

BUĞDAY FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Giriş

Sinema, varoluşundan itibaren çeşitli anlatım teknikleri ile bir dil oluşturma çabası içerisinde gelişimini sürdürmüştür. Tarihte birçok yönetmen sinemanın diline yenilikler katarak, bu sanat alanının farklılaşmasını sağlamıştır. Bu sanat alanı gelişimiyle beraber kuramsal anlamda tartışmalara da olanak vermiştir. Özellikle 1960'lı yıllarda sinemanın dil oluşturma serüveninde en çok tartışmalar olduğu dönemdir. Avrupa'da birçok kuramcı sinema üzerine tartışmalar yapmıştır(Özarslan,2013,S.13). Henüz sinematograf icat edilmeden önce bilimin farklı alanlarında kuramsal incelemeler yapılmıştır. Dilbilim,budunbilim,biçimbilim gibi alanlar metinler üzerine incelemeler yapmıştır. Dilbilimsel alanda çalışmalar yürüten Sausure bu alanın gelişmesini ve sonraki çalışmalarında etkilenmesini sağlamıştır. Saussure'ün yanı sıra Pierce, Jacobson, Chomsky gibi kuramcılarda farklı yaklaşımlarla, kendi dönemlerini ve gelecek dönemleri etkilemişlerdir. Dilbilimsel alanda yapılan çalışmaların akabinde ortaya yeni bir kavram çıkmıştır. Bu kavram dilbilimin içerisinden gelen göstergebilimdir. Göstergebilim sonraki dönemlerde birçok alanda yaygın kullanılmıştır. Göstergebilim kavramının temelinde göstergelerin anlamları yer almaktadır. Bir metinde, resimde, fotoğrafta, heykelde, filmde, renklerde vs. yaşamın içerisinde yer alan ve bir dile sahip olan her alanda göstergebilime rastlamak mümkündür. Yaşam içerisinde yer alan bu şeylerin tümü göstergebilim analiz yöntemiyle açıklanmaya çalışılmıştır. Sinemada bu göstergelerin çokça kullanıldığı bir alandır.

Filmlerde göstergeler ve göstergeler arası bağ daha ilk yıllardan itibaren kullanılmıştır. Sinema tarihinin öncü yönetmenleri Griffith, Melies, Ayzeştayn, Pudovkin, Kuleşov, Vertov gibi isimler sinemanın gelişimi için kurgunun ve imgelerin yardımı ile anlatım oluşturmıştır. Gelişen teknoloji ve değişen sinemanın anlatım teknikleri, daha fazla ve etkili anlatım olanakları sağlamıştır. Filmler üretilirken artık daha seçici ve imgelerin yan anlamlarına dayalı bir sunum oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu sunum arayışları sonucunda dünyanın çeşitli yerlerinde farklı sinema dilleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Bir tarafta İtalyan yeni gerçekçilik anlatım olanaklarını sunarken diğer taraftan Fransız Yeni Dalga hareketinin yönetmenleri filmler üreterek sinema diline destek olmuştur. Kimisi Dogma 95 hareketinde yola çıkarak tekniksel ve ekonomik farklılıklar ile anlatımlarını sağlamıştır. Kimisi de Yeni İran Sineması'ndaki gibi ya da Hong Kong Yeni Dalga sinemasındaki gibi edebiyatın ve felsefenin anlatım oluşturduğu bir üslup ile yenilik katmıştır. Dünya sinemasında her coğrafyada farklılık arayan ve gelişim sağlayan dil anlayışları ortaya çıkmıştır. Bu sayede filmler üzerinden okumalar yapılmıştır. İster klasik anlatı içerisinde olsun, ister çağdaş anlatı içerisinde çekilmiş bir film olsun, her filmin imgeler ile aktardığı göstergeler ve bu göstergelerin yorumlanması olanaklı hal almıştır. Bu çalışmada, göstergelerin arasındaki bağ ve bu bağ sonucunda ortaya çıkan anlamlar üzerinden göstergebilimsel film analizi yapılacaktır. Film örneği olarak, Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* filmi incelenecektir. Film incelemesinden önce Yapı, dil ve gösterge üzerine kısa tanımlamalar yapılacaktır.

Yapısal Çözümleme Üzerine

Yapısalcılık kavramı, birçok şeyin yapısını inceleyen ve onun gelişimi hakkında analizleri ortaya koyan bir yaklaşımdır. Claude Levi-Strauss Yapısalcılık kavramını toplumlar (Çerkez, Pawnee yerlileri, Tonga gibi) arasındaki (Dayı-yeğen, baba-oğul, erkek-kız kardeş gibi) akrabalık ilişkileri üzerinden ve bu toplumların kültürel birçok kodunu inceleyerek değişmezlik kavramı üzerinden yapıyı açıklamıştır (Strauss,2012).Yapı öğelerinin geniş kapsamlı bir çalışma ile, bu öğelerin ortaya çıkardığı anlamdan daha fazla olarak ulaşılan bir bütünü ifade eder (Kırmızı,1990,S.6). Örneğin, bir dini tören sırasında yapılan şeylerin bütünü, o toplumun kültürel yapısına dair çoklu sonuçları ortaya koymaktadır. Burada öğelerin ortaya çıkardığı bir sonuçtan ziyade, Akarsu'nun bahsettiği gibi birden fazla sonuç üzerine bir yapısalcı yöntem üzerine çalışma yapılmaktadır. Dilbilimde bu yapısalcı yöntemden etkilenecek çalışmalar yapmıştır. Bu sayede birçok alanda (sinema,edebiyat,mimari) çalışmalar yapan dilbilim, farklı bakış açılarıyla yaklaşımlar sunmuştur. Sonuç olarak Tudor'dan aktaran Kırmızı, Yapısalcı çözümlemeyi “ anlamların iletilmesine olanak sağlayan dizgeyi ya da kodu bulup çıkarır” şeklinde açıklar (Kırmızı,1990,S.7).

Bir başka bilim adamı Vladimir Propp farklı alanlarda çözümleme yaparak katkıda bulunmuştur. V.Propp göstergebilim, halkbilim, budunbilim gibi birçok alanda çalışmalar yapmıştır. V.Propp “Masalın Biçimbilimi” adlı eseri ile yapı çözümlemesinde önemli katkılarda bulunmuştur. Vladimir Propp masallar üzerinde çözümlemeler yapmıştır, Masalların ortak bir işlevsel yönünün olduğunu düşünmüştür. Bu sayede masalları karşılaştırmalı olarak inceleyerek, onların değişmez ve benzeyen yapısını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Ancak Propp’a göre öncelikle masalların paçalara ayırmak gerek, daha sonra bu parçaların tanımlaması yapılmalıdır. Tanımlama yapıldıktan sonra parçalar arasındaki ilişki bütün olarak tanımlanmalıdır. Propp masallar arasındaki karşılaştırmaların ancak bu aşamadan sonra olacağı düşüncesindedir(Erol,2012,S.355).Masallardaki bu tanımlamayı şu örneklerle aktarır;

1. Kral, bir yiğite, bir kartal verir. Kartal, yiğiti, başka bir krallığa götürür.
2. Büyükbaba, Suçenko'ya bir at verir. At, Suçenko'yu başka bir krallığa götürür.
3. Bir büyüücü, İvan'a bir kayık verir. Kayık, İvan'ı başka bir krallığa götürür.
4. Kraliçe, İvan'a bir yüzük verir. Yüzükten çıkan iri yarı adamlar İvan'ı başka bir krallığa götürürler(Propp,2011,23).

V.Propp bu örnek ile masallardaki işlevsel yönlerin analizini yapmıştır. Masallardaki değişen ve değişmeyen yapıları ortaya çıkarmıştır. V.Propp'un bu çözümlemesi metinlerdeki yapılar üzerinde etkili olmuştur. Vladimir Propp ve Claude Levi-Strauss'un yaptığı bu çözümlemeler sonucunda, toplumları ilgilendiren ortak üretim ve tüketimlerin anlamlandırılması ve çözülmesi sağlanmıştır. Yapı kavramı dilbilim üzerinden düşünülebilecek bir kavramdır. Dilbilimin yapısal çözümlemeleri de bunu göstermektedir.

Dilbilimsel Yaklaşımlar

Bilim, birçok alanda olduğu gibi insanlar ve toplumlar arasında ki ilişkiyi kuran ve anlamlar oluşturan dil üzerinde de araştırmalar yapmış ve kuramsal olarak açıklamıştır. Birçok bilim insanı dilin yapısı ve işlevi hakkında araştırma yapmış sonuç olarak savlar ortaya koymuştur. F.de Saussure, dil tanımlamasını ruhsal ve toplumsal bir olgu olarak yapmıştır. Tek bir birey üzerinden değil, toplum üzerinden düşünülmesi gerektiğini savunmuştur (Rifat,1990,S.16). Bu nedenle dil kavramının toplum üzerinden incelendiğini düşünürsek, Saussure bu bağlamda dil, insan ve toplum arasındaki ilişkiye bakarak, dilin işleyişi hakkında ki kurallara ulaşmaya çalışmıştır. İnsanlar arasındaki iletişimin ‘ Söz’ ile gerçekleşeceğini savunmuştur. Bu da dilin sözsözleşme biçimini sunmaktadır (Rifat,1990,S.16).

F. de Saussure, dilsel ögenin (Gösterge) fiziksel bir öneme sahip olmadığını savunur. Ona göre göstergeler arasında kurduğu bağ ve işlevsellik ile değerlendirilir. Ayrıca göstergeyi işitimi ve kavram üzerinden değerlendirir. Yani gösteren ve gösterilen üzerinden göstergeyi aktarır (Rifat,1990,S.17). Saussure dili sözcüklerin dizininden ziyade, göstergelerin oluşturduğu dizge olarak görür. Göstergelerin zihne özgü ruhsal bir yanının olduğu düşüncesindedir(Meriç,2010,S.59). F. de Saussure’ün dilbilim üzerine ortaya koyduğu bu görüşlerden sonra Rus biçimciler R.Jakobson, N. Trubetskoy ve S. Karsevsky dilin ses düzenine ilişkin savlar ile dilbilimine katkı sağlamıştır. Rus biçimcilerden R. Jakobson , F. de Saussure’ün görüşlerini şiir diline aktarmış ve titrere, vurgu, dizem gibi olguları incelemiştir (Rifat,1990,S.21). N. Trubetskoy ile beraber sesbilime katkıda bulunan R. Jakobson, dillerin sesbilimsel olarak ikili karşıtlıklardan oluştuğunu belirtmiştir (Rifat, 1990, S.28). Aynı zamanda R. Jacobson yazınbilim üzerine çalışmalar yapmış ve yazın olayının dil olayı olduğunu savunmuştur. Öncelikle ‘ ‘ Dilsel bir bildiriği bir sanat yapıtı yapan nedir ? ‘ ‘ sorusuna cevap aramıştır. Bu nedenle yazınbilimin, yazınsal ve sanatsal işlevi kavramlarının üzerinde durmuştur (Rifat,1990, S.30).Aynı yıllarda Fransa’da da işlevsel dilbilim üzerine çalışmalar yapılmaktadır. Fransız Andre Martinet dilin bildirilişim işlevi üzerinde durmuştur. İşlevsel ses bilgisi üzerinden, işlevsel ve yapısal olarak sesbilimi incelemiştir (Rifat,1990,S.52).

20.yy. ‘da dilbilimciler arasında fark yaratan çalışmayı İsviçreli bilim adamı Noam Chomsky yapmıştır. F. de Saussure’ün çalışmalarını inceleyen İsviçreli bilim adamı yapısal dilbilimin öncüsü olmuştur. Noam Chomsky yaptığı çalışmalar sonucu dilbilim kuramının bazı kavramlarını sunmuştur. N. Chomsky dilbilim kuramını geliştirerek, sözdizimsel yapılarda (Syntactic Structures) bulunmayan edinç/edim, derin yapı/yüzeysel yapı ve üç bileşen kavramlarını eklemiştir. N.Chomsky edinçi inceler ve kuramsal olarak ele alır. Ona göre konuşan özne önemlidir. Konuşan öznenin yaratıcılığını ortaya çıkarmak ve üretme yeteneğini ortaya koymaktır (Rifat,1990,S.61). N .Chomsky’nin yapı incelemesinde bir başka aktarımı ise derin yapı ve yüzeysel yapıdır. Derin yapı anlamsal içerikleri belirleyen soyut yapıdır. Yüzeysel yapı ise, derin yapıların dönüşümü ile ortaya çıkan yapılardır. Bu dönüşümler anlama bir şey katmamaktadır (Rifat, 1990,S.62).

1965 yılında N.Chomsky Aspects of the Theory of Syntax’ da üç bileşenli dilbilgisi önerisini yayımlar. Bu üç öneri; Sözdizimsel bileşen, anlamsal bileşen ve sesbilimsel bileşendir.

Chomsky'e göre bileşenler arasında bağlantı vardır. Sözdizimsel bileşenin içerisinde taban ve dönüşümler vardır. Taban derin yapıları üretir. Bu derin yapılar anlamsal olarak yorumlamayı sağlamaktadır. Dönüşümler ise yüzeysel yapıları üretir. Yüzeysel yapıların sesbilimsel olarak nasıl aktarılacağı belirlenir (Rifat,1990,S.62,63).

Göstergebilim

Göstergebilim, temelde dilbilimden yola çıkarak incelemeler yapan bir yaklaşımdır. Göstergebilim hayatımızın her alanında maruz kaldığımız dilsel öğelerin ortaya çıkardığı anlamları ifade eder. Örneğin; Renkler, reklam tabelaları, konuşulan diller, heykeller, mimari yapılar, tiyatrolar, müzik, sinema, afiş gibi birçok anlam üreten yapıların tümüdür. Bu üretimler dil üzerinden gelişimini sağlamıştır. İnsanlar, tarihte iletişim sağlamak için ilk olarak resimli yazı dilini kullanmıştır. Bu yazı biçimi dil oluşumunu göstergelerden yararlanarak sağlamıştır. Bu sayede kültürler arasındaki iletişim, kelimeler olmadan semboller ve şekillerle gerçekleşmiştir.(Karaman,2017,S.26). Göstergebilim üzerine birçok kuramcı çalışmalar yapmış ve gelişimini sağlamıştır. 19.yy'ın sonlarında araştırmalar yapan ve dilbilim üzerinden gelişimini sağlayan Amerikalı felsefeci Charles Sanders Pierce ve 20.yy'da Pierce'den farklı şekilde çalışmalar yapan ve temelde dilbilimin göstergeleri üzerinden çalışmalar yürüten İsviçreli bilim insanı Ferdinand de Saussure bu alanda dilbilimden yola çıkarak göstergebilimin toplumsal alanından söz ederken, Pierce ise mantıksal bir çerçeveden incelemeler yapmıştır (Karaman,2017,S.32). Ardından 1950'li yıllarda Saussure ve Pierce'den etkilenerek Roland Barthes göstergebilim üzerine çalışmalar yapmıştır. Roland Barthes çalışmalarını edebiyat, fotoğraf, moda,mitoloji gibi farklı alanlarda göstergebilim üzerine gerçekleştirmiş ve daha sonra sinema ve diğer alanlarında etkilenmesini sağlamıştır (Özarslan,2013,S.15).

Amerikalı filozof Charles Sanders Pierce göstergebilim üzerine çalışmalar yapmış ve bu çalışmalarını “Semiotics” kavramı üzerinden mantığa dayandırarak geliştirmiştir (Karaman,2017,S.28). Pierce, bütün kavramları kapsayan göstergebilim çalışmasını üç bölüme ayırır. 1. Salt (katışksız) dilbilgisi; 2.Gerçek anlamıyla mantık; 3.Salt (katışksız) sözbilim (retorik) (Keskin,2018,S.28). Çalışmalarını bu üç yönde gerçekleştiren Pierce, göstergenin üç temel görünümünü çıkartmıştır ve göstergebilimi değerlendirmiştir. Bu üç görünüm (İkon, belirti, simge) üzerinden göstergeyi aktarmıştır. İkon; görüntüsel olarak kendisi ile görüntüsü arasında ayrım olmaksızın değerlendirilir (Meriç,2010,S.54). İkon nesnesine olan salt benzerliğinden dolayı onu temsil eder ve yorumcu yorumunu katmaz, sadece benzerliği üzerinden ilişkilendirir (Büker,2011,S.35). Belirti; göstergesi ortadan kaybolduğunda özelliğini yitiren ancak yorumlayanı olmadığı zaman hemen özelliğini yitirmeyecek bir göstergedir (Karaman, 2017, S.29). Pierce simge'yi ise yorumcunun anlık çağrışımının yaratımı olarak açıklar. Yorumcu ve simge arasında ayrım yoktur. Alışkanlık sonucu ortaya çıkar ne nesnenin yerini tutar (Büker,2011,S.36).

Charles Sanders Pierce, göstergebilim üzerine yaptığı çalışmaları ile mantık-gösterge arasındaki ilişkiyi aktarmış ve göstergebilimin gelişimine katkı sağlamıştır. Aynı dönemlerde bir başka kuramcı İsviçreli Ferdinand de Saussure'de dilbilimden yararlanarak göstergebilim

üzerine çalışmalar yapmıştır. Ferdinand de Saussure, dil üzerinden göstergeleri aktarmıştır ve tanımlamıştır. Saussure göre göstergebilim;

Göstergelerin, toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir; toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Göstergebilim (Fr. Semiologie-Yun Semion ‘ gösterge’den) diye adlandıracağız biz bu bilimi. Göstergebilim, göstergelerin ne olduğunu hangi yasalara bağlandığını öğretecek bize. Henüz yok böyle bir bilim ; onu için, göstergebilimin nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz. Ama kurulması gerekli; yeri önceden belli. Dilbilim, bu genel nitelikli bilimin bir bölümünden başka bir şey değil. Onun için, göstergebilimin bulacağı yasalar, dilbilime de uygulanabilecek. Böylece, insana ilişkin olgular bütünü içinde dilbilim iyice belirlenmiş bir alana bağlanabilecek (Saussure’dan aktaran Keskin, 2018, S.34).

Saussure göstergebilimin önemini açıklamış ve yaşamın her alanında kullanılacağını söylemiştir. Bu bağlamda Saussure, ilk olarak dil üzerinden bir tanımlama yapmış ve göstergebilim içerisinde değerlendirmiştir. Sausure’e göre dil; düşünceler ve kavramlarla beraber göstergelerin iletilmesi sistemi olarak aktarılır (Keskin,2018,S.35). Sausure Dilin üç evreden geçtiğini söyler.İlk olarak; dilbilgisi adıyla yürütülen çalışmanın mantıksal olarak ilerlediğini ve doğru biçimlerle yanlış biçimleri ayıran kurallar koyduğunu söylemektedir. İkinci olarak; Betikbilimden söz eder ve sadece dil üzerinden değil, betiklerin saptanıp yorumlanmasını ve açıklanmasını ister. Üçüncü olarak ise; Dillerin karşılaştırılması üzerinden, karşılaştırmalı betikbilimi ifade eder. Pierce’ün gösterge modeli Sausure’dan farklı olarak dili kültür ve mantığa dayandırır. Ancak Sausure ise, dili mantıktan uzak olarak raslantısal ve nedensiz olarak tanımlar. Sausure göre göstergebilim, kavram ve işitimsel imgenin bağı ile oluşmaktadır. Sausure’un ‘Ağaç’ Simgesi üzerinden kurduğu yapı, temsil üzerinden aktarılmaktadır. Sausure göre, ‘ A/Ĝ/A/Ç’ kelimesi bizde çağrışım uyandırarak ağaç göstergesini temsil eder (Meriç,2010,S.55). Pierce ise, göstergenin , neden sonucunda herhangi bir şeyin, herhangi bir sıfatla yerini tutan şey olduğunu belirtmiştir (Keskin,2018,S.29). Roman Jakobson bu düşüncelerden sonra Pierce’ün yazılarına dikkat çekerek Saussure karşı bir yorum getirir. Saussure’ün raslantısal göstergelerinin yerine belirti ve simgesel göstergelerin olduğunu savunan Pierce’e yakın düşünceleri olmuştur. Jakobson’da görüntüsel gösterge ve belirti özellikleri üzerine yazı yazarak, dilin söz dizimsel yapısına vurgu yapmıştır(Wollen,2004,S.128).

1950’li yıllara geldiğimizde ise, Charles Sanders Pierce ve Ferdinand de Saussure’dan sonra göstergebilimi anlamlandırma kavramı üzerinde inceleyen Fransız Roland Barthes alanla ilgili incelemeler yapmıştır. Barthes, göstergelerin dil ile iç içe olduğunu ve ayrı olmayacağını belirtmiştir. Anlam aktaran imgeler, davranışlar ve nesneler bunu kendi başlarına yapmazlar. Dil ile beraber anlam ve görsel mesajlar aktarılmaktadır. Bu sinemadaki görsel içinde geçerlidir. Barthes’a göre anlamların taşıyıcısı dil olarak aktarılmaktadır (Keskin, S.48). Roland Barthes 1954 -1956 tarihleri arasında çok sayıda çalışma yapmış ve yayınlamıştır. Bu yazılar Mythologies (Çağdaş Söylenler) isimli adlı eserde toplanmıştır. Barthes, eserin ilk bölümünde insanların sıkça maruz kaldığı film, reklam, otomobil gibi söylemleri eleştirmiştir. İkinci kısımda ise dilbilimsel çalışmalar yapmış ve göstergebilim kavramını kuramsal olarak ele almıştır. (Keskin,2018,S.48). Barthes, anlamlandırmasında

düz anlam (dizisel) ve yan anlamlara (dizimsel) vurgu yapmıştır. Düz anlam göstergenin temsilini, yan anlam ise göstergenin nasıl temsili üzerinde durur. Düz anlam evrenseldir ve insanların genel kabulüdür ancak yan anlam ise yorumlanabilen ve kültürden kültüre farklı anlamlandırma ile aktarılandır. Örneğin, bir filmde kullanılan kırmızı renk ait olduğu kültürün kendi kodları içerisinde aşkı temsil edebilir ancak başka bir kültürde tehlikeyi temsil edebilir. Gösteren ve gösterilenin anlamlandırması bu şekilde gerçekleştirilir. Barthes çözümlemesinde dört temel ilkeyi kullanır;

- 1.Biçimselleştirme; İncelenen yapıtın biçimsel yapısını ele alır.
- 2.Yayıncılık; Anlamlar ve çağrışımlar üzerine çözümleme yapılır.
- 3.Çoğulluk; Çağrışımların anlamlarının değerlendirilmesi
- 4.İşlemsellik; Diğer üç aşamanın çözümlenmesi değerlendirilir.

Bu çözümleme yöntemi ile metin okumasını yapmaktadır (Karaman,2017,S.31). Umberto Eco'ya göre göstergebilim ise;

Başka bir şeyin yerini anlamlı olarak tuttuğu varsayılabilen her şey göstergedir. Gösterge başka bir şeyin yerini tuttuğunda o şeyin var olması ya da o anda gerçekten bir yerde olması gerekli değildir. Bundan dolayı ilke olarak göstergebilim yalan söylemek için kullanılabilen her şeyi inceleyen bir bilim dalıdır (Aktaran Büker,2011,S.37).

Eco'nun tanımına göre göstergebilim, her yerde kullanılabilen ve kullanıldığında ise var olduğu anlamı dışında başka bir anlam üreten, kendisi dışında aktaran bir göstergeyi iletir. Bu durumda dil üretimini sağlayan her alanda göstergebilime rastlamak mümkündür. Ancak bu üretimler gerçekleşirken farklılıklar ortaya çıkabilir. Yani bir göstergeyi farklı anlamda iletirken bulunduğu ortamın kültürel kodları çerçevesinde anlamlandırılır. Toplumsal çerçeve içerisinde değerlendirilmelidir. Çünkü her toplumun farklı üretim kodları mevcuttur. Dolayısıyla alıcının verdiği tepki üzerinden bir anlamlama dizgesi dışında, iki şey arasındaki kültürel kodun bağı önemlidir (Büker,2011,S.37). Bunun üzerine Umberto Eco şunları söylemiştir;

Daha önceden kurulan toplumsal uzlaşımı temel alarak bir şeyin yerine geçtiği varsayılabilen her şeyi gösterge olarak tanımlamayı öneriyorum. Başka bir deyişle ‘ ‘ bir şey bir yorumcu tarafından yalnızca bir şeyin göstergesi olarak yorumlandığı için göstergedir’’ diyen Morris'in (1938) önerisini benimsemek istiyorum (Aktaran Büker, 2011, S.37).

Umberto Eco'nun bu yaklaşımından yola çıkarsak Saussure'e daha yakın olduğunu görürüz. Çünkü Saussure'de göstergelerin kültürel yönlerine değinmiştir. Eco kültürel uzlaşımların ortaya çıkardığı içerikten söz eder ve ‘‘nesne’’ ya da ‘‘ gönderge’’ kavramları yerine ‘‘içerik’’ kavramını yerleştirir. Pierce, görüntünün nesnesi ile bağıntısı üzerinde durur ve yorumcunun, görüntü ile nesne arasındaki fiziksel bağı ya da benzerlik ilişkisinden yola çıkarak bağıntı kurduğunu savunur. Ancak Eco, toplumsal onaydan hareketle görüntünün içerikle olan bağıntısına vurgu yapar(Büker,2011,S.39).

Sonuç olarak göstergebilim üzerine çeşitli yorumlarda bulunan kuramcılar onun gelişimine katkıda bulunmuş ve dilsel üretimlerin olduğu her alanda yapısının incelenmesini

sağlamıştır. Gazete, dergi, şiir, roman, fotoğraf, masal, sinema, reklam, çevremizde bulunan tabelalar, trafik lambaları, mimari yapılar, heykeller gibi dilsel birtakım üretimleri olan her alanda göstergebilimin mevcut olduğunu görmekteyiz. Çağımızın sanatı ve popüler kültürün en çok tüketim alanlarından birisi olan sinemada da göstergebilimin çok fazla kullanıldığını görmekteyiz. İmgelerden yararlanarak kendi üretim kodları çerçevesinde bir takım anlamlar üretmektedir. Bu bağlamda göstergebilim bu üretim içerisinde önemli bir yere sahiptir.

Sinema ve Göstergebilim İlişkisi

Henüz sinema icat edilmeden önce sanatın diğer dallarında göstergelerin çözümlenmesi için göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Sinematografin icat edilmesinden sonra, sinema sürekli gelişimini sürdürmüş ve yenilikler katmaya devam etmiştir. Sinema tarihinde Melies, Porter, Thomas İnce, David W. Griffith , Charles Chaplin, Vertov, Pudovkin, Ayzeştayn gibi daha birçok isim daha ilk yıllarda sinema dilini oluşturma açısından yenilik yaparak sinemanın gelişimini sağlamıştır. Örneğin Griffith sinema tarihinde çekim ölçeklerini kullanarak sahnelerin dramatik yapısına katkıda bulunmuş ve anlamını zenginleştirmiştir (Abisel,2003,S.109). Griffith'in bu yeniliği sinemanın dil oluşturma sürecinde katkıda bulunmuştur ve ondan etkilenen yönetmenlerinde anlamlar oluşturmak için çaba gösterdiğini görmekteyiz. Örneğin, Griffith'den etkilenen Pudovkin çekim ölçeklerini kullanırken ayrıntılara yer vermiş ve hızlı kesmeler ile anlatımı etkileyerek dramatik bir yapı ortaya çıkarmıştır.(Abisel,2003,S.231).

Doğal olarak sinema başlangıçta bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde öncelikle bir sanat olma yönünde ilerlemiş ve sonunda kendini kanıtlamıştır. Ancak bu süreç içinde sinemayla ciddi bir şekilde ilgilenen kuramcılar ve entelektüeller sinemanın aynı zamanda bir dilyetisine benzediğini daha doğrusu bir dilyetisine benzediği ölçüde bir sanat dalına dönüşebildiğini fark etmiştir (Özarslan,2013,S.15).

Sinemanın gelişmesiyle ortaya çıkan anlayış ve onu aktarış biçimleri sinemanın 7. Sanat olmasına olanak sağlamıştır. 1960'lı yıllarda sinemanın, başta Batı ülkeleri ve ABD olmak üzere Dünya'nın birçok yerinde kendine ait bir dil oluşturmaya ve bunu farklı yapılarda sunması sayesinde sinema üzerine eleştirileri beraberinde getirmiştir. Fransa'da sinemaya ilgi duyan bir kesim öykülü sinema üzerine 'sine-klüplerde' sinemanın göstergebilimi üzerine uzun tartışmalar yapmıştır (Özarslan,2013,S.13). Sinema ve göstergebilim üzerine yapılan değerlendirmeler F. de Saussure, Charles Sanders pierce, Roland Barthes gibi kuramcıların ortaya attığı savlar üzerine, bazı kuramcılar onlardan yola çıkarak, göstergelerin nasıl olduğuna dair yeni düşünceler ortaya atmışlardır. Umberto Eco, Christian Metz, Peter Wolen, Jean Mitry gibi kuramcılar sinema ve göstergebilim üzerine incelemelerde bulunarak göstergebilimin sinema alanında çözümlenmesine dair geliştirici olmuştur.

Jean Mirty sinema ve göstergebilim üzerine yaptığı incelemelerinde daha önceki düşünürlerin ortaya attığı savları değerlendirerek, sinema ve göstergebilim üzerine düşüncelerini aktarmıştır. Mirty'nin düşüncesi Bazin'in gerçekçiliği ve Arnheim'in dönüşümselciliğinin ortak yönleri ile değerlendirerek, filmi imgesinin gerçekliği ve biçimi ile bir sentez oluşturur. Mirty'e göre, Görüntünün, kendi görüntüsüyle arasındaki ilişkiden ayrı olarak değerlendirilmesi düşünülemez. Ona göre sinema sözel dilden farklıdır. Sözel dil

zihinsel bir imaj sunar, ancak Filmin görüntüsü nesnelerin gerçek görüntüsünü sunar. Nesnelerin zihnimizde çağrıştırmasını ise direk olarak göstergelere bağlamaz. Göstergeler nesnelerin analogu ve ikizi olarak aktarılır(Andrew,2010,S.294).

Christian Metz, Sinema ve dil üzerine aktardığı ‘‘ Sinema dil mi dilyetisi mi’’ adlı yazısında, Roberto Rosellini’nin düşüncelerini aktarmış ve kurgunun artık 1925-1930 yıllarındaki gibi öneme sahip olmadığını söylemiştir. Kurgu yapılırken seçimlerin iyi olması gerektiğine vurgu yaparak en iyi şekilde üretilmesi gerektiğini söylemiştir(Metz,2012,S.43). Metz’e göre sinemanın en küçük yapısı olan çekim tümceyle eşdeğerdir. Dolayısıyla tümcelere karşılık gelecek bir yorum yoktur. Onlar sözcükler gibi değildir. Sözcükler için bir sonuca varabiliriz ancak yakın bir çekimin dahi gerçekliğin bir parçası olduğu düşüncesindedir. Bu durumda yakın çekimin dahi çok fazla sonucu olabilir. Metz, Filmlerin üzerine bu düşünce içerisindeyken daha sonra Eco ve Emilio Garroni ile sinema üzerine yeni tartışmalara girer. Bu tartışmalar sonucu sinemanın, kültürel kodları ve özgül kodların yapısını ortaya çıkarır. Tıpkı Umberto Eco gibi filmlerin kültürel bir yapısı olduğu düşüncesine sahip olur. Metz’e göre filmlerin kültürel kodlarının öğrenilmesinin gerek olmadığı ve herkes tarafından yorumlanabileceği düşüncesindedir. Ancak özgül kodların ise öğrenilmesi gerektiğini düşünmektedir. Örneğin, kurgu, alıcı devinimler, optik etkiler gibi yöntemler özgül kodlardır (Büker,2011,S.41-42). Örneğin, Wong Kar Wai’nin *Aşk Zamanı* filminde kullanılan Slow-montion etkisi Özgül koddur. Ancak Crin Blanc’in *Beyaz Yele* filminde yer alan Beyaz at göstergesi sonradan öğrenilmesinin gerekli olmadığı ve toplumca özgürlüğün ve asiliğin göstergesi olan kültürel koddur. Mitry, ‘‘Sinema gösterdikleri açısından en kesin dilyetisiyken, ima ettikleri açısından en belirsiz dilyetisidir’’ (Aktaran Adanır,2012,S.58) söyleminde bulunarak filmlerin ürettiği anlamlara vurgu yapmıştır. Filmlerin ürettiği anlamlar Umberto Eco’nun söylediği gibi kültürel birtakım kodlardan meydana gelmektedir. Dolayısıyla filmin anlamını ortaya koyan bilginin tıpkı Rosellini’nin dediği gibi doğru seçimlerden ve iyi şekilde olması gerekmektedir. Aksi halde Eco’nun söylediği gibi ‘‘ haber miktarı arttıkça iletimide güçleşmektedir.Mesaj açık seçik olduğundaysa, haber değeri azalmaktadır’’ (Aktaran Adanır, 2012, S.58).

Metz, göstergelerde bulunan temel anlam ve yan anlamlar üzerine çalışmalar yapmıştır. Temel anlam yani düz anlam akla ilk elen ve evrensel nitelikte olandır. Yan anla ise, daha çok kültürel kodlar ile beraber farklı üretimsel anlamlardır. Metz göstergebilim üzerine şöyle açıklama yapmıştır;

‘‘Sinematografik dilyetisi’’ deymi bile ortaya bir film göstergebilimi sorununun atılması için yeterlidir. Birden çok şekilde yorumlanabilecek bu deyim ancak filmsel mesaja özgü göstergebilimsel mekanizmaların incelenmesi belli bir düzeye ulaştıktan sonra kesinlik kazanabilecektir. Bununla birlikte bu rahatlı bizi sinema kuramcı ve estetikçilerin kabul edip kullandıkları deyimlerden yararlanmaya itmektedir. Tamamıyla göstergebilimsel bir bakış açısından bakıldığında bile bu ‘‘ sinematografik dilyetisi’’ deyiminin doğru olduğunu (ancak bu deymi sinema diliyle karıştırmamak koşuluyla) söyleyebiliriz (Metz,2012,S.93).

Umberto Eco, Göstergelerin, kültürel kodlardan meydana geldiği düşüncesindedir (Büker, 2011, S.43). Örneğin, Wes Anderson filmlerinde kullanılan kırmızı rengin gösterge olarak kodlanması, onun bulunduğu kültürel yapı içerisinde yorumlayıcı tarafından farklı

şekilde bağıntı kurularak aktarılabilir. Ancak bir Asya ülkesinde, örneğin Çin’de Wes Anderson’ın filmi izlendiğinde kırmızı rengin gösterge olarak okunması farklılaşabilir. Eco, göstergebilimin “yerine geçme” ya da “ gönderme” olduğu düşüncesindedir (Büker, 2011, S.39). Örneğin, Stanley Kubrick filmi olan *Otomatik Portakal*’da Alex ve arkadaşlarının kıyafetlerinin beyazdır. Beyaz rengi, hem sözcük olarak hem görüntü olarak bir şeyin yerine geçer ya da gönderme yapar. Yani izleyici ile ilişki kurarak alt metinde yan anlam meydana getirir. Beyaz kelime olarak ya da görsel olarak saflığı, temizliği ve iyiliği temsil eder. Ancak yönetmen göstergeyi farklı kodlayarak kötülüğün anlatımına sokar. Beyaz renk bir şeyin yerine geçer ve kötülüğü temsil eder.

Peter Wollen ise bu görüşten farklı olarak daha çok Pierce’in savlarından yola çıkar. Ona göre Saussure’ün ortaya attığı ve onu örnek alarak sinemaya uyarlayan Metz’in savı sınırlıdır. Wollen, göstergelerin üç aşamasına da dikkat çeker ve güçlü bir analiz için her üçünde gerekli olduğunu savunur. Metz göstergenin sadece ikon yönünü ele alırken, Wollen ise ikon, belirti, simge yönlerini ele alır(Büker,2012,S.43). Wollen’a göre, göstergebilimsel yöntem ile yapılan film incelemesi okurun ya da izleyicinin bilincini açarak, Filmlerin yorumlamasında kendi kültürel kodları etrafında, filmin izlenmesi sırasında sürecin içerisine sokulacaktır (Özden,2004,S.140). Bu sayede göstergebilimsel çözümleme sürecinin içerisinde bilinçli olarak yer verilmiştir.

Buğday Film Öyküsü

Dünyanın sonu gelmiştir. Yaşam alanları yok olmuş ve insanlar yaşam mücadelesi vermektedir. Sistem yaşamı korumak için bir radyasyon duvarı yapmıştır. Duvarın bir tarafı ölü topraklar olarak adlandırılır. Diğer tarafında ise sistemin kontrolünde yeni yaşam yeri vardır. Yaşamın yeniden kurulması ve insanlığın kurtuluşu buğday olarak görülmektedir. Bunun üzerine sistem kontrolü ile buğdayın genetik yapısında düzenlemeler yapılmaya çalışılmaktadır. Ancak bir türlü istenilen sonuç alınamaz. Şirkette görevli olan Profesör Erol Evin, buğday tohumları üzerine çalışmalar yapmaktadır. Bir gün şirkette toplantı yaparlar ve tohumların kurtuluşunun, daha önceden üzerine tez yazmış olan Cemil Akman olduğu ortaya atılır. Profesör, Cemil Akman’ı aramak için araştırmalara başlar. Ancak Cemil Akman’ın ölü topraklarda olabileceğini öğrenir. Bunun üzerine öğrencisi ile duvardan geçerek ölü topraklara ulaşır. Bir süre Cemil Akman’ı ara ve sonunda ona ulaşır. Ardından Cemil Akman ile bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk hem fiziki hem psikolojik yolculuktur. Sonunda yolculuk biter ve Profesör aradığı cevaplara ulaşır.

Buğday Filminin Göstergebilimsel Analizi

Öncelikle film siyah beyaz olarak aktarılmış, bilim kurgu tadında üretilmiş psikolojik bir filmidir. Filmin genelinde hâkim olan bu renk, aslında anlatımın parçası olarak sunulmuştur. Filmin renksiz olması, dünyanın ve insanların içerisinde bulunduğu atmosferin göstergesi olarak aktarılmıştır. Filmin açılış sahnesinde dikey ve yatay şekilde çerçevenin tamamını kaplayan tel duvarlar ve ardında çocuklar görülüyor. Beyaz önlüklü, doktor diyeceğimiz bir kadın çocukların arasında gezer ve onları gözlemler. Ardından bir çocuğu alır

ve alandan dışarı çıkar. Etrafta çok sayıda beyaz önlüklü yetişkinler görülür. Kadın ve çocuk uzun bir koridorda yürüyorlar. Koridorda kameraya doğru ilerlerken, başka bir doktor ve çocuk kameranın sağından çerçeveye giriyor. Bu sahnede yer alan göstergeler arasında oluşturulan bağ sonucu, mekâna ve mekânda gerçekleşen olaya dair betimleme yapılıyor. Kadın ve çocuk ‘‘02NE71’’ numaralı özel odaya geliyorlar. Kamera odanın dışında kalıyor ve genel planda mekânı tasvir ediyor. Bir süre sonra detay planda içeriye kesiliyor. Dijital platform ve doktor yakın çekimlerle sunuluyor. Bu sahneye kadar olan kısımda düzen ve sistem göstergelerle veriliyor. Kadın doktorların kıyafetleri ve saç stilleri gösterge olarak düz anlamda düzeni göstermektedir. Çocuk oyuncu Fida sandalyede oturur ve olanları takip eder. Fida bekleme sırasında sandalyeyi sağa ve sola döndürerek tiz bir ses çıkarmasına sebep olur. Buradaki anlatım, Fidanın sistemin içerisindeki aykırılığını göstermektedir. Kadın doktor bir takım deneyler ile dijital platformda taramalar yapar. Dijital platform deneyler sonucunda ‘‘kabul edilmedi’’ yazısını gösteriyor ve deney bitiyor. Sondaki sahnede deney yapılan çocuklar demir parmaklıklar arasında bulunan yoldan dış bölgeye çıkarılıyor. Dışarıda onları bekleyen bir kalabalık görülür. Tellerin üzerinde ise ellerinde silah ile bekleyen nöbetçi askerler vardır. Bu sahnede silahlı karakterler ile insanların çerçeve konumlandırılması dengelenmiştir. Toplumsal betimleme yapılarak, ideolojik bir alt metin oluşturulmuştur. Bu ideolojik alt metinde, azınlıkların, yani egemen azınlık gücün sistemi kontrol altında tuttuğu gösterilmektedir. İnsanlar çocuklarını aldıktan sonra sistem bölgesinden ayrılmak için hareketlenir. Genel planda mekânın hakkında ve filmin anlatımı hakkında bilgi verilir. Filmin önceki parçaları ile oluşturulan dizge sonucu bağlantı kuracak olursak, filmin anlatısı gelecek dönemi aktaran ve insanlığın kaybettiği şeyleri gösteren bir sunum vardır. Değişen bir yaşam ve bu yaşam içerisinde kontrolü elinde bulunduran bir sistem mevcut. Gücü olmayanlar ise sistemden dışlanmışlardır. Sahnenin devamında çorak arazide bir çocuk genel planda sol tarafa doğru koşmaktadır. Arkasından koşan iki kişi onu durdurmaya çalışır ancak durmaz. Çocuk, silindirik şeklinde olan kulelere doğru gelir. Kuleler uzamsal olarak dizilmiştir ve bir yol oluşturmuştur. Çocuk kulelerin arasındaki yola gelince yanmaya başlar ve ölür. Çocuk aslında sistemin kurduğu radyasyon duvarına gelmiştir. Duvar onu engeller ve yok eder. Kamera hiç kesmeden sol tarafa doğru devinimine devam eder. Kulelerin oluşturduğu duvarın öteki tarafına geçer ve buğday tarlasını gösterir. Çocuk aslında buğday tarlasına ulaşmak istemiştir ancak engellenmiştir. Kamera tarlanın içerisinde ilerlemeye devam ettiği sırada bir el çerçeveye girer. Bu el, yeni yaşam teknolojileri şirketinde çalışan profesör Erol Evin’in elidir. Profesör buğday tarlası içerisinde ürünleri kontrol eder. Tarlanın her yerinde ise şirket çalışanları görülür. Buraya kadarki kısımda göstergeler arasındaki bağ ve kültürel kodların akabinde, yok olan bir dünya ve bu dünyayı kontrol eden sistemlerin eleştirisi verilmiştir. Ana karakter profesör Erol Evin ise bu sistemin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Profesör başak tarlasından ayrılır ve araç ile sokakta ilerler. Bu sırada sokaklarda olan olaylar aracın içerisinden aktarılır. Polis ve halk arasında çatışmalar vardır. Sistem içerisinde olan krizlere sadece bakarak geçer ve sistemin merkezine ulaşır. Olayların araç içerisinden aktarılması, gösterge olarak alt metinde, sistemdeki krizlere seyirci kaldığımızın göstergesidir. Profesör ve diğer yetkililer toplantı yaparlar. Toplantı sırasında konuşulan konu ise buğday tohumu üzerinedir. Tohumların kusursuz olmasının çözümü için tartışılır. Toplantı sırasında Cemil Akman ismi ortaya atılır. Cemil Akman tohumlar üzerine tez yazmış bir bilim insanıdır. Profesör Cemil Akman’ın nerede olduğunu sorar ancak kimse nerede olduğunu bilmiyordu.

Profesör Cemil Akman'ı bulmak için araştırmalara başlar. Seraların bulunduğu bir yere gelir. Genel planda, simetrik olarak yapı bütünüyle aktarılır. Profesör çerçeve içerisinde küçük konumlandırılmıştır. Karakterin, sistemin bir parçası olduğuna dair betimleme yapılıyor. Ancak daha önceki gösterge ile bağ kuracak olursak, karakter aracın içerisinde yakın planda düşünerek bekler. Bu sahnede sistem içerisinde sıkışmış bir bireyin aktarımı görülmektedir. Profesör Cemil Akman'ı bulmak için arayışına devam eder. Beton yapıların arasında uzun ince tren yolu gösterge olarak aktarılır. Kamera dışarıyı çekerken dolly out hareketi yapar ve uzamsal olarak tren içerisinde sistemsal olarak betimleme yapar. Bu sahnede karakterin uzun yolculuğuna dair gösterge aktarılmıştır. Ayrıca binaların gösterilmesi ile ideolojik bir alt metin oluşturulmuştur. Karakter, şehrin harabe bölgesine gelir. Düzensizliğin içerisinde etrafi inceler. Ardından deneylerin yapıldığı yere gelir. Profesörün öğrencisi olduğunu anladığımız genç ile sohbet etmeye başlar. Bir süre sonra Cemil Akman ismini sorar ve genetik kaos hakkında bilgi verir. Öğrenci ile profesör konuşurken, aralarında demir parmaklıkları andıran ve iki karakteri ayıran teller girer. Bir tarafta kaosun göstergesi verilirken, diğer tarafta halen sistem içerisinde bulunan karakteri sunmaktadır. Bunun destekleyici göstergesi ise, bir sonraki sahnede uzamsal olarak silindirik şeklindeki ve simetrik bir çerçeve ile Profesörün koridordan yürüyüşünü görürüz.

Profesör, sistemli bir şekilde düzenlenen arşiv bölümüne gelir. Arşivde Cemil Akman'a dair bilgiler arar. Dosyadan Cemil Akman'ın yaşadığı yerin adresini alır. Ardından onu bulmak için oraya gider. Evin girişinde etrafi saran sarmaşıkları görülür. Gösterge olarak terk edilmişlik izlenimi sunmaktadır. Profesör eve girer Cemil Akman'ın kızı Tara ile karşılaşır. Kız dijital platformda farklı dillerden kelimeleri araştırır. Profesör Cemil Akman'ı sorar ancak kız cevap vermez. Bir süre bekledikten sonra cevap alamayacağını düşünür ve odadan ayrılır. Tam odadan çıkarken Tara “ Nefes mi? Buğday mı?” diye sorar. Profesör “Buğday” cevabını verir. Profesörün bu cevabından sonra Tara işine geri döner ve konuşmayı bitirir. Filmin bu sahnesi ile son sahnesi arasındaki bağı düşünecek olursak, Tara'nın istediği cevap buğday değildir. Buğday gösterge olarak sistemin mücadelesinin simgesidir. Ancak filmin son sahnesinden de anlayacağımız üzere gerçekte olan nefes cevabıdır. Burada Profesörün “ buğday” cevabını vermesi halen sistemin içerisinde olduğuna dair bir göstergedir.

Profesör, buğday tarlası içerisinde yatmaktadır. Kamera ise kuşbakışı çekim yaparak yavaşça yaklaşır. Karakterin bu şekilde yatması ve düşünmesi, sıkışmışlığın göstergesidir. Arayışlarının sonuçsuz kalması onu farklı yollara sürükler. Profesör, Cemil Akman'ın sistemin kontrol ettiği topraklarda olmadığını anlamıştır. Arayışı duvarın diğer tarafında, ölü topraklarda yapma kararı alır. Bunun için böceklerle ilgili araştırma ve arşivleme yapan arkadaşından yardım ister. Arkadaşı, tanıdığı birinin olduğunu ve yardım edeceğini söyler. Sonraki sahnede Profesör bir amfi tiyatrosunun en üstünden yıkılan yapıya bakar. Genel planda bütün amfi görülür, profesör ise çok küçük konumlandırılır. Bu göstergenin devamında yapının bir parçası görülür. Bu parça üzerinde eski yazılar vardır. Bu iki imge arasındaki bağlantı ve kültürel kodları da göz önünde bulunduracak olursak, yıkılan ve ok olan medeniyetlerin göstergesi aktarılmıştır. Profesörün küçük konumlandırılması ve yapının üstünde yer alması, yıkımdan sonra onların üzerine gelen yeni yaşamın göstergesidir.

Profesör evdeyken öğrencisi tarafından bir mail gelir. Mailde, Cemil Akman'ın geçmişte yaptığı bir konuşma yer alır. Konuşmada genetiği değiştirilmiş tohumlar hakkında bilgi verir. Cemil Akman'ın görüntüsü balkon kısmında yer alan cama yansımaktadır. Bu konuşmalar üzerine Profesör balkona çıkar ve şehre doğru düşünceli şekilde bakar. Ardında arkasını dönerek videoya bakar. Bu sahnede Cemil Akman'ın videosu ile Profesör iç içe geçer. Arka planda beton yapılar ve ön planda iç içe geçen yaşam aktarılmıştır. Burada karakterlerin gösterge ile iç içe geçmesi, zihinsel olarak birleşimi sunmaktadır. Profesör, Cemil Akman'ın söylediklerinden etkilenir ve düşünmeye başlar.

Profesör ve öğrencisi duvarın diğer tarafına geçmek için anlaştıkları kişinin yanına gelir. Kız arabaya biner ve geçişin olacağı yere doğru hareket ederler. Genel planda yıkılan yaşam alanları uzun süre gösterilir ve bu göstergelerle filmin ideolojik atmosferine değinilir. Profesör ve öğrencisi radyasyon duvarından ölü bölgeye geçerler. Genel planda çorak arazi ve karakterler gösterilir. Karakterler Cemil Akman'ı aramak için yola çıkarlar. İki karakter bir tepeye gelirler ve aşağıda bulunan terk edilmiş kamp alanına bakarlar. Profesörün öğrencisi eski yaşama dair anılarını hatırlar ve yemek yerken anlatmaya başlar. Yemek yedikten sonra kamp alanına inerler ve araştırma yaparlar. Kamp alanında ölen insanlara karşılaşırlar. Bir süre onlara baktıktan sonra alandan ayrılırlar. Hava kararır akşam olu, profesör ve öğrencisi kamp kurarlar.

Sabahleyin suyla kaplı sazlık alandan ilerlemeye başlarlar. Bir süre sonra karakterler bir kayık bulur ve gölde kayık ile ilerlemeye başlarlar. Kayık ile giderken, kıyıda Cemil Akman onlara seslenir. Kayığın kendisinin olduğunu söyler. Profesör ve öğrencisi kıyıya çıkarlar. Cemil Akman arayışı fiziki olarak sonlanır. Profesör, Cemil Akman'a genetikle ilgili konuyu açar, ancak Cemil Akman pek oralı olmaz. Cemil Akman kayık ile yolculuğa çıkmak için eşyalarını toplar. Profesör kendisinin de gelmek istediğini söyler, ancak Cemil Akman “Sizin bu yolculuğa gücünüz yetmez” diyerek geri çevirir. Bu sahnede kayığın kullanılması ve Cemil Akman'ın kayık ile yolculuğa çıkması, hem özgürlüğün göstergesi hem de sisteme olan karşıtlığın göstergesidir. Profesör'e verdiği tepki aslında sisteme verdiği tepkidir. Sistem içerisinde olan profesör koşarak suyun içine girer ve kayığa yetişerek biner. Cemil Akman bu mücadelesi sonrası yolculuğa katılmasına karşı çıkmaz. Aralarındaki bağ kurulmaya başlar ve sohbet ederler. Bir süre ilerledikten sonra suyun üstündeki cesetlere rastlarlar. Profesör gördüklerinin şaşkınlığı ile ne olduğunu anlamaya çalışır. Cemil Akman kayıkta bulunan çapa ile kayıkta delik açmaya başlar. Profesör“Ne yapıyorsunuz? Deli misiniz ?” şeklinde tepki gösterir. Cemil Akman ise “Size söylemişim benimle yolculuk yapmak zor” şeklinde cevap verir. Kayık batar ve cesetlerin arasında kalırlar. Cemil Akman ölü taklidi yapmasını söylerve suyun üstüne yatarlar. Bir süre sonra sisteme ait drone gelir ve bölgede tarama yapar. Sistemden kaçan ve yaşama tutunmaya çalışanlar sistem tarafından yok edilmiştir. Drone gittikten sonra cesetlerin arasında bir bebek sesi duyarlar. Hemen bebeği alırlar ve karaya çıkarlar. Profesör, çok üzgün olduğunu belirtir ve onun yüzünden her şeyini kaybettiğini söyler. Cemil Akman ise çocuğu kurtardıkları için teselli olur. Göstergeler arasındaki ilişkiye bakacak olursak, özgür olmayı seçen ve sistemden kaçanlar yok edilse dahi yeni yaşamların kurulacağı bebek üzerinden aktarılmıştır.

Profesör uyurken bir kabus görür. Genel planda çerçevenin sağında yanan bir ağaç görülür. Profesör çerçevenin solunda ağacı izler. Bir süre sonra profesörü bu kabustan Cemil Akman uyandırır. Bu sahnede yanan ağaç metafor olarak yok olan yaşamı temsil eder. Profesörün ağacı izlemesi ise, yaşam yok olurken seyirci kalındığına dair bir göstergedir.

Cemil Akman ve profesör tekrardan yolculuğa çıkarlar. Yolculuk esnasında asit yağmuru başlar. Cemil Akman ve profesör parçalanmış otobüs hurdasının içine sığınır. Profesör beklerken rüyasından bahseder. Cemil Akman bu anları üzerine “Hep bir rüyadayız, öldüğümüz zaman uyanacağız” şeklinde felsefi bir cevap verir. Bu cümle filmin genel anlatısını destekleyen içeriktedir. Yağmur durduktan sonra yolcuğa devam ederler. Akşam olduğunda bir yerde durup kamp kurarlar. Ateşin başında sohbet ederlerken Cemil Akman “Doğadaki canlılara ne zaman müdahale etsek, bir şeyi başka bir şeye dönüştürsek, her seferinde aslında kendimizdeki bir şeyi de bozduk. Genetik yapısını değiştirmek için bir tohumu müdahale ettiğimizde insanın içinde de bir şeyleri değiştirdiğimizi fark edemedik, benliğimiz bütün bunları görmemize engel oluyor” şeklinde konuşma ile ideolojik bir anlatım sunmuştur. Bu replik filmin genel anlatısını yansıtmaktadır.

Gece uyurken kamp alanına kurt gelir. Profesör kurt köpeğini görünce korkmaya başlar. Sistem içerisinde çıkıp gelen profesörün alışık olmadığı bu yaşam içerisinde, doğa ve yaşamın göstergesi olarak kurt yer almıştır. Sabah olur yolculuğa devam ederler. Bir süre sonra eski cami gibi bir yerin önüne gelirler. Cemil avluda bulunan mezarlara selam verir ve daha sonra içeri girerler. Duvarlarda Arapça yazılar görülür. Cemil profesörden yardım etmesini ister. Beraber caminin tabanındaki tahtaları tek tek kaldırır. Ardından brandayı da kaldırarak toprağa ulaşırlar. Cemil Akman yerdeki toprağı avuçlayarak her tarafına sürmeye başlar. Profesör şaşkınlık içerisinde ona bakar. Bir süre sonra toprağı çuvallara doldurmaya başlarlar. Profesör “toprağımız var keşke birazda tohumumuz olsaydı” der. Cemil Akman ise “hangi tohum mesela” şeklinde soru sorar. Bu soru üzerine profesör “fark eder mi? Şeklinde cevap verir. Cemil Akman bu cevaba karşılık olarak “tabi ki fark eder” der. Ardından “yeryüzünde hiçbir şey kalmasa insanı yaşatacak olan o tane nedir?” sorusunu sorar. Profesör “Buğday” cevabını verir. Bir süre sonra Cemil Akman felsefi bir söylem ile “Bir hakikat ehline göre varlığın özü buğday tanesidir. Üstat, buğdayın karnındaki çizgiden de bahseder, bu çizgi ‘Elif’ dir. Elif hem ayırır hem birleştirir” Profesör ise merak içerisinde “neyi ayırıyor?” diye sorar. Cemil Akman “dişiyle,erkeği; ruhla,bedeni;batıl, zahiri. Buğdayın sırrı bu çizgide yatar. Bu aynı zamanda aşk çizgisidir. Her şeyi birleştiren çizgi, kainatta ne varsa hepsi insanda mevcut profesör, ayrılık gayrilik yok, tüm kainat insandır” şeklinde konuşma yapar. Toprağın caminin altında bulunması ve korunaklı bir şekilde işlenebilir toprak olması, dini bir temsil göstergesi oluşturularak aktarılmıştır. Hem diyaloglar hem gösterilen mekan arasındaki bağ sayesinde, inanç kavramının üstünde durulmuştur. Diyaloglardaki göstergeler ile inanç ve insan çerçevesinde yaşama dair yorumlama getirilmiştir. Cemil ve Profesör çuvaları tek tek kayığın bulunduğu alana taşırlar. Bir süre sonra profesör yorulur. Cemil Akman onun aç olduğunu düşünür ve karnına taş bağlayarak açlığını hissetmemesini sağlar. Taş düz anlamda fiziki bir ihtiyacın sonucu olarak aktarılıyor, ancak yan anlamda ise dini bir alt metin oluşturularak. Hz.Muhammed’in yapmış olduğu eyleme gönderme yapılıyor. Hz. Muhammed’de açlık zamanında böyle bir yöntem kullanıştır.

Profesör sırtında çuvalı taşırken bir mağaraya girer. Mağarada bir çocukla karşılaşır ve çocuk ona aç olduğunu söyler. Profesöre onunla gelmesini söyler. Mağara karanlıktır, profesör çocuğun yüzünü göremez. Çocuk mağaranın karanlık yerine doğru ilerler ancak bir kişi karşısına çıkar. Telaşla kim olduğunu sorar. Profesör ise olanları göremez ve çocuk bir anda kaybolur. Bu sahnede mağaranın karanlık olması ve çocuk karakterin kaybolması akabinde bizim bu olayları göremememiz ideolojik bir eleştiridir. Anlatımda çocuk istismarları ve cinayetlerinin durumu aktarılmıştır. Mağaranın karanlık olması, olayları görmememiz ya da görmezden geldiğimiz göstergesidir. Devamındaki sahnede profesör camiye geri döner. Caminin tabanında Cemil yan şekilde yatmaktadır. Profesörde zıt yönde yere yatar. Kamera kuş bakışı ile çekim yapar. Bu gösterge çin kültürüne ait ying yang simgesini zihinde canlandırır. Simgeye göre bir tarafta kötülük bir tarafta iyilik yer alır. Göstergede, karakterler üzerinden bu şekilde aktarım yapılmıştır. Profesör kaybolan çocuğu Cemil Akman’a sormaya başlar. Cemil olumsuz bir şey olmadığını söyler. Bunun üzerine Cemil Akman’ı uyarır.

Profesör ve Cemil bir bölgeye gelirler. Bu bölgede insanlar ikisinin oradan gitmesini ister ve onlar yürürken taşlamaya başlarlar. Profesör taşlardan kaçmaya ve Cemil’i de korumaya çalışır. Cemil’in başına taş gelir ve bir yere gizlenirler. Bir süre sonra yola devam ederler. Geçiş sırasında yardım eden kız profesöre ulaşır. Kız geri dönmeleri gerektiğini söyler ancak bunu kabul etmez. Daha sonra Profesör, Cemil’in yanına döner. Cemil taşlardan yapılan bir duvarı onarmaya çalışmaktadır. Profesör neden duvarı ördüğünü sorar. Ardından duvarda açık kalan küçük bir yer kalmıştır. Profesör o delikten içeri bakar. Duvarın karşısında iki çocuk oturarak profesöre doğru bakar. Kamera zoom yaparak çocukları iyice odaklar. O sırada Cemil Akman çocukların arkasına gelir ve bir süre çocuklarla kameraya doğru bakar, ardından çerçeveden çıkar. Profesör duvardaki o boşluğu bir taş ile kapatır. Kamera uzun bir süre duvarı gösterir. Sahneler arasında bağ kurarsak, Cemil karakterinin dini bir profili vardır. Mağarada kaybolan çocuk için Cemil karakterine şüphe uyandırılır. Ardından yürüyüş esnasında taşlanmaları, yine tarihte yer alan dini bir olayı aktarmıştır. Hz. Muhammed’in Mekke yürüyüşü sırasında taşlanması gibi aktarılmıştır. Duvar sahnesinde ise, Cemil karakterinin duvarı örmesi çocuklara yapılan tecavüzlere yan anlam olarak göndermek yapmaktadır. Bu olayların dini bir duvar ile örtülmek istendiği aktarılmıştır. Hem Cemil karakterinin hem çocukların kameraya bakması ve taşların oluşturduğu çerçeve göstergesi, buna seyirci kalmamıza karşın eleştirel bir göstergedir. Son olarak profesörün açık kalan yeri taş ile kapatması ise, olayların üstünün örtüldüğünün aktarımıdır.

Son sahnede profesör bir karınca görür. Karınca Cemil’in bıraktığı buğdaylardan birisini almıştır ve yuvasına gidiyordur. Profesör karıncayı takip ederek yuvasını bulur. Yerden bir çubuk alır ve yuvanın etrafına bir daire çizer. Ardından yuvanın etrafına farklı şekiller çizer. Yere dizlerinin üstüne çöker ve yuvanın yan tarafını kazmaya başlar. Elini yuvanın içine soktuğunda bir avuç buğday ile karşılaşır. Buğdayı görünce “Nefes” diyerek tepki verir. Kamera kuş bakışı çekim ile zoom out yapar ve yuvanın etrafına çubuk ile galaksi sisteminin çizildiğini görürüz. Karıncanın gösterge olarak aktarılması, kültürel kod olarak karıncanın bereket ile ilişkilendirilmesi sonucudur. Profesörün buğdayları görünce verdiği “nefes” tepkisi ise aranan cevabın göstergesidir. Yere çizilen galaksi sisteminin oluşu ise

varoluşun yaşama bağlı olduğunu göstermektedir. Güneş,ay,gezegenler ve yaşam, hepsi birbirine bağlı şekilde var olabilecek bütünlüğe sahiptir.

Sonuç

Sinema ve göstergebilim arasındaki ilişki, yönetmenlerin dil oluşturmaya başladıkları zamandan itibaren sürekli gelişerek aktarılmıştır. Öncesinde edebiyata, toplumsal yapılarda, masallarda, dillerde ve birçok alanda yapılan çözümlemelerin akabinde göstergebilim kavramının çıkışı ile birçok alanda göstergeler üzerine incelemeler yapılmış ve aktarılmıştır. Sinema, bu alanların en yenisi ve 7. Sanat olarak, çağımızın popüler kültür üretimi içerisinde etkili bir anlatım aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Gelişen teknoloji sayesinde kurgu mantığı, zaman ve mekan olanakları, çekim teknikleri, sinemanın anlatımını kuvvetlendirmiştir. Barthes bu durumu “ Güncel olan dünyadır, yoksa edebiyat değil” söylemi ile desteklemiştir (Aktaran Adanır,2012,S.79). Bu söylemden hareketle, sinemanın sürekli yenilik katarak dilini zenginleştirdiği ve anlatım olanaklarını zorladığını görmekteyiz. Sinema çağımızın sanatı ve toplumları hareketlendiren, onları ideolojik söylemler ile etkileyen popüler bir araçtır. Klasik ve çağdaş söylemlerle, sürekli olarak içerisinde bulunduğu çağın gelişimi doğrultusunda etkilenmiştir. Bir Brezilya Sineması’nın dili ya da Laos Sineması’nın dili birbirinden farklı ya da benzeyen yönleri ile gelişmiştir. Başka bir tarafta Hollywood çatısı altında teknolojinin tüm olanaklarından yararlanan bir sinema dili mevcuttur. Sinema bu olanaklar içersisinde göstergelerin sınırlarını zorlamaya devam edecektir.

İncelediğimiz filmin içerisinde yer alan göstergelerin ürettiği anlamların toplumsal ve kültürel bir yorumlaması vardır. Teknolojinin yardımı ile anlatım olanaklarının zenginliği ile imgelerin anlatımı yer almıştır. Film ilk olarak Angelepoulos’un filmi *Ulis’in Bakışı* ‘na benzemektedir. *Ulis’in Bakışı* filminde de karakterin fiziki ve psikolojik yolculuğu aktarılmıştır. Bu filmde de farklı anlatım olanakları dil ile benzer bir yapı oluşturulmuştur. Filmde yer alan göstergeler ve göstergeler arasındaki bağ, kültürel kodların akabinde bizi yan anlamlara ulaştırmıştır. Film iki parça olarak ele alırsak, ilk kısımda daha çok görüntü üzerinden anlatım oluşturulmuştur. İkinci kısımda ise, hem görüntü hem diyalog üzerinden oluşmuştur.

Kaynakça

- Abisel,N.(2003). Sessiz Sinema.İstanbul:Om.
- Adanır,O.(2012).Sinemada Anlam ve Anlatım.İstanbul:Say.
- Andrew,D.J.(2010). Büyük Sinema Kuramları.İstanbul:Doruk.
- Büker, S. (2012). Sinemada Anlam Yaratma.İstanbul:Hayalperest.
- Kaplanoğlu,S.(Yönetmen).(2017).Buğday[Film].Türkiye,Almanya,Katar,Fransa,İsveç:The Match Factory,Kaplan.
- Karaman,E.(2017).Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması.İstanbul Aydın Üniversitesi,34,25-36.
- Keskin,S.(2018).Sinemada Göstergebilim Çalışmasına Uygulamalı Bir Örnek: Kim Ki Duk'un Bin Jip Filminin İncelenmesi.(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).Selçuk Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi,Konya.
- Kırmızı, N.(1990).Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme. Eskişehir: Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Meriç,M.(2010).2000 Sonrası Türk Sinemasında Dönüşüm ve "Uzak İhtimal" Filminin Göstergebilimsel Analizi.(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).Selçuk Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi,Konya.
- Metz, C.(2012). Sinemada Anlam Üstüne Denemeler (Çev.O.Adanır).İstanbul:Hayalperest.
- Özarslan, Z.(Ed.).(2013). Sinema Kuramları 2. İstanbul:Su.
- Özden,Z.(2014). Film Eleştirisi. Ankara:İmge.
- Rifat,M. (1990). Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları.İstanbul:Düzlem.
- Strauss-Levi,C.(2012).Yapısal Antropoloji(Çev.A.Kahiloğulları).Ankara:İmge.
- Wollen,P.(2004).Sinemada Göstergeler ve Anlam (Çev.Z.Aracagök,B.Doğan).İstanbul:Metis.

T.C.
MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİMDALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

BUĞDAY FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMLSEL ANALİZİ

DANIŞMAN: Prof. Dr. Yusuf Gürhan TOPÇU

HAZIRLAYAN: Emre MUTLU

17-05180171-010

MERSİN, 2018-2019