause, 1955) adlı filmi ile bir yandan ilahlaşırken bir yandan da meşin ceket ve motosikleti ile sinema izleyicisinin anlığına yazılmıştır. Ancak genç yaşta bir trafik kazasında yaşamını yitirmiştir. Üstelik **Asi Gençlik** filminin çekimlerinin hemen ardından. Böylece Dean genç yaşta ölümü simgeleyen bir göstergeye dönüşürken bir yandan da sonsuzluğun simgesi olmuştur. Okyay (1988: 177) bu olguyu şu tümceler ile dile getirmiştir: “Önünde sonsuza dek uzanır gibi görünen parlak bir meslek hayatı olduğuna inanılırken, başarılı bir oyunculuktan efsaneliğe, süperstarlığa, bütün dünya gençliğinin taptığı, özdeşleştiğini hem bilip hem bilmeyerek özdeşleştiği kahramanlığa geçtiği sırada ölmüştü. Öterek, ölmemeyi başarmıştı”. Sinan'ın oğlu da bir motosiklet kazasında ölmüştür ve odasında James Dean fotoğrafının asılı olması nedensiz değildir. Böylece yorumlayan Dean ve Sinan'ın oğlu arasındaki bağlantıyı anlalsal çağrışım sonucunda gerçekleştirir. Dean'in bir yandan sonsuzluğu simgelemesi ise Sinan'ın oğlunu tekrar Osman'da bulması olarak yorumlanabilir.

Osman'ın odasında ise Marlon Brando'nun fotoğrafı asılıdır. Marlon Brando sinema izleyicisi için meşin ceketini anlam kazanmıştır. **Kanlı Hücum** filminde giydiği ceket o dönemde moda olmuş ve Brando ile örtüşmüştür. Marlon Brando'nun çevirdiği beşinci film olan **Kanlı Hücum** California'daki küçük bir çiftçi kasabasında terör havası estiren bir motosikletli çeteyi anlatan gerçek bir hikayeden yola çıkmaktadır. Marlon Brando filmde giydiği T-shirt, kot ve deri ceketinin birdenbire asilik sembolü olmasına şaşırdığını söyler. Ardından bu filme insanların bu denli ilgi göstermesinin nedenini birkaç yıl sonra üniversite kampüslerinde başlayacak ve tüm Amerika'ya yayılacak olan toplumsal ve kültürel dalgalanmalara bağlar (aktaran Lindsey 1995:172- 175). Osman'da motosikleti ve deri ceketini ile "asi" bir genç olduğunu vurgular. Ayrıca içinde barındırdığı şiddet duyguları da bu filmim içeriği ile örtüşür. Dolayısıyla Osman ve **Kanlı Hücum**'un kahramanı arasında simgesel bir ilişki kurmak olanaklı hale gelir. Daha sonra anıklara Marlon Brando **Baba** (The Godfather, 1972) filmi ile yazılır. Böylece hem asi hem de babasız olan Osman ile örtüşür. Osman da baba kimliğini Sinan'da bulur. Sinan onun istediği karakterde bir babadır.

Böylece Ada kavramı, Şahmeran, James Dean ve Marlon Brando fotoğrafları ile döngü tamamlanır. Filmin ilk ayrımında pervaneler vardır. Döner. Yani bir kısır döngü söz konusudur. Bu pervanelerin gölgesi yere düşer. Yaşamda her şey bir tekrar içindedir.

## SONUÇ

Göstergebilim iletişim amaçlı bütün araçları, göstergeleri inceleyen, birbirleriyle olan ilişkilerini araştıran, türlerini saptamaya çalışan bilimdir. Kızıldere'nin dumanla haberleşmelerinden, modadan, yazıdan, matematik formüllerinden, mimariden, resme, edebiyata, şiire kadar yayılan, yani tüm kültür olgularını kapsayan geniş bir alana sahiptir. Göstergebilim için, kültürü iletişim açısından inceleyen bilim dalıdır da denilebilir (Erkman 1987: 11). Bu yaklaşım iletişim çalışmaları açısından yeni bir terimler dizisini de beraberinde getirmiştir. Bunlar gösterge, anlamlandırma, görüntüsel gösterge (ikon), belirtisel gösterge (index), düzanlam, yananlam gibi terimlerdir (Fiske

1996: 61). Göstergebilim dikkatini önce metne yöneltir. Ayrıca alıcı ya okuyucunun çok daha etkin bir rol oynadığını kabul eder. Göstergebilim "alıcı" terimi yerine "okur" terimini kullanır. Çünkü "okur" terimi çok daha önemli bir etkinliği ifade eder ve dahası, okuma öğrenilen bir şeydir. Yani okurun kültürel deneyimi tarafından belirlenir. Okur kendi deneyimlerini, tutumlarını ve duygularını metne taşıyarak metnin anlamlandırılmasına doğrudan katkıda bulunur (Fiske 1996: 61-62).

Göstergebilimsel eleştirinin sinemada varolmasında büyük katkıları olan C. Metz ve P. Wollen farklı bakış açılarıyla göstergebilime yaklaşırlar. Metz dilbilim yöntemlerinin sinema göstergebilimini kurmada sürekli ve değerli bir yardım sağladığını düşünür. Wollen ise dilbilime bu başvurunun doğru olmadığını, Pierce'nin genel gösterge kuramının çok daha güvenli olduğunu vurgular (Harman 1985: 257). **Karşılaşma** adlı filmde de Ömer Kavur sinemada anlamın oluşma sürecinde önemli bir yeri olan "simge"sel anlatıma başvurmuştur. Pierce'nin simge kavramı ile Ömer Kavur'un yarattığı simgeler arasında paralellikler görmek olanaklıdır.

Ömer Kavur **Karşılaşma** adlı filmde anlamın izleyicide anlaksal çağrışım yoluyla oluşmasını sağlar. Böylece örtük olarak duran bir takım simgesel göstergeler olay örgüsü ile iç içe geçer. İzleyici kültürel birikimi sonucunda içerik ile simge arasındaki nedensiz ilişkiyi çözer ve filmi yeniden yaratma sürecine girer. Filmde kullanılan simgeler (Ada, Şahmeran, James Dean, Marlon Brando) belki tek başlarına bir anlam ifade etmemektedirler ya da ilişki kurulan nesne ya da kişi ile aralarında nedenli bir bağ yoktur. Filmde Şahmeran ve Sinan, James Dean ve Sinan'ın oğlu, Marlon Brando ve Osman arasında da nedenli bir ilişki yok gibi gözükmektedir. Ancak örtük olarak duran bu simgeler film kahramanları ile karşılaştırıldığında yeni bir okumanın gerçekleşmesine olanak tanımaktadırlar. Eş deyişle simge ile nesnesi arasındaki bağ okur ya da Pierce'nin deyişi ile yorumcu aracılığı ile anlam kazanan bir gösterge haline dönüşmektedir.

Ömer Kavur sinemada anlamın oluşmasında önemli bir yeri olan "simgesel" anlatımı görüntüsel göstergelerin yanısıra sözel göstergeler

aracılığı ile de oluşturmaktadır. Kahramanların ölüm, mutluluk ve zaman üzerine tartışmaları bunların birer örneğidir. Bu sözel göstergeler bir yandan da simgesel göstergeleri destekler niteliktedir. Çünkü Şahmeran, James Dean ve Marlon Brando öykülerine bakıldığında yukarıda sözü edilen sözel göstergeler ile de ilişkilendirilebileceğini görmek olanaklıdır. Böylece Ömer Kavur Pierce'ün ikon, belirti, simge olarak ayırladığı gösterge birimlerinden simgeyi anlatımında yetkin bir biçimde kullanarak sinema diline önemli bir katkı getirmektedir.

### KAYNAKLAR

Aral C (2004) İnadına Renkler, [http:// www.aksam.com.tr / arxiv/ aksam/ 2004/02/16/ yazarlar/ yazarlar 222. html](http://www.aksam.com.tr/arsiv/aksam/2004/02/16/yazarlar/yazarlar222.html). 17.05.2004.

Başkan Ö (1988) Bildirişim, Altın Kitaplar, İstanbul.

Büker S (1985) Sinema Dili Üzerine Yazılar, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Büker S (1991) Sinemada Anlam Yaratma, İmge Kitabevi, Ankara.

Büker S (1996) Film Dili Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler, Kavram Yayınları, İstanbul.

Erkman F (1987) Göstergebilime Giriş, Alan Yayıncılık, İstanbul.

Fiske J (1996) İletişim Çalışmalarına Giriş, Süleyman İrvan (çev), Ark Yayınları, Ankara.

Göktürk A (1973) Edebiyatta Ada, Sinan Yayıncılık, İstanbul.

Guiraud P (1975) Anlambilim, Gelişim Yayınları, İstanbul.

Harman G (1985) Sinema ve Göstergebilim: Birkaç Bağlantı Noktası, S. Büker (çev), Sinema Kuramları, Büker S ve Onaran O (ed) Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Lindsey R (1995) Brando Annemin Öğrettiği Şarkılar, G. Koca (çev), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Monaco J (2001) Bir Film Nasıl Okunur?, E. Yılmaz (çev), Oğlak Yayıncılık, İstanbul.

Okyay S (1988) James Dean, **Gergedan Yeryüzü Kültürü Derg**, No: 17, Dönemli Yayıncılık, İstanbul.

Rifat M (1990) Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları, Düzlem Yayınları, İstanbul.

Tarsus Rehberi (2005) [http// www.tarsus rehberi. com](http://www.tarsusrehberi.com). 11.02.2005.

Wollen P (1989) Sinemada Göstergeler ve Anlam, Metis Yayınları, İstanbul.