




ISSN: 2141-9773

e-ISSN: 2791-9773

ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ
KAREFAD

Leyla Yılmaz'ın “Bilmemek” Filminde Su İmgisinin Göstergebilimsel Çözümlemesi: Bachelard Rehberliğinde Bir İnceleme

Baran Barış ¹
İzmir

Öz

Gaston Bachelard, suyun genel olarak insanın en gizli, yalın ve sadeleştirici güçlerini temsil ettiğini belirtmektedir. Suyun birçok anlatıda kullanılan imgeleriyle beraber derinliğiyle bağlantılı imgelerinin de bulunduğu dikkat çektiği Su ve Düşler adlı çalışmasında aydınlık, karanlık, arınma, kirlenme, yaşam ve ölüm gibi yananlam gösterilenlerinin olduğunu ortaya koymuştur. Bu çalışmanın amacı, Leyla Yılmaz'ın Bilmemek filmindeki su imgesinin Bachelard'ın görüşleri doğrultusunda, göstergebilimsel yöntemle çözümlemek ve böylece yananlam gösterilenlerini tespit etmektir. Bir lise öğrencisine uygulanan mobbingin (bezdiri) anlatıldığı filmde su imgesinin kullanımı, anlatı üç kesite ayrılarak incelenmiş ve imgenin yananlam gösterilenleri anlatı kişileri temelinde karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Araştırmanın sonucunda filmin üç kesitinde suyun yananlam gösterilenlerinin çeşitlilik gösterdiği, anlatı kişileriyle ilişkili karşıt değerleri temsil eden bir gösteren olarak kullanıldığı, anlatının kurucu imgesi olması nedeniyle bütün göstergeleri biçimlendirdiği ve filmin Bachelard rehberliğinde incelenmeye olanak sunan bir yapıya sahip olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Bilmemek, Bachelard, Su, İmge

¹*Sorumlu Yazar:* Uzman, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, İzmir/Türkiye, E-posta: baranbarisb90@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1595-4048>

MAKALE TÜRÜ

Araştırma Makalesi

Başvuru Tarihi

5 Nisan.2022

Kabul Tarihi

30 Ağustos 2022

doi: 10.57115/karefad.1098666

Atıf: Barış, B. (2022). Leyla Yılmaz'ın “Bilmemek” filminde su imgesinin göstergebilimsel çözümlemesi: Bachelard rehberliğinde bir inceleme. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10(2), 189-224.

<https://doi.org/10.57115/karefad.1098666>



ISSN: 2141-9773

e-ISSN: 2791-9773

CANKIRI KARATEKIN UNIVERSITY
JOURNAL OF FACULTY OF LETTERS
KAREFAD

Semiotic Analysis of The Image of Water in Leyla Yılmaz's Film Named Not Knowing: An Investigation Under the Guidance of Bachelard

Baran Barış ¹
İzmir

Abstract

Bachelard, in his work, where he pointed out that water, which he stated as representing the most secret, simple and simplifying powers of person in general, has images associated with its depth along with the images used in many narratives, revealed that there are connotations such as light, darkness, purification, pollution, life and death. The aim of this study is to analyze the water image in Leyla Yılmaz's film named Not Knowing with the semiotic method in line with Bachelard's views, and thus to determine the connotations. The use of the water image in the film, which describes the mobbing applied to a high school student, was examined by dividing the narrative into three sections and connotations of the image are discussed comparatively on the basis of the characters of the narrative. As a result of the research, it has been seen that the connotations of water in three sections of the film varied, it was used as a signifier representing the opposing values associated with the characters, and since it is the founding image of the narrative, it shapes all the signs and the film has a structure that allows it to be examined under the guidance of Bachelard.

Keywords: Semiology, Not Knowing, Bachelard, Water, Image

¹*Corresponding Author:* Specialist, Women Studies Department, İzmir/Türkiye, E-mail: baranbarisb90@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1595-4048>

ARTICLE TYPE

Research Article

Received Date

April 5, 2022

Accepted Date

August 30, 2022

Sanatın çeşitli dallarında kullanılan imgeler, onları kuran yönetmenle alımlayan izleyici arasında bir etkileşim sağlar. Bu etkileşimde yönetmen ve izleyicinin sinema başta olmak üzere farklı disiplinlerde edindiği bilgiler, yaşantılar anlatının inşasını ve çözümlemesini biçimlendirir. Türkçe sözlükte “zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya” biçiminde tanımlanan *imge* sözcüğünün ruhbilim alanındaki kullanımları doğrultusunda “duyu organlarının dıştan algılandığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj” ve “duyularla alınan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj” olmak üzere iki tanımı daha bulunmaktadır (Parlatır vd., 1998, s. 1076). Farklı disiplinlerde çalışmalarını sürdüren araştırmacılar tarafından çeşitli biçimlerde ele alınan bir kavram olan imge, Mitchell’e (1987) göre, belirli bir gösterge türü olmasının ötesinde, dünyayı *bilgi betileri* ile bir arada tutan çeşitli benzerliklerden hareketle açıklanan genel bir kavramdır (s. 11). Bu genel kavramı kendi disiplinleri çerçevesince açıklayan araştırmacıların tanımları arasında benzerlik ve farklılıklar görülebilmektedir. Sözelimi, Aksan (2005), şiir bağlamında ele aldığı imgeyi şairin gözlemlediği kişi, olay, nesne ya da durumun zihnindeki tasarımının metne izdüşümü olarak tanımlarken imgenin, doğanın bir kopyası olmadığına da dikkat çekmektedir (ss. 2-3). Sözcüğün kullanıldığı alanların çokluğu, yalnızca yazın ya da görselle sınırlandırılmaması, tanımları çoğaltırken bu çalışma kapsamında görsel imgeler üzerine yapılan araştırmalar incelendiğinde John Berger’in saptamalarının alanyazında önemli yer tuttuğu görülmektedir. Berger (2008), görmenin konuşmadan önce geldiğine, çocuğun konuşmaya başlamadığı dönemde çevresindekileri görerek anlamlandırmaya çabaladığına dikkat çekmektedir. İlerleyen süreçte gördüklerini sözcükler aracılığıyla aktarmasına karşın görünenlerle sözcükler arasında mesafe bulunmaktadır; çünkü bir kişinin, nesnenin ya da durumun tanımlandığı, betimlendiği zamana kadar edinilen bilgiler, dünya görüşü ve inançlar, dil aracılığıyla aktarılan şeylerin görünümünü, dolayısıyla sözcük seçimlerini de etkilemektedir. Bir seçme edimi olan bakmanın sonucu görülen nesne, insanın zihnindeki yansımalarına koşut olarak betimlenmektedir ve bu nedenle bütün imgeler, insanlar tarafından yeniden üretilen yapılar –başka deyişle görünüm– olarak bireyseldir. İmgenin üretimi önce dil aracılığıyla aktarımın gerçekleştirildiği uzamda bulunmayan nesnelere gözde canlandırmak amacını taşırken bunu izleyen çalışmalarda imgenin, onu tasarlayanın bakış açısını, seçimlerini yansıttığı kabul edilmiştir. Bu kabulde bireysellik bilincinin artması belirleyici olmuştur (ss. 7-10). Parsa (2004), görsel imgelerin kökenini, taşıdıkları bireysel özellikleri ve amaçları şöyle özetlemektedir:

Tarih öncesi yabansı başlangıçlarda, insanlığın ilk dönemlerinde, çoğunun okuma-yazmasının olmadığı ve çevresiyle ilgili basit bir yaşamı bulunduğu dönemde imgelerin hep insan eliyle üretildiği bilinmektedir. Yaklaşık 15 bin yıl önce insanların mağara duvarlarına,

kaya yüzeylerine çizdikleri imgelerin hangi amaçla çizildiğine dair birçok varsayım öne sürülse de, bu resimler önce zihinde yaratılmış, ardından duygu ve düşüncelerini, kısaca iletilerini aktarmak amacıyla resmedilmişlerdir. Ne amaçla olursa olsun, bunlar insanların yazıdan önce oluşturduğu ve herhangi bir gereksinim sonucu ortaya çıkmış imgelerdir, bir yenidensunum'dur ve bir öykü anlatmaktadır. Bu anlamda insanoğlu için kendini görsel imgelerle dışa vurmak muhtemelen her dönemde doğal gelmiştir (s. 216).

İnsanların iletilerini aktarma aracı olan imgelerin bütün tanımlarında dikkati çeken ortak özellikleri, kişiselliği ve yeniden üretim sürecinin ürünleri olmasıdır. Benzer biçimde Akarsu (1975) da imgeyi felsefe bağlamında tanımlarken nesnelere imgeler aracılığıyla yeniden tanıtılmasını işaret etmektedir (s. 97). Bu tanımdaki yeniden tanımlama ifadesi, imgelerin sanat yapıtlarında nesnelere farklı anlamlar kazandırmasıyla ilişkilidir. Örneğin, günlük yaşamda sonsuzluk, aydınlık gibi olumlu çağrışımları olan gökyüzü, bir sanat yapıtında olumsuz bir bakış açısıyla yeniden üretilmiş bir imgeye dönüşebilmekte ya da renkler, yansıttıkları başat duygu ve düşüncelerden başka bir bağlamda yer alabilmektedir. Kültürel düzendeki verili kodlara koşut ya da karşıt olarak üretilen imgeler, söz konusu düzende üreticiyi çeşitli biçimlerde etkileyen göstergelerle –başka deyişle, gösteren, gösterilen ve gösterge olmak üzere üç belirleyenin bileşkesinden oluşmakta ve böylece yeni bir anlamsal boyut ortaya çıkmaktadır. Yazıcı (1997), imgenin göstergelerin bir üst boyutu olduğuna vurgu yapmaktadır. Buna bağlı olarak göstergeler, yeni bir dizge içinde bir araya geldiklerinde önceki anlamlarından uzaklaşarak farklı bir anlam kazanmakta ve başka bir göstergeyi yapılandırmaktadır (ss. 16-18). Alanyazında imgeye ilişkin tanımlar ve açıklamalar, gösterge kavramını gündeme getirmektedir. Çalışmanın sonraki alt başlıklarında araştırma nesnesi olan su imgesi, Bachelard'ın çalışmaları kapsamında ele alınmakta, devamında bu imgenin Türk ve dünya sinemasındaki kullanımlarına ilişkin alanyazında yer alan çalışmalardan örnekler sunulmakta, yöntem bölümünde ise göstergelerin bir üst boyutu olan imgelerin dizgesel bir biçimde incelenmesine olanak sunan göstergebilim yöntemi ve Barthes göstergebiliminin temel kavramları olan düzenlam/yananlam ikiliği açıklanarak Leyla Yılmaz'ın “Bilmemek” adlı filmi, bu kavramlar ve yöntem çerçevesinde çözümlenmektedir.

Bachelard'ın Çalışmalarında Su İmgesi

Bachelard (2006), imgeleme gücünün yenilikle ilişkili ve varlığın içinde hem ilk hem sonsuz olarak saklı olanı bulmak olmak üzere iki farklı biçimde geliştiğini ileri sürmektedir. Bunlar, biçimsel nedene yaşam veren biçimsel imgeleme ve maddesel nedene yaşam veren maddesel imgeleme biçiminde adlandırılmaktadır. İki imgeleme gücü ortak çalışabilmekte; ancak maddenin doğrudan imgeleri, tözsel (töze ait, tözle ilgili) ve içsel olarak biçimlerden bağımsız yapılanmaktadır. Maddesel imgeleme yoğunlaşan

Bachelard, görünür imgelerin ardında sakı duran imgeleri ortaya çıkarmayı, imgeleyici gücün kaynağını irdelemeyi amaçlamaktadır. Ona göre maddeye derinleşme ve gelişme anlamında olmak üzere iki anlamda değer yüklenmektedir. Derinleşme anlamı, bilinmezliği ve sırları içinde barındırırken gelişme anlamı, imgelemin sınırsız gücünü (potansiyelini, gizilini) içermektedir. Çeşitli maddesel imgelemler; ateş, hava, su ve toprakla ilişkileri çerçevesinde dört unsur yasasına göre sınıflandırılabilir. Bir imgenin sanat yapıtında var olabilmesi için bu dört unsurdan biriyle özünü, kendi yasalarını ve estetik dizgesini oluşturması gerekmektedir. “Su ve Düşler” adlı kitabın ve bu çalışmanın temel imgesi olan su, Bachelard’a göre insanın en gizli, yalın ve sadeleştirici güçlerini temsil etmekte; ancak suyun sık kullanılan imgelerinin dışında derinliğiyle ilişkili başka imgeler bulunmakta ve bu imgeler, çeşitli anlatılardaki kullanımları aracılığıyla ortaya çıkarılmaktadır. Buna bağlı olarak Bachelard, suyun varlığın tözünü sürekli dönüştüren gücüne, ateşle toprak arasındaki temel ontolojik dönüşümüne gönderimde bulunmaktadır (ss.7-27).

Bachelard (2006), suyun maddesel imgeleminin çeşitliliğini farklı metin türlerini çözümleyerek elde ettiği bulgularla ortaya koymaktadır. Birinci ulamda ele alınan berrak/parlak/aydınlık sular, kolay imgeler sunan bir niteliktedir. Bu ulamdaki sular için kullanılan *kolay imgeler* ifadesi, suya ilişkin akla ilk gelen, birincil çağrışımlara gönderimde bulunmaktadır. Berrak suların niteliklerinden biri, serinliktir. Sahip olduğu bu nitelik, su imgesine uyandırma gücünü vermekte ve çeşitli dolaysız imgelerle birleşerek anlatılarda yer almaktadır. Hava imgesindeki serinliğin taşıdığı olumsuz çağrışımların tersine suyun serinliğine ilişkin oluşturulan imgeler, ilkbahar mevsimi ve yenilenmeyle bağıntılıdır. Bachelard, suların gürültüsünün ve genel olarak sesinin, serinliğin ve berraklığın eğretilmelerini yansıttığını ileri sürmektedir. Karaman’ın (2012) belirttiği gibi eğretilme, “Bir sözcüğün alışılmış anlamının dışında bir başka anlamda kullanılmasıdır. Bir başka deyişle, bir şeyi anlatmak için ona benzetilen bir başka şeyin adını eğreti olarak kullanmadır.” (s. 327). Maddesel imgelem, bir eğretilmenin ontolojik değerini ortaya çıkarmaktadır. Bachelard, buna bağlı olarak şairlerin ve ressamların yapıtlarında imgelemin eğretilmelerinin görünümelerini belirlemektedir. Bu doğrultuda, suya girmenin sportif –başka deyişle– eril bir etkinlik oluşuna dikkat çekmektedir. Suyu girilen yer kalabalıktır ve bu kalabalık, bir erkek kalabalığıdır. Suyu ilişkin diğer eğretilmeler de bu koşutlukta yapılandırılmaktadır. Örneğin, sudaki kuğu, hem kadını temsil etmekte hem de çift cinsiyetli bir görünüme bürünebilmektedir. Devingenliği kaybolup seyredilen bir imgeye dönüştüğünde kadın, devinin durumundaki imgesiyle ise erkekle özdeşleştirilmektedir. Bütün imgelerde olduğu gibi su imgesinde de karşımıza çıkan bu ikilik, maddenin karşıt değerleri temsil ettiği gerçeğini ortaya koymakta ve Bachelard, ikinci ulamda bu karşıtlığı incelemektedir (ss. 28-55).

Edgar Allan Poe'nun metinleri üzerinden çözümlenen karanlık su imgesinde iyi/kötü, beyaz/siyah gibi ikili karşıtlıklar dikkati çekmektedir. Metinlerdeki çifte şiirsellik, ruhsal bir ikili karşıtlığın ara nedeni olan maddenin sonsuz geçişlere olanak tanımasının sonucunda oluşmaktadır. Bu karşıtlıklara bağlı olarak Poe'nun şiirlerinde su, yaşamla ölüm arasında bir aracı durumuna gelmektedir. Bachelard (2006), Marie Bonaparte'ın çözümlmelerine gönderimde bulunarak Poe'nun bütün metinlerinde bir imgelem birliğinin varlığına vurgu yapmaktadır. Söz konusu metinlerde daha derin, ölü ve durgun sular ortak olarak gözlenmektedir. Bachelard'a göre devingen bir metinde nesnelere dönüşmektedir ve bu nedenle su da metnin başında berrak bile olsa sonunda dönüşerek ölüme ulaşmaktadır. Metinlerde olumlu ve olumsuz anlamlarla yüklü, karşıt değerler taşıyan sular bulunmakla birlikte dönüşüm, olumsuzdan olumluya doğru gerçekleşmemekte, başka deyişle karanlık su, aydınlık suya dönüşmemektedir. Poe'nun metinlerinde suların sessizliğinin ölüm göstergesi olduğunu savlayan Bachelard, bu metinlerdeki varlığı reddeden, geleni ve akanı tanıyan Herakleitosçu sezgiye dikkat çekmekte, suyun dönüşümünde ölümü, suyun kendisi kabul eden Herakleitos'un düşüncesinin Poe üzerinde etkili olduğunu ileri sürmektedir (Nietzsche, 1994, akt. İnal, 2010, s. 18). İncelenen metinlerdeki su imgesinde ölümle birlikte gözlemlenen, olumsuz çağrışımlarla yüklü bir başka kavram ise yalnızlıktır. Kavramlar, diyalektik olarak yapılanan imgelerin kesişme noktalarıdır ve kesişmeden önce ile sonra arasında farklılık söz konusudur. Bu farklılık, kavramın ek bir nitelik kazanması ve imgenin dönüşmesi anlamına gelmektedir. Karşıt kavramlar aracılığıyla imgeler arasında kurulan diyalektik ilişki, suya ilişkin eğretilmelerin de çeşitlenmesine neden olmaktadır. Sudaki yansımaların yanı sıra maddenin derinliği nedeniyle var olan dolu derinlik imgesi, anlatılarda söz konusu eğretilme çokluğunu sağlamaktadır. Böylece bir gösterge, birbiriyle ilişkili ya da birbirine karşıt birçok yananlamı kapsamaktadır. Örneğin suyun yananlamlarından biri olan ölüm, yalnızca maddesel bir yokluğu değil, metindeki kişinin ya da onu çevreleyen koşulların çürüyüp yok olmasını da ifade etmektedir (Bachelard, 2006, ss. 56-83).

Karanlık suları izleyen ulamda suyun madde sel imgelemiyile ilişkili olarak bir tür sonu, kaybolmayı ya da yıkılışı simgeleyen Kharon ve Ophelia kompleksleri ele alınmaktadır. Bu kompleksler, derin suda ya da uzak bir ufukta kaybolmak, derinlik ya da sonsuzlukla özdeşleşmek biçiminde açılmaktadır (Bachelard, 2006, s. 20). Bachelard, incelediği metinlerde dalgalara terk edilmenin, canlıları kesin bir ölüme teslim etmeyi simgelediğini gözlemiştir. Öte yandan uçsuz bucaksız bir deniz de ölümü temsil etmektedir. Bachelard, ölümle yolculuk arasındaki ilişkiyi ise "Ölüm yolculuktur, yolculuk ölümdür ve gitmek ölmektir" (s. 58) eğretilmeleriyle ifade etmekte ve suyun kişiyi daha önce yapmadığı bir yolculuğa çağırıldığını ileri sürmektedir. Suyun devinim özelliğiyle de bağlantılı olarak bu,

bitmeyen bir yolculuktur ve tehlikeler içermektedir. Ölüm haricinde kötülüğün imgelemi de suyun maddesel imgeleminde yer bulmaktadır. Bachelard, suyun her hâlükârda bir yok oluş anlamını içerdüğünü, incelediği metinlerden Christophe Marlowe'un 1604 yılında yazdığı "Faust" oyunundan alıntılıdığı "Ey ruhum, küçük su damlacıklarına dönüştür kendini ve hiç bulunmayacak şekilde Okyanusa düş" (s. 107) tümcesiyle örneklendirmektedir. Su, kişiyi içine alarak geriye iz bırakmayacak bir biçimde yok etmektedir. Marlowe'a koşut olarak Paul Éluard'ın "Kapalı suda akan bir gemi gibiydim, /Bir ölüden farksız, yalnızca bir unsurum vardı" (s. 107) dizeleri de suyla ölüm ilişkisini ortaya koymaktadır. Bachelard, "Ölüm yolculuktur, yolculuk ölümdür ve gitmek ölmektir"den (s. 58) sonra "Su, tözsel bir yokluktur" (s. 107) eğretilmesini oluşturmakta ve suyu, umutsuzluğun maddesi olarak betimlemektedir. Tözsel, yani maddenin kökünde var olan bu yokluk, yolculuğun da bittiğini göstermektedir (ss. 84-107).

Bachelard (2006), dördüncü ulamda suyun dört unsur yasasındaki diğer maddesel imgelem unsurlarıyla bileşimi irdelemektedir. İmgesel bağdaşım, yalnızca iki unsur arasında gerçekleşmekte, örneğin, su toprağa ya da ateşe bağlanırken ateş, toprakla birleşmektedir. Dört unsur arasında hiçbir zaman üçlü bir bağdaşım söz konusu değildir. Bachelard, üçlü bir bağdaşımın görülmesi halinde bu imgenin yapay olduğuna dikkat çekmektedir. Beşinci ulamda ise suyun devingenliğine koşut olarak sürekli bir doğuşu imlediği ileri sürülmektedir (ss. 108-149).

Altıncı ulamda su imgesiyle arılık ve arınma ilişkisi etikle bağıntılı olarak irdelenmektedir. Bilindiği gibi su, arılığı temsil eden temel göstergelerden biridir. Başka bir deyişle, Bachelard'ın (2006) ifade ettiği biçimde, berrak su, arılığın akla ilk gelen imgesidir ve toplumsal sözleşme olmadan herkes tarafından bu yönde eğretilme oluşturulmaktadır. Öte yandan arı ve berrak su, kirliliklere karşı bir çağrını da imlemektedir. Bu bağlamda Bachelard, kötü suyun çeşitli eğretilmelerinin bulunduğunu ve buna ilişkin eğretilmelerin pek çok ayırtıyı barındıran bir tiksintide birleştiğini ileri sürmektedir. Kirli ya da bulanık bir su, kötülüğün ve suçun simgesine dönüşmüş, kötülükleri bir araya getiren toplanma yeri haline gelmiştir. Az ya da çok bir kirlilik, suyun arılığını dönüşü mümkün olmayan bir biçimde bozulmasına neden olurken kirlenmeyi imleyen ahlak beliti, berraklığını kaybetmiş bir suyla temsil edilmektedir (ss. 150-167). Son ulamda ise suyun devingenliğiyle ilişkili bir başka olgu olan şiddeti imlemesini çözümleyen Bachelard, suyun farklı metin türlerinde şiddet ve öfkeyi içinde barındırdığını gözlemlemiştir. Arı su imgesine eşlik eden berrak gökyüzü, mitolojide Zeus'la; kirli su imgesinde var olan gri, kapalı, bulutlu gökyüzü de Poseidon'la özdeşleşmektedir. Poseidon, denizi simgelemekte ve denizin mutlak hâkimi kabul edilmektedir. Elindeki üçlü yaba, denizleri dalgalandırıp altüst ederken toprağı da sarsmaktadır. Bu

nedenle Yunan mitolojisinde denizler ve depremler tanrısı olarak tanımlanmaktadır (Erhat, 1996, ss. 251-252). Roma mitolojisinde Poseidon'un diğer adı olan Neptün'ün ruhbiliminin temel imgeleri de kapalı hava, bulutlar ve sislerdir. Denizin kapalı ve bulutlu bir havadaki görünümüyle ilişkili olarak suyun maddesel imgelemine Bachelard (2006), Georges Lafourcade'ın 1837-1867 yıllarındaki "La jeunesse de Swinburne" adlı yapıtından alıntılacağı şu bölümle örneklendirmektedir: "Deniz galip gelmeye çalışan ve alt edilmesi gereken bir düşmandır; o dalgalar karşı konulması gereken birer darbeden farksızdır; yüzücü bütün vücuduyla rakibin uzuvlarına çarpıyormuş izlenimine kapılır." (ss. 185). Önceki ulamlarda belirtilen, suya girmenin sportif ve eril özelliğine koşut bir biçimde hem suyun hem yüzücünün saldırganlığı gözlenmektedir. Nitekim Bachelard, bu ulamda bir kez daha suyun içinde sürdürülen mücadelenin şiddeti ve erilliğine işaret etmektedir. Maddeyle kişi arasında kurulan bu ilişki de aralarındaki mücadeleyi imlemektedir. Şiddetli suyun cesaret şeması olduğunu ileri süren Bachelard, bu yönüyle suyun, metindeki kişilerin gövde gösterisinin uzamı haline geldiğini ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra suyun şiddeti ve erilliğine ilişkin bütün bu görünümünün gerisinde – Bachelard'ın çalışması boyunca sıklıkla tekrarladığı gibi– su tarafından saklanmış sırlar bulunmaktadır. Suyun maddesel imgelemine bu bağlamda çözümlenmesi, anlatıların derin yapısının irdelenmesine olanak vermektedir (ss. 176-205). Bachelard, çalışmasının sonuç bölümünde eğretilme olarak suyun sesiyle insanın sözü arasında süreklilik olduğunu ileri sürmektedir. Böyle bir sonuç, suyu bedene, ruha ve sese sahip bir varlığa dönüştürürken farklı metin türlerinde varlık olarak karşımıza çıkan suyun kim ya da kimleri imleyen bir eğretilme olarak kullanıldığının tespit edilmesini sağlamaktadır (ss. 206-217). Çalışmanın bu bölümünde ayrıntılı bir biçimde ele alınan Bachelard'ın su imgesine dair görüşleri, çeşitli sanat dallarında bu imgenin kullanıldığı yapıtların incelenmesine olanak tanımış ve Bachelard referans verilerek su imgesinin çözümlendiği çalışmalar, bunu izleyen alt başlıkta irdelenmiştir.

Su İmgesinin İncelendiği Çalışmalar

Alanyazında Bachelard temel alınarak su imgesinin incelendiği çalışmalar, kaynak kitapta mit, efsane ve destanlara gönderimde bulunması, şiir vb. yazınsal türler üzerinden bu imgeyi çözümlenmesinin de etkisiyle daha çok yazınsal metinler odaklıdır. Gürbilek (2007), yazınsal çözümlenmelerde nadiren ele alınan Ophelia'yla ilgili Bachelard'ın saptamalarından sözü Tanpınar yazınında suyun işlevine getirmektedir. Tanpınar'ın Bachelard'ı okuduğuna ve onun rehberliğinde Yahya Kemal'in metinlerini incelediğine vurgu yapan araştırmacı, Ophelia'nın suya gömülmesinin ve ağlayan kadının kendi gözyaşında boğulmasının getirdiği hüznün Tanpınar'ın roman kahramanlarında da gözlemlendiğini belirtmektedir. Gerek kadın kahramanlar, gerekse "Mahur Beste"nin Behçet

Bey’i, “Huzur”un Mümtaz’ı ve “Sahnenin Dışındakiler”in Cemal’i buna örnektir (ss. 102-103). Türk yazınından bir başka yazarın metnini ele alan Yunus Balcı (2007), Sabahattin Ali’nin “Hasan Boğuldu” adlı hikâyesinde suyla toprağın bileşiminin iç içe geçen olay örgüsünü birbirine bağlayan temel unsur olduğunu saptamıştır. Metinde su imgesine ilişkin bir diğer bulgu ise suyun toprak ya da ateşle bileşiminin genellikle bir tehlikeye işaret etmesine bağlı olarak öykünün baş kişisi Hasan’ın suda boğularak ölümünün, aslına dönerek kaybolmasıdır. Öykünün diğer kişilerinden Emine’nin kendisini çınar ağacına asarak intihar etmesi de suyla toprağın birlikteliği üzerinden bu iki anlatı kişinin ölümünden sonra buluşmasını simgelemektedir. Rus göçmen edebiyatı metinlerinde Boğaziçi’nin görünümünü ele alan Erinç (2016), Balcı’ya benzer biçimde, suyun diğer üç unsurdan biriyle bileşimini çözümlemektedir. İncelediği metinlerde suyla ateşin bileşiminin ölüme gönderimde bulunduğu örnekler saptamıştır. Öte yandan Bachelard’ın suyla ses arasında şiirsel bir gerçekliğin bulunduğu ilişkin yorumuna dikkat çeken araştırmacı, Vladimir Nabokov’un 1951 yılındaki “Konuş, Hafıza” adlı metninde şiirin semantik olarak sessizliğini suyun semantik ve işitsel varlığının dengelediğini savlamaktadır. Erinç’e (2016) göre metinde en fazla karşılaşılan *s* ve Rusça fonetiğe göre eş *z* ünsüzleri, suyun sesini yansıtmakta, Boğaziçi manzarasının en önemli öğesinin su olduğunu imlemektedir. Tanpınar’ın şiirlerindeki su imgesini Bachelard üzerinden inceleyen bir başka araştırmacı Tuba Dalar (2018), “Bursa’da Zaman” şiirinde zamanın göstergesi olan akış sözcüğünün suyla imgelediğini belirtmektedir. Tanpınar’ın şiirlerinde suyun diğer imgesel işlevleri ise birleştirici, arındırıcı ve gösterici olmasıdır. Gürbilek’in (2007) dikkat çektiği gibi Tanpınar’ın farklı türlerdeki metinlerinde su imgesi önemli yer tutmaktadır ve bu imgede Bachelard’ın görüşleri belirleyici rol oynamaktadır. Kılıç (2019), Tanpınar’ın “Yaz Yağmuru” adlı hikâyesini bu çerçevede ele alarak yazarın yapıtlarında Bachelard ve su imgesinin çözümlemesini sürdürmektedir. Bu hikâyede gel-, git-, doğ- ve öl- gibi pek çok eylem, su imgesiyle bağıntılıdır ve bir döngüyü işaret etmektedir. Anlatı kişilerin var ve yok oluşları suyla ilişkilendirilmiştir. Kılıç, hikâyedeki adı bilinmeyen kadının Sabri’nin yaşamına yağmurla girdiğine ve kadının suyla özdeşleştirildiğine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda hem kadın hem su, arılığı temsil etmektedir (ss. 730-731). Su ve kadının ortak bir imgeleme sahip olduğu başka yazınsal metinler, Bilge Karasu’nun yazınında da karşımıza çıkmaktadır. Topçu (2019), Karasu’nun metinlerinde kadın ve suyun erkeğin gözünde her zaman ürkütücü bir konumda olduğunu belirtmektedir. Karşıtlıklar, kadın/erkek ikiliğine koşut olarak doğa/kültür ikiliği çerçevesinde oluşturulmuştur. Laura Mulvey’in (2010) “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” başlıklı makalesinde sinema üzerinden saptamalarında kullandığı bir ifadeyle özetlemek gerekirse erkek, bakışın taşıyıcısı; kadın ve su ise erkek özne tarafından izlenen imgelerdir (ss. 211-229). Topçu (2019), Göç’ün (2013) kadın-erkek-deniz ilişkisine yönelik saptamalarına

gönderimde bulunarak denizin, erkek iktidarının sona erdiği bir uzam oluşuna değinmektedir. Kadınla deniz arasında kurulan benzerlik, deniz ve genel olarak doğanın, erkeğin egemenlik altına almak istediği nesnelere indirgenmesine neden olmaktadır. Bunun yanı sıra denizin kurucu unsur olduğu Karasu yazınında bir metin, Topçu'nun belirttiği gibi, deniz betimlemesiyle başlayıp metindeki karaların sular altında kalmasıyla sona ermektedir. Bu bağlamda Tanpınar'ın metinlerinde olduğu gibi Karasu'nun metinlerinde de su, bir döngüyü imlemektedir. Araştırmacı, yazarın çeşitli metinlerinde su imgesinin bir başka işlevinin anlatı kişilerinin bilinçdışını yansıtması olduğunu savlamaktadır. Söz konusu bulgular, yazarın yapıtlarının Bachelard ve psikanalitik yazın eleştirisi çerçevesinde okunmasına da yönlendirmektedir. Bu çalışma, 1950 sonrası Türk yazınının farklı türlerde yapıtlar kaleme alan önemli yazarlarından biri olan Bilge Karasu'nun metinlerindeki su imgesini irdelerken Koşar'ın (2019) çalışması, 1980 sonrası Türk şiirinin özgün şairlerinden Birhan Keskin'in şiirlerindeki dört unsur arasındaki bağdaşmaları irdelemektedir. Şairin 2010 yılındaki "Soğuk Kazı" adlı yapıtıdaki şiirlerinin incelendiği çalışma, ateşle su arasında karşıtlık üzerinden kurulan ilişkinin şiirselleştirildiğini ve bu bağdaşmaların mitolojik gönderimlerle biçimlendirildiğini öne sürmekte, öte yandan "Flamingo I, II, III" şiirlerinde suyun geçmişi hatırlatma işlevine sahip bir imge olduğunu, "Badem" şiirinde ise Yunan mitolojisinde unutuş kenti olan Lethe nehrine gönderimde bulunularak unutturma özelliğini taşıyan suyla hatırlama nehri Mnemosyne'den söz ederek de hatırlatma özelliği olan su arasında karşıtlık bulunduğunu ortaya koymaktadır (s. 375). Bütün bu bulgular, Bachelard'ın çalışmasındaki tespitlerini desteklemektedir.

Bachelard'ın mit, efsane ve şiir gibi farklı metinlerdeki su imgelerini ele aldığı çalışması, yazınsal metinler üzerinden yapılacak birçok araştırmayı beraberinde getirmiştir. Bununla birlikte günümüzde görsel anlatıların Bachelard referans verilerek çözümlendiği çalışmalar da yayımlanmaya başlamıştır. Bu çalışmalar, yazınsal göstergelerden elde edilen bulguların görsel göstergelerde bulunup bulunmadığını ortaya koyarken başta su olmak üzere diğer üç unsurun maddesel imgelemlerinin farklı disiplinlerde üretilen çalışmalarda hangi benzerlik ve farklılıkları gösterdiğini tespit etmektedir. Bachelard'ın uzamı inceleyen çalışmalarını temel alan pek çok inceleme alanyazında bulunmaktadır. Örneğin, Demir'in (2017) modern kültürü betimlemek amacıyla kentlerdeki uzamları ele aldığı "Günümüz Kültüründe Farklı Temsil Mekânları Üzerine Bir İrdeleme" başlıklı çalışması, Baudrillard, Bauman, Botton, Lefebvre ve Harvey gibi araştırmacıların yanı sıra Bachelard'ın görüşlerini de içermektedir. Barlas (2019) ise Bourgeois, Wurm, Whiteread, Rodney ve Halilaj gibi çağdaş sanatçıların yapıtlarında ev imgesini Bachelard, Ponty, Bollnow'un çalışmaları doğrultusunda irdemiştir. Öte yandan Bachelard'ın dört unsuru ele aldığı çalışmaları temelinde görsel göstergelerin incelendiği araştırmaların arttığı

görülmektedir. Lotusun çağdaş sanat yapıtlarında temsil ettiği değerleri ve geçmişteki kültürlerle kurulan ilişkileri incelediği çalışmasında Günay (2009), suyun çoğaltıcı imgesiyle lotusun çocuk miti ile bağdaştığını, bununla ilişkili olarak süt imgesinin Uzakdoğu kültüründeki lotus –koi balığı birlikteliğini ele alan heykeltıraş Xian’ın yapıtlarında zenginliği gösterdiğini, ayrıca suyun birçok anlatıda olduğu gibi çağdaş sanat yapıtlarında da arılığı imleyen örneklerinin bulunduğunu Bachelard temelli bir yaklaşımla ortaya koymaktadır. Su imgesinin kültürel çerçevede resim sanatına yansımalarını inceleyen Öner (2018) ise William Shakespeare’in 1603 yılındaki “Hamlet” oyununun kişilerinden Ophelia’ya yönelik Bachelard’ın çözümlemelerine gönderimde bulunarak günümüzde suyla beraber Ophelia imgesinin de değiştiğini, oyunda suda boğulan kadın karakterin yerini kadın, erkek, genç, çocuk ayırt etmeksizin birçok kişinin alabildiğini güncel göstergeler üzerinden örneklerken Fırat Engin’in 2016 yılındaki “Ruh Dolu Kayıklar: Su ve Düşler” adlı kişisel sergisini hem yapıtları hem de yapıtlarının sergilendiği uzam düzleminde çözümlediğinde şu bulgulara ulaşmıştır:

Bienalin dışında yer alan ve Bachelard’ın “Su ve Düşler” adlı kitabından yola çıkarak gerçekleştirdiği “Ruh Dolu Kayıklar: Su ve Düşler” isimli kişisel sergisi ile Fırat Engin, enstalasyon, neon ve video art, çalışmasıyla göçmen krizi ile Ophealia ve Ophealialaşmak kavramına değinmektedir. Fırat Engin, mülteci sorununun gerçekliğini doğrudan aktarmak yerine metaforlar ile yeni bir gerçeklik algısı yaratmaktadır. Sergi salonunun zeminini deniz kumu ile doldurarak izleyicinin bu kumlar üzerinde gezinerek seyrettiği Ophealia videosu gerçeklik algısını güçlendirmiştir. Sergi hazırlıklarını Ege kıyısında gözlem ve araştırmalar yaparak tamamlayan sanatçı, toplumsal bir trajedinin imgeleri olan mültecileri sanatsal boyuta taşımıştır. Fotoğraf, video ve neon gibi tekniklerden yararlanarak üretilen eserler ile özellikle deniz ya da su ögesi vurgulanmakta ve kıyı şeridi boyunca uzanan koylar, tekneler, dalgalar lirik bir etki yaratmakla birlikte dönüşen bir gerçeklik söz konusudur (ss. 155, 156).

Bachelard’ın arkaik metinler üzerinden yaptığı çalışmalar, bu metinlerdeki su imgesine ilişkin bulguların farklı sanat dallarında üretilen çağdaş anlatılardaki dönüşümlerinin saptanmasına olanak sağlarken günümüzde pek çok araştırmacı, bu dönüşümlerin izini sürmektedir. Anbarpınar (2020), Echo ve Narcissus mitlerinin çağdaş sanattaki yansımalarını ele aldığı çalışmasında fotoğraf sanatçıları Francesca Woodman ve Claude Chaun’un ayna imgesiyle Narcissus mitine gönderimde bulunduğunu, Ingmar Bermann sinemasında karakterlerin kendileriyle ve ölümle karşılaşmalarında, Andrei Tarkowsky sinemasında ise öze dönüşün, ruh, kimlik, korku, ölüm, saflık ya da bozulma gibi izleklerin işlenmesinde su imgesinin kullanıldığını belirtmektedir. Ayrıca Narcissus ve Echo mitleriyle metinlerarası ilişkilerin kurulduğu bir başka örnek olan “The

Reflecting Pool” adlı videoda suyun dalgalanıp durulmasıyla insan –doğa, maddi dünya– soyut dünya arasındaki ayrımın göstergesi olarak bulunduğunu öne sürmektedir. Bu anlatıda vaftiz edilme sahnesinin su imgesi kullanılmasıyla yeniden doğuşu ve arınmayı simgelediği tespit edilmiştir (Anbarpınar, 2020, ss. 624-625). Seramik sanatçıların yapıtlarında su imgesinin ele alınışını inceleyen Tanrıverdi (2020), bu imgenin Güngör Güner’in yapıtlarında toprak unsuruyla bileşimini, Elif Uras’ın resim ve seramik yapıtlarında suyun kadın ve doğurganlıkla bağlantısını, İrfan Aydın’ın yapıtlarında ise denizin önemli yer tuttuğunu ve suyun belleğe sahip bir varlık olarak betimlendiğini ortaya koymuştur. Su imgesinin görsel göstergeler üzerinden Bachelard referans verilerek çözümlendiği bu örnek çalışmalar, konuya ilişkin alanyazının gelişmekte olduğunu göstermektedir.

Sinemada Su İmgesi

Birçok ulusun sinemasında su imgesinin farklı bağlamlarda kullanıldığı filmler sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu filmlerde söz konusu imge, akla ilk gelen arılık vb. çağrışımlarıyla kullanıldığı gibi diğer üç unsurla bileşimi doğrultusunda ve anlatının içeriğine bağlı olarak olumsuz anlamları imleyen biçimde de yer alabilmektedir. Alanyazındaki çalışmalarda sinemada su imgesinin psikanalitik kuramlar kapsamında birçok kez ele alındığı görülmüştür. Kızıl’ın (2015) çalışması, bu örneklerden biridir. Araştırmacı, Carl Gustav Jung’un kolektif bilinçdışı kuramı ve arketip sınıflandırmasını temel alarak çalışmasının örneklemini oluşturan filmleri incelemiş ve elde ettiği bulgulara göre filmlerde su imgesinin olumlu ve olumsuz pek çok anlam taşıdığını ortaya koymuştur. Yılmaz ve Vatansever (2019) ise su imgesini Türk sinemasından bir örnekle ele almıştır. Metin Erksan’ın 1963 yılında Necati Cumalı’nın yapıtından uyarladığı “Susuz Yaz” filmindeki su imgesinin mülkiyetle ilişkisini irdeleyen araştırmacılar, tarımla geçimini sağlayan anlatı kişileri için suyun yaşamsal önem taşıdığını, üretimin verimini artıran ve varsıllaşmayı sağlayan başat unsur olduğunu ve Kayalı’ya (2014) gönderimde bulunarak anlatının suda mülkiyetin kamuya ait olması gerektiği yönünde bir savının bulunduğunu ifade etmiştir. Arslan (2010) ise Yeşim Ustaoğlu sinemasını çözümlendiği “Yeşim Ustaoğlu Filmlerinin Auteur Kuram Açısından İncelenmesi” başlıklı çalışmasında yönetmenin filmlerinde su imgesinin önemine dikkat çekmektedir. “Güneşe Yolculuk” filminin suyla başlayıp bitmesi, anlatı kişilerinden Mehmet’in yeraltında suyu araması, “Magnafantagna”da çocukların su kenarında otururken ölüm hakkında konuşmaları, “Otel”deki akvaryum, su imgesinin Ustaoğlu sinemasındaki başat öğelerden biri oluşuna birer örnektir. Arslan’ın (2010) yönetmenle yaptığı söyleşide Ustaoğlu, suyu ayna gibi insana kendisini yansıtan ve aynı zamanda hem yaşamı hem de ölümü simgeleyen bir imge olarak gördüğünü dile getirmektedir (s. 137).

Sinemada su imgesi başta psikanalitik kuramlar olmak üzere pek çok farklı çerçevede ele alınmaya devam etmektedir; ancak Bachelard'ın çalışmaları –sözgelimi uzam üzerine görüşleri– sinema üzerine yapılan çalışmalara sıklıkla temel oluştururken su imgesinin Bachelard referanslı incelendiği çalışmalar, henüz nicelik olarak yeterli değildir. Sinemanın Bachelardyan bir sanat dalı olup olmadığını irdeleyen Thouvenel (2012), sinema yapıtlarının Bachelard rehberliğinde incelenmesi için Bachelard'ın örneklerini sinema üzerinden vermesi gerekmediğini ileri sürmekte ve Bachelard'ın çözümlemelerinin sinemadaki anlatılarda da çeşitli biçimlerde karışımıza çıkacak imgelerin incelenmesine olanak tanıyabileceğine dikkat çekmektedir (s. 145). Araştırmacının bu savları, filmlerdeki göstergelerin Bachelard'ın görüşleri doğrultusunda çözümleneceği çalışmalara bir yol göstermektedir. Bu bağlamda, yazınsal göstergelerle görsel göstergeler arasındaki benzerlik ve farklılıklar göz önünde bulundurularak Bachelard'ın görüşlerinin –bu çalışma çerçevesinde su imgesine yönelik tespitlerinin– sinemadaki göstergelerin çözümlenmesinde nasıl kullanacağı belirlenmelidir. İmgelemi yazın eleştirisi bağlamında ele alan Bachelard (2006), araştırmacının imgeleri durağan değil, devingen bir yapıda olduğundan hareketle ele alması gerektiğini belirtmektedir (s. 26). Film eleştirisinde herhangi bir imgenin anlatıdaki işlevi incelenirken de benzer biçimde, imgenin bu değişken, çok anlamlı yapısı göz önünde bulundurulmalıdır. Yazınsal metinlerde herhangi bir imgenin çokanlamlılığına koşut biçimde sinemada da imgenin bir anlatıda birden fazla yananlama sahip olabileceği öngörülmektedir. Leyla Yılmaz'ın bu çalışmada incelenen “Bilmemek” adlı filmi, bu bilgilerin ışığında ele alınmaktadır.

Araştırmanın Amacı ve Araştırma Soruları

Leyla Yılmaz'ın “Bilmemek” adlı filminin Bachelard'ın su imgesine ilişkin bulguları temelinde incelendiği bu çalışmanın amacı, filmdeki su imgesinin neleri temsil ettiğini ortaya koymaktır. Çalışmanın araştırma soruları, bu amaç doğrultusunda aşağıdaki gibi belirlenmiştir:

1. Filmde su imgesinin kişilere ve anlatı zamanındaki kesitlemeye bağlı olarak düzenlam ve yananlam boyutları nelerdir? Suyun maddesel imgelemi, hangi izleklerle bağlantılıdır?
2. Leyla Yılmaz'ın anlatısındaki su imgesiyle Bachelard'ın görüşleri arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?
3. Filmde suyun maddesel imgelemi, hangi ikili karşıtlıklara dönüşmektedir?

Filmin Künyesi ve Özeti

Çalışmanın veri tabanını Leyla Yılmaz'ın “Bilmemek” adlı filmi oluşturmaktadır. 2019 yapımı olan filmin senaristliğini Leyla Yılmaz, yapımcılığını Ateş İlyas Başsoy, Evren Parlar, Christopher Elsey ve Leyla

Yılmaz, görüntü yönetmenliğini Meryem Yavuz, sanat yönetmenliğini Serdar Yılmaz üstlenmiştir. “Bilmemek”, Ankara Uluslararası Film Festivali ve 2020 yılındaki Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali gibi birçok festivalde en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi kadın ve erkek oyuncu ödüllerine layık görülmüştür. Filmin başkarakteri Umut, lise son sınıf öğrencisidir. Üniversite sınavına hazırlanmaktadır ve aynı zamanda lisenin sutopu takımının oyuncusudur. Doktor olan annesi Selma ile mühendis olan babası Sinan’ın hem kendi aralarındaki hem de Umut’la iletişimsizlikleri, anlatının başından itibaren hissedilmektedir. Çalıştığı şirkete genel müdür olarak atanan Sinan, yeni yönetimin kurduğu düzene uyum sağlamaya çalışmakta; ancak önceki dönemde çalışan pek çok personelin bir anda işten çıkarılması, kendi konumu ve geleceği açısından kaygılanmasına neden olmaktadır. Başkalarının olanaklarıyla kendi koşullarını karşılaştırarak aldığı maaşın yetersiz olduğunu düşünen ve bu nedenle içten içe hırslanan Sinan, her şeye rağmen düzenin koşullarına boyun eğerek ayakta kalma yolunu seçerken Selma, ideallerini koruyarak meslek yaşamını sürdürme çabası içindedir. Öte yandan miras paylaşımı nedeniyle ağabeyi Kemal’le aralarındaki anlaşmazlık, filmde bir yan hikâye olarak yer almaktadır. Selma ve Sinan, kendi meselelerine odaklanırken sutopu eğitimi için Macaristan’daki yaz kampına gitmeye hazırlanan ve üniversiteye başlarken almayı hedeflediği bursla iyi bir eğitim ortamı ve gelecek hayal eden Umut’un yaşamı, okulda onun eşcinsel olduğu yönünde bir iddianın ortaya atılması ve yayılmasıyla altüst edilmiştir. Bu dedikoduyu üreten ve anlatı boyunca çete halinde yıldırma stratejilerini uygulayanların Umut’a yönelik eylemleri, mobbing olarak tanımlanmaktadır. Türkçede “taciz etmek, aşağılamak, yıldırma” gibi karşılıkları bulunan bu kavram, zorbalıkla ortak özellikler göstermekle beraber alanyazında kişilerarası istismanın farklı bir biçimi olarak açıklanmaktadır. Yasal boyutuyla suç kapsamına giren bu tür eylemlere üniversite, okul, işyeri gibi birçok kurumda tanık olunabilmektedir. Duffy ve Sperry (2012), zorbalıktan farklı olarak mobbingin örgütsel, mobbing uygulayan ve tacizci olarak nitelendirilebilen kişilerin birbirlerinin davranışlarını etkilediği sistematik bir olgu olduğunu ileri sürmekte, başka deyişle bu kavramın bir grubun bir kişiye karşı etik dışı davranışlarını ve psikolojik saldırıyı içeren eylemleri olarak açıklanabildiğine dikkat çekmektedir. Filmde bu tür eylemlerinin derecesini her geçen gün artıranların elebaşı, o lisenin öğrencilerinden ve aynı zamanda sutopu takımının oyuncularından biri olan Berk’tir. Berk, bir gün ona herkesin içinde neden hiç kız arkadaşının olmadığını sorar. Umut, takımda herkesin çalışma temposundan dolayı sürekli bir arada bulunduğunu ve özel yaşamlarına ayıracak vakitlerinin olmadığını işaret eden bir karşılık verse de anlatı ilerledikçe Berk’in davranışları, çevresine topladığı kişilerle beraber bir cinsel tacize dönüşmeye başlar. Umut’un yakın arkadaşı Tunç, bir gece geç saatte onu arayarak Berk’in herkese bir e-mail gönderdiğini haber verir. Söz konusu e-mailde Umut’un dayak yiyen bir gencin yüzündeki yaraya

baktığı esnada gizlice çekilmiş bir fotoğrafı bulunmaktadır. Ertesi gün antrenmanlar sırasında Berk'in başı çektiği çete, Umut'u havuzun dibine iter. Umut, suyun üstüne çıkmakta zorlanır. Bu durumu fark eden antrenörleri Atilla, onları uyarır; ancak Berk'in psikolojik saldırılarının derecesi, antrenman sonrasında soyunma odasında daha da artar ve herkesi Umut'un çevresine toplayarak onun eşcinsel olup olmadığını tartışmaya açar. Umut'un "Sana cevap vermiyorum; çünkü sana bana soru sorma hakkını vermiyorum" (31:20) diyerek karşılık vermesi, Berk'in "Cevap veremiyorsun; çünkü öylesin" (31:08) demesine ve iddiasını sürdürerek bir süre sonra okul ve takım içinde Umut'u yalnızlaştırmasına neden olur. Umut, bir gün kimse yokken antrenman yaptıkları havuza girip sudan endişeli bir biçimde çıktığında Atilla, onu fark eder ve iyi olup olmadığını sorar. Korktuğunu dile getiren Umut, sonrasında antrenörüne sutopunu bırakma kararı aldığını söyler. Atilla, ona dinlenip bu kararı gözden geçirmesi için süre verir. Umut, birkaç gün sonra Atilla'nın verdiği destekle takıma dönünce Berk ve diğerlerinin eylemlerinin sürdüğünü görür. Berk; Tarık ve Hakan'ı yanına alarak Atilla'yla görüşmeye gider ve Umut'u takımda istemediklerini dile getirir. Atilla'dan beklemedikleri kadar sert bir yanıt aldıklarında ona da Umut'un eşcinsel olduğunu ve bunu takımdan sakladığını söylerler. Atilla, önce yaptıkları yanlışları anlayabilecekleri bir dille anlatarak onları odasından çıkarmayı dener; ancak iddialarında ısrar ettiklerinde "Bütün gün havuzdasınız ama kir içindesiniz hâlâ" (51:05) diyerek daha sert bir biçimde kovar. Berk, Tarık ve Hakan odadan çıktıklarında Umut'a yönelik sürdürdükleri psikolojik saldırılara ortak olmadığı için bu defa da Atilla'nın eşcinsel olduğuna yönelik bir iddiayı dile getirmeye başlarlar. Olaylar bu aşamaya geldiğinde Umut'un yanında sadece Tunç kalmıştır. O da Umut'un Berk ve diğerlerine fiziksel ya da sözlü şiddetle tepki vermesini ister; çünkü haklılığını ancak böyle bir yöntemle ispatlayacağını savunur. Okulda yaşananları konuştukları bir gün Berk'in psikolojik saldırılarının nedenini sorduğunda Umut, "Bilmiyormuş gibi konuşma" (51:30) diyerek yanıt verir. Sonrasında Umut'la arkadaşlığını sürdürdüğü için kendisini de eşcinsel olarak yaftalayabileceklerinden çekindiğini dile getiren Tunç da Umut'u sorguya çekmeye başlar. O konuşmanın sonunda Umut, Tunç'la arkadaşlığını da bitirir. Böylelikle anlatının sonucuna giden süreç başlar. Umut, ailesine takımdan ayrıldığını söyler. Sinan, buna karşı çıksa da uzun süredir maruz kaldığı psikolojik saldırılar, Umut'ta kendisine bir gelecek kurma olanağının bırakılmadığına yönelik düşüncenin yerleşmesine sebep olmuştur. O gece Berk, Umut'a mesaj göndererek tacizlerini sürdürür. Sistemli bir biçimde taciz ve psikolojik saldırıya uğrayan kişiyle mobbingin failinin konumları ertesi sabah bir kereliğine de olsa değişir ve Umut, Berk'e birkaç yumruk atar. Bu olayın ardından Berk'in lideri olduğu çete, ortaya attıkları iddialara Atilla'yı da dâhil ederek onunla Umut'un ilişki yaşadığına dair yeni bir iddiayı Umut'un ailesine kadar duyururlar. Bunun üzerine Umut, kayıplara karışır

ve anlatının son sahnesine kadar ona dair hiçbir iz bulunamaz. Bu süreçte suçlular, intihar gibi bir olasılığın gerçekleşmesi halinde bundaki paylarının farkındadırlar ve Umud'a dönmesi için çağrı yaptıkları birkaç görüntüyü sosyal medya aracılığıyla yayımlayarak suçlarını örtbas etme ve kendilerini bir biçimde temize çıkarma gayreti içindedirler. Kemal'in Umud'tan bir haber bekledikleri günlerde "İnsanlar bir araya geldiklerinde kötülük yapmak çok kolaylaşır" (1:17:47) tümcüsü, okulda ve takımında bir gence karşı örgütlü biçimde yürütülen psikolojik saldırının özetidir. Filmin sonunda Adli Tıp'tan bir yetkili, Selma'yla Sinan'ı arayarak bir ceset bulunduğunu iletir ve teşhis için çağırır. Selma ve Sinan, morga indiklerinde cesedin örtüsü açılmadan ve bulunan cesedin kime ait olduğu izleyiciye gösterilmeden film biter.

Yöntem

Yukarıda olay örgüsü ayrıntılı biçimde verilen "Bilmemek" filminin kurucu ögesi olan su imgesi, Barthes'ın göstergebilim yönteminin temel kavramları olan düz anlam/yan anlam boyutları temelinde Bachelard'ın görüşleri rehberliğinde bulgular bölümünde çözümlenmektedir. Leyla Yılmaz, filmde sutopu sporunu seçme nedenlerini açıklarken su üstü ve altında kuralların çok farklı işlediği, su üstünde faule izin verilmezken su altındaki eylemlerin gizlenebildiği, şiddetin sıradanlaştırıldığı bu spor dalının toplumsal ilişkilerimizle çok benzerlik gösterdiğini belirtmekte ve genellikle orta sınıf ailelerin çocuklarının tercih ettiği bir branş olmasıyla hayatta kalma mücadelesi arasında koşutluk bulunduğuna dikkat çekmektedir (Oğuz ve Atılgan, 2020). Yönetmenin belirttiği gibi filmde su, çok katmanlı çözümlenmelere olanak veren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bölümde incelemeye geçmeden önce çalışmanın yöntemi hakkında bilgi verilecektir.

Türkçe sözlükte *gösterge*; "bir kişi, nesne, olay ya da durumu belirtme işlevini taşıyan işaret, belirti, başka deyişle gösterenle gösterilenin bileşiminden oluşan birim" olarak tanımlanmaktadır (Parlatır vd., 1998, s. 879). Göstergebilim, bir anlatıda anlamın nasıl inşa edildiğini incelemeyi amaçlayan bir bilim dalıdır. Bu amaca yönelik pek çok göstergebilimsel yöntem yirminci yüzyıldan itibaren ortaya konmuştur. Modern göstergebilim araştırmalarını adlandıran ve sınırlarını belirleyen de Saussure (1998), dil dışı göstergeleri çözümlemesi için göstergebilim adlı bir disipline gereksinim duyulduğunu belirtirken çalışmaları, bu alanda geliştirilen yöntemlere de temel oluşturmuştur. de Saussure, dil ile sözü birbirinden ayırırken dili temel ve toplumsal; sözü ise ikincil ve bireysel bir olgu olarak tanımlamakta, dilin özelliklerini sözden ayrılan ve onunla ortak yönlerini de belirterek şöyle açıklamaktadır: (i) Dil, bir toplumun üyeleri arasında yapılan sözleşmenin ürünüdür; (ii) Dil, sözden ayrı olarak incelenebilecek bir araştırma nesnesidir. Buna örnek olarak ölü dillerin konuşulmamasına karşın incelenebildiği verilebilir; (iii) Dilyetisi farklı öğelerden oluşmaktadır; ancak

türdeş olan dil, bir göstergeler dizgesidir; (iv) Dil ve sözün somut özellikli olması incelenmelerini kolaylaştırır (ss. 43-46). Saussure'ün özetlenen dil/söz ayrımı, birçok disipline olduğu gibi göstergebilim çalışmalarına da yön vermiştir. Modern dilbilimin kurucusunu izleyenlerden biri, Louis Hjelmslev'dir. Hjelmslev, de Saussure'ün kavramlarını üst-okumaya tâbi tutarak kendi yöntemini geliştirmiş ve gösteren/gösterilen ile biçim/töz ikiliklerini yeniden ele almıştır. Hjelmslev'in dil cebiri biçiminde adlandırdığı yöntem, birçok gösterge dizgesini inceleyerek onların benzer ve sabit özelliklerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu yöntemde anlatım, dilin ses düzlemine karşılık gelirken içerik, anlam düzlemini ifade etmektedir. Anlatım ve içerik düzlemlerinde biçim/töz ikilikleri tespit edilmekte ve buna bağlı olarak anlatımın tözü ve biçimi ile içeriğin tözü ve biçimi olmak üzere dört ulam belirlenmektedir. Hjelmslev, biçimi incelemeye odaklanmaktadır. Öte yandan çalışmasında dil dışı göstergelerin incelenmesi için de bir yöntem önerisi sunmaktadır. Araştırmacının kullandığı düzanlam ve yananlam kavramları, Greimas ve Barthes göstergebiliminde açılanmaktadır (Rifat, 2013, s. 118).

Barthes (1993), göstergebilimi *serüven* olarak tanımlamakta ve kendi göstergebilim serüvenini hayranlık, bilim ve metin evresi olmak üzere üç evrede ele almaktadır: (i) Hayranlık evresi: İlk çalışması “Yazının Sıfır Derecesi”nden itibaren araştırmalarının merkezine söylemi aldığını belirten Barthes, 1956'da “Mitoloji” adlı çalışması yayımlandıktan sonra de Saussure'den etkilendiğini, de Saussure'ün çalışmalarının göstergebilimsel çözümlere ve anlamlandırmanın irdelenmesine olanak tanıdığını ifade etmektedir. Buna bağlı olarak Barthes, göstergebilimi ideolojik eleştirinin temel yöntemi olarak kabul etmiştir. Göstergebilimin ideolojik eleştiriyi kendini yinelemekten kurtardığını ileri sürmektedir. (ii) Bilim evresi: Bu evre, 1957-1963 yılları arasında kapsamaktadır. Barthes, bilim evresinde modayı göstergebilimsel çalışmalarının araştırma nesnesi olarak belirlemiş ve incelemelerini dizgesel bir temele dayandırarak sürdürmüştür. Öte yandan göstergebiliminin öğretimi üzerine çalışan araştırmacı, “Göstergebilim İlkeleri” adlı kitabını hazırlamaya başlamıştır. Bilim evresinde yapılan çalışmalar, metin evresinin de hazırlayıcısı olmuştur. (iii) Metin evresi: Barthes, metin evresini “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş”in yayımlandığı 1966 ile “S/Z”nin yayımlandığı 1970 yılları arasında ele almaktadır. Barthes'a (1993) göre “S/Z”, yapısal örnekçe yerine metin üzerinde uygulamaya yönelmesi nedeniyle “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş”ten ayrılmaktadır. Güncel araştırmalardaki kullanımıyla yazınsal yapıttan farklı olduğunu ileri sürdüğü metnin özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

1. Estetik bir ürün değil, anlam aktarıcı bir kılıdır;
2. Bir yapı değil, yapılanmadır;
3. Bir nesne değil, bir çalışma ve bir oyundur;

4. Aranıp bulunması söz konusu olan bir anlam yüklü kapalı bir göstergeler bütünü değil, hareket halindeki izlerden oluşmuş bir oylumdur;
5. Metin aşaması, anlam(lama) değil ama terimin göstergebilimsel ve psikanalitik anlamıyla Gösteren'dir.
6. Metin, eski yazınsal yapıt kavramının sınırını aşar; sözgelimi bir Yaşam Metni vardır. (ss. 12-15)

Anlatıların yapısalci yaklaşımla çözümleyen tek bilim dalının göstergebilim olduğunu ileri süren Barthes (1993), söz konusu araştırmalarda iki eğilim görüldüğünü belirtmektedir. Birinci gruptaki incelemelerde bir anlatı örnekçesi (modeli) oluşturularak anlatının yapısı belirlenmeye çalışılmakta ve anlatılar, sapmalar çerçevesinde çözümlenmektedir. İkinci gruptaki incelemelerde ise anlatı, şemsiye bir kavram olan metnin bir alt ulamı kabul edilmekte ve bu doğrultuda metin, durağan değil, devingen bir yapı olarak ele alınmakta, çözümlenen metnin başka metinler ve kodlarla olan ilişkisinin tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Metinlerarası ilişkiler irdelenirken yalnızca yazınsal yapıtlarla değil, metinlerin toplum ve tarihle olan etkileşimi de alıntılama, anıştırma gibi pek çok yöntem temelinde ortaya konmaktadır. Barthes, birinci gruptaki çözümlenmeleri *yapısal çözümleme*, ikinci gruptaki çözümlenmeleri ise *metinsel çözümleme* olarak adlandırmıştır. İki çözümleme türü arasındaki ayrımı şöyle açıklamaktadır: Yapısal çözümlenmeler, sözlü anlatıları; metinsel çözümlenmeler ise yalnız ve yalnız yazılı anlatıları incelemektedir. Çalışmasında metinsel çözümlenmeleri odağa alan Barthes, bu gruptaki çözümlenmelerin amaçlarını üç maddede özetlemektedir:

1. Yapıtın yapısını betimlemeyi değil, metnin devingen yapılanmasını ortaya koymayı,
2. Metinlerin bölümlere nasıl ayrıldığını tespit etmeyi,
3. Metnin bütün anlamlarının bir araştırmada ele alınmasının olanaksızlığından hareketle araştırmayı, sınırlarını belirleyerek metnin çoğul anlamlılığını açıklamayı amaçlamaktadır (ss. 139-143).

Bu amaçlara koşut olarak metin çözümlemesi, dört aşamada gerçekleştirilmektedir. Birinci aşamada metin, kesitlere ayrılmakta ve bu kesitlere okuma birimi adı verilerek numaralandırılmaktadır. İkinci aşamada okuma birimlerindeki yananamlar ele alınmaktadır. Yananamların çağrışımlar ve ilişkiler üzerinden incelendiğine dikkat çeken Barthes (1993), üçüncü aşamada metnin katlarını ortaya koymakta ve son aşamada ise metinlerin başka kod ve göstergelerle ilişkisi, başka deyişle açılma noktası çözümlenmektedir (ss. 139-143). Barthes'ın bu dört aşamada ele aldığı yananlam boyutu, daha önce de belirtildiği gibi, Hjelmlsev'in kuramına dayanmaktadır. Bu kurama göre düzanlam, bir gösterenin ilk göstergesi/anlamlama dizgesiyken yananlam, Barthes tarafından kodlar arası

ilişkiyi kurma gücünü ifade eden bir özellik olarak tanımlanmaktadır. Söz konusu ilişkinin hiçbir biçimde kısıtlanamayacağını ileri süren araştırmacı, yananamların çözümlenmesinde çağrışımları birbirine karıştırmamak gerektiğini savlamaktadır. Yazınsal yapıtlardaki yananamlar, metinlerin yazıldığı dilin sözlüklerinde bulunmamakta, bağlamı çerçevesinde çoğul anlamlarla ortaya çıkmaktadır. Metinlerin yapılandırılmasını sağlayan yananamlar, göstergebilimsel incelemelerde bir normun işlerliğini kaybetmesi ve metinde üretilen kodlarla farklı anlamlar kazanması doğrultusunda tespit edilmektedir. Tarihsel olarak da gösterilenin bir dökümünü oluşturarak düzenlamdan farklı olarak taşıdığı anlamların saptanabilmesini sağlamaktadır. Çift anlam üretmesi nedeniyle yananamlar aracılığıyla yazar ile okur arasında karşı-bildirişim gerçekleşmektedir (Barthes, 1996, ss. 18-20).

Barthes'ın düzenlam/yananlam ikiliği temelinde yapılan göstergebilim yöntemi, başlangıçta yazınsal yapıtlar üzerindeki çözümlenmelerde kullanılırken günümüzde sinema göstergebiliminde sıklıkla kullanılan göstergebilim yöntemlerinden biri durumuna gelmiştir. Gül'ün (2016) "Sinema Jeneriklerinin Göstergebilimsel Analizleri ve Türk Sineması Jenerikleri İçin Uygulama Önerileri", Ekinci'nin (2017) "Star Wars: Güç Uyanıyor Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi", Girgin'in (2017) "Sen Aydınlatırsın Geceyi Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi", İnankul'un (2019) "Modernleşme Bağlamında Boş Zamanın Metalaştırılması: Ruha (El) Filminin Göstergebilimsel Analizi", Kılınç'ın (2019) "Türk Sinemasında Korku Filmlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi", Karaosmanoğlu'nun (2020) "Sinemada Korku-Gerilim Türü: Alfred Hitchcock Sineması ve 'Arka Pencere' Filminin Çözümlemesi", Kula'nın (2020) "Polonya Sinemasında Krzysztof Kieslowski: Dekalog TV Filminin Göstergebilimsel Analizi", Özkar'ın (2020) "Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Okul Öncesi Çocuklara Çizgi Filmlerde Yansıtılması: Türk Yapımı Çizgi Filmlerin Göstergebilimsel Açından İncelenmesi", Şen'in (2020) "İdeolojik Propaganda Aracı Olarak İkinci Dünya Savaşı Dönemindeki Çizgi Filmlerin Göstergebilimsel Analizi", Barış'ın (2021) "Representations of Masculinities in Gaya Jiji's Film Named My Favorite Fabric", Güzel ve Durdu Zor'un (2021) "2000 Yılı Sonrası Türk Bilim Kurgu Filmlerindeki Kostümlerin Göstergebilimsel Analizi: 'Gora' – 'Arog' – 'Arif V 216' Filmleri Örneği", Karymbaeva'nın (2021) "Animasyon/Canlandırma Filmlerinin Mesajları Üzerine Göstergebilimsel Bir Analiz: Kırgızistan Örneği", Kırdar'ın (2021) "Sinemada Mekân ve İktidarın Göstergebilimsel Çözümlemesi: Tolga Karaçelik Filmleri", Köse ve Bingöl'ün (2021) "Neoliberal Düzendeki Panoptik Denetim Tahayyülü: The Platform Filmi ve Düşündürdükleri" ve Yıldız'ın (2021) "Sinema Sanatında İkonik Simgelerin Göstergebilimsel Çözümleme Modeline Örnek ve Uygulama" başlıklı çalışmaları, Barthes göstergebiliminin sinema filmlerinin çözümlenmesinde kullanıldığı incelemelere örnek gösterilebilir. Söz konusu çalışmalarda ele alınan filmler,

anlatılarda mekânın kullanımı, filmlerin jenerikleri, kostümler, karakterlerin temsil ettikleri değerler gibi farklı konular çerçevesinde göstergebilimsel yöntemle çözümlenmektedir.

Filmin Çözümlemesi ve Bulgular

Bu çalışmanın bulgular bölümünde Leyla Yılmaz'ın "Bilmemek" filminde su imgesi, anlatının kişiler ve zamana bağlı olarak bölümlenmesiyle oluşan kesitlerdeki düzanlam/yananlam boyutları ve Bachelard'ın görüşleri temelinde incelenmektedir. Buna göre filmde anlatı kişilerinin izleyiciye tanıtıldığı bölüm, birinci kesiti; sutopu takımından Berk ve çevresindeki kişilerin Umud'un eşcinsel olduğuna ilişkin söylenti çıkarmalarından başlayarak Umud'un görüldüğü son sahneye kadar olan bölüm, ikinci kesiti; Umud'un kaybolmasından filmin sonuna kadar olan bölüm ise üçüncü kesiti oluşturmaktadır. Her bir kesitte film boyunca çatışma halinde olan karakterlere bağlı olarak su imgesinin yananlamları ve buna bağlı olarak Umud'la onun karşısında yer alan gruptaki kişilerin su imgesiyle ilişkileri çözümlenmektedir.

Tablo 1

Birinci Kesitte Su İmgesinin Düzanlam ve Yananlam Boyutu

Gösteren ve Gösterilenler	Düzanlam Gösterenler		Düzanlam Gösterilenleri	
Kişiler	Umud	Berk, Tarık, Hakan vd.	Umud	Berk, Tarık, Hakan vd.
Kesit ve sahne	Havuz		Sutopu oyuncularının antrenman yaptıkları uzam	
1.kesit 02:24 03:10	Havuz		Sutopu oyuncularının antrenman yaptıkları uzam	
Gösteren ve Gösterilenler	Yananlam Gösterenler		Yananlam Gösterilenleri	
Kişiler	Umud	Berk, Tarık, Hakan vd.	Umud	Berk, Tarık, Hakan vd.
Kesit ve sahne	Havuz		Alacağı bursla beraber iyi bir eğitim olanağı elde etmek ve yaşamını biçimlendirmek için verdiği emek	
1.kesit 02:24 03:10	Havuz		Alacağı bursla beraber iyi bir eğitim olanağı elde etmek ve yaşamını biçimlendirmek için verdiği emek	

İzleyiciye anlatı kişilerinin tanıtıldığı birinci kesitte sutopu takımının antrenman yaptığı sahnede (02:24) Berk'le Tarık arasında rekabetin neden olduğu bir tartışma dikkati çekmekte; Berk, Tarık'ın onu sabote ettiğini, Tarık ise onu geçtiği için Berk'in iftira attığını ileri sürmektedir. Aynı takımdaki oyuncuların birbirlerinin rakibi olmadığını dile getiren Atilla, bu

tartışma nedeniyle ikisine şnav çekme cezası verir. İlk antrenman sahnesinden itibaren Berk, Tarık ve diğerleri için sutopunun birbirlerini dahi alt etmeye çalıştıkları bir rekabet alanı olduğu ve üstünlük sağlamak amacıyla her türlü etik değerın kolaylıkla yok sayılabildiği, arkadaşlık ilişkilerinin ikincilleştirilebildiği görülmektedir. Tartışmaya dâhil olmadan olayı uzaktan izleyen Umut ise hedeflerine ulaşmak için her yolu mubah gören bir rekabet anlayışına ve hırsa sahip değildir. Bunu izleyen sahnede yaz kampı için on sekiz yaş altındaki öğrencilerin ailelerinden imzalı izin belgesi almaları gerektiğine ilişkin bir duyuru yapılır. Hakan'ın bu duyuru üzerine “Ergenler duydunuz mu? Bu sizin içindi” diyerek takımdaki diğer oyuncularla aralarında bir alt-üst ilişkisini söylem aracılığıyla kurmaya çalıştığı görülmektedir. Tunç'un cinsel organını tutup “Gel sana ergeni göstereyim” diyerek karşılık vermesi, bir toplumsal cinsiyet rolü olarak erkekliğin inşasında gücün cinsel organla ilişkilendirildiğinin bir göstergesidir. Dökmen (2010), ataerkil toplumların erkeklerden her zaman fiziksel olarak güçlü olmalarını beklediğine dikkat çekerken böyle bir beklentinin erkekleri daha güçlü ve kaslı bir bedene sahip olmak için vücut geliştirme sporlarına yönlendirdiğini belirtmekte, öte yandan fiziksel güçle bağlantılı olarak cinsel güce ilişkin bir toplumsal beklenti olduğunu, cinsel organın ereksiyonunun da erkeklikle özdeşleştirildiğini vurgulamaktadır. Bu durumun kendilerini sürekli bir tehdit altında gören erkekleri saldırganlaştırdığını ifade eden araştırmacının da belirttiği gibi gerek cinsel ilişkide erkeğin sağlamaya çalıştığı üstünlük gerekse buna bağlı olarak cinsel organın ölçüsü, erkeklik göstergeleri olarak kabul edilmektedir (ss. 221-222). Filmdeki bu sahne de (03:10) Dökmen'in saptamalarını desteklemektedir. Takım içi gruplaşmalarda Hakan'la aynı tarafta olan ve diğerleri üzerinde üstünlük kurmaya çalışan grupta yer alan Tarık'ın “Baksana lan sünnet olmuş mu?” tümcesi, hem doğrudan Tunç'u erkekler arası hiyerarşide kendileriyle aynı basamakta –başka deyişle aynı grupta– görmediklerini hem de genel olarak bu sahnedeki konuşmalarla beraber takımdaki alt-üst ilişkilerinin nasıl inşa edildiğini ve kimlerin hangi tarafta olduğunu ortaya koymaktadır. Anlatının birinci kesitinde kişiler arası ilişkilere yönelik sunulan bu bilgiler, anlatının sonraki kesitlerinin çözümlenmesi için önemli ipuçlarıdır.

Tablo 2

İkinci Kesitte Su İmgesinin Düzanlam ve Yananlam Boyutu

Gösteren ve Gösterilenler	Düzanlam Gösterenler		Düzanlam Gösterilenleri		
	Kişiler	Umut	Berk, Tarık, Hakan vd.	Umut	Berk, Tarık, Hakan vd.
Kesitler					
2.kesit 17:00			Havuz	Sutopu	oyuncularının
26:40				antrenman yaptıkları	uzam
48:19					
49:24					
1:02:30					
2.kesit 41:39	Deniz	-		Umut'un tek	-
52:01				başına kaldığı	
1:03:54				uzam	
Gösteren ve Gösterilenler	Yananlam Gösterenler		Yananlam Gösterilenleri		
	Kişiler	Umut	Berk, Tarık, Hakan vd.	Umut	Berk, Tarık, Hakan vd.
Kesitler					
2.kesit 17:00			Havuz	Mobbing	Kötülük,
26:40				Psikolojik	suç, sır,
48:19				saldırı	psikolojik
49:24				Yalnızlık	şiddet
1:02:30				Fiziksel	
				şiddet/tepki	
2.kesit 41:39	Deniz	-		Yalnızlık	-
52:01					
1:03:54					

Sutopu takımında Umut'a uygulanacak mobbingin ilk ipuçlarının verildiği sahneyle (17:00) beraber, anlatının ikinci kesiti başlamaktadır. Söz konusu sahnede Berk ve Tarık, Umut'u soyunma odasında tek başına bulduklarında neden kız arkadaşının olmadığını sorarlar. Umut'un karşısındakilerin amacını henüz anlamadığı o anda onları sakın biçimde başından savmaya çalışması üzerine Berk, Umut'a uyguladığı psikolojik saldırının şiddetini artırır. Ertesi gün antrenmanda oyuncuların birer birer suya atladıkları sahne (26:40), bunun bir göstergesidir. Umut, suyun yüzeyine çıkmaya çalıştıkça diğerleri onu dibe doğru iter. Bachelard (2006), incelediği metinlerde suyun bedene, ruha ve sese sahip bir varlık olarak görüldüğünü ifade etmektedir (s. 23). Benzer biçimde filmdeki bu sahnede de su-antrenman yaptıkları havuz-bedene, ruha ve sese sahip bir varlığa dönüştüğünde Umut'a mobbing uygulayan çeteye özdeşleşmektedir. Umut'u suyun dibine ittikleri anlarda gelen uğultulu ses, suyun özdeşleştiği kişilerin Umut'u hem temel hem mecazi anlamda dibe sürükleyişlerinin sesidir ve Bachelard'ın tespitini destekleyen bir örnektir. Öte yandan Bachelard'ın berrak suları ele aldığı bölümde berraklığın eğrilemesi olan

suların gürültüsünün tersine filmde suyun uğultusu, Bachelard'ın ikinci ulamda ele aldığı karanlık suları çağrıştırır biçimde tahakkümün, zorbalığın ve boğulmanın eğretilmelerini yansıtmaktadır. Bunu izleyen sahnede (29:46) Berk'in insanları Umut'un etrafına toplayarak ona cinsel yöneliminin ne olduğunu sorması, psikolojik saldırıyla tacizi içeren ve suç teşkil eden eylemlerinin bir ileri aşamaya geçtiğini gösterirken önceki sahnede suyun içine çeken, boğup yok eden özelliğini yansıtan imgesiyle de ilişkilidir. Suyun bir gösterge olarak bulunmadığı sahnelerde de –örneğin soyunma odasındaki sahnelerde– su, Bachelard'ın (2006) belirttiği gibi, “imgeleri kuran bir ilke”dir (s. 18) ve ilgili sahnelerde gelişen olaylar, su imgesiyle bütünleşir. Berk'in açık saldırılarının başladığı günden sonraki ilk antrenman öncesinde, soyunma odası sahnesinde (39:34) Umut'un karanlık ve dar bir koridorda ilerlediği görülmektedir. Suyun yananlam gösterilenleriyle ilişkili olarak Umut'un yaşamının karartılmasına koşut biçimde mekânlar da kararmaya ve sıkışmaya başlamaktadır. Umut, o koridordan geçip soyunma odasına girdiğinde artık, takımın diğer oyuncularından sonra bu odayı kullanabileceğini öğrenir. Umut, kendi haklarını korumak istediğinde ise yeniden onun cinsel yönelimi üzerine sorgulamalar başlar. Takımdaki bir oyuncu, bu kararı Umut'un iyiliği için verdiklerini söyleyerek işledikleri suçu meşrulaştırmaya ve başka biçimde göstermeye çalışır. Oysa psikolojik saldırı, bu sahnede de artarak devam etmektedir. Bu zorbalık karşısında daha fazla direnemeyen Umut, “Utaniyorum sizden. Midemi bulandırılıyorsunuz” diyerek gider. Bachelard (2006), berraklığını kaybeden kirli su imgesini ele aldığı bölümde bu ulamdaki eğretilmelerin tikslenme duygusunda birleştiğini belirtmektedir (s. 156). Gerek Umut'un soyunma odasından çıkarken kurduğu son tümce, gerek o çıktıktan sonra takım oyuncularının Bachelard'ın ifade ettiği tikslenme duygusuna neden olan davranışlarıyla yüzleşemediklerini gösteren aynadaki yansımaları, anlatının bütün imgelerini kuran suyun kirliliğini ortaya koymakta ve sahnenin başında Umut'un bir süredir devam eden psikolojik saldırıların arasında sıkıştığını gösteren karakterin ruh haliyle mekân arasındaki ilişkiyle pekişmektedir.

Bachelard (2006), incelediği metinlerde ölümü çağrıştıran su imgelerini ele aldığı ulamda suyun ölümün yanı sıra yalnızlığı da imlediğini ileri sürmektedir (s. 61). Umut'un son tartışmanın ardından antrenmana girmeyip deniz kenarına gittiği sahnede (41:39) su, karakterin çaresizliğiyle beraber yalnızlığını da temsil etmektedir. Açık alan olmasına karşın havanın kapalı olmasıyla kurulan atmosfer, suyun yananlam gösterilenleriyle örtüşmekte ve havanın imgelerinde serinliğin olumsuz çağrışımlar taşımaya dikkat çeken Bachelard'ın (2006, s. 42) tespitlerini desteklemektedir. Yalnızlık ve boğulma duygusunun Umut'un yüzünde yakın plan çekimle verilmesinden (42:18) sonra gelen sahnede (42:31), hem görsel hem işitsel göstergeler, Umut ile Atilla arasında geçecek konuşmanın hazırlayıcısıdır. Birbirini izleyen deniz kenarı ve havuz sahnelerinde su

imgesi, yalnızca görsel değil, işitsel olarak da yananlam gösterilenlerine sahiptir. Bachelard (2006), Poe'nun şiirlerinde suyun sesinin kademe kademe azaldığını ve sonunda tümünden duyulmayacak hale gelerek ölümü imlediğini savlamaktadır (s. 80). Filmdeki söz konusu iki sahnede denizle havuzun uğultulu sesi üst üste biner ve ikinci sahne başladığında işitsel göstergelere koşut olarak Umut'un suyun içindeki mücadelesi sunulur. Filmde henüz suyun sesinin duyulduğu evrede Umut, suyun yüzeyine çıktığında Atilla'ya korktuğunu söyler ve ardından takımı bırakmak istediğini bildirir. Atilla, bu kararının gerekçesini sorduğunda ağlamaya başlar ve “Boğuluyorum hocam” diye cevap verir. Umut, henüz kendisine uygulanan psikolojik saldırıları deşifre edemediği bir aşamada örtük biçimde de olsa söz konusu saldırıların onda bıraktığı etkiyi anlatmaya başlamıştır ve filmin temel görsel göstergesi olan su imgesiyle ortaya konan boğulma duygusu, söylemle de aktarılır. Atilla, takımı bırakma kararını yeniden gözden geçirmesi için verdiği süreden sonra Umut, takıma döndüğünde (48:19) deniz ve havuzun yananlam gösterilenlerinin eşleştiği görülmektedir. Suyun içinde tek başına gösterilen Umut, izleyen sahnede takım oyuncularının bir arada olduğu mekâna geldiğinde hepsi birer birer orayı terk eder ve Umut, yalnız kalır. Mobbingde hedefteki kişiye yönelik davranışlardan biri olan yalnızlaştırma, bu sahneyle daha somut bir biçimde sunulmaktadır.

Umut'un takıma döndüğü gün Berk, Tarık ve Hakan, Atilla'ya Umut'u takımda istemediklerini ve bunun bir takım kararı olduğunu bildirirler (49:24). Atilla, “Saçmalıklarınızı dinlemek istemiyorum” diyerek onları terslediğinde Berk, Umut'un eşcinsel olduğunu ve bu durumunu onlardan sakladığını söyler. Atilla'dan bekledikleri desteği göremediklerinde ise diretirler; ancak kaç, “Bütün gün havuzdasınız ama kir içindesiniz hâlâ” diyerek onları kovar. Bachelard (2006), incelediği metinlerdeki su imgesinin çifte anlamlılığını ortaya koymaktadır (s. 19). Bir imgede çifte anlamlılığın oluşabilmesi için ikili karşıtlıkların gerekliliğine dikkat çeken araştırmacının tespitini destekler biçimde filmde su, hem arındırıcı bir unsurdur hem de Berk ve diğerleri bağlamında kirliliği temsil etmekte ve Atilla'nın üçünü odasından kovarken kurduğu tümce, bu kirlenmeye gönderimde bulunmaktadır. Umut'a uygulanan psikolojik saldırıların baş sorumlusu olması nedeniyle özellikle Berk'in suyla ilişkisi, Atilla'nın ifadesiyle, onun arınamamasını ortaya koymaktadır. Bir insanın başka birinin cinsel eğilimiyle bu denli çok ilgilenmesi ve bunu bir mesele haline getirmesi, bir savunma mekanizması olan yansıtma ile açıklanabilmektedir. Berk, başından itibaren kendisinin ataerkil toplum tarafından onaylanan bir erkekliğe sahip olduğuna yönelik bir algı yaratmak için Umut'u kendisine karşıt olarak konumlandırmış, başka bir deyişle, takıma “Bakın o eşcinsel ama ben eşcinsel değilim” biçiminde özetlenebilecek bir düşüncüyü kabul ettirmiştir. Leyla Yılmaz'ın söyleşilerinde de belirttiği gibi film, hiçbir karakterin mahremine ne olduğu üzerinde durmamaktadır; ancak Berk'in kendisini

normlara uygun bir kimlik olarak sunmaya çalışırken başkasını bu normlara uymayan bir kimlikte gibi göstererek, onu sürekli psikolojik saldırılara maruz bırakarak işlediği suçlar, tartışılmaya ve çözümlenmeye açıktır. Berk'in kendisi ve Umut'la ilgili yaratmaya çalıştığı algının temelindeki heteronormatif kuralların toplum tarafından kabulüne dair bilinç, belirgindir. Bu bağlamda Berk'in su altında sakladığı, yalnızca Umut'a karşı zorbalığı ve böyle bir iddiayı ortaya atarak bir insanın yaşamını alt üst etmesi nedeniyle oluşan suçlar değil, kendisiyle ilgili filmde yalnızca sezdirilen meselesidir. Buna bağlı olarak su, Bachelard'ın (2006, s. 15) çözümlendiği metinlerde işaret ettiği gibi, filmde de anlatı kişilerinin sınırlarını saklayan bir imgedir. Tunç'un Berk'in amacını sorguladığı sahnede (51:24) Umut'un aslında Tunç tarafından da bilinen bir duruma üstü kapalı olarak değinmesi, Berk'in niyetinin pek çoğunca bilindiğinin; ancak kendisine ideal erkeklik normları çerçevesinde oluşturmaya çalıştığı imajdan aldığı güçle görmezden geldiğinin bir göstergesidir. Filmde suyla bağlantılı bir başka gösterge olan aynanın bulunduğu sahneler de bu doğrultuda çözümlenebilmektedir. Umut'un aynada kendisiyle beraber Berk'in görüldüğü sahne (29:08) buna bir örnektir. Umut, aynada kendi yüzüne bakarken Berk'in yüzü başka yöne dönüktür. Anlatıda örtbas etmeye çalıştığı bir suçu ya da başkası üzerinden kendisini saklamak istediği bir gerçeği olmayan karakterlerin bakmaktan çekinmedikleri ayna, Umut'a mobbing uygulayan grubun kendileriyle yüzleşemediklerini ortaya koyan bir göstergedir.

Berk'in elebaşı olduğu çetenin Umut'a yönelik psikolojik saldırıları sürerken Umut'un sakinliği, en yakın arkadaşı Tunç tarafından bile yadırganmaktadır; çünkü "Git küfret, saldır insanlara. Yapman gereken bu" diyen Tunç'un temsil ettiği düşünce, baskın ve saldıran tarafın haklı olduğunu kabul etmektedir (52:01). Umut, Berk ve diğerlerine kendisinden beklenen şiddetli bir tepki vermedikçe ve sakin kaldıkça grubun iddiasının doğru olduğuna inananların etkisiyle Tunç da Umut'tan karşı saldırı beklediğini açıkça dile getirmeye başlar ve onun da Umut'un cinsel eğilimini sorgulamaya kalkıştığı, ne yapması gerektiği konusunda baskı uygulamaya çalıştığı tartışmanın sonunda arkadaşlıkları biter. Bu sahnede de uzam, yine sahilidir ve Umut'un artık kesinkes tek başına olduğu anı göstererek önceki deniz kenarı sahnesiyle yananlam gösterilenleri temelinde birliktelik kurulmuştur. Suyun varlığın tözünü dönüştürücü niteliğine vurgu yapan ve suyla ilişkili olan varlığın da tözünden aşama aşama kaybettiğini ileri süren Bachelard'ı (2006, s. 13) destekler biçimde filmde su imgesi, maddenin devinimine koşut olarak, çetenin eylemlerinin Umut'un yaşamını olumsuz yönde dönüştürdüğünü ortaya koymakta ve ilerleyen sahnelerde (57:07) ailesine takımı bıraktığını açıklayan karakterin süregelen psikolojik saldırıların sonucunda vardığı noktayı göstermektedir. Takımı bırakma kararına karşılık ona geleceği için sutopunun önemi hatırlatıldığında ise Umut, verdiği yanıtta bursla beraber kendisine iyi bir gelecek kuracağına ilişkin inancını elinden aldıklarını hissettirir. Bununla birlikte onu bursa

layık görmeyeceklerini ileri sürmesinin arkasında kendisini olumlu hiçbir şeye layık görmediği ve değersiz hissettiği bir psikolojinin, çetenin eylemlerinin sonucunda Umut'ta yerleştiği gözlenmektedir. Anlatının bu kesitinde Bachelard'ın çözümlediği metinlerden elde ettiği bulguları destekleyen bir başka örnek de imgenin karşıt anlamlılığına ilişkindir. Anlatının birinci kesitinde sutopu, Umut için geleceğini temsil ederken ikinci kesitinde geleceğini kaybettiği yere dönüşmüştür. Buna bağlı olarak su imgesi, anlatının farklı kesitlerinde aydınlık/karanlık kavramlarıyla özetlenebilecek bir karşıtlığı ortaya koymaktadır. Bu karşıtlıkta karanlığın Berk ve diğerleri bağlamında yananlam gösterilenleri ise –Bachelard'ın kavramlarıyla– kirlenme ve kötülüktür. Filmde bu yananlam gösterilenleri, Umut'u ikinci kesitten itibaren dibe doğru çeken ve sürekli uğultuları duyulan su aracılığıyla etkin biçime sokulmuştur. Anlatının ikinci kesitinin son çeyreğine kadar Umut'un sakin kalarak direndiği bu kirlenme ve kötülük, Umut'a gecenin geç bir saatinde gönderilen mesajla tacizler sürdürüldüğünde (1:01:44) haklı olan tarafın öfkesinin ilk kez görüldüğü bir karşılık alır (1:02:30). Mesajın içeriğinin gösterilmemesi, bunun o aşamada artık öneminin olmadığını, tacizin farklı yollarla sürdürüldüğünü ortaya koyma amacının bir göstergesidir ve sabah, Umut, “Ne istiyorsun lan benden?” diyerek Berk'e yumruk atmaya başlar. O güne kadar Umut'un sakinliğine ve sessizliğine güvenerek psikolojik saldırılarını sürdüren Berk, ummadığı bir fiziksel tepkiyle karşılaşır. “Öncelikle su, şiddeti içinde kendine özgü bir öfkeye bürünür ya da başka bir deyişle, su kolaylıkla bir öfke türü'nün tüm ruhsal niteliklerini kendinde toplar” (s. 22) diyen Bachelard (2006), öfkesini belirli bir süre bastırabilen insanın bir aşamada kendisine uygulanan şiddete karşılık verebildiğini belirtmektedir. Filmde uzun süre psikolojik saldırıya karşı sakin biçimde mücadele etmeyi seçen tarafın öfkesini artık kontrol edemediği yer, sutopu antrenmanlarını yaptıkları havuzdur. Su, bu defa anlatının ikinci kesitinden itibaren süren psikolojik şiddete fiziksel şiddetle verilen tepkinin bir gösterevidir. Cinsel yöneliminin önce örtük, sonra açık biçimde sorgulandığı dönemden beri mobbingin artarak devam etmesine ve en yakın arkadaşı Tunç'un bile kendisinden fiziksel ve sözlü şiddetle yanıt vermesine yönelik beklentilerine karşın sakinliğini koruyan Umut'un şiddet eyleminin ve sabrını sınayan koşulların çözümlenmesi, filmin temel imgesi su üzerinden mümkündür. Anlatının bu aşamasında su, çetenin eylemlerini engelleyecek bir yaptırım uygulanmaması nedeniyle psikolojik saldırılarının devam ettiğini ortaya koyan ve hem Bachelard'ın (2006) hem de anlatı kişilerinden Atilla'nın ifadesiyle kirlenmeyi, başka deyişle suçu barındıran bir imgeye dönüşmüştür. Suyun kirli imgesi, Umut'un yaşamını alt üst eden eylemlerin giderek yayıldığını, antrenmanlarla sınırlı kalmadığını göstermektedir. Berk'in toplum tarafından kabul gören bir erkeklik imgesine bağlı olarak oluşturmaya çalıştığı imajını korumak amacıyla kendisine bir nevi perde olarak seçtiği Umut'un uyguladığı fiziksel şiddet, o zamana kadar takımı

bırakma kararı vererek ya da kendini bir biçimde onlardan soyutlayarak direnmesine karşın uygulandığı alanın sınırları her geçen gün genişleyen mobbingin tacizi de içeren bir boyut kazanmasına verilmiş bir tepkidir, diğer deyişle karakterin sabrının taşıdığı göstergesidir.

Takımın antrenman yaptığı havuzdaki şiddet sahnesini izleyen sahnede Umut, yine sahilde tek başına görülmektedir (1:03:54). Bu sahnede yakın plan yüz çekimiyle izleyicinin anlatının baş karakteriyle empati kurması sağlanırken Umut'un ağladığı gösterilir; ancak öfkesini bir aşamadan sonra dizginleyemeyen ve dışa vuran karakterin gözünden akan yaş, söz konusu yakın plan çekimle görünür hale gelmektedir. Yönetmenin bu seçimi, anlatıyı daha dikkatle izlemeye davet edilen izleyicinin anlatı boyunca organize olarak sesi daha yüksek çıkan tarafın, hakları elinden alınan tarafa verdiği zararın boyutlarını görmesine olanak sunmaktadır. Poe'nun şiirinde su imgesinin maddeyi derinleştirdiğine ve insanın duyduğu acıyla birleşerek tözünü artırdığına dikkat çeken Bachelard'ın (2006, s. 65) yazınsal bir metin üzerinden yaptığı tespitler, filmin bu sahnesinde kurulan atmosferle koşutluk göstermektedir. Umut'un duyumsadığı çaresizlikle ilişkili olan kapalı ve kasvetli hava betimlemesi, denizdeki suyun görünümüne de yansımıştır. Bu sahne, anlatının üçüncü ve son kesitinin hazırlayıcısıdır. Bachelard (2006), Poe'nun metinlerinde su imgesinin karanlıkla bağına ilişkin bir başka tespit yaparak yazarın metinlerinde suyun zaman içinde giderek kararmasıyla bir sona doğru adım adım yaklaşıldığını imleyen bir gösterene dönüştüğünü, öte yandan uçsuz bucaksız bir deniz betimlemesinin de ölümle ilişkilendirildiğini ileri sürer (ss. 68-88). Umut'un iskelenin ucunda durduğu yerle birlikte filmde de su, anlatının baş karakterine ilişkin bir sonu temsil etmektedir. Ölümün yolculuk anlamının su imgesi üzerinden verildiğini ifade eden Bachelard'ın (2006, s. 89) incelediği metinlerde olduğu gibi filmin son kesitini hazırlayan bu sahnede su, karakterin tek başına bir yolculuğa çıkışının; karakterin iskelenin ucuna geldiği an ise bu yolculuğun artık sona ermek üzere olduğunun göstergesidir. Bununla beraber su, filmde Umut'un görüldüğü son sahnede bir eşiktir. Okulda bu defa Atilla Hoca'yla Umut'un ilişkisi olduğuna dair bir söylenti yayılır ve bu gelişme, Umut'a telefonla haber verilir. Eşik, iki anlamda aşılmıştır. Bu durum, takımdaki çetenin etik değerler çerçevesinde duracakları bir sınırın olmadığını ve bütün eşikleri aşabileceklerini ortaya koyarken Umut açısından da yaşam ile ölüm, başka deyişle var olmak ile yok olmak arasındaki eşiğin aşılmasına neden olmuştur. Telefon kapandıktan sonra, karakterin yakın plan yüz çekimi, karakter ve dolayısıyla anlatı için bir kırılma anını işaret eder (1:05:28). Bu yakın plan çekimin filmin afişinde de yer alması, anlatıyı o aşamaya getiren koşulların ve bunların üçüncü kesitte neden olduğu sonun altını çizmektedir. İkinci kesitin sonunda kameranın kapalı ve dar bir mekânda takip ettiği Umut, giderek gözden uzaklaşır.

Tablo 3

Üçüncü Kesitte Su İmgesinin Düzanlam ve Yananlam Boyutu

Gösteren ve Düzanlam Gösterenler		Düzanlam Gösterilenleri		
Gösterilenler				
Kişiler	Umut	Berk, Tarık, Hakan vd.	Umut	Berk, Tarık, Hakan vd.
2.kesit	Havuz		Sutopu antrenman yaptıkları uzam	
2.kesit	Deniz	-	Umut'un tek başına kaldığı uzam	-
Gösteren ve Yananlam Gösterenler		Yananlam Gösterilenleri		
Gösterilenler				
Kişiler	Umut	Berk, Tarık, Hakan vd.	Umut	Berk, Tarık, Hakan vd.
2.kesit	Havuz		Ölüm Yok olma	Kötülük, suç, tedirginlik
2.kesit	Deniz	-	Ölüm Yok olma	-

Anlatının üçüncü kesiti, Umut'un ortadan kaybolmasıyla başlar. On sekiz gündür kendisinden haber alınamamaktadır. Bu kesitte artık başkarakter, yalnızca kayıp ilanlarındaki fotoğrafıyla görünmekte, onun anlatı evrenindeki fiziksel yokluğu, ölümü çağrıştırmakta ve filmin finaliyle ilişkilendirilebilmektedir. Bachelard (2006), çeşitli metinlerde deniz, dolayısıyla su imgesinin maddenin devinimi üzerinden karakterin dönüşü olmayan ölümünün göstereni olduğunu ve karakterin dalgaya teslim olmasının ölüme teslim olması anlamına geldiğini belirtmektedir (s. 87). Anlatının ikinci kesitinden itibaren suyun devinimi, Umut'un içinde bulunmak zorunda kaldığı karmaşayı ve boğuşmayı imlemiş ve karakterin diğerleri tarafından suyun dibine doğru çekilmesi gösterilmiştir. Umut'a uzun süre psikolojik saldırıda bulunan çetenin sudaki eylemlerine koşut gelişme, anlatının ikinci kesitini üçüncü kesitine bağlayan sahnede gerçekleşmiş, iskelenin ucunda bekleyen Umut, hakkında çıkarılan yeni söylenti üzerine direnme gücünün artık kalmadığını göstererek yok olmuştur. Karakterin son kez görüldüğü mekân ve anlatıyı kuran su imgesinin yananlamları Bachelard'ın tespitleriyle ilişkilendirildiğinde bu yok oluşun ölüm demek olduğu sonucuna varılmaktadır. Filmde başkarakterin son eylemi, ortadan kaybolması, "Ölüm bir yolculuktur ve yolculuk da bir ölümdür. ... Ölmek gerçekten de gitmektir ve insan en iyi, en cesur biçimde, en açık biçimde suyun akışını ... izleyerek gider" (s. 88) diyen Bachelard'ın (2006) savını doğrulamaktadır. Karakterin gidişi, yalnızca her zaman var olduğu çevreden –ailesinden ve okulundan– uzaklaşmasıyla sınırlı değildir. Bu gidiş, bir yolculuktur ve su, bu yolculuğun ölümle –intiharla– son bulduğunu sezdirmektedir. İntihar, karakterin maruz kaldığı psikolojik saldırılara karşı kendisine bir kurtuluş yolu bulamamasının sonucunda verdiği bir karar olarak değerlendirilebilmektedir.

Umut'un kaybolmasından sonra o güne kadar uyguladıkları psikolojik şiddeti artırarak sürdüren kişiler, kendilerini temize çıkarmak ve masum göstermek amacıyla kaydettikleri videoları yayınlayarak Umut'un bulunması için çaba harcadıkları yönünde bir algı yaratıp bunu bir gösteriye dönüştürürler. Bu bağlamda anlatının üçüncü kesitinde su imgesi, önceki kesitteki yananamlarıyla birleşir ve maddenin temsil ettiği ikili karşıtlıklara bağlı olarak Umut'un arılığına gönderimde bulunurken suçlu tarafın kirliliğinin altını kesin kesen bir gösterene dönüşür. Söz konusu videoların kaydedildiği mekân, daha önce defalarca Umut'u çevreleyip onun eşcinsel olup olmadığını sorguladıkları soyunma odasıdır. Mekânlardaki yananamlar üzerinden kurulan benzerlikle beraber Umut'a dönmesi için çağrıda bulunanların söylemlerinde pişmanlıktan çok tedirginlik dikkati çekmektedir. Hakan'ın "Umarım yaşıyordur" (1:06:58) tümcesi, Umut'un kaybolmasında ve olası her türlü sondaki sorumluluklarının bilincinde olduğunun göstergesidir. Suyun kurucu öge olarak anlatıdaki tüm göstergeleri biçimlendirdiği filmde göstergelerin Berk, Tarık ve Hakan'ın olduğu gruba ilişkin yananlam gösterilenleri, işledikleri suçtur. Bachelard (2006), ölümün kısa bir zaman dilimine indirgenemeyeceğini, uzun süren bir çürüyüp gitme olduğunu ileri sürer (s. 66). Umut ise bu grubun çürümüşlüğüne içinde kaybolup gider. Bu kayboluş, diğer deyişle yok oluş, ölüm dışındaki bir olasılık üzerinden çözümlendiğinde bile karakterin geleceğe ilişkin bütün umudunu yitirdiğinin göstergesidir ve Bachelard'ın (2006) su-ölüm ilişkisini irdelediği metinlerde saptadığı gibi Umut'un yaşamı, "suların altında kalan koca bir evren"e dönüşmüştür (s. 58). Selma'yla arkadaşı arasında geçen diyalogda bu gerçeğe gönderimde bulunulurken kayıp vakalarının yarısından çoğunun sonuçsuz kaldığına, sonuçlananlarınsa cesedin bulunması anlamına geldiğine dair aldıkları bilgi, hem su imgesinin ölüme ilişkin yananamlarını desteklemekte hem de filmin final sahnesinin hazırlayıcısı olarak görülebilmektedir. Tüm bu göstergeler ve diyaloglar göz önünde bulundurulduğunda Bachelard'ın (2006) ifadeleriyle, suyun karakteri "hiç yapılmamış bir yolculuğa davet et(tiğini)" (ss. 89-93) ileri sürmek mümkündür ve ölümü hiç bitmeyen, sınırsız tehlikeleri barındıran bir yolculuğa benzeten araştırmacının savlarını destekler biçimde başkarakterin iskelenin ucunda görüldüğü sahnedeki denizin derinliği, bu yolculuğun onu daha dibe doğru çeken, tehlikeli bir yolculuk olduğunu işaret etmektedir. Filmin finalinde bulunan ceset, izleyiciye gösterilmese de anlatı boyunca su ve suya ilişkin göstergelerin yananamları, başkarakterin yolculuğunun ölümle sonlandığı sonucuna ulaştırmaktadır.

Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Yirminci yüzyılın başında Saussure ve Charles Sanders Peirce'ün öncüsü olduğu, çeşitli metin türlerinde anlamlandırmanın nasıl gerçekleştiğini ortaya koyan modern göstergebilim çalışmaları, yüzyılın

ortalarından itibaren farklı ülkelerden kuramcıların geliştirdikleri yöntemlerle edebiyat, sinema, resim, müzik ve daha birçok disiplinde üretilen anlatıların incelenmesine olanak vermiştir. Barthes'ın düzanlam/yananlam ikiliği kapsamında yapılandığı göstergebilim yöntemi, sinema göstergebilimi çalışmalarının sıklıkla tercih edilen yöntemlerinden biri olmuştur. Bu çalışmada Leyla Yılmaz'ın "Bilmemek" adlı filmi Barthes göstergebilimi çerçevesinde çözümlenmiş ve filmdeki su imgesi Bachelard'ın görüşleri doğrultusunda irdelenerek anlatının kurucu ögesi olan bu imgeyle beraber ilişkili göstergelerin düzanlam/yananlam boyutları ortaya konmuştur. Çalışmamızın araştırma sorularının yanıtları ise şöyledir:

Filmin birinci kesitinde sutopu oyuncularının antrenman yaptıkları havuzun yananlam gösterilenleri Umut bağlamında iyi bir eğitim olanağı elde etmek ve yaşamını biçimlendirmek için verdiği emek, Berk, Tarık, Hakan vd. bağlamında ise rekabet, güç ve erkekliktir. Göstergelerin bu kesitteki yananlam boyutları, karakterlere ilişkin ipuçları ve ileriki kesitlerde gelişecek olayların hazırlayıcısıdır. İkinci kesitte suyun yananlam gösterilenleri, Umut'a karşı psikolojik saldırıların başlamasıyla değişiklik göstermiş ve su, uygulanan mobbinge buna maruz kalan tarafın verdiği tepkilerin gösterenine dönüşmüştür. Birinci kesitten farklı olarak su imgesi, antrenman yapılan mekânın yanı sıra Umut'un tek başına kaldığı mekânda da karşımıza çıkmış; deniz, Berk'in başında bulunduğu grubun Umut'u yalnızlaştırarak amaçlarına ulaşmaya başladıklarının göstergesi olmuştur. Üçüncü kesitte ise Umut'un kaybolmasıyla su, anlatının başkarakterinin ölümünü/yokluğunu imlemektedir. Başka deyişle sahildeki sahnelerde su imgesinin ikinci kesitteki yananlam gösterileni yalnızlık, üçüncü kesitte ölüme dönüşmektedir. Üç kesitte suyun birbiriyle bağlantılı; ancak değişen yananlam gösterilenleri, Bachelard'ın (2006) belirttiği gibi, imgenin yansıma ve derinliğindeki eğretileme varsıllığını ortaya koymaktadır. Buna bağlı olarak suyun maddesel imgeleminin rekabet, mobbing ve bunun bir sonucu olan ölüm/intihar izlekleriyle bağlantılı olduğu tespit edilmiştir.

Bachelard'ın (2006) incelediği metinlerde görülen aydınlık su imgesi, Leyla Yılmaz'ın filminde yalnızca birinci kesitte Umut'un liseden sonraki yaşamına dair emek ve beklentilerinin bir simgesi olarak karşımıza çıkarken karanlık su imgesi ve buna koşut yananlam gösterilenleri, Bachelard'ın çözümlediği metinlerle "Bilmemek" filmi arasında bütün kesitlerde ortaklık göstermektedir. Su imgesinin anlatının başkarakterinin yaşamındaki onu yok oluşturan süreci yansıttığı, imgeleri kuran bir ilke olarak filmdeki diğer göstergeleri de biçimlendirdiği görülmüştür. Su yalnızca görsel değil, işitsel olarak da karanlık imgeyi pekiştiren bir göstergedir. Filmin kurucu imgesinin Bachelard'ın görüşlerini desteklediğini ortaya koyan bir başka örnek, arınma yananlamına karşıt biçimde kirliliği de imlemesidir. Bu yananlam gösterileni, Berk, Tarık ve Hakan'ın işledikleri suçun

sorgulanmasına, eylemlerinin anlatı kişilerinin yaşamları üzerindeki etkilerinin tartışılmasına olanak tanımaktadır. Aynı bağlamda su, bedene, ruha ve sese sahip bir varlığa dönüştüğünde söz konusu kişilerle özdeşleşmektedir. Bu özdeşleşme, imgenin çift anlamlılığının oluşmasına neden olmaktadır.

Filmde suyun maddesel imgeleminin dönüştüğü temel karşıtlık, yaşama ölüm arasındadır. Başkarakterin geleceğini biçimlendirmeye çalıştığı bir dönemde suyun tersine akmaya başlaması, onu zaman içinde bu karşıtlığın ölüm tarafına sürüklerken imgenin bununla ilişkili olarak iyiyle kötü arasındaki başka bir karşıtlığa daha dönüştüğü saptanmıştır. Umut'la diğer anlatı kişilerinin konumlarını ve değer yargılarını imleyen bu karşıtlık, filmde söylem aracılığıyla da altı çizilen ve Berk'in başında bulunduğu grupla ilişkili kirlenme metaforuyla suyun arındırıcı niteliği arasında kurulan karşıtlıkla pekişmektedir. Suyun anlatıda kazandığı çift anlamlılık, birbiriyle bağlantılı bu üç karşıtlığın sonucudur. Filmin kurucu imgesi, anlatı boyunca kişilerin eylemlerine koşut olarak biçimlenir ve dönüşürken yananlam gösterilenlerinde çeşitlilik sağlamış, bununla beraber her bir karakter özelinde imgelem birliği oluşturmuştur.

Bachelard'ın su imgesine ilişkin görüşleri doğrultusunda Leyla Yılmaz'ın "Bilmemek" filminin göstergebilimsel yöntemle incelendiği bu çalışma, sinema göstergebilimi alanını felsefeyle birleştiren bir film çözümlemesi örneği sunarken çoğunlukla sinema dışı sanat yapıtlarındaki su imgesinin Bachelard rehberliğinde irdelendiği alanyazına sinema üzerinden yapılacak çalışmalar için de bir örnek ortaya koymakta ve yönetmenin filmlerinde kullandığı çeşitli imgelerin başka çerçevelerde incelenmesine olanak tanımaktadır.

Kaynakça

- Akarsu, B. (1975). *Felsefe terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aksan, D. (2005). Şiir dili. *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 2(1), 1-13. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/182632>
- Anbarpınar, E. (2020). Echo ve Narcissus miti üzerinden okumalar ve yeni medya sanatına yansımaları. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 13(26), 613-633. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1288313>
- Arslan, M. (2010). *Yeşim Ustaoglu filmlerinin Auteur kuramı açısından incelenmesi* (Tez No. 273950) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Bachelard, G. (2006). *Su ve düşler: Maddenin imgelemi üzerine deneme* (O. Kunal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eserin basım yılı 1942)
- Balcı, Y. (2007). *Gaston Bachelard'ın eleştiri metodu ve Sabahattin Ali'nin "Hasan Boğuldu" hikâyesi üzerinde bir uygulama denemesi*. *İCANAS*, 299-308. <https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/BALCI-Yunus-GASTON-BACHELARD%E2%80%99IN-ELE%C5%9ET%C4%B0R%C4%B0-METODU-VE-SABAHATT%C4%B0N-AL%C4%B0%E2%80%99N%C4%B0-%E2%80%9CHASAN-BO%C4%9EULDU%E2%80%9D-H%C4%B0K%C3%82YES%C4%B0-%C3%9CZER%C4%B0NDE-B%C4%B0R-UYGULAMA-DENEMES%C4%B0.pdf>
- Barış, B. (2021). Representations of masculinities in Gaya Jiji's film named my favorite fabric. I. Tombul & G. Sarı (Ed.), *Handbook of research on contemporary approaches to orientalism in media and beyond* (Vol. 2) içinde (ss. 338-354). IGI Global.
- Barlas, M. (2019). Çağdaş sanatta nesne-mekan olarak ev imgesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 24, 95-109. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/902959>
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven* (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eserin basım yılı 1985)
- Barthes, R. (1996). *S/Z* (S. Öztürk Kasar, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eserin basım yılı 1970)
- Berger, J. (2008). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eserin basım yılı 1972)

- Dalar, T. (2018). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Bursa'da Zaman şiirinde zaman ve mekân algısı. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 13(2), 183-200. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/534818>
- de Saussure, F. (1998). Genel dilbilim dersleri. (B. Vardar, Çev.). Multilingual. (Orijinal eserin basım yılı 1916)
- Demir, S. T. (2017). Günümüz kültüründe farklı temsil mekanları üzerine bir irdeleme. *Mavi Atlas*, 5(2), 322-336. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/361941>
- Dökmen, Z. Y. (2010). *Toplumsal cinsiyet: Sosyal psikolojik açıklamalar*. Remzi Kitabevi.
- Duffy, M., & Sperry, L. (2012). *Mobbing: Causes, consequences, and solutions*. Oxford University Press.
- Ekinci, B. T. (2017). Star Wars: Güç uyanıyor filminin göstergebilimsel çözümlenmesi. *Akademia: Erciyes İletişim Dergisi*, 5(2), 244-260. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/330605>
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Erinç, E. (2016). Hatırlama aracı olarak su: Rus göçmen edebiyatı metinlerinde boğaziçi. *İdil*, 5(19), 25-40. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1450299503.pdf>
- Girgin, Ü. H. (2017). Sen Aydınlatırsın Geceyi filminin göstergebilimsel çözümlenmesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (45), 314-344. https://www.researchgate.net/publication/325036985_Sen_Aydinlatirs_in_Geceyi_Filminin_Gostergebilimsel_Cozumlemesi_The_Semiotic_Analysis_of_Sen_Aydinlatirsin_Geceyi_Movie
- Gül, C. C. (2016). *Sinema jeneriklerinin göstergebilimsel analizleri ve Türk sineması jenerikleri için uygulama önerileri* (Tez No. 441164) [Yüksek lisans tezi, Işık Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Günay, B. (2009). *Bitki evreninden bir gösterge olarak lotus ve sanatsal temsilleri* (Tez No. 261446). [Sanatta yeterlik tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Gürbilek, N. (2007). *Kör ayna, kayıp şark: Edebiyat ve endişe*. Metis Yayınları.
- Güzel, S. & Zor, S. D. (2021). 2000 yılı sonrası Türk bilim kurgu filmlerindeki kostümlerin göstergebilimsel analizi: “Gora” - “Arog” - “Arif V 216” filmleri örneği. *International Journal of Cultural and Social Studies*, 7(2), 98-119. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2039603>

- İnal, G. Y. (2010). *Herakleitos'un doğa anlayışı* (Tez No. 264967) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- İnankul, F. (2019). *Modernleşme bağlamında boş zamanın metalaştırılması: Ruha (el) filminin göstergebilimsel analizi* (Tez No. 552956) [Yüksek lisans tezi, İnönü Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Karaman, B. İ. (2012). Eğretileninin çevirisi. *Türk Dili*, 2(725), 327-336. <https://www.tdk.gov.tr/wp-content/uploads/2012/05/327-336.pdf>
- Karaosmanoğlu, Y. (2020). *Sinemada korku-gerilim türü: Alfred Hitchcock sineması ve "Arka Pencere" filminin çözümlenmesi* (Tez No. 659327) [Yüksek lisans tezi., Üsküdar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Karymbaeva, Z. (2021). *Animasyon/canlandırma filmlerinin mesajları üzerine göstergebilimsel bir analiz: Kırgızistan örneği* (Tez No. 698040) [Doktora tezi Hacı Bayram Veli Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Kayalı, K. (2014). *Metin Erksan sinemasını okumayı denemek*. Tezkire Yayıncılık.
- Kılıç, M. N. (2019). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Yaz Yağmuru" hikâyesinde su imgesi. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi (IJHE)*, 5(11), 728-736. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/784330>
- Kılınç, D. D. (2019). *Türk sinemasında korku filmlerinin göstergebilimsel çözümlenmesi* (Tez No. 571738) [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Kırdar, B. Ç. (2021). *Sinemada mekân ve iktidarın göstergebilimsel çözümlenmesi: Tolga Karaçelik filmleri* (Tez No. 703101) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Kızıl, G. S. (2015). *Yeni gözetim ve Jung'un kolektif bilinçdışı kuramı arasındaki ilişkinin filmsel anlatım olanakları açısından değerlendirilmesi* (Tez No. 399760) [Doktora tezi, Maltepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>

- Koşar, E. (2019). Birhan Keskin'in "Soğuk Kazı"sı. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1(3), 371-378. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/880936>
- Köse, H., & Bingöl, T. (2021). Neoliberal düzende panoptik denetim tahayyülü: The Platform filmi ve düşündürdükleri. *İleti-ş-im*, 35, 5-31. <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/tr/download/article-file/1843938>
- Kula, T. (2020). *Polonya sinemasında Krzysztof Kieslowski: Dekalog TV filminin göstergebilimsel analizi* (Tez No. 634634) [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Mitchell, W. J. T. (1987). *Iconology: Image, text, ideology*. University of Chicago Press.
- Mulvey, L. (2010). Görsel haz ve anlatı sineması. (N. Abisel, Çev.). S. Büker & Y. Gürhan (Ed.), *Sinema: Tarih-kuram-eleştiri* içinde (ss. 211-229). Kırmızı Kedi Yayınevi. (Orijinal eserin basım yılı 1975)
- Oğuz, A. & Atılgan, Y. (2020, Temmuz 19). *Leyla Yılmaz'dan ikinci film: Bilmemek, hayatımızdaki sualti zorbalıkları*. <http://birartibir.org/hayatimizdaki-sualti-zorbaliklari/>
- Öner, Ö. (2018). *Kültürel öge olarak su kavramı ve Türk resim sanatına etkileri* (Tez No. 511202) [Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Özkar, M. (2020). *Toplumsal cinsiyet rollerinin okul öncesi çocuklara çizgi filmlerde yansıtılması: Türk yapımı çizgi filmlerin göstergebilimsel açıdan incelenmesi* (Tez No. 643111) [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Parlatır, İ., Gözaydın, N., Zülfikar, H., Aksu, T., Türkmen, S. ve Yılmaz, Y. (Yay. Haz.). (1998). *Türkçe sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Parsa, A. F. (2004). İmgenin gücü ve görsel kültürün yükselişi. M. Işık (Ed.), *Medyada yeni yaklaşımlar* içinde (ss. 215-237). Eğitim Kitabevi Yayınları.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şen, F. E. (2020). *İdeolojik propaganda aracı olarak ikinci dünya savaşı dönemindeki çizgi filmlerin göstergebilimsel analizi* (Tez No. 666828) [Yüksek lisans tezi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>

- Tanrıverdi, Y. (2020). Seramik sanatında suyun izi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (6), 390-408. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/947125>
- Thouvenel, É. (2012). Le cinéma est-il bachelardien? Hypothèse théoriques autor de la matière (et) des images [Is cinema a Bachelard's degree? Theoretical hypotheses around matter (and) images]. R. Boccali & L. Scarabelli (Ed.), *Autres modernités, n hors-série* [Other modernities, Special edition] içinde (ss. 132-147). Università delgi Studi di Milano.
- Topçu, T. (2019). Bilge Karasu anlatısında su ve kadın. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 45, 199-208. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/744825>
- Yazıcı, İ. (1997). *Kitle iletişiminde imaj: Kuramsal bir yaklaşım*. Bilim Yayınları.
- Yıldız, G. (2021). *Sinema sanatında ikonik simgelerin göstergebilimsel çözümleme modeline örnek ve uygulama* (Tez No. 662818) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Yılmaz, L. (2020, 19 Temmuz). “Leyla Yılmaz’dan İkinci film: Bilmemek, hayatımızdaki sualtı zorbalıkları” [Söyleşi]. A. Oğuz & Y. Atılgan. <http://birartibir.org/hayatimizdaki-sualti-zorbaliklari/>
- Yılmaz, E., & Vatansever, Ş. (2019). ‘Susuz Yaz’da mülkiyet, iktidar mücadelesi ve kadının nesneleştirilmesi. *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(14), 437-450. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/889557>