

***Kesişme: İyi ki Varsın Eren* Filmi Üzerinden Sinemada Semiyotik Anlatım Okuması**

Intersection: A Reading of Semiotic Narration in Cinema through the Film *İyi ki Varsın Eren*

Ahmet Yıldırım

Yüksek Lisans Öğrencisi
Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
gayreddin@gmail.com
Orcid: [0009-0006-3893-4265](https://orcid.org/0009-0006-3893-4265)

Kadriye Kobak

Doç. Dr.
Sakarya Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Yeni Medya ve İletişim Bölümü
kadriyekobak@sakarya.edu.tr
Orcid: [0000-0003-4909-416X](https://orcid.org/0000-0003-4909-416X)

Ayşe Çelikbaş Aykut

Dr.
acaykut@gmail.com
Orcid: [0000-0003-2139-7230](https://orcid.org/0000-0003-2139-7230)

Özet

Sanat tarihinin önemli bir parçası olarak kabul edilen sinema, göstergebilimsel metotlarla incelendiğinde, sanatsal ifade biçimlerinin semboller aracılığıyla nasıl anlamlandırıldığı konusunda önemli bir zemin oluşturmaktadır. Bu çalışma, toplumsal gerçeklik kavramına ilişkin mesajların film endüstrisindeki kullanımı üzerine bir bakış sunarak, göstergebilim kavramının film yapımında nasıl etkili bir şekilde kullanılabileceğini belirlemek amacıyla ele alınmıştır. Bu çerçevede, gerçek hayattan bir hikâyeyi konu edinen Türk sinemasının önemli yapıtlarından *Kesişme: İyi ki Varsın Eren* filmi araştırmanın kapsamını belirlemektedir. 11 Ağustos 2017’de terör saldırısı sonucu şehit olan Eren Bülbül’ün, sosyal medya hesabı Facebook’tan yazdığı “Biri de çıkıp demiyor ki Eren iyi ki varsın” paylaşımı Türkiye’de gündem haline gelmiştir. Filmin ana temasının yanı sıra adını da belirleyen “İyi ki Varsın Eren” söylemi, iletmek istediği mesajları ile de bu eserin bilimsel yönden araştırılmasının önemli olduğunu göstermektedir. Medya ve iletişim çalışmaları bağlamında özellikle Roland Barthes’ın gösterge-gösteren-gösterilen analizleri dikkat çekmektedir. Bu nedenle çalışma nitel yöntemle desenlenmiş ve Barthes’ın göstergebilim kuramı üzerinden gösterge, gösteren, gösterilen çerçevesiyle analiz edilmiştir. Filmde kullanılan göstergeler analiz edildiğinde; terör sorunu, çocuk işçiliği, yalnızlık, fedakârlık, milliyetçilik, vatan sevgisi, yaşam koşulları, bireysel mücadele, toplumsal aidiyet ve kültürel değerler kavramlarının göstergebilimsel kodlarla iletilmek istediği saptanmıştır. Bu temalar, filmin ana karakterlerinin karşılaştıkları zorluklara verdiği tepkiler açısından da izleyicilere göstergebilimsel mesajlar iletmeyi hedeflemektedir. Sonuç olarak, filmde kullanılan sembollerin izleyiciler üzerinde dramatik etkiler yaratacak nitelikte olduğu, aynı zamanda bu sembollerin, izleyiciye filmin temel temasını ve duygusal derinliğini anlatmada yardımcı olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *İyi ki Varsın Eren, Toplumsal Gerçeklik, Göstergebilim, Türk Sineması*

Abstract

Cinema, which is accepted as an important part of art history, constitutes an important basis for how artistic forms of expression are made meaningful through symbols when examined with semiotic methods. This study aims to determine how the concept of semiotics can be used effectively in film production by providing an overview on the use of messages related to the concept of social reality in the film industry.

In this framework, one of the important works of Turkish cinema, Intersection: İyi ki Varsın Eren, which is based on a real-life story, determines the scope of the research. On 11 August 2017, Eren Bülbül, who was martyred as a result of a terrorist attack, wrote on his social media account Facebook, ‘Someone does not come out and say that Eren, I’m glad you exist’, which became an agenda in Turkey. The discourse ‘İyi ki Varsın Eren’, which determines the main theme of the film as well as its name, shows that it is important to research this work scientifically with the messages it wants to convey. In the context of media and communication studies, especially Roland Barthes’ signifier-signified-signified analyses attract attention. For this reason, the study was designed with qualitative method and analysed with the framework of sign, signifier, signified through Barthes’ semiotics theory. When the indicators used in the film were analysed, it was determined that the concepts of terrorism problem, child labour, loneliness, sacrifice, nationalism, love for homeland, living conditions, individual struggle and social belonging, cultural values were wanted to be conveyed through semiotic codes. These themes also aim to convey semiotic messages to the audience in terms of the reactions of the main characters of the film to the difficulties they face. As a result, it is seen that the symbols used in the film have the quality of creating dramatic effects on the audience, and at the same time, these symbols help the audience to explain the basic theme and emotional depth of the film.

Keywords: *İyi ki Varsın Eren, Social Reality, Semiotics, Turkish Cinema*

Makale Bilgileri

Makale Türü	Araştırma Makalesi			
Gönderim Tarihi	06 Ağustos 2024			
Kabul Tarihi	24 Aralık 2024			
Yayın Tarihi	30 Aralık 2024			
Hakem Sayısı	İki Dış Hakem			
Değerlendirme	Çift Taraflı Kör Hakemlik			
Etik Beyan	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.			
Benzerlik Taraması	Yapıldı - intihal.net			
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.			
Finansman	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.			
Etik Bildirim	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com			
Yazar Katkıları	Araştırmanın Tasarımı (CRediT 1)	Yazar-1 (%40)	Yazar-2 (%30)	Yazar-3 (%30)
	Veri Toplanması (CRediT 2)	Yazar-1 (%40)	Yazar-2 (%30)	Yazar-3 (%30)
	Araştırma -Veri Analizi-Doğrulama (CRediT 3-4-6-11)	Yazar-1 (%40)	Yazar-2 (%30)	Yazar-3 (%30)
	Makalenin Yazımı (CRediT 12-13)	Yazar-1 (%40)	Yazar-2 (%30)	Yazar-3 (%30)
	Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14)	Yazar-1 (%40)	Yazar-2 (%30)	Yazar-3 (%30)
S. Kalkınma Amaçları	-			
Lisans	CC BY-NC 4.0 / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.			

Article Information

Article Type	Research Article			
Date of submission	05 August 2024			
Date of acceptance	24 December 2024			
Date of publication	30 December 2024			
Reviewers	Two External			
Review	Double-blind			
Plagiarism checks	Yes - intihal.net			
Conflicts of Interest	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.			
Grant Support	No funds, grants, or other support was received.			
Complaints	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com			
Author Contributions	Conceptualization (CRediT 1)	Author-1 (%50)	Author-2 (%30)	Author-3 (%30)
	Data Curation (CRediT 2)	Author-1 (%70)	Author-2 (%30)	Author-3 (%30)
	Investigation -Analysis -Validation (CRediT 3-4-6-11)	Author-1 (%60)	Author-2 (%30)	Author-3 (%30)
	Writing (CRediT 12-13)	Author-1 (%70)	Author-2 (%30)	Author-3 (%30)
	Writing – Review & Editing (CRediT 14)	Author-1 (%50)	Author-2 (%30)	Author-3 (%30)
S. Development Goals	-			
License	CC BY-NC 4.0 /Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.			

Giriş

1895 yılından günümüze, insanları sanatın en genç dalı ile kuramsal perspektifte buluşturma amacıyla varlık gösteren sinema, yıllar içerisinde gerçekleşen bilimsel ve teknolojik gelişmelerle birlikte sürekli olarak kendini yenilemiştir. Aguste ve Louse Lumiere'in geliştirdiği ve Cinematographe olarak adlandırdıkları kayıt cihazıyla gün yüzüne çıkan sinema sanatı, sessiz filmler ile serüvenine başlamış; kimi zaman sanatsal kimi zaman bir propaganda aracı olarak anılmıştır (Özuyar, 2017). Sinemanın tarihsel sürecinde renkli film teknolojisinin ve sonrasında dijital teknolojilerin varlığı çok önemlidir. Renkli film teknolojisi sinemayı gerçekliğe bir adım daha yaklaştırırken, özel efektler ve dijital sinema gibi dönüşümlerle de sinema-seyirci arasındaki bağı, etki alanı daha büyük olan güçlü boyutlara taşımıştır. Büyük bütçeli süper kahraman filmleri, küçük ölçekli bağımsız yapımlar ve farklı coğrafyalardan gelen filmlerle birlikte sinema endüstrisi çeşitlenmiştir (Abisel, 2007).

Sinemanın farklı yönlerde, türlerde ve konularda çeşitlenmesi, kuramcılar ve araştırmacılar için çalışılması gereken bir alan olma özelliğini doğurmuştur. Sinemanın, görsel ve işitsel unsurların birleşimiyle hikâyeler anlatan, duyguları ve düşünceleri seyirciye aktaran güçlü bir sanat formu olduğu kabul edilmektedir.

Jean Mitry'in ifade ettiği gibi sinema sanatının özünü görüntüler arasındaki bağlar ve görüntü ile sözcük arasındaki etkileşimler oluşturur. Sinema, kendini ifade edebilmek için bu unsurlardan yararlanır (Adanır, 1994).

Sinemada göstergebilim çalışmaları son dönemde bir hayli ilgi odağı olmuştur. Bir anlambilimi olarak göstergebilim filmlerdeki anlatılara yönelerek, alt anlatıları irdeleyerek filmi oluşturan atom parçalarını keşfetmekte ve bu sayede toplumsal gerçeklik ve sinema ilişkisini ortaya koyabilmektedir (Keskin, 2018).

Bu bağlamda, sinemanın anlatı gücü ve etkileyciliği, imgeler ve söz arasındaki dinamik ilişkilerin etkin bir şekilde kullanılmasına bağlıdır. Sinema bir anlamda dil işlevi görmekte ve bu haliyle de gerçekte bir anlatı sanatı niteliği kazanmaktadır. Sinema, bir alıcı ile bir verici arasında bir ileti aktarım süreci olması yönüyle görsellik sunmaktadır; ilettiği görsellik de dilsel bir etkinliktir. Bu dilsel etkinliğin en öne çıkan özelliği ise standart olan sözlü ya da yazılı dilin uyması gereken dilbilgisi kurallarına uymamasıdır. Tıpkı diğer görsel göstergelerde olduğu gibi, sinema da ileti aktarırken kendine özgü bir düzgülü kullanmaktadır (Çiçek, 2016).

1. Toplumsal Gerçeklik ve Sinemaya Yansıması

Toplumsal gerçeklik, gerçek ile toplumdaki kurumlar ve aktörlerin eylemleri ile oluşan sosyal ilişkisinde açığa çıkan ve pek çok bilimsel disiplin içinde problematize edilen bir kavramdır (Durugönül, 2021). Sanat, tarihsel ve toplumsal gelişmeleri hem içeriksel ve hem de biçimsel olarak temsil etmektedir. Sanat yapıtı olarak nitelendirebileceğimiz sinema yine toplumsal gerçekliğin vücut bulduğu alanlardan biridir.

Toplumsal gerçeklik özellikle romantizm akımının abartılı eserlerine ve popülerliğine tepki olarak ortaya çıkmış olan 20. yüzyılda üretilen eserlerinin temsil ettiği sanat akımı olarak bilinmektedir. Toplumsal ya da siyasi içeriği olan örnekleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Başlangıçta daha çok plastik sanatlar ve edebiyat türünde eser vermektedir. Özellikle de resim sanatından eserler için kullanılmaktadır. Bu yanı sıra gerçekçilikle de bağlantılıdır. Gerçekçilikle arasındaki en büyük ayrım kavramsal yönde değil kronolojiktir.

Barthes ve Watt (2002), eleştirmenlerin gerçeklik kavramının kullanımını Fransız Gerçekçi Okuluna attıklarını belirtmiştir. “Gerçeklik” sözcüğü ilk kez 1835’te, yeni-klasik resmin “şiirsellik ideali”ne karşı Rembrant’ın “insani gerçek”ini belirtmek üzere estetik bir niteleme olarak; daha sonra 1856’da Duranty’nin yayımladığı *Realisme* dergisinde tamamen edebi bir anlamda kullanılmıştır.

Sözen ve Tanyeli (2016), Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğünün sanatsal gerçeklik maddesinde; Sanatın kendi dışında varolan tüm gerçekliklerin sanat yapıtında yeniden üretildiğini ifade etmişlerdir. Sanat Platon’dan bu yana, dış dünyayı yansıtan bir ayna gibi düşünülmüştür. Sanatı doğanın eserde yeniden inşası olarak tanımlayan dönemin öncelikli kaynağı elbette doğadır. Ancak tarihsel süreç içerisinde insanın, tarihin, dinin, ekonominin, siyasetin yarattığı yeni dünya anlayışlarıyla birlikte sanatçının beslendiği kaynağın da değişmiş olduğu bilinmektedir.

Sanatın insanlar üzerindeki büyüleyici etkisinin anlaşılması ile egemen güçlerin sanatı bir propaganda amacı olarak kullanma gayretleri İlkçağ’dan itibaren kullanılan bir yöntem olmuştur. Dönemin sanat yapıtları olan heykellerin, mimari eserlerin, kabartmaların Mezopotamya, Mısır, Yunan ve Roma uygarlıklarında iktidarların/imparatorların kendilerini, kutsallıklarını, kahramanlıklarını anlatma biçimi kullanıldıkları bilinmektedir (Durugönül, 2021). Sinema da toplumsal gerçekliğe ayna tutan alanlardan biri olmuştur.

Toplumsal gerçekliğin inşası kavramı ilk olarak 1966 yılında Peter L. Berger ve Thomas Luckmann tarafından yazılan *The Social Construction of Social Reality* (Gerçekliğin Sosyal İnşası) isimli kitapta ortaya atılmıştır. Toplumsal yaşamı şekillendirebilmek ve hakim ideolojiyi yayabilmek noktasında sinema, işlevsel bir konumdur (Satır & Çetin, 2019).

Sinema, toplumsal olayların aktarımında önemli bir rol üstlenir ve gündelik yaşam hakkında seyirciyi bilgilendirerek toplumu haberdar eder. Sinema, ait olduğu toplumun kültüründen etkilenirken, aynı zamanda kültürü de şekillendirir. Bu nedenle, sinema ile toplumsal gerçeklik arasındaki ilişki, toplumsal olayların iletilmesinde önemli bir bağlantı oluşturmaktadır (Güngör, 2017). Filmler, bir dönemin olaylarını ve karakterlerini doğrudan tasvir ederek o zamanki toplumsal gerçeklikleri yansıtabilir. Aynı zamanda, bir dönemin çeşitli yönlerini dolaylı yoldan görselleştiren ve imgelerle temsil eden temsiller de sunabilir (Kellner, 2013).

Her toplum dil ve kültüre sahip olmakla beraber aynı zamanda birtakım toplumsal gerçeklik formlarına da sahiptir Her toplumsal gerçeklik formu hakim olduğu toplumun bir ürünüdür dolayısıyla farklı bir toplumsal yaşamda gerçeklik olarak kabul edilemeyebilir (Ryan & Kellner, 2021).

Çeşitli anlatıları, teknik olanakların yardımıyla izleyici kitlesine aktaran sinema, toplumsal özellikler göstermektedir. Bu çerçevede sinema filmleri, üretildikleri toplumların ve kültürlerin izlerini taşımaktadır; dolayısıyla sinema filmleri ele alındığında, esasen belirli bir kültür ve toplumsal yaşam da ele alınmış olmaktadır (Satır & Çetin, 2019).

Toplumsal gerçeklik; içinde yaşadığımız sosyal, kültürel, ekonomik, politik ve tarihi olguları kapsadığı gibi bireylerin deneyimlerini, algılarını ve ilişkilerini de etkilemektedir. Filmler, toplumsal gerçekliğin temsil edilmesi konusunda güçlü bir iletişim aracı işlevindedir. Filmlerin toplumsal gerçekliği temsil etme biçimi, çekildikleri dönemin kültürel, siyasi ve toplumsal bağlamıyla sıkı bir ilişki içindedir. Bir filmin temsil biçimi, o dönemin toplumsal gerçekliğini yansıtmakta, ışık tutmakta, eleştirmekte, sorgulamakta veya yeniden şekillendirebilmektedir. Kahramanlık temalı bir filmin temsil biçimi; karakterlerin toplumsal gerçekliğini dramatize

ederken, kahramanlığa atıfta bulunulan öğeleri de insanların anlamlandırmasına yardımcı olmaktadır. Aynı şekilde, bir politik gerilim filmi, toplumdaki güç dinamiklerini ve adalet sorunlarını sorgulayarak toplumsal gerçekliği yansıtabilmektedir (Ryan & Kellner, 2021).

Filmlerle Sosyoloji adlı eserinde Zizek, sinemanın toplumsal olgularla ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır: “Bir film sadece ‘bir film’ değildir; bizi eğlendirip dikkatimizi dağıtarak toplumsal sorunlardan ve mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan basit bir kurgu da değildir. Filmler, yalan söylese bile, toplumsal yapımızın en derindeki yalanlarını ifşa ederler.” (Aktaran: Diken & Laustsen, 2019).

Sinema tarihine bakıldığında, farklı ülkelerde ortaya çıkan sinema akımlarının çeşitliliği dikkat çekicidir. Bu akımlar bazen diğer sanat dallarındaki gelişmelerin etkisiyle ortaya çıkmış, bazen de buldukları ülkenin özel koşullarıyla özgün öyküler ortaya koymuşlardır (Biryıldız, 2009). Akımların ekseninde sinema, semboller ve imgeler aracılığıyla da anlam inşa eder. Bir sahnedeki kamera hareketi, bir karakterin konumu veya bir müzik parçası, izleyicide belirli duygusal veya anlamsal tepkiler oluşturmaktadır.

Sinema kuramları üzerinde önemli çalışmalar gerçekleştiren Bazin ve Kraucer, sinemanın temel işlevinin gerçekliği kaydetmek ve yeniden üretmek olduğunu savunmuşlardır. Onlara göre sinema, gerçek dünyayı olduğu gibi yansıtmaya gücüne sahip özgün bir sanat formudur (Elsaesser & Hagener, 2010).

2. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçeklik

Türk sinemasında toplumsal gerçeklik kavramı, Türkiye'nin tarih boyunca geçirdiği toplumsal, siyasal ve ideolojik süreçlerin etkisiyle şekillenmiştir. Özellikle 27 Mayıs Darbesi sonrası yürürlüğe giren 1961 Anayasası birçok alanda olduğu gibi sinemadaki toplumsal gerçeklik için de dönüm noktası olmuştur. 1961 Anayasası'nın sağladığı hak ve özgürlükler sonrasında Türkiye'deki toplumsal gerçeklik; sınıf çelişkilerinin dengelendiği bir dönemde şekillenmiştir (Daldal, 2005). Metin Erksan'ın uluslararası festivaller başta olmak üzere birçok ödül kazanan *Susuz Yaz* filmi için Nezih Coş; filmin, çekildiği dönemden ve coğrafyadan izler taşıdığını belirterek “Erksan, suya sahip çıkan bir küçük köylü tipini ele alır; bu kişinin çözümlemesini yapmakla uğraşır. Yani insanoğlunun dramını, sorun içindeki insanı anlatmaktadır” ifadeleriyle filmde gerçekçilik anlayışı benimsendiğinin altını çizmiştir (Aktaran: Ormanlı, 2005). 1982 yılında Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülüne layık görülen *Yol* için filmin yönetmeni Yılmaz Güney, 7 Ağustos 1983 tarihinde *Demokrat Türkiye Gazetesi*'ne verdiği demeçte; “Asıl sarsıcı olan film değildir. Asıl sarsıcı olan Türkiye gerçeğidir. Feodal ahlakın yıkıntılarıdır. Filmin başarısı, bu gerçeğin tanıklığında sanatsal ve estetik görevlerini ve doğru tespitlerini bir potada eritmeyi başarımındadır” ifadelerini kullanarak, 1980 sonrası dönemde siyasal ve toplumsal olaylardaki yansımaların filmde yer aldığına dikkat çekmektedir (Aylar, 2017).

Son zamanlarda Türk sinemasında da, hikâye anlatımının yapılandırılmasıyla biçim ve içeriğin bir araya gelerek dönemin sosyo-kültürel yaşamına ışık tuttuğu çok açık bir şekilde görülmektedir (A. Parsa, 2008). Özellikle 2000 yılı sonrası yaptığı filmlerle Türk sinemasına yeni bir bakış açısı getiren Nuri Bilge Ceylan toplumdaki sosyal meseleleri gerçekçi anlatımla filmlerinde işlemiştir. Ceylan *Hürriyet* gazetesi yazarı Cansu Çamlıbel'e 19 Mayıs 2014 verdiği röportajda “Filmlerimde tabii ki sosyal bir fon, siyasal diye nitelenebilecek benzetmeler ya da metaforlar olabilir. Bunlar genelde filmi yeterince gerçekçi kılabilmek için oluşturulması gerekli arka planlar” ifadelerini kullanmıştır (Eryılmaz, 2016).

Sonuç olarak toplumsal yapı ve sinema arasındaki bağı ve örneklerini aşağıdaki tabloda özetlemek mümkündür:

Tablo 1. Toplumsal Yapı ve Sinema

Konu Başlığı	Açıklama	Örnek
Toplumsal Yapı ve Sinema	Sinema toplumsal yaşamın bir yansımasıdır ve toplumların kültür özelliklerine ayna tutar.	Bir ülkenin benzersiz yaşam tarzı ve değerleri, sinemasında belirgin şekilde gözlemlenebilir.
Toplumların Sinemaya Etkisi	Toplumların kültürleri ve değerleri, sinemada çeşitli yollarla ifade edilir.	Bir filmin çekildiği sahneyle, diyaloglar ve genel tema toplumsal değer ve inançları yansıtır.
Sinemanın Topluma Etkisi	Sinema, toplumların kolektif bilincini ve toplumsal yapıyı etkiler.	Bir filmin, toplumun bir duruma karşı tavrını ve bakış açısını değiştirebilir.
Propaganda ve Sinema	Sinema, etkili bir propaganda aracı olarak kullanılabilir.	Gobbels, Nazi Almanyası'nda sinemayı propaganda yapmak amacıyla etkin bir şekilde kullanmıştır.
Savaş ve Sinema	Savaşın getirdiği toplumsal değişimler ve etkiler, sinemaya yansır.	2. Dünya Savaşı, sinema anlayışını ve üslubunu büyük ölçüde değiştirmiştir.
Yeni Gerçekçilik Akımı	Savaşın gerçeklerini daha açık bir şekilde ifade etmek için sinemada yeni bir akım başlamıştır.	Yeni Gerçekçilik, sinemacıları daha gerçekçi ve doğal bir anlatım tarzına yönlendirmiştir.
Hollywood Kültürü	Hollywood sineması zamanla değişmiş ve yeni yaklaşımlar benimsemiştir.	Melodramlar ve abartılı diyaloglar kullanılmazken, doğal ışıklar ve gerçekçi hikayeler öne çıkmıştır.
Sinema ve Kültür	Sinema, bireyin içinde büyüdüğü kültür üzerinden filmleri anlamlandırmasını sağlar.	Bireyin izlediği filme olan bakış açısı, kişinin içinde yaşadığı toplumsal yapı hakkında bilgi verir.
Sinema ve Toplumsal Yapı Etkileşimi	Sinema ve toplumsal yapı sürekli etkileşim halindedir ve birbirlerinden beslenirler.	Değişen toplumsal yapı, sinemada belirgin hale gelir.
Sinemanın Etkisi	Sinema, toplumları ve bireyleri hem etkiler hem de toplumsal yapıları yansıtır.	Sinema eserler, toplumsal değişimleri ve gelişmeleri yansıtırken, aynı zamanda toplumları etkileme gücüne de sahiptir.

Kaynak: (<https://www.iienstitu.com/blog/toplumsal-yapi-ve-sinema>) (E.T.:10.05.2024)

Dilbilim alanında yapılan incelemeler sonucunda ortaya çıkan göstergebilim, zamanla çeşitli disiplinlerle etkileşime girerek geniş bir uygulama yelpazesi bulmuştur. Sinemanın çağın önde gelen sanatı olarak kabul edilmesi ve sinemanın bir dilsel yapı olarak incelenmesi, göstergebilimin sinema üzerine uygulamalı bir analiz geliştirmesine neden olmuştur. Bu bağlamda, sinemanın göstergebilimsel analizine yönelik çeşitli kuramsal yaklaşımlar ve görüşler ortaya çıkmıştır. Göstergebilimin sinemayla olan bu entegrasyonu, hem sinemanın anlam üretim süreçlerini hem de bu sürecin kuramsal çerçevesini anlamak açısından önemli bir katkı sağlamaktadır (Büker, 1991).

Sinema, farklı temsil biçimleri aracılığıyla toplumsal gerçekliği ele alırken birbiriyle yarışan çeşitli anlatım tekniklerine sahiptir. Bazı filmler gerçekçi bir yaklaşımla olayları ve karakterleri yansıtırken, bazıları da soyut veya sembolik bir dil kullanarak toplumsal konuları ele almaktadır

(Ryan & Kellner, 2021). Sinemanın insan davranışları, algı, toplumsal normlar ve iletişim süreçleri üzerindeki etkilerini inceleyen birçok örnek araştırma bulunmaktadır.

Satır ve Çetin (2019) çalışmalarında Sergei Eisenstein'in *Potemkin Zirhlisi* (Battleship Potemkin) adlı filmini göstergebilim yöntemini kullanarak, toplumsal gerçekliğin ideolojik olarak kurgulanmasında sinemanın rolünün anlamlandırılması incelemiştir. Toplumsal gerçeklik olgusunun, kültür, toplum, dil ve iktidar kavramları ekseninde şekillendiğini dile getiren araştırmacılar, analizleri sonucunda Sovyet yönetiminin gerçekliğine dair öğelerin filme yansıtıldığını gözlemlemiştir (Yıldırım, 2018).

Çilingir ve Can (2021) tarafından yapılan bir çalışmada, "Kim Ki-Duk'un *Bin Jip* (Boş Ev) Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi" ele alınmış ve yönetmenin sinemada semiyotik anlatımın gücünü kullanarak izleyiciye farklı ve aynı zamanda katmanlı bir bakış açısı kazandırdığı gözlemlenmiştir. Bozdemir'in, (2018) "12 Eylül Askeri Darbesi'nin Türk Sinemasına Yansıması: Beynelmül Filminin Göstergebilimsel Analizi" adlı çalışmasının bulgularında, filmin konu edindiği dönem itibarıyla sosyal, siyasi ve kültürel bağlamdaki çıkarımların toplumsal bir dille filmde kuramsallaştırıldığı tespit edilmiştir. Başka bir çalışmada Yiğit, (2019) Kracauer'ın sinemadaki gerçeklik anlayışını seyirci ile derinlemesine bir bağ kurduğu kodlar aracılığıyla ele aldığı ve böylece izleyicide dramatik etkiler bıraktığını bulgulamıştır.

Sinemanın ifade üretme ve seyirciye mesaj iletme sürecini anlamak amacıyla bu çalışmada Türk sinemasının önemli yapıtlarından biri olan ve yönetmenliğini Özer Feyzioğlu'nun üstlendiği *Kesişme: İyi ki Varsın Eren* filmi (2020) incelenmiştir. Bu bağlamda çalışmada; *Kesişme: İyi ki Varsın Eren* filminde kullanılan göstergebilimsel kodların neler olduğu ve göstergelerin izleyiciye hangi mesajları iletme istediği ortaya konulmak istenmiştir.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada, *Kesişme: İyi ki Varsın Eren* filmi nitel bir araştırma yöntemi olan göstergebilimsel perspektiften incelenmiştir. Bu filmin örneklem olarak belirlenmesinin sebebi, filmin göstergeler açısından sembolik veriler içermesi; bunun yanı sıra vatanseverlik, Karadeniz kültürü ve toplumsal bir mesele olan teröre dair kodları okunaklı kılmasıdır. Filmin baş kahramanları Eren Bülbül ve Jandarma Astsubay Başçavuş Ferhat Gedik, vatan sevgisi uğruna hayatlarını feda eden figürler olarak toplumda sembolik bir değer taşımaktadırlar. Filmin biyografik anlatım diline sahip olması nedeniyle bu sembolizmi vurgulayan unsurlara yer verildiği öngörülerek, göstergebilimsel açıdan incelemeye değer olduğu düşünülmüştür. Ayrıca, kahramanların hayatlarının kesiştiği Karadeniz Bölgesi'ne özgü zengin kültürel unsurların bu filmde belirgin bir şekilde işlendiği, bölgenin sosyo-kültürel kimliğinin görsel ve anlatı düzleminde vurgulandığı düşünülmektedir. Bu bağlamda *Kesişme: İyi ki Varsın Eren* filmi göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelenmektedir.

Araştırma konusu olarak belirlenen *Kesişme: İyi ki Varsın Eren* filmi; 11 Ağustos 2017'de Trabzon'un Maçka ilçesinde meydana gelen terör saldırısı sonucu Jandarma Astsubay Başçavuş Ferhat Gedik ile şehit düşen 15 yaşındaki Eren Bülbül'ün kesişen hayatlarını anlatmaktadır (NTV, 2017). Eren Bülbül'ün sosyal medya hesabı Facebook'tan 24 Haziran 2017'de (şehit olmadan 47 gün önce) paylaştığı; "Biri de çıkıp demiyor ki Eren iyi ki varsın" sözleri bu filmin ana temasını oluşturmaktadır. Eren Bülbül'ün bu paylaşımı Türk milleti üzerinde derin bir etki oluşturmuş, insanlar onun hatırasını yaşatmak için "İyi ki Varsın Eren" söylemi çerçevesinde sosyal medya mecralarında binlerce paylaşımda bulunmuştur (Hürriyet, 2021). Tüm bu gelişmelerin etkisiyle

Türkiye’de gündeme gelen ve filmin adını da belirleyen “İyi ki Varsın Eren” söylemi, filmin analiz edilmek istenmesinin önemli nedenidir.

Bu kapsamda; *Kesişme: İyi ki Varsın Eren* adlı sinema filminde toplumsal gerçeklik meselelerinden biri olan terör sorunu, vatanseverlik olgusu ve Karadeniz Bölgesi’nin kültürel unsurlarına dair izlerin semiyotik kodlarla nasıl ortaya koyulduğu araştırılmaktadır.

Günümüzde göstergebilim, yazılı, görsel ya da sözlü nitelikteki farklı metinlerin analizinde sıklıkla kullanılan temel yöntemsel yaklaşımlardan biridir. Edebiyat, sosyoloji, tıp, antropoloji, teoloji, iletişim ve medya çalışmaları gibi disiplinlerin yanı sıra, sinema alanında da göstergebilimsel incelemelere rastlamak mümkündür. Göstergebilim alanında farklı yaklaşımlar bulunsa da bu disiplinin önde gelen temsilcileri arasında Roland Barthes, Umberto Eco, Algirdas Julien Greimas, Julia Kristeva ve Christian Metz gibi isimler yer almaktadır. Medya ve iletişim çalışmaları bağlamında ise özellikle Roland Barthes’in gösterge-gösteren-gösterilen analizleri dikkat çekmektedir (Çam, 2015, s. 287).

Bu nedenle; çalışmanın amacını oluşturan problem sorusuna cevap bulmak için, Fransız göstergebilimci Roland Barthes’in göstergebilimsel çözümleme örneklerinden birisi olan gösterge-gösteren-gösterilen ile analiz metodundan yararlanılmıştır.

Sinema filminin açık ve herkes tarafından kabul edilen anlamının dışında, herkes tarafından anlaşılmayan anlamların ortaya çıkarılmasını amaçlayan göstergebilim, düz anlam ve yan anlam okumasına da olanak tanır (Geray, 2014). Bununla birlikte göstergebilim, insana varlığını sürdürdüğü dünyayı ve diğer insanları daha iyi anlama olanağı sunarak, gündelik hayattaki anlamın oluşturulmasında besleyici unsurların neler olduğunu ortaya koymada; metafor, sembol, metonomi gibi unsurların nasıl yorumlandığını göstermede kolaylık sağlar. Ayrıca anlatılarda var olan derin yapının ortaya çıkarılmasında rehberlik eder (Çat & Noyan, 2023).

Roland Barthes, *Göstergebilim İlkeleri* (1993) adlı eserinde kendi göstergebilimsel yaklaşımını temellendirirken dil ve söz, gösterilen ve gösteren, dizim ve dizge ile düz anlam ve yan anlam olmak üzere dört temel teori ön plana çıkarmaktadır.

Dil ve söz teorisinde Barthes, bir toplumun ortaklaşa kullandığı sistemi dil olarak tanımlarken, bireysel kullanılan dili ise söz olarak ifade etmektedir. Barthes’a göre birey, dili ne tek başına oluşturabilir ne de kendi başına değiştirebilir. Ancak, diğer insanlarla iletişim kurmak veya anlaşılabilir olmak istiyorsa, dilin kurallarına uymak zorundadır. Dil, insanların birbirleriyle anlaşmasını mümkün kılan bir kural sistemini temsil etmektedir. Bu nedenle, dil toplumsal bir sözleşme, ortak bir uzlaşma olarak değerlendirilebilir (Barthes, 1993, s. 26).

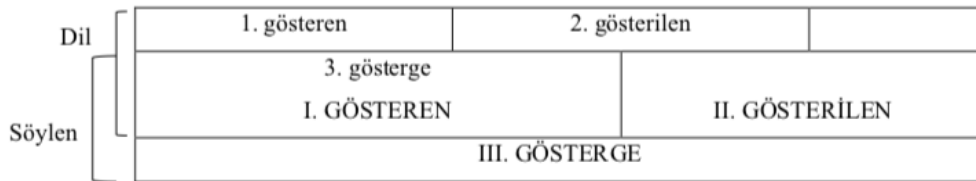
Barthes’a göre söz ise bireylerin dili kullanma ve onu somutlaştırma biçimini ifade etmektedir. Dilin aksine söz, toplumsal değil bireysel bir olgudur ve geçici bir nitelik taşımaktadır. Söz, bireylerin dili hayata geçirme eylemidir. Bu çerçevede, dil bir sistem (dizge), söz ise bu sistemin somutlaşmış bir eylemi olarak tanımlanabilir (Barthes, 1993, s. 26-27).

Göstergebilim konusunda Barthes’in vurguladığı bir diğer önemli teori de gösterilen ve gösteren yöntemidir. Buna göre bir gösterge, gösteren ve gösterilen olmak üzere iki unsurun birleşiminden oluşmaktadır. Barthes, dilin temel biriminin gösterge olduğunu ve anlamın, göstergeler arasındaki farklılıklardan kaynaklandığını savunmaktadır. Ona göre gösterge, gösteren ve gösterilen unsurlarının bir araya gelmesiyle oluşur. Gösteren, işitsel bir imgeyi belirtirken gösterilen ise gösteren nedeniyle zihinde meydana gelen oluşumu veya çağrışımı ifade etmektedir (Barthes,

1993, s. 40). Örneğin, "kalem" kelimesini duyduğumuzda, aklımızda oluşan "yazı yazmaya yarayan araç" kavramı gösterilendir. Ancak bu zihinsel imge, bir işaretin varlığı olmadan ortaya çıkmaz. Dolayısıyla, her zihinsel kavram bir işaretle ilişkilendirilir. Gösterilen, fiziksel nesne değil, onun zihnimizdeki tasviridir. Gösterge ise, gösterenin ve gösterilenin birleşiminden doğmaktadır (Barthes, 1993, s. 43).

Barthes'in Göstergebilim İlkeleri adlı eserinde değindiği üçüncü metot ise dizim ve dizge teorisidir. Barthes, dilbilimci Saussure'un dil teorisinde yaptığı çağrışımsal ve dizilimsel bağlantılarının daha sonraki dilbilimsel gelişmelerde güncellendiğini belirterek bu ayrımı dizim ve dizge kavramlarıyla ifade etmektedir (Barthes, 1993, s. 53). Buna göre dizge dildeki öğeler arasından anlamlı bir bütün oluşturmak için seçilecek öğelerin belirli bir yapıyı takip etmesini sağlamaktadır. Yani dizge, benzer ya da birbirini çağrıştıran öğelerin bir araya gelmesi için bir çerçeve sunarak bunların arasında bir bağlantı kurmaktadır. Dizim ise, bu seçilen öğelerin somut bir şekilde birleştirilip anlamlı bir ifade oluşturmasını sağlar. Yani, dizim, öğelerin bir araya gelerek, ardışık ve sürekli bir yapı içinde bir bütünlük oluşturmaktadır (Barthes, 1993, s. 52-57). Roland Barthes, Göstergebilim İlkeleri adlı eserinde göstergebilim açısından önemli bulduğu dördüncü bir ayrımı da düz anlam ve yan anlam olarak ortaya koymaktadır. Barthes'in bu teorisine göre; düz anlam, anlamın ilk katmanını oluşturur ve bu aşamada gösteren ile gösterilen birleşerek bir gösterge meydana getirmektedir. Yani, bir kelime veya imge (gösteren), onun zihindeki karşılığı ya da kavramı (gösterilen) ile birleşerek doğrudan anlamlı bir birim oluşturmaktadır. Yan anlam ise anlamın ikinci katmanını ifade etmektedir. Bu düzeyde, düz anlamda oluşan gösterge, artık başka bir göstergeyi temsil etmek üzere kullanılmaktadır. Yani, ilk gösterge yeni bir gösterenin gösteren olarak işlev görür ve bu yeni gösterge, başka bir gösterilen ile birleşerek farklı bir anlam oluşturur. Böylece, anlam katmanlanarak genişler ve daha derin bir anlam yapısı ortaya çıkar.

Şekil 1: Barthes Düz Anlam ve Yan Anlam Çözümleme Modeli:



Kaynak: (Barthes, 2014)

Barthes'ın düz anlam olarak adlandırdığı ilk anlam düzeyini, bir göstergenin en yaygın ve doğrudan anlamı olarak düşünebiliriz. Örneğin, "G-ü-l" şeklindeki ses dizisi (gösteren) ile "gül" bitkisi ya da çiçeği (gösterilen) birleştirildiğinde, bu dilsel gösterge, düz anlamda "gül" bitkisini ifade etmektedir. Bu, sözlük anlamı veya ilk akla gelen anlamdır. Ancak yan anlam olarak tanımlanan ikinci anlam düzeyinde, aynı "gül" göstergesi, başka bir anlam taşıyan bir göstergeye dönüşmektedir. Bu noktada "gül" sözcüğü zihnimizde yeni çağrışım oluşturarak aşkı simgeleyen bir anlam taşımaya başlar (Çam, 2015).

Bunun yanı sıra Barthes, Çağdaş Söylenler (2014) adlı eserinde, anlamın ikinci düzeyi olan yan anlam düzeyinde mitlerin (söylenlerin) ortaya çıktığını ifade etmektedir. Ona göre mit, ideolojinin (özellikle burjuva ideolojisinin) görünür hale geldiği, sıradanlaşıp doğal bir gerçeklik gibi algılandığı anlam katmanını temsil etmektedir. Barthes, mitlerin, tarihsel ve kültürel olguları doğallaştırdığını, sanki bunlar değişmez ve evrensel gerçeklermiş gibi gösterildiğini belirterek

insanlara doğal olarak sunulanın aslında belirli bir ideolojik dünya görüşüne uygun olduğunu ve belirli toplumsal çıkarılara hizmet ettiğini ifade eder (Barthes, 2014, 7).

Roland Barthes'a göre (1993) anlatıda önemli olan ya olayların sıradan ve anlamsız bir şekilde sunulmasıdır ya da diğer anlatılarla ortak olan ve analiz edilebilecek bir yapıya sahip olmasıdır. Sinemada anlam üretimi ve iletimini oluşturan göstergeler, Barthes'in ileri sürdüğü üzere düz ve yan anlam olarak ikiye ayrılmaktadır. Burada düz anlam kavramı, filmi izlerken gördüğümüz sahnelerin bütününe doğrudan ne algıladığımızı ifade ederken; yan anlam filmin senaryo ve öykü sürecinde düz anlam olarak karşımıza çıkan görüntülerin ardında bir anlam arama çabası olarak özetlenebilir. Anlam üretme açısından sinemanın diğer sanat dallarına göre daha kolay bir dili olduğu düşünülmektedir (Aydınçüler, 2023). Filmlerin oluşturulması sürecinde kullanılan karakter, nesne, hayvan, bitki, zaman, mekân, kamera, kurgu, renk, ışık, ses, müzik ve konuşmaların her biri hem düz anlamlar hem de yan anlamlar barındırabilir (Gültekin, 2021). Sinema filmlerinde kullanılan kültürel kodlar ve semboller dışında aktörlerin mimikleri, karakterler arasındaki diyalogların ifade edilme biçimi hatta cümleleri vurgulama biçimleri dahi göstergebilimsel analizin konusu olabilmektedir (Aydınçüler, 2023).

Araştırma; göstergelerin gönderme yaptıkları nesnelere olan ilişkilerine göre görüntüsel ve simgesel göstergelerin tespit edilmesi ve anlamlandırılmasıyla sınırlandırılmıştır. Görüntüsel gösterge; belirttiği şeyi doğrudan temsil eden, canlandıran gösterge; sözgelimi resim, desen, fotoğraf iken; simge insanlar arasında uzlaşmaya dayalı gösterge; sözgelimi terazi adaletinin simgesidir (Rifat, 2018)

Kesişme: İyi ki Varsın Eren filminin göstergebilimsel çözümlemesine geçmeden önce filmin künyesi ile ilgili bilgiler Tablo 2'de, filmin baş karakterleri Eren Bülbül ve Ferhat Gedik hakkında bilgiler ise Tablo 3'te yer almaktadır.

Tablo 2. *Film Ekibi*

Orijinal Adı	Kesişme: İyi ki Varsın Eren
Yönetmen	Ömer Feyzioğlu
Yapımcı	Mustafa Uslu
Senarist	Mert Dikmen Ömer Feyzioğlu Alper Uyar
Oyuncular	İsmail Hacıoğlu (<i>Ferhat Gedik</i>) Rahman Beşel (<i>Eren Bülbül</i>) Ahmet Eren Taşdelen (<i>Eren Bülbül</i>) Ömer Asaf Kurtuluş (<i>Eren Bülbül</i>) Alayça Öztürk (<i>Cemile Gedik</i>) Emir Çiçek (<i>Hasan Bülbül</i>) Mutlunur Lafçı (<i>Ayşe Bülbül</i>)
Müzik	Fahir Atakoğlu
Yapım şirketi	TRT Dijital Sanatlar, CGV Mars Dağıtım
Yapım yılı	2021
Süre	98 dakika
Ülke	Türkiye

Kaynak: (<https://www.beyazperde.com/filmler/film-295340/oyuncular/>)(E.T.:29.07.2024)

Tablo 3. Baş Karakterler

Karakter	Özellikleri
Eren Bülbül	Eren karakteri, fedakâr, yardımsever, özverili ve cesur nitelikleriyle öne çıkmaktadır. Eren, genç yaşına rağmen ailesine ve etrafındaki insanlara karşı duyduğu sorumluluk bilinciyle hareket eder. Onu filmde kahraman kılan en önemli özellikleri korkusuzluğu ve cesaretidir. Bu cesaret, karakterin yaşadığı coğrafi ve sosyal koşullar çerçevesinde gelişerek ona yaşının ötesinde bir olgunluk yüklemektedir.
Ferhat Gedik	Ferhat karakteri, Türk Silahlı Kuvvetleri'ne mensup bir subayın vatanseverliği, görev bilinci ve cesareti üzerine kurulmuştur. Ferhat, kendi hayatını riske atarak vatan güvenliğini sağlamayı öncelikli görevi olarak kabul eden bir askerdir. Ferhat aynı zamanda, askeri disiplinin yanı sıra insani değerleri ön planda tutan bir karakterdedir. Vatan sevgisi, ailesinden önce gelir.

Kaynak: (<https://www.tabii.com/tr/watch/153523>) (E.T.:29.07.2024)

Bulgular

Bu bölümde; filmde kullanılan objelerin ve görsel hareketlerin analizleri yer almaktadır. Çalışmada; filmin kronolojik akışına göre olan sahneler içerisinden görseller seçilmiştir. Bu çalışmada incelenen sahneler, filmdeki anlatının merkezinde yer alan kahramanların gerçek hayatlarına atıfta bulunan ve sembolik anlamlar taşıyan unsurların belirgin bir şekilde ifade edildiği bölümler arasından seçilmiştir. Özellikle baş karakterlerin yaşadıkları coğrafyanın kültürel değerleri, kahramanların çevreleri ile kurdukları ilişkiler, sosyal yaşamlarını etkileyen dış faktörler ve sahip oldukları ya da olmayı arzuladıkları basit edinimlerin yanı sıra geride bıraktıkları hikayelerinin toplum tarafından sahiplenilmesinin sembolik anlamlarla yüklü bir şekilde temsil edildiği sahneler dikkate alınmıştır. Bu kapsamda incelenen sahneler; göstergebilimsel analize olanak tanıyan sembol ve metaforların belirgin olarak kullanıldığı bölümler arasından seçilmiştir. Ayrıca seçilen sahnelerin belirlenmesinde filmin biyografik dildeki yapısal bütünlüğü göz önünde bulundurularak filmde izleyiciye sunulan kültürel öğelerin yanı sıra umut, dostluk, yalnızlık, kahramanlık, fedakârlık, yardımseverlik, milliyetçilik ve çaresizlik gibi durumları ifade eden semboller ile söylemlere odaklanılmıştır.



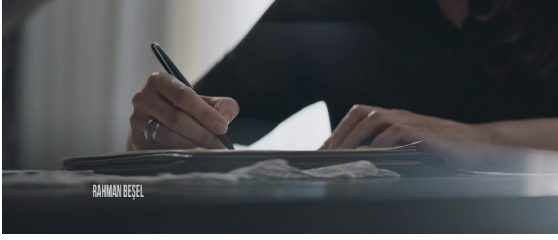
Görsel 1



Görsel 2

Filmin açılış sahnesi Ankara'nın üzerinden akıp gitmekte olan kara bulutların karamsar görüntüsü ve güneşin batışı ile başlamaktadır. Bu sahnede Ankara; Türkiye'nin kalbini, egemenliğini ve halkın ortak kimliğini simgeleyen bir sembol olarak gösterilmektedir. Batmakta olan güneş imgesiyle de Türk ulusunun geleceği için yapılan fedakarlığa ve güneşin tekrar doğacağı vurgulanmaktadır. Ardından duvarda asılı olan bir saat gösterilmektedir. Saat metaforu, genellikle bir filmde kullanıldığında, zamanın akışı, geçmişle gelecek arasındaki ilişki, kaçınılmazlık ve değişimin göstergesi olarak anlamlandırılmaktadır. Karanlık bir ortamda kameranın objeye yaklaşma hareketi ve gergin efekt tonlamasıyla bu sahnede acı bir olayın habercisi olarak kaçınılmazlığa vurgu yapılmaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Bulutlar	Şehrin üzerindeki kara bulutlar, kasvetli hava	Matem bir olayın habercisi
Güneş	Güneşin ufukta olan batışı	Hayat(lar)ın sona ermesi
Saat	Zaman akışı	Keder
Şehir	Ankara	Ülkenin kalbi



Görsel 3



Görsel 4



Görsel 5



Görsel 6

Ferhat Gedik'in eşi Cemile Gedik; Japonya'da yaşayan ve Türkiye ziyareti sırasında Trabzon Maçka'da Eren Bülbül ile karşılaşan ve onu fotoğraflayan Yoko'ya mektup yazmaktadır. Mektubu yazarken gösterilen el detayı sahnesinde, Cemile Gedik'in parmağında iki yüzüğün yer aldığı ve yüzüklerden bir tanesinin parmağına büyük geldiği görülmektedir. Şehit eşine ait olduğu anlaşılan yüzüğü parmağında taşıması; eşine olan bağlılığını, onun hatırasını yaşatma isteğini ve fedakarlığını simgelemektedir.

Cemile Gedik, mektupta Yoko'ya; 7 yıl önceki ziyaretinde karşılaştığı 9 yaşındaki Eren'i "sırtında hayatın acımasız yükü, üzerinde gönül verdiği takımın forması" şeklinde tanımlamaktadır. Eren'in sırtında taşıdığı yükü bireysel hayat mücadelesi, takım formasıyla da toplumsal aidiyeti ve kültürel kimliği ifade edilmektedir. Filmin Ankara açılışının akabinde Tokyo ile devam etmesi Türk-Japon ilişkilerindeki dostluğa atıfta bulunularak, Eren'in hikayesinin ülke sınırlarının ötesine uzandığına işaret etmektedir. Yoko'nun Eren Bülbül'ü çektiği fotoğrafı kendi evinde göz önünde bulundurması da Eren'i unutamadığını ve onunla duygusal bir bağ sürdürdüğünü ifade etmektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Yüzük	Bağlılık, hatıra, fedakârlık
Şehir	Tokyo	Uluslararası dostluk
Mektup	İletişim aracı	Geçmişteki ilişkinin hatırlanması

Sepet	Yük	Hayat mücadelesi
Forma	Trabzonspor	Kültürel kimlik
Nesne	Fotoğraf	Duygusal bağ



Görsel 7



Görsel 8



Görsel 9



Görsel 10

Görsel 7, Görsel 8, Görsel 9 ve Görsel 10'da; Eren'in doğduğu gün anlatılmaktadır. Eren'in dünyaya geldiği ev Karadeniz Bölgesi'nin yüksek yamaçlarında dağlık ve zorlu bir coğrafyada yer almaktadır. Evin bulunduğu yerleşim alanı, çevresi, dağlar ve doğa, ekonomik ve coğrafi durumu simgelemektedir. Karla kaplı dağlar, sert kış şartları ve zorlu hava koşulları da bir başka göstergedir. Karadeniz Bölgesi'nin soğuk ve yağışlı iklimi, bölgede yaşayan insanların karşılaştığı zorlukları ve bu koşulların ekonomik durumu etkilediğini ifade etmektedir. Eren'in doğduğu evin görüntüsü ile doğum sancısı çeken eşini hastaneye götürmek için araba arayan Hasan'ın durumu aynı zamanda bölge insanının geçim zorluklarını temsil etmektedir. Hastaneye gitmek için bulunan arabanın eve kadar belirli bir mesafeye gelebilmesi ve hamile kadın Ayşe Bülbül'ün arabaya yürüyerek götürülmek zorunda kalması, Eren'in hayat mücadelesine henüz anne karnındayken zorluklarla başladığını göstermektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Tabiat	Dağlar	Karadeniz bölgesinin coğrafi durumu
Mekan	Ev	Bölge insanının ekonomik şartları
Kış	Kar	Zorlu hava koşulları
İnsan	Hasan	Ekonomik zorluklar, yoksulluk
İnsan	Ayşe	Annelik duygusu ile hareket etmesi
Araç	Araba	Ambulans görevi üstlenmesi



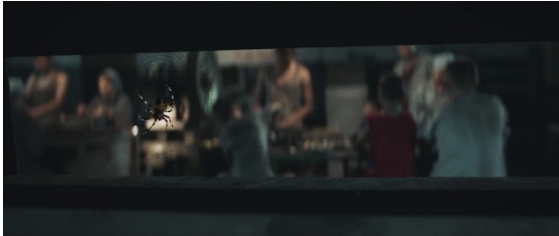
Görsel 11



Görsel 12

Bu sahnede, uzak doğu ülkelerinde çocuk işçiliği gerçeğine ve bunun savaş endüstrisiyle olan bağlantısına dikkat çekilmektedir. Çocukların eğitime, oyuna ve özgür bir hayata erişim hakkından mahrum bırakılarak üretim zincirinin bir parçası haline getirilmesi, ekonomik ve toplumsal eşitsizliklerin bir sonucudur. Çocukların fiziksel emeğinin bu şekilde kullanılması, savaş ekonomisinin sadece yetişkinler üzerinde değil, çocuklar üzerinde de yıkıcı etkileri olduğunu göstermektedir. Bu durum, toplumun en kırılgan bireylerinin bile sistematik olarak sömürüldüğünü ifade etmektedir. Çocuk işçiliği, o bölgenin ekonomik sömürüye açık yapısını simgelerken mermi, savaşın ve şiddetin araçsallaştırılmış bir göstergesini temsil etmektedir. Bu sahne, çocukların fiziksel emeğiyle savaş endüstrisinin desteklendiği, aynı zamanda bu durumun toplumsal gerçeklik içindeki eşitsizlikleri ve sömürüyü yansıttığı bir göstergedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Şehir	Uzak doğu	Geri kalmışlık
İnsan	Çocuk işçiler	Sömürü, eşitsizlik
Mekan	Atölye	Savaş endüstrisi



Görsel 13



Görsel 14

Görsel 13'te, ağını titizlikle ören bir örümcek dikkat çekmektedir. Bu sahne Eren'in doğum anı ile eş zamanlı olarak gösterilmektedir. Bu sahnede, Eren'in yaşam yolculuğunun kader tarafından örülen bir ağ gibi karmaşık, incelikle işlenmiş ve kaçınılmaz olabileceği ima edilmektedir. Örümcek ağı hem hayatın emekle dokunan yönünü hem de bireyin kontrolü dışında gelişen olayları simgeler. Bu sahnede; Eren'in gelecekte bir tuzağa düşeceği izlenimi verilmektedir. Aynı zamanda "kader ağlarını örer" bakış açısıyla kader inancı da bu sahnede sembolik olarak işlenmektedir.

Görsel 14'te ise hatalı üretilen mermi ile yeni doğan bebek görüntüsü yan yana konularak seyirciye sunulmaktadır. İki farklı sembolün aynı karede izleyiciye sunulması karşıtlığa ve ironiye vurgu yapmaktadır. Yeni doğan bebek bu sahnede masumiyeti, umudu ve yeniden başlamayı temsil etmekte iken mermi sembolü ise şiddeti, ölümü ve yıkımı ifade etmektedir. Bu sahnede masumiyet ile şiddet arasındaki zıtlık, hikâyenin ana temasına seyircinin dikkatini çekmek için kullanılmaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	Örümcek	Titizlik
Durum	Ağ	Tuzak, kader
Nesne	Mermi	Şiddet, ölüm, yok etme
İnsan	Bebek	Umut, masumiyet



Görsel 15



Görsel 16

Görsel 15 ve Görsel 16’da henüz Eren daha beşikteyken Eren’in abisi Çağlar’ın üzerindeki bordo-mavi reklı kazağı çıkartıp, Eren’in beşiğine serdiği görülmektedir. Annesinin “ne yapıyorsun?” sorusuna Çağlar, “Şimdiden bilsin takımını” cevabı vermektedir. Bu sahne; bordo-mavinin temsil ettiği takım olan Trabzonspor’un yöre insanı için taşıdığı kültürel, duygusal ve toplumsal değeri sembolik bir anlatımla ifade etmektedir. Trabzonspor, Trabzon bölgesinde sadece bir futbol kulübü değil, aynı zamanda bölgesel kimlik, dayanışma, mücadele ruhu ve aidiyetin sembolüdür. Bu kazak, Trabzonspor’un bölgedeki kültürel ve toplumsal önemini temsil etmektedir. Bu bağlılık, bireysel düzeyden toplumsal düzeye kadar geniş bir anlam taşıyan güçlü bir göstergedir. Ayrıca “şimdiden bilsin takımını” söylemiyle beşikteki bir bebeğin bile bu değerlerle tanıştırılması, Trabzon’da bu tür değerlerin toplumsal hayatın doğal bir parçası olduğunu ve bölge insanında köklü bir yer edinen Trabzonsporluluğun adeta bir miras gibi kuşaktan kuşağa aktarıldığı anlatılmaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Renkler	Bordo – Mavi	Trabzonspor
Durum	Trabzonsporluluk	Toplumsal hayatın doğal parçası
Nesne	Kazak	Aidiyet, bölgesel kimlik
Nesne	Beşik	Kuşaktan kuşağa miras



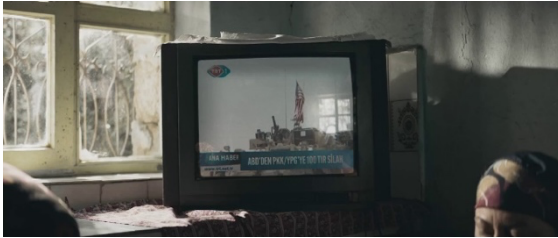
Görsel 17



Görsel 18

Görsel 17 ve Görsel 18’de; Ferhat Gedik, eşi Cemile Gedik’e yeni görev bölgesi olan Hakkari’ye tayini çıktığını açıklamaktadır. Ferhat Gedik, yeni görev yerinin güvenli olmadığını, dolayısıyla Hakkari’ye tek başına gideceği belirtir. Cemile bu duruma karşı çıkar, her zaman eşinin yanında olacağını belirterek evi Hakkari’ye taşınmaları konusunda Ferhat’ı ikna eder. Bu sahne Ferhat Gedik’in, bir asker olarak ülkesine hizmet etme sorumluluğunun somut bir örneklerinden bir tanesidir. Yeni görev yerindeki tehlikeli koşullar, yalnızca bireysel bir zorluk değil, aynı zamanda vatana hizmetin gerektirdiği bir fedakârlık olarak görülmektedir. Cemile Gedik’in bu duruma anlayış göstererek eşinin yanında olmayı seçmesi, sadece ailevi bir bağlılık değil aynı zamanda vatan sevgisinin aile içerisinde nasıl paylaşıldığını da göstermektedir. Cemile Gedik’in, eşinin yalnız gitme teklifini reddederek onunla Hakkari’ye taşınma kararı, aile içi dayanışmanın güçlü bir örneğidir. Bu durum, “mevzu vatansa gerisi teferruattır” anlayışının aile içinde yaşayan bir gerçeklik haline geldiğini ifade etmektedir. Ayrıca sürekli taşınma durumunun bir asker ailesi için yaygın olduğu gösterilmesi; Cemile’nin aile düzenini her seferinde yeniden kurma sorumluluğunu üstlendiğini ve bu zorluklara karşı şikayetçi olmadan dirayetli bir tutum sergilediği vurgulanmaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Şehir	Hakkari	Güvenlik tehlikesi olan bölge
Eylem	Görev yeri değişikliği	Yeni zorluklar
Eylem	Taşınmak	Düzen değişikliği
İnsan	Gedik Ailesi	Fedakârlık



Görsel 19



Görsel 20

Bu sahne, terörün evrensel bir sorun olarak ele alınması ve müttefik ülkelerin sorumluluklarının altına çizilmesi açısından önemli bir mesaj taşımaktadır. Eren ailesiyle birlikte televizyon izlerken Amerika’nın, Türkiye’nin düşman unsurları olan terör örgütlerine silah yardımı yaptığı ile ilgili bir haber geçmektedir. Bu sahnede Amerika, NATO kapsamında Türkiye ile müttefik bir ülke olmasına rağmen, düşman örgütlere silah yardımı yapması ve bu silahlardan çıkan mermilerle Türk askerinin ölümüne sebep olması sebebiyle dost görünümü düşman bir ülke olarak nitelendirilmektedir. Müttefik ülkelerin evrensel sorumluluklarını yerine getirmeyerek terör örgütleriyle ilişki içinde olmalarının bedelini masum insanların ödediği gösterilmektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Televizyon	Düşmanı ihbar eden haberleşme cihazı
Ülke	Amerika	Teröre yardım ve yataklık eden dost görünümü düşman
Eylem	Terör	Masum insanların ölümü
Eylem	Silah yardımı	Ölümcül sonuçlar



Görsel 21



Görsel 22



Görsel 23



Görsel 24

Ferhat Gedik, görev aldığı Güneydoğu Bölgesi'nde insanlar ile sıcak ilişkiler kurarak bölge halkının güvenini ve sempatisini kazanmıştır. Görsel 21, Görsel 22, Görsel 23 ve Görsel 24'te terörle mücadelede noktasında devlet ile bölge halkının iş birliği ve diyalogun önemini vurgulayan anlatılar yer almaktadır. Komutan Ferhat Gedik'in insancıl tutumu, teröre karşı mücadelede sadece askeri yöntemlerin değil, toplumsal bağları güçlendiren insani yaklaşımların da etkili olduğunu göstermektedir. Onun yapıcı ve empati yoluyla kurduğu diyalog, bölgedeki ön yargıları yıkan ve insanların devlete olan güvenini yeniden inşa eden bir durum olarak sonuçlanmaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Ferhat Gedik	Ön yargıları yıkan birisi
İnsan	Bölge halkı	Devlete güvenen
Eylem	Tokalaşma, sarılma	Empati kurma, iyi niyetlilik
Eylem	Bir araya gelme	Teröre karşı birlikte hareket etme



Görsel 25



Görsel 26

Görsel 25 ve Görsel 26'da Ferhat Gedik; silah bırakarak teslim olan terörist ile teröristin babasını birbirine kavuşturmuştur. Bu sahne, devletin adaletin ve insani değerlerin koruyucusu olarak

sunulduğu bir anlatımdır. Terörün sadece askeri bir mesele değil, aynı zamanda toplumsal bir yara olduğu gerçeği ortaya koyulmaktadır. Devletin, terörle mücadelede yalnızca güç kullanan bir unsur olmadığı, barış için yeri geldiğinde uzlaşma ve insani bağları yeniden tesis eden merhamet sahibi bir sembol taşıdığı anlatılmaktadır.

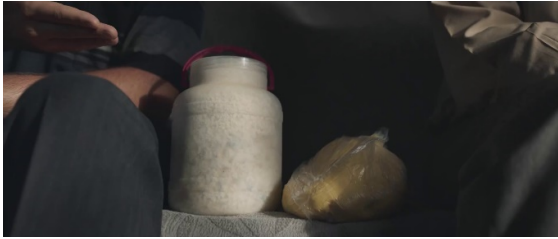
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Devlet	Türkiye	Adaletin ve insani değerlerin koruyucusu
İnsan	Terörist	Pişmanlık duyup, silah bırakan
İnsan	Ferhat Gedik	Barış yanlısı, merhamet sahibi
Eylem	Sarılmak	Ayrılık ve acıların son bulması, kavuşmak



Görsel 27



Görsel 28



Görsel 29



Görsel 30

Filmde Karadeniz Bölgesi'ne ait hayvansal ve tarımsal faaliyetlerin, özellikle fındık ve süt ürünleri olan tereyağı ve peynir gibi ürünlerin vurgulanması, bölge halkının yaşam biçimini, kültürel değerlerini ve geçim kaynaklarını ön plana çıkarmaktadır. Bu görüntüler, Karadeniz insanının üretici bir toplum olduğunu, emekle yoğrulmuş bir yaşam sürdüğünü, doğadan elde ettikleri kaynaklarla yaşamlarını devam ettirdiklerini ve bu süreçte geleneksel değerlerini koruduklarını ifade etmektedir. Fındık toplama ve süt ürünleri yapma gibi faaliyetler, sabır ve emeği gerektirir. Bu durum, Karadeniz insanının dayanıklılığını ve çalışkanlığını da simgeler.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Besin	Fındık	Üretici toplum
Besin	Süt, tereyağı	Geçim kaynağı
Eylem	Beslenme	Doğal yaşam
İnsan	Emek	Dayanıklılık, çalışkanlık



Görsel 31



Görsel 32

Görsel 31 ve Görsel 32’de; ailesi Eren’i sünet ettirmek istemektedir. Eren, asker kıyafeti giymesini karşılığında sünet olmayı kabul edeceğini belirtir. Eren’e bölgedeki jandarma karakolundan bir askerin üniforması ödünç olarak alınır ve giydirilir. Eren’in asker kıyafeti giymek istemesi; çocukluk yaşlarında bile vatanseverlik ve kahramanlık duygularının ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir. Asker kıyafetinin ödünç alınması, devletin ve askerlik kurumunun toplumda güven, onur ve saygınlık kaynağı olduğunun göstergesidir. Ayrıca sünet merasimi de Türk geleneğinde erkeklığe, büyümeğe geçiş adımı olarak kültürel bir durumu simgelemektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Eren	Vatanseverlik, kahramanlık
Üniforma	Askeri kıyafet	Güven, onur, saygınlık
Eylem	Sünet olma	Erkeklığe adım, büyüme



Görsel 33



Görsel 34

Görsel 33 ve Görsel 34’te Eren, yolunu kaybeden Japon turist Yoko’ya yardım ederek yolunu bulmasını sağlamıştır. Bu sahnede, Türk kültüründeki yardımseverlik anlayışı öne çıkarılırken, Eren ve Yoko arasındaki karşılaşma, kültürler arası bir bağ kurulmasını sağlamaktadır. Eren’in Yoko’nun dilini veya kültürünü bilmemesine rağmen ona içtenlikle yardım etmesi, evrensel bir yardımseverlik mesajını ifade etmektedir. Ayrıca Türk kültüründe misafire ve ihtiyaç sahibi birisine yardım etmenin önemli bir erdem olduğu, çocuğun eylemi üzerinden somutlaştırılmıştır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Eren	Yardımsever birisi
İnsan	Yoko	Yolunu kaybeden muhtaç kişi
Eylem	Yardım etmek	Türk kültür örneği



Görsel 35



Görsel 36



Görsel 37



Görsel 38

Filmin bu sahnesi; bölgenin kültürel yapısını, toplumsal dinamiklerini ve futbolun bu kültürdeki önemini etkili bir şekilde yansıtmaktadır. Bülbül ailesinin tüm çocuklarından kurulu bir futbol takımı olarak yayla turnuvasında mücadele etmesi, futbolun Trabzon halkı için sıradan bir sporun ötesine geçerek yaşam tarzı ve kimlik meselesi haline geldiğini açıkça ortaya koymaktadır. Anne Ayşe'nin teknik direktör olarak saha kenarından çocuklarına taktikler vererek oyuna müdahale etmesi Karadeniz kadınlarının liderlik vasfını ve futbol sevgisini yansıtmaktadır. Ayrıca, kız çocuklarının erkeklere karşı mücadele etmesi, kadınların bölgede futbol meraklısı oldukları kadar, yetenek ve cesaret açısından da erkeklerden geri kalmadıklarını simgeler. Bu durum toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadınların potansiyeline dair güçlü bir mesaj taşımaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Aile üyelerinden kurulu futbol takımı	Trabzon halkının futbol tutkusu
İnsan	Teknik direktör anne	Kadınların liderlik vasfı
Eylem	Yayla turnuvası	Toplumsal dayanışma ve sporun kültürel önemi
Eylem	Kızların erkeklere karşı oynaması	Cinsiyet eşitliği



Görsel 39



Görsel 40

Görsel 39 ve Görsel 40'ta Karadeniz'in geleneksel değerlerini, sosyal yapılarını ve ekonomik alışkanlıklarını anlatan kültürel anlatılar yer almaktadır. Sini etrafında oturan Eren ve kardeşleri, peynir, tereyağı, mısır ekmeği ve çay gibi yöresel ürünlerin yer aldığı yemeklerden yemektirler.

Kalabalık aile yapısı, paylaşma kültürü ve yöresel ürünlerle doğaya bağlı bir yaşam biçimi, bölgenin karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Bu sahne, yalnızca bir yemek anını değil, bir yaşam tarzını ve toplumsal kimliği temsil eden kültürel bir semboldür.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Yemek yeme	Karadeniz kültürünün yansıması
Besin	Peynir, tereyağı, mısır ekmeği, çay	Yöresel ürünler
Nesne	Sini	Geleneklerin korunması, ekonomik durum
İnsan	Eren ve kardeşleri	Kalabalık aile yapısı, paylaşma kültürü



Görsel 41



Görsel 42



Görsel 43



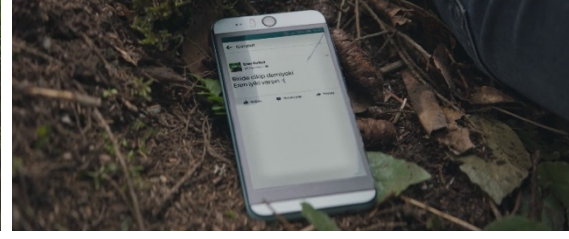
Görsel 44

Eren, babasının ölümünden sonra aile bütçesine destekte bulunmak için mecburi olarak çalışmaktadır. Çalıştığı işler yaşına göre bedensel olarak yıpratıcı ve zorlayıcı işlerdir. Eren'in çalışarak ailesine destek olma çabası, bireysel fedakârlığı ve toplumsal sorunları bir araya getiren bir durum söz konusudur. Eren'in, babasının yokluğunda ailesine destek olma zorunluluğu; özellikle kırsal bölgelerdeki ekonomik anlamda sıkıntı çeken ailelerin hayatta kalabilmek için karşılaştıkları bir durumdur. Eren'in yükümlülükleri, bir çocuğun taşıyabileceğinden fazladır. Bu durum, kırsal kültürde çocukların erken yaşta sorumluluk üstlenmek zorunda kalmalarını ve bireylerin toplumsal rollerine çok erken adapte edilmelerini yansıtmaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Çalışmak	Hayatta kalabilmek, aileye destek olmak
İnsan	Eren	Çocuk yaşta birinin taşıyamayacağı yükümlülük
Bölge	Kırsal	Çocukların beden işçisi olarak çalıştırılması



Görsel 45



Görsel 46

Görsel 45'teki sahnede Eren, kendi iç dünyasını ve duygularını ifade edebilmek için çakı ile ağaç gövdesine ismini yazmaktadır. Bu eylemi, etrafındaki insanlara kendisini gerçek anlamda ifade edemediği durumlarla karşılaştığında yaptığı görülmektedir. Eren'in bu eylemi, onun iç dünyasındaki yalnızlık, duygusal baskılar ve kendini ifade etme ihtiyacını simgeleyen bir göstergedir. Bu gösterge, bireyin kendisini ifade etmekte zorlandığı durumlarda alternatif yollar arayışını temsil etmektedir. Ağaç yaşamın simgesi olarak kabul edilmektedir, bu bağlamda ağaç Eren'in iç dünyasını temsil etmektedir. Ağaca ismini kazıma eylemi ise, Eren'in kendini ifade etme isteğini ve bir iz bırakarak var olma arzusunu yansıtmaktadır.

Görsel 46'da ise Eren'in sosyal medya hesabından, "Biri de çıkıp demiyor ki Eren iyi ki varsın" paylaşımı yaptığı paylaşım görülmektedir. Eren'in bu mesajı paylaşması, onun yalnızlık hissini, kabul görme ve takdir edilme arzusunu ortaya koyduğu bir durumdur. Eren'in paylaşımı, izleyiciye onun içsel yalnızlığını ve onaylanma arzusunu duyumsatırken, aynı zamanda sosyal medyanın bireylerin kendilerini ifade etme aracı olarak nasıl işlev gördüğünü de göstermektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Çakı	Duyguları ifade etme aracı
Nesne	Ağaç	Yaşamın simgesi, kalıcı bir iz bırakma alanı, Eren'in iç dünyası
Eylem	İsim yazma	Kendisini ifade etme ve unutulmamak istemesi
Telefon	Sosyal medya paylaşımı	Eren'in yalnızlık hissi
Telefon	Mesaj	Takdir edilme ve değer görme ihtiyacı
Eylem	Sosyal medya platformu	Modern dünyada bireylerin kendilerini ifade etme biçimi



Görsel 47

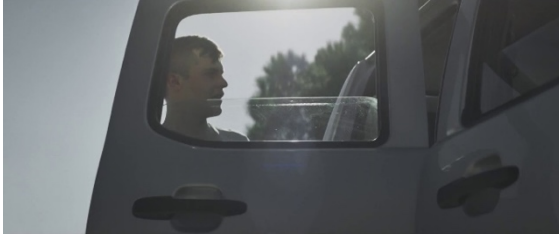


Görsel 48

Görsel 47 ve Görsel 48; Eren Bülbül ile Ferhat Gedik'in filmde ilk kez karşılaştıkları sahnedir. Ferhat Gedik ve ekibi, Eren'in evinden erzak çalan teröristlerle ilgili olay yerinde inceleme yapmaktadırlar. Bölge hakkında Ferhat Gedik'e bilgi veren Eren, "Komutanım bizim buralarda bunlara kimse destek olmaz. Bizim erzağımızla besleniyorlar ya, o bana çok koyuyor." şeklinde bir ifade kullanmaktadır. Eren'in bu söylemi; vatanına, bayrağına ve milletine bağlılığının yanı

sıra bölge insanının milli değerlere bakışı açısından da anlamlı bir durumu ortaya koymaktadır. “Bizim erzağımızla besleniyorlar ya, o bana çok koyuyor” ifadesiyle Eren’in, çalınan erzakların maddi bir kayıptan ziyade milli değerlerine bir saldırı olarak yorumladığı görülmektedir. “Bizim buralarda bunlara kimse destek olmaz” vurgusu ise; Karadeniz insanının teröre karşı duruşunu, vatanseverlik ve milliyetçilik noktasında ülkesine ve milletine bağlı bir duruşa sahip olduğunu ifade etmektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Çalınan erzak	Milli değerlere saldırı
İnsan	Eren	Vatanına, milletine, bayrağına bağlılık
İnsan	Karadeniz insanı	Teröre karşı duruş



Görsel 49



Görsel 50

Eren, bölgede keşif yapan jandarmalara yol gösterdikten sonra bir araca binmektedir. Aracın arka koltuğunda oturan kişi kendisini “Ben Fethi Sekin, hoş geldin Eren, hoş geldin” şeklinde karşılar. Bu sahne, Türk toplumunda şehitlik inancının güçlü bir şekilde yer ettiğini, şehitliğin kutsal bir merteye olarak algılandığını ve Eren’in de bu kutsal inancın bir yolcusu olduğu gösterilmektedir. Fethi Sekin daha öncesinde İzmir’de görevi başındayken teröristlerce şehit edilen kahraman bir trafik polisidir. Fethi Sekin’in bir araç içerisinde Eren’i karşılaması, şehitlik kavramının zaman ve mekân üstü bir kutsiyet taşıdığını ve şehitlerin manevi dünyada bir arada oldukları inancını yansıtmaktadır. Aracın bir geçiş mekânı olarak kullanılması, Eren’in dünyevi yaşamdan manevi bir dünyaya geçişini simgelemektedir. Bu sahne, ölümün son değil, daha yüce bir varoluşun başlangıcı olduğu inancını görselleştirmektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Eren’in araca binmesi	Eren’in şehadete yürüyüşü
İnsan	Fethi Sekin	Kahramanların unutulmayacağı
Araç	Araba	Dünyevi yaşamdan manevi yaşama geçiş
İnanç	Şehit olmak	Yüce varoluş



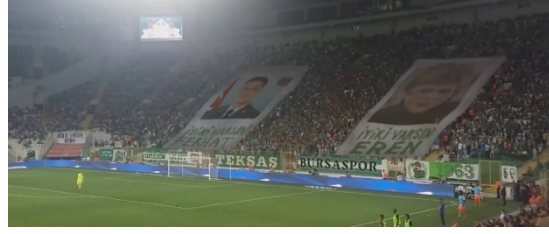
Görsel 51



Görsel 52



Görsel 53



Görsel 54



Görsel 55



Görsel 56



Görsel 57



Görsel 58

Filmin sonunda toplumsal sembol haline gelen “İyi ki varsın Eren” söyleminin çeşitli objelerle toplumsal hafızalarda yer edindiği gösterilmektedir. Bu durum, kahramanlık anlatılarının toplumsal yapı içindeki işlevini ve bireysel fedakârlığın bir milletin ruhunu nasıl temsil eder hale geldiğini göstermektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	İyi ki varsın Eren	Toplumsal hafıza, millet ruhu

Sonuç ve Tartışma

Filmde kullanılan göstergeler analiz edildiğinde; *Kesişme: İyi ki Varsın Eren* filminin Eren Bulbul’un ve Ferhat Gedik’in hikayesi üzerinden Türkiye’nin kültürel, toplumsal ve milli değerlerini yansıtan güçlü bir anlatı sunduğu gözlemlenmektedir.

Film, bireysel fedakarlıkları ve toplumsal dayanışmayı merkeze alarak, izleyiciye önemli mesajlar vermektedir. Filmde sembolik öğeler ve görsel metaforlar sıkça kullanılmıştır. Örneğin; Cemile Gedik’in eşine ait yüzüğü taşıması, şehit eşine duyduğu bağlılığı ve hatırasını yaşatma isteğini, Eren’in sırtında taşıdığı yük ve üzerindeki Trabzonspor forması bireysel mücadele ve toplumsal aidiyeti aynı anda simgelemektedir.

Karadeniz’in zorlu doğa koşulları, bölge halkının ekonomik ve coğrafi mücadelelerini vurgularken, Eren’in ailesi içindeki dayanışma ve kültürel miras aktarımı da güçlü bir şekilde

işlenmiştir. Trabzonspor'un sembolik önemi, Eren'in çocukluk hikayesinde aidiyet ve kimlik vurgusuyla birleşmiştir.

Film, çocuk işçiliği, terör, adalet ve şehitlik gibi evrensel ve toplumsal konulara da dikkat çekmektedir. Çocukların erken yaşta sorumluluk üstlenmek zorunda kaldığı kırsal yaşam koşulları, bireysel mücadelelerin toplumsal bir bağlamda nasıl şekillendiğini göstermektedir. Terörle mücadelede insani ve adaletli yaklaşımlar, devletin şefkat ve güven veren bir unsur olarak yansıtılmasıyla anlatılmaktadır. Ayrıca Eren'in Japon turist Yoko ile kurduğu iletişim ve filmin uluslararası bağlamda mesajlar içermesi hikayenin, sınırların ötesine uzanan bir boyut kazandığını ifade etmektedir.

Filmde kullanılan metaforlardan kader ve şehitlik gibi kavramlar, toplumsal inançları pekiştiren sembollerle güçlendirilmektedir. Örumcek ağı, kaderin karmaşıklığını ve kaçınılmazlığını sembolize ederken; Eren'in sosyal medya paylaşımı ve ağaca ismini kazınması onun yalnızlık ve var olma mücadelesini sembolize etmektedir.

Film, terörün sadece siyasi bir sorun olmadığını, aynı zamanda toplumun en savunmasız bireyleri olan çocuklar üzerindeki yıkıcı etkisini de vurgulamaktadır. Eren'in hikâyesi, şehitlik kavramı çerçevesinde yüceltilirken, aynı zamanda bu hikâyenin ardında masum bir çocuğun hayallerinin ve yaşam hakkının nasıl elinden alındığını acı bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, film sadece bir kahramanlık hikâyesi değil, aynı zamanda bir toplumsal gerçeklik örneği olarak gösterilmektedir. Filmin sonunda "İyi ki Varsın Eren" söylemiyle gösterilen mesajlar; Eren'in, milliyetçilik ve vatan sevgisiyle harmanlanan bir direniş sembolü haline geldiğini, bir yandan da bu masum hayatların kaybının toplumun ortak vicdanında açtığı derin yarayı hatırlatmaktadır. Bu çalışma sinemanın göstergebilim ile ilişkisi kapsamında; görsel ve sözel öğelere yüklediği anlamları, kullandığı sembolleri ve bu sembollerin izleyiciye iletmek istediği mesajları analiz etmek amacıyla yapılmış nitel bir araştırmadır.

Kesişme: İyi ki Varsın Eren filmi göstergebilimsel açıdan incelendiğinde zengin içeriklere sahip olduğu görülmektedir. Araştırmancın, bu alanda yapılmış çalışmalardan; (Çilingir & Can, 2021) "Kim Ki-Duk'un Bin Jip (Boş Ev) Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi" ile gösterge, gösteren, gösterilen kuramsal bakımından benzeştiği, (Yiğit, 2019) "Kracauer'in Basit Anlatı Sineması ve Sonbahar" çalışması ile seyirciyi etkileme noktasında kullanılan dramatik kodlar bakımından benzeştiği görülürken, (Bozdemir, 2018) "12 Eylül Askeri Darbesi'nin Türk Sinemasına Yansıması: Beynelmillel Filminin Göstergebilimsel Analizi" çalışması ile seyirciyi verilmek istenen toplumsal mesajlar ve bu mesajları ifade eden sembollerin kullanımı noktasında ayrıştığı görülmektedir.

Sonuç olarak, sembollerin belirgin ve anlamlı kullanımıyla, "Kesişme: İyi ki Varsın Eren" filminin izleyicilerde uzun süreli etkiler bıraktığı görülmektedir.

Kaynakça / References

- Abisel, N. (2007). *Sessiz sinema*. De Ki Yayınları.
- Adanır, O. (1994). *Sinemada anlam ve anlatım*. Kitle Yayınları.
- Aydınöğür, M. H. (2023). Göstergebilimsel açıdan film çözümlemesi: Eşkya filmi örneği. *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 8(16).

- Aylar, S. (Ed.). (2017). *Yol/Senaryo* (1. Baskı). İthaki.
- Barthes, R. (1993a). *Göstergebilim ilkeleri* (B. Vardar & M. Rifat, Çev.). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1993b). *Göstergebilimsel serüven* (M. Rifat & S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2014). *Çağdaş söyleyenler* (T. Yücel, Çev.; 4. Baskı). Metis Yayınları.
- Biryıldız, E. (2009). *Sinemalarda Akımlar* (4. bs). Beta Yayıncılık.
- Bozdemi r, O. (2018). 12 Eylül askeri darbesinin Türk sinemasına yansımaları: Beynelmillel filminin göstergebilimsel analiz. *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*, 3(1), Article 1.
- Büker, S. (1991). *Sinemada Anlam Yaratma*. İmge Kitabevi.
- Çam, Ş. (2015). Medya çalışmalarında göstergebilim çözümlenmeleri. *İçinde İletişim araştırmalarında yöntemler uygulama ve örneklerle*. Literatürk Academia.
- Çat, A. K., & Noyan, S. (2023). Gülün adı filminin göstergebilimsel çözümlenmesi. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 28, 448-469.
- Çiçek, M. (2016). *Göstergebilim ve sinema ya da sinema göstergebilimi*. 3, 25-41.
- Çilingir, A., & Can, A. (2021). Kim ki-Duk'un bin jip (boş ev) filminin göstergebilimsel çözümlenmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 46, 162-178. <https://doi.org/10.52642/susbed.904925>
- Daldal, A. (2005). *1960 darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçeklik*. Homer Kitabevi.
- Diken, B., & Laustsen, C. B. (2019). *Filmlerle Sosyoloji* (S. Ertekin, Çev.). Metis Yayınları.
- Durugönül, S. (2021). *Roma devlet kabartmalarında propaganda ve sanat* (1. Baskı). Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2010). *Film kuramı duyular yoluyla bir giriş* (B. Soner & B. Yıldırım, Çev.). Dipnot Yayınları.
- Eryılmaz, M. (Ed.). (2016). *Söyleşiler* (Norgunk Yayıncılık).
- Geray, H. (2014). *İletişim alanından örneklerle toplumsal araştırmalarda nicel ve nitel yöntemlere giriş* (1. Basım). Umuttepe Yayınları.
- Gültekin, G. (2021). "Umudun öteki yüzü" filminin göstergebilimsel çözümlenmesi bağlamında mültecilik. *Aksaray İletişim Dergisi*, 3(1).
- Güngör, E. (2017). 1950'ler Türkiye'sinde Modernleşme ve Gündelik Hayat Değişimlerine Sinema Üzerinden Bakmak: İstanbul Geceleri Filmi. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 2(3), 94-112.
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset* (G. Koca, Çev.; 1. Baskı). Metis Yayınları.
- Keskin, S. (2018). *Sinemada göstergebilim çalışmasına uygulamalı bir örnek: Kim ki Duk'un bin jip filminin incelenmesi*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Ana Bilim Dalı.
- Ormanlı, O. (2005). *Türk sinemasında eleştiri*. Bileşim Yayınevi.
- Özuyar, A. (2017). *Sessiz dönem Türk sinema tarihi (1895-1922)*. Yapı Kredi Yayınları.

- Parsa, A. (2008). Mutluluk paradoksu Greimas'ın eyleyensel örnekçesiyle. İçinde S. Parsa (Ed.), *Film Çözümlemeleri* (s. 74). Multilingual.
- Rifat, M. (2018). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü*. Alfa Sözlük.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2021). *Politik kamera çağdaş hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası* (E. Özsayar, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Satır, M. E., & Çetin, C. (2019). Toplumsal gerçekliğin ideolojik inşasında bir kitle iletişim aracı olarak sinemanın rolü: Potemkin zırhlısı filmi' örneği'. *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi*, 27(2).
- Yıldırım, T. (2018). *Yeşilçam'da polisiyenin eleştirel dönüşümü: Toplumsal gerçekçi sinema hareketinin amblemi olarak gecelerin ötesi*. 599-630.
- Yiğit, Z. (2019). Kracauer'in basit anlatı sineması ve sonbahar. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 5(5 Issue 8), Article 5 Issue 8.