

EDEBİYATTAN SİNEMAYA GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ANLAMLANDIRMA: *BİR İNTİHAR ÖRNEĞİ*

A Semiotic Interpretation from Literature to Cinema: A Suicide the Movies
as an Example

Gökhan TEKER*

ÖZET

Yönetmen Metin Erksan'ın Samed Ağaoğlu'nun aynı adlı öyküsünden yola çıkarak sinemaya aktardığı *Bir İntihar* edebiyat ve sinema disiplinleri bağlamında ele alınmalıdır. Sinema göstergebilimcisi Christian Metz'e göre sinemadaki fotoğraf, ses efekti, hareketli görüntü ve ışıklandırma gibi bilgi kanallarından izleyiciye aktarılan kodların anlamlandırılması sinema göstergebiliminin başlıca amaçlarındandır. Yine Christian Metz, göstergebilimsel sinemanın sosyoloji, psikanaliz, edebiyat, psikoloji ve felsefe gibi disiplinlerin katkılarıyla gelişebileceğini belirtir. Metin Erksan, Metz'in teorisine paralel olarak Samed Ağaoğlu'nun *Bir İntihar* adlı öyküsünü sinemaya uyarlar. Sinema uyarlamaları disiplinler arası çalışmalar kategorisine dâhildir. Disiplinler arası çalışmalar aynı zamanda bütünlükten öte parça odaklı süreçlerdir. Göstergebilimin parça odaklı yapısı disiplinler arası araştırmalara geniş olanaklar tanır. *Bir İntihar* adlı sinema filmi edebiyat ile sinema disiplinleri eksenindeki yeri, farklı bilgi kanallarından akan anlamlandırılmaya açık kodlarıyla disiplinler arası araştırmaya uygun bir malzemedir. Aşağıda *Bir İntihar* adlı sinema filmi aynı adlı öyküyle bağlantılı olarak ele alınacak, film bünyesindeki kodlar Metz'in sinema göstergebilim teorisi bağlamında değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Disiplinlerarasılık, sinema göstergebilimi, yazınsal göstergebilim, Christian Metz, Samed Ağaoğlu, Metin Erksan.

ABSTRACT

A *Suicide* that the director Metin Erksan adapted to the cinema based on Samed Ağaoğlu's story of the same name should be considered in the context of literature and cinema disciplines. According to cinema semiotician Christian Metz, the main purpose of cinema semiotics is to determine the meanings of the codes transmitted to the audience through in formation channels such as photography, sound effects, moving effects, moving images and lighting. Christian Metz also states that semiotic cinema will develop with the contributions of disciplines such

* Doktora Öğrencisi. Düzce Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD-
Düzce. E-posta: gokhantekeer@gmail.com. *Orcid ID:* 0000-0003-3131-0928.

as sociology, psychoanalysis, literature, psychology and philosophy. In accordance with Metz's theory, Metin Erksan adapts Samed Ağaoğlu's story, *A Suicide*, to the cinema. Cinema adaptations are materials suitable for interdisciplinary studies. Furthermore interdisciplinary studies are piece-oriented process rather than integrity. The piece-oriented structure of semiotics provides comprehensive opportunities for interdisciplinary research. A *Suicide* film is a relevant material for interdisciplinary research with its place in the axis of literature and cinema disciplines, with codes consistent to meaning from various information channels. In this research, the movie titled *A Suicide* will be analyzed in connection with story of the same title, and the codes within the film will be evaluated by the context of Metz's theory of cinema semiotics.

Keywords: Interdisciplinarity, cinemasemiotics, literarysemiotics, Christian Metz, Samed Ağaoğlu, Metin Erksan.

Giriş

Bilim insanları özgün bilimsellik üretebilmek adına bilim dünyasında yankı bulmamış araştırma konularına giderler. Tek bir disiplinle ilerlemeleri sınırlı bir yorumculuğa kapı aralığı bırakır. Araştırmacı bilimsel tikanıklığı farklı disiplinlerin metodolojilerinden faydalanarak çok perspektifli bir bakışla giderebilir. Yani disiplinin ortodoklaşması durumunda birtakım yeni disiplinlere başvurulur. Sosyal ve beşeri bilim dallarındaki saydamlık, disiplinler arası araştırmalara olanak tanır. Bugünün bilim dünyası düz çizgisel araştırmalarla sınırlandırılmayacak derecede katmanlıdır. Bundan ötürü özgün araştırmaların ortaya konmasında çapraz disiplinli, disiplinler arası, disiplinler ötesi ve çok disiplinli araştırmalara gereksinim duyulur.

Disiplinlerarasılık iki veya daha fazla akademik disiplinin etkileşimidir. Jacobs disiplinlerarasılığı "bir kavramın, konunun, problemin ya da tecrübenin incelenmesi için birden fazla disiplinin yöntem bilgisini bilinçli bir biçimde işe koşan anlayış" (Solak, 2016: 5) olarak tanımlar. Edebiyat bilimindeki disiplinlerarası yaklaşım 1990'larda doğar. Edebiyat biliminin yeni bir alan oluşu disiplinler arası edebiyat çalışmalarının gecikmesindeki başlıca etkenlerdendir. Postmodernist paradigmanın bilimsellikte çoklu perspektifleri önceleyen tavrı edebiyat araştırmalarını da etkiler (Solak, 2016: 7). Postmodernist paradigma ana malzemesi dil olan edebiyatın diğer disiplinlere entegrasyonuna olanak tanır. Çünkü dil kapsayıcı ve bütünleştirici bir etkendir ve toplum, bilim ile edebiyat üçlüsünü entegre eden eksen konumundadır.

Ferdinand de Saussure dili bir göstergeler sistemi biçiminde tanımlayarak dilin işlevi üzerinde durur. Saussure'e göre göstergebilim toplumsal yaşamın ortasında göstergelerin yaşamını inceleyen bir bilim

dalıdır. Edebiyat bir dil olgusudur ve metin göstergeler dünyasına biçim verir (Uçan, 2006: 35).Yine göstergeler bir bağlam içinde anlam kazanırlar (Uçan, 2006: 61). Nitekim Christian Metz, sinemasal anlamlandırmaların tam bir tanımını yapmak amacıyla Saussure ve Charles Peirce'in izinden giderek göstergebilimi sinemaya aktarır. Sinemasal göstergebilim film çalışmalarını bir kenara bırakarak sosyoloji, ekonomi, sosyal psikoloji, psikanaliz, fizik ve kimya gibi diğer dışsal yapılarla ilgilenir. Böylelikle bir sinema filmi bütünlüğünde anlam kazanan göstergeler farklı bilim dallarının metodolojileriyle yorumlanır.

Göstergebilim genel olarak anlamlandırma ve sinemasal göstergelerin bilimidir. Bir filmin izleyici üzerindeki izleniminin saptanmasında gerekli yöntemleri araştırır. Film izleme ölçütlerini saptama ve farklı anlamları gün ışığına çıkarmayı amaçlar. Nitekim bir göstergebilim uzmanı “zoom” çekimindeki anlam olanaklarını bilir. Ek olarak “zoom”un yönetmenler açısından filmlerdeki rolünü de saptar. Örneğin, göstergebilim uzmanı Robert Altman filmlerindeki “zoom”un işlevini bilmek zorundadır. Film alanının merkezinde sinematografik doğru vardır. Sinematografik doğrunun merkezindeyse anlamlandırma yatar (Andrew, 2007: 248). Alıcı yazınsal veya görsel bir materyali algılar, geçmiş öğrenimleriyle sinematografik materyali anlamlandırır.

Sinema göstergebilimdeki kodlar edebiyat ve sinemanın disiplinler-arası nitelikte çalışılmasına olanak tanır. Bugün edebiyat ve sinema arasındaki ilişki daha çok edebiyattan sinemaya aktarılan anlatıların ete kemiğe bürünüp yansıtılmasına dayanır. Adalet Ağaoğlu yazınsal bir yapıtın biricikliğine gönderme yaparak “Çünkü edebiyatçı kitabını yazarken sinemayı düşünmez. Romanının, hikâyesinin bir gün filmin dünyası ya da malzemesi olacağını hesaba katmaz ve çünkü sinema, roman bu roman, hikâye bu hikâye diye ortaya çıktıktan sonra hatta belki yüz yıl sonra yavaş edebiyata.” der (1996: 311). Ağaoğlu, yazınsal bir yapıt ve sinema filminin farklı ontolojik süreçlerin çıktısı olduğuna değinir. Yazar ve yönetmen birbirlerini tam olarak anladığında ve birlikte çalıştıklarında yazınsal yapıt sinemalaştırılabilir. Yani yazar ve yönetmen doğru bir anlamlandırmayla kolektif çalışmalıdır. Yazar ve yönetmenin kolektif anlamlandırmaları olmaksızın herhangi bir doğru mesaj ve öğrenmeden bahsedilemez.

Edebiyat ve sinema ilişkisi ilk olarak teknik alışveriş üzerinden gerçekleşir. Sinematografik teknik, natüralizmin edebiyatta görsellik ve betimlemeyi getirişine değin geri götürülebilir. Karşılıklı faydalanma süreci sinemanın edebiyatın ontolojik varlığından, edebiyatınsa sinemanın

kitleselliğinden yararlanmasıyla devam eder. Yazınsal bir yapının sinemanın anlatım tekniğine aktarılmasında karakter, zaman ve mekân kurgularının işleme süreci önem kazanır. Edebiyatın anlatım olanakları ve estetik süreçlerinin sinemadaki devamlılığı sinemanın yazınsal kurguda bulunmayan olanakları da araştırılır.

Edebiyatın resim ve fotoğrafla birlikte elde ettikleri, televizyon ve sinemada geliştirilerek kullanılır. Radyo ile başlayan, sinema, televizyon ve internetle sürdürülen yeni medya edebiyatın sadece dilini değil, edebi anlatının kurgusunu da değiştirir. Bertold Brecht'in deyişiyle "Film seyircisi hikâyeleri başka türlü okur. Ama hikâye yazan da kendi açısından bir film seyircisidir." (Solak, 2016: 120). Sıddık Akbayır, gerçekliği aktarma açısından sinema ve edebiyat arasında pek çok fark bulur. Sinemada sözden önce görüntü gelir. Söz ise görüntünün anlamını derinleştirir. Kamera gerçekliğin aktarılmasında daha fazla olanağa sahiptir. Çünkü izleme ve okuma edimleri ontolojik olarak farklı iki edimdir. Okurun alımlama süreçleri de iki farklı edime paralel olarak değişir. Üstelik sinema kolektif bir sanattır. Sinemasal kurgudaki her detay farklı bir uzman tarafından hazırlanır. Yazınsal yapıtsa tek bir kişinin kurgusudur (Solak, 2016: 120).

Sinema yönetmeni Metin Erksan sinema ve yazınsal yapının göstergeler sistemine gönderme yaparak yönetmenin görevinin bir yazardan farklı olmadığına değinir. Çünkü yönetmen kamerasını bir yazar gibi kullanarak yazınsal bir metni görselleştirir. Yazarın harf, kelime ve cümlelerle ürettiği yaratıcı metinleri yönetmenin kamerasındaki görüntü, ses ve kurguda karşılığını bulur. Metin Erksan çok disiplinli bir düşünür yönetmen oluşuyla Türkçe edebiyatın yazınsal yapıtlarını senaryolaştırma yoluna gider. Fakir Baykurt, Necati Cumalı, Samed Ağaoğlu gibi edebiyatçılardan yaptığı uyarlamalarla yurt içi ve yurt dışında farklı ödüller kazanır.

Füruzan'a göre "Metin Erksan'ın Yedinci Sanat'a duyduğu büyük tutkusu, özgün bir dünya kurma amacı, varoluşunun temel sorusu oluyordu." (Füruzan, 1996: 331). 1973'te Samed Ağaoğlu'nun aynı adlı öyküsünden sinemaya uyarladığı *Bir İntihar* adlı filmi patolojik bireyin bölünmüş kişiliğini ele alır. Film, Metin Erksan'ın deneysel sinemaları olarak adlandırılan gruba dâhildir. Füruzan'ın da belirttiği gibi Metin Erksan, *Bir İntihar*'ı özgün deneysel hamlelerle kurgular. Fotoğrafların anlatıcılıştırılması, hareketli görüntülerin sıralanışı, bale müzikleri, piyano, giysiler ve aksesuarların seçimi Metin Erksan'ın sinema tekniğine özgüdür. Patolojik bireyin sinemaya aktarılması anlamlandırılma süreçleri

açısından izleyicinin lehinedir. Çünkü Samed Ağaoğlu metinsel olanaklar çerçevesinde öyküsüne ses, görüntü, ışık gibi unsurları ekleyemez. Metin Erksan ise ses, görüntü ve ışık gibi unsurları sinema disiplininin olanakları dâhilinde işler.

Samed Ağaoğlu öykülerinde insan başrolüdür. O, çevresindeki insanları gündelik yaşamları içerisinde ve patolojik yönleriyle kurgusal yapıya ekler. Öykülerindeki karakterler sanrıdan sanrıya koşan birey modelleridir. *Bir İntihar* Ağaoğlu'nun patolojik insan odaklı öykülerindedir. Metin Erksan Samed Ağaoğlu'na paralel biçimde filmin merkezine patolojik nitelikli iki karakteri yerleştirir. Karakterler şimdiden bağımsız olarak geçmiş veya geleceğin sarmalındadırlar. Zaman algısının kırılması filmde *flashback* (geriye dönüş) yöntemiyle karşılanır. Karakterlerin sürekli geçmiş veya geleceği yaşamaları zaman algısıyla birlikte gerçeklik algısını da yok eder. Her bir karakterin patolojik birer düşünceyi temsili Erksan tarafından “zoom”, ışıklandırma ve yoğun ışık tekniklerine başvurularak simgeselleştirilir.

Gerçeklik algısının kırılması öykünün sinemalaşmasına katkı sağlar. Öykülerdeki bireylerin ruhsal portresi toplumun ruh durumuyla özdeştir. Ruhların bir araya gelişiyle bir toplum yaratılır. Samed Ağaoğlu'ndaki birey toplum ilişkisi Dostoyevski'nin birey toplum ilişkisiyle benzerdir. İki yazarda da toplum ve birey birbirlerini yansıtır ve tamamlar. Metin Erksan da toplumun içinde bulunduğu sarmalı kısa metrajlı filmle aktararak alıcılara minimize olmuş kod örnekleri iletir. *Bir İntihar* adlı sinema filmi Metin Erksan ve Samed Ağaoğlu'nun sanatlarının odağına yerleştirdikleri patolojik insan görünürlüğünün zirveye çıktığı yapıtlardandır. Aşağıdaki başlıkta Metin Erksan'ın deneysel bir sinema denemesi olarak TRT'de yayımlanan kısa metrajlı filmi disiplinlerarası bir bakışla ve göstergeler aracılığıyla anlamlandırılacaktır.

Disiplinlerarası Göstergeler Ekseninde *Bir İntihar*

Sinema göstergebilimcisi Christian Metz'e göre sinema filmine dâhil her kod bir bütünün parçası olmak zorundadır. Sinemada farklı duylara seslenen görsel ve işitsel kodlar bir bütünlük içinde anlam kazanır. Semiyoloji uzmanları filmdeki kodların anlamlandırılmasında “hammadde” kavramını kullanırlar. Metz sanatsal yapıtların ve iletişim sisteminin bütünü anlamlandırmada belirli bir hammaddeden yola çıkar. Metz'e göre sinemanın hammaddesi filmin yapısında bulunan bilgi kanallarıdır. Sinemasal bilgi kanalları: fotografik, hareketli ve katlı görüntüler, ekranda görülen tüm yazılı maddeyi içeren grafik izleri, konuşmalar, müzik, gürültü ve ses efektleridir (Andrew, 2007: 249). Metin

Erksan da *Bir İntihar*'da farklı bilgi kanallarından yola çıkar. Fotoğraflar, gerilim artırıcı müzikler, iki ana karakterin yakınlığını simgeleyen piyano sesleri başlıca bilgi kanallarıdır. Bilgi kanalları tabanca, dürbün, merdiven, piyon, çöl, orman, ayna, deniz ve rüya gibi görsel; tabanca sesleri, gerilim ve piyano melodileri gibi işitsel kodlarla birlikte kurgusal yapıya eklenir. Filmin kısa metrajlı yapısı görsel ve işitsel kodların yoğunluklu kullanımını gerektirir. Böylece izleyici üzerindeki etki sağlanır. Samed Ağaoğlu ise metinsellik bağlamında farklı anlatıcı seslere başvurur. Öyküdeki farklı anlatıcı seslerin varlığı yoğunluklu anlatımın sağlanması amacıyla.

Kodlar yapımcı tarafından hammaddenin izleyiciye aktarılmasını sağlar. Aktarım sırasında Metz'in ivmeli kurgu (accelerated montage) biçiminde tanımladığı yapı edebiyat ve sinema disiplinlerinin kapsam ve sınırlılıklarını ortaya koyar. İvmeli kurguda belirli ses ve görüntüler özellikle vurgulanır. Örneğin bir sinema kurgusundaki iki görüntü "Görüntü A" ve "Görüntü B" ilerleyen kısa ve çabuk parçalar biçiminde akarlar. Mevcut kod hiçbir dikkatli izleyicinin kaçıramayacağı bir mesaj dağıtır. "Görüntü A" ve "Görüntü B"nin gösterileni farklı uzamlarda zamanla kenetlenir. İki görüntü uzamsal ve dramatik olarak diğerleriyle birleşime girer. İki görüntünün kenetlenmesiyle oluşan kod sinema aracılığıyla dağıtılan mesajın dışında var olamaz.

Faulkner ve diğer modernist yazarların anlatılarında ivmeli kurgu denemelerine başvurmaları sinemadaki etkiyi yaratmaz. İvmeli kurgu sinemada yazınsal yapıtlardan daha etkilidir (Andrew, 2010: 333). Yazar bir metinde metinsel hareketi artırmak istiyorsa kısa, sıralı ve sık cümleler kurar. Örneğin polisiye kurgulu bir metinde merak ve gerilimin artırılması kısa, sık ve sıralı cümlelerle gerçekleştirilir. Metinsellikte kurgusal ivme olarak nitelendirilebilecek yöntem Samed Ağaoğlu öykücülüğünde de vardır: "Sen silahı alnıma boşaltacaksın; yüzükoyun yere yuvarlanacağım. Dışarıdan silâh sesini işitenler kapıya koşacaklar, açın açın diye bağıracaklar. Sen hiç kımıldama, bırak kapıyı kırınsınlar. İçeriye girenler, beni yerde, başım bir kan pıhtısı içinde uzanmış; seni ayakta, yüzün sapsarı, kolların sarkmış, sağ elinde namlusu aşağı doğru çevrilmiş silâhla görür görmez duracaklar." (Ağaoğlu, 2010: 240). Metin Erksan da Samed Ağaoğlu'ndaki sık, kısa ve sıralı cümle yapısını Metz'in ivmeli kurgu olarak adlandırdığı yönteme aktararak *Bir İntihar*'a ekler. İvmeli kurguyla birlikte izleyicide gerilim, heyecan ve acıma duyguları oluşur. Okuyucu ve izleyicinin ontolojik olarak farklı kodu algılamasında sinemanın etkileyciliği ön plana geçer. Okumada tek bir kanaldan gelen bilgi sinemada birçok kanaldan aktarılabilir.



Görüntü 1.



Görüntü 2.

Bir İntihar'daki bilgi kanallarından ilki fotoğraftır. Fotoğraflar anlatıcının konumu gereği kurguya eklenir. Görüntü 1 ve Görüntü 2'de görüldüğü gibi iki ana karakter anti karakterin fotoğrafı önünde konumlandırılır. Metin Erksan'ın deneysel fotoğraf yöntemi diyalogların fotoğraflar aracılığıyla kurulmasına olanak tanır. İzleyiciler konuşan karakterin performansını anti karakterin bakış açısıyla izler. İki ana karakterin fotoğraflar aracılığıyla diyaloga girmesi izleyici üzerindeki gerçeklik algısının kırılmasına yol açar. Çünkü muhatap sadece filmdeki anti karakter değil, anti karakterle aynı bakış açısını paylaşan izleyicilerdir de. Metin Erksan'ın bilinçli tercihi izleyiciyi yazınsal bir yapıt karşısındaki muhatap konumuna taşır. Nitekim yazınsal bir anlatıda muhatap anlatıcının bakış açısından aktarılan olayları okur. Erksan, sinematografik olanakları yazınsal olanaklarla sınırlar. Bunun nedeni filmin senaryosunu yazınsal bir metinden yola çıkarak oluşturmasıdır.

Samed Ağaoğlu *Bir İntihar*'ın kurgusunda tanrısal anlatıcıyla birlikte ben anlatıcıya da yer verir. Teatral ve sinematografik öykünün sinemaya aktarılmasında tanrısal anlatıcı sesi kurgudaki ana kadın veya erkek karakter ağızından verilir. Aşağıdaki iki metin filmdeki ve öyküdeki anlatıcının konumunu gösterir. Soldaki metin sinemanın 8.07'deki sahnesinden, sağdaki metinse öykünün ilk sayfasından alıntıdır. Öyküdeki tanrısal anlatıcı sinemada ben anlatıcı konumuna geçer. Anlatıcı özelindeki diğer kurguysa tanrısal anlatıcının öyküdeki varlığının görüntülerle aktarılmasıdır. Sağdaki alıntıda yer alan "Genç kadın muhatabına dikkatle baktı." biçimindeki cümle sinemada kadın karakterin erkek karaktere dikkatli bakışlarıyla anlatılır.

"Altı yıldan beri ortak bir hayatı paylaştık. Bu altı yılın hem gecelerini, hem gündüzlerini birlikte gördük. Geri bıraktığımız zaman beraber yaşadığımız aşkimizle dolu. Büyük kederleri, acıları, sevinçleri ve gerçek bir dostluğu ikimiz bölüştük. Yüzünün her bir çizgisinin

varoluşunu, saçlarında son zamanlarda birden bire çoğalan beyazları ilk ben gördüm. Ciğerlerinin derinliklerinden gelen manalı sesinle bütün düşüncelerini bütün hayallerini önce bana anlattın. Bir erkek bir kadının hayatına bundan fazla giremez.” (Bir İntihar, 1973).

“Genç kadın muhatabına dikkatle baktı. Üç seneden beri gece ve gündüzlerini dolduran aşk, isyan, hiddet, yeis saatlarını hep bu adamla beraber yaşamıştı. Yüzünün her çizgisi, saçlarında son aylarda birden biri çoğalan beyaz tellerin her biri, beraber geçen günlerden hikâyeler anlatıyorlardı! O, ciğerlerinin derinliklerinden gelen kalın, ahenkli sesiyle bütün düşüncelerini, bütün hülyalarını kendisine açmıştı. Bir erkek bir kadının hayatına ondan fazla giremez!” (Ağaoğlu, 2010: 238).

Bir İntihar'da fotoğrafların anlamlandırılmasına dair diğer bir örnek filmin jenerik bölümündeki iç kurgudur. Jenerikte her bir kodun arasına eklenen fotoğraflar filmdeki olay örgüsünün küçük birer çerçevesidir. Yazınsal metinlerde de kullanılan teknik anlatıbilimde “prolepsis” olarak adlandırılır. Prolepsisler, muhatabı anlatının gidişatında şahit olacağı olaylara ve sonuca hazırlar. Metin Erksan da fotoğraflarla kurguladığı jeneriğe bir prolepsis ekleyerek izleyiciyi filmin sonuna hazırlar. Filmin sonuna dair bir başka kod da iki karakterin konuşması sırasında arkadaki duvarda bulunan kurban temalı fotoğraftır. Fotoğraftaki kurban teması erkek karakterin kurban edileceğine dair okuyucuya verilen bir prolepsistir. Erkek karakter kurban temalı fotoğraf önünde ölür.



Görüntü 3.

Metin Erksan tarafından filme kodlanan ve anlamlandırılması gereken bir başka kodsda rüyadır. Olay örgüsündeki rüya sahneleri bilinçaltı süreçlerinin filme yansıtılmasıdır. Kadın karakterin erkek karakteri rüyasında tanıyıp âşık olması, daha sonra karşılaşip aşk yaşamaya başlamalarıysa halk anlatılarındaki “rüyada âşık olma” motifine karşılık

gelir. Rüyadaki bir başka kod olan orman bilinçaltının karanlık noktalarının simgelenmesidir. Orman bilinçdışının en karanlık noktasını temsil eder. Sinema filmlerindeki kâbus sahneleri karakterin yalnız başına koştuğu karanlık, yağmurlu ve rüzgârlı ormanlarda geçer. Metin Erksan da *Bir İntihar*'da iki karakterin patolojik ilişki ve yaşayışını yalnız buldukları orman üzerinden verir.

Modern sinema tekniğinde rüya siyah-beyaz olarak kurgulanır. Rüyalar bireyin bilinçdışının en karanlık noktalarını dışa vurur. Bu bağlamda *Bir İntihar* deneysel bir sinema örneği olarak ana karakterlerden birinin kurgulanan rüyasıdır. Yani filmdeki ana karakterlerden biri iki farklı kişiliğe sahiptir. Filmin 9.30 dakikasındaki sahnesinde kadın karakterin ağzından dökülen “Biz seninle aynı bedende yaşayan ve aynı şeyleri duyan iki ruh gibiydik. O lanetli düşünceni bana kabul ettiremezsin, boşuna çaba harcama. Senden kopmam seni öldürecekime kendimi öldürürüm.” (*Bir İntihar*, 1973) biçimindeki cümleler bölünmüş bir kişiliği yansıtır.

Erkek karakter, kadın karakterin alter-egosudur. Alter-egonun öldürülüşü bilinçaltında sürekli bir mücadele hâlindeki kadının problemlerinden kurtuluşunu simgeler. Alter-ego (karşit ruh) bireyin benliğinde yaşattığı ve toplumsal baskıya nedeniyle gizlediği yönüdür. Filmde erkek karakterin alter-ego olarak işlenmesi ataerkil toplum yapısının kadına yüklediği erkek tahakkümünü yansıtır. Kadın karakter erkek karakterin toplumsal iktidarını bünyesindeki bir eksiklik olarak alter-egoya dönüştürür. Alter-egonun kullanılmasıyla birlikte film kültürel kodlar boyutuna taşınır. Sinema kuramcısı Andrew'e göre kültürel kodlar sinemaya bağımlı olmamakla birlikte filmlerdeki yaşama transfer edilirler. Algının temel alışkanlık ve yönelimlerini yansıtır. Göstergibilimcilere göre kültürel kodlar doğa görünümünü değiştirir. İnsanlar kültürel kodlarla belirgin bir biçimde konuşma yetisine sahip kültürün bilgisine ulaşırlar.

Jacques Demy'nin *Lola* filminde uzun süredir kayıp olan denizci evine üstü açılıp kapanabilen beyaz bir Cadillac ile döner. Çağdaş Western kültürünü tanıyan izleyici “araba” kodunun bu kullanımındaki açık mesajını görür. İzleyici Fransa'daysa mesaj daha da belirgin olur. Çünkü küçük arabaların yaygın olduğu, lüks markalarının bildik siyah bir Citroen veya gri Mercedes Benz olduğu ülkede, geniş beyaz bir aracın yaratacağı gösterişin farkına varılır (Andrew, 2010: 333). “Araba” kültürel koduna Türkiye sinemasından bir örnekse Tunç Okan yönetmenliğinde ve Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü* (1976) romanından uyarlanarak filme

alınan *Sarı Mercedes*'tir (1987). Cadillac'ın Fransa'daki etkisi Türkiye'de Mercedes üzerinden verilir. Bayram'ın Almanya'ya işçi olarak gidişi ve biriktiği parayla bir Mercedes alışı kapitalizm ve işçi sınıfı bağlamındaki kültürel kodlarla yansıtılır.

Bir İntihar'daki kültürel kodsda “şöhret”tir. Şöhret olma düşüncesi erkek karakter, yani kadın karakterin alter-egosu tarafından sürekli dile getirilir. Demokrat Parti'nin 1950'li yıllarda uygulamaya çalıştığı “her mahallede bir milyoner yaratma” projesi Demokrat Parti'nin siyaset sahnesinden çekildiği 60'lı ve 70'li yıllarda da etkisini sürdürür. *Bir İntihar*'ın kurgusunda erkek ana karakterin ağzından aktarılan “Gazeteciler, seni uzaktan yakından tanıyan herkese koşacaklar, hakkında haberler toplayacaklar. Ne tahminler, ne tasavvurlar! Bazısı senin haklı, kimi beni masum diye gösterecek. Ukalâlar içtimai şartlar memleketimizde işte münevverler arasında bu çeşit cinayetleri çoğaltıyor diye uzun uzun makaleler neşredecekler!” (Ağaoğlu, 2010: 241) biçimindeki satırlar toplumsal düzenin öyküdeki görünülüğüdür. 1950'li yıllardan başlayarak Güner Sümer, Adalet Ağaoğlu, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Sevgi Soysal, Sermet Çağan, Vedat Nedim Tör ve benzeri edebiyatçılar yazınsal metinlerinde bozuk düzenin ürünü insanı anlatırlar. Sosyo-ekonomik olarak altsınıfta olanların milyoner olmasının tek yolu şöhrettir. Şöhret olmaksa yıldız bir futbolcu olmak, sinema yıldızı olmak ve vurgunculuk yapmak gibi yollardan geçer. Yani *Bir İntihar*'da kadın karakter toplumsal düzenin kendisine biçtiği rolün kurbanıdır. Şöhret olması potansiyel bir suçlu konumuna girmesiyle olanaklıdır. Kadın karakterin erkek karakteri öldürmesi kültürel kodların bireye yansıyan patolojik sürecinin yansıtılmasıdır.

Bir İntihar'daki bir diğer kod örneği de merdivendir. Merdiven görüntüsü kadın karakterin cinayet sonrasında sorguya alınması sahnesinde yargıcın alt tarafında kadın karakterinse üstünde bulunur. Merdiven Türk edebiyatının birçok döneminde yazar ve şairler tarafından simge olarak kullanılır. Metin Erksan da merdivenin simgesel olanaklarını filme ekler. Film flashback (geriye dönüş) olarak kurgulandığından zamansal kırılmalar nesnelere aktarılır. Kadın karakterin yargıca hesap vermesi tanrının karşısındaki insanın yansıtılmasıdır. Yargıçla kadın karakter arasındaki uzaklık sahnenin düz çizgisel bir yorumdan ötede anlamlar barındırdığını kanıtlar. Yargıç yüksektedir, suçluysa alçakta ve aralarında merdivenle temsil edilen bir hayat vardır.

Merdiven koduna dair tiyatro disiplininden bir diğer örneğe Vüsat O. Bener'in (1922-2005) *Ihlamur Ağacı* (1962) adlı absürt dramatik metninde

vardır. Merdiven geçmişin simgesi olarak dramatik metinde kullanılır. Dramatik metnin karakterlerinden baba sürekli geçmişte yaşar. Geçmişte yaşama simgesel olarak merdiven üzerinden aktarılır. Baba sahnede de sürekli merdivenin üzerindedir. *Bir İntihar* simgelere yüklenen anlam açısından absürt kodlar içerir. Örneğin çöl kodu yaşamın anlamsızlığı, ölüm ve yaşarken ölme gibi anlamları verir. *Ihlamur Ağacı*'ndaki gibi *Bir İntihar*'daki karakterlerin de adları yoktur. *Ihlamur Ağacı*'nda karakterler anne, baba ve oğul gibi adlarla karakterize edilirler. Böylelikle dramatik metin evrensel bir kaosun mikrosu hâlini alır. *Bir İntihar* da modern çağın yalnızlaşan insanını gözler önüne serer.

Türkiye'nin 1950'li yıllardan başlayarak 60'lı ve 70'li yıllardaki edebiyat ve sinema üretimleri kapitalistleşme, göç olgusu ve gecekondulaşma gibi toplumsal olguların yüksek sesle dile getirildiği kodlara sahiptir. Samed Ağaoğlu, özdeş toplumsal kodları bireyin süzgecinden geçirerek öykücülüğünde dile getirir. Öykülerin patolojik içeriği karakterizasyon, zaman ve mekân gibi kurgu tekniklerinin de farklılaşmasına neden olur. Samed Ağaoğlu'nun öyküleri zamansal yoğunluk açısından sinemanın kısa metrajına uygundur. Varsayımsal anlatımı tercih etmesi sinema tekniğine geçen anlatıda flashback (geriye dönüş) kurgulama, hareketli görüntüler, ışıklandırma ve farklı yönlü odaklanmalara gitmesi sonucunu doğurur. Metin Erksan sineması da Samed Ağaoğlu'nun öykücülüğüne paralel olarak yabancılaşan, patolojik, izole olmuş ve kendisiyle mücadele hâlindeki insanı anlatır. İki sanatçıyı aynı eksene taşıyan bozuk düzenin mahsulü insan ve toplum kodlarını yapıtlarına eklemeleridir. Kültürel kodlara yönelme patolojik bireyin ruh durumu üzerinden gerçekleştirilir.

Sonuç

Disiplinlerarası araştırmalar parça odaklı çalışmayı gerektirir. Parça odaklı çalışmaysa parçanın yapıt bütünlüğündeki yerine dönüktür. Sinema göstergebilimi sinemasal bilgi kanallarından akan kodların anlamlandırılmasına dayanır. Christian Metz'in kültürel kodlar biçiminde adlandırdığı ve sinema filminin içine doğduğu devrin sanatsal, ekonomik, politik ve sosyal kimliğini yansıtan kod parçaları araştırmacı tarafından anlamlandırılır. Metin Erksan sinemadaki deneysel çalışmalarıyla disiplinlerarası çalışmaların yolunu açar. Deneysellik disiplinlerarasılığın olmazsa olmazıdır. Çünkü düz çizgisel, tek disiplinli araştırma dokusu deneysel hamlelerle kırılabilir. Sinemadaki kodların araştırmacı tarafından anlamlandırılması sırasında sosyoloji, sosyal psikoloji, ekonomi, politika ve edebiyat gibi disiplinlerin verilerine gidilir. Örneğin; *Bir İntihar*

bağlamındaki anlatıcı kodu, psikanalitik biçimde anlamlandırıldığında kadın karakterin bölünmüş kişiliğinin bir yüzünün erkek karakter olduğu sonucuna varılır. Kurban fotoğrafı, merdiven, yargıç, orman ve çöl gibi sembol biçimindeki kodlarsa kültürel kodların edebiyat, psikanaliz, sosyoloji gibi bilimlerdeki izdüşümlerini yansıtır.

Samed Ağaoğlu öykücülüğü ve Metin Erksan yönetmenliği bağlamındaki *Bir İntihar* kültürel kodların metinselliğin kısıtlı ama derinlikli olanaklarından sinema filminin geniş ve yüzeysel olanaklarına aktarılmasıyla ortaya çıkar. Sinema kodları tüm genişliklerine rağmen bir metnin sağladığı derinlikli zihinsel süreçlere inemezler. Alıcı, metnin okunması sırasında kodları sınırsızca anlamlandırma özgürlüğüne sahiptir. Sinemada ise farklı bilgi kanallarından akan kodlar hızlıca kayar. Yani alıcının zamansal kısıtlaması yüzeysel bir yorumlamayla kalır. Yüzeyselliğin kırılması Metin Erksan'ın deneysel yaklaşımıyla bir nebze giderilir. Erksan, metinsellikteki tanrısal ve ben anlatıcıları, teatral biçimde sinemaya aktarır. İki anti kahramanın diyalogları karşılıklı diyalog biçiminde değil, izleyicinin kurguya katılmasına olanak tanıyan ve fotoğrafın arka plan olarak kullanıldığı tekniklerle gerçekleştirilir.

Bir İntihar, Samed Ağaoğlu'nun 1953 yılında *Öğretmen Gafur* adı altında kitaplaştırdığı öykülerinden birisidir. Metin Erksan öykü yayımlandıktan yirmi yıl sonra, 1973'te film uyarlamasını yapar. Aradaki yirmi yılda artan kapitalistleşme süreci ve ortaya çıkan toplumsal kargaşa patolojik nitelikli bireylerin sinemadaki görünürlüğünü de artırır. Nitekim *Bir İntihar*'daki kültürel kodlar Samed Ağaoğlu öykücülüğü ve Metin Erksan yönetmenliği bağlamında modern toplumun ürünü olan bireyi yansıtır.

Kaynakça

- Ağaoğlu, Adalet (1996). "Sinema Edebiyatının Kapısını Çalacaksa". *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (Haz. Süleymâ Murat Dinçer). Ankara: Doruk.
- Ağaoğlu, Samed (2010). "Bir İntihar". *Bütün Öyküleri*. (Ed. Murat Yalçın). İstanbul: YKY.
- Andrew, J. Dudley (2007). *Sinema Kuramları*. İstanbul: İzdüşüm.
- Andrew, J. Dudley (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. İstanbul: Doruk.
- Erksan, Metin (1973). *Bir İntihar*. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu.
- Fürüzan (1996) "Sinema İçin Bitmez Sorular". *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (Haz. Süleymâ Murat Dinçer). Ankara: Doruk.

Solak, Ömer (2016). *Edebiyat Biliminin Disiplinlerarası İmkânları*. Ankara: Pegem.

Uçan, Hilmi (2006). *Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim*. Ankara: Hece.