



İnsanları Seyreden Güvercin Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi

Semiotic Analysis of the Movie A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence

ÖZET

Roy Andersson, İsveç sinemasının önemli yönetmenlerinden biridir. Ingmar Bergman, Ruben Östlund gibi hem sinema tarihinde hem de çağdaş sinemada önemli yönetmenler çıkarmayı başarabilen İsveç'in yaşayan en başarılı yönetmenlerinden biri olan Roy Andersson, 1970'de çektiği ve Berlin Film Festivalinde dört ödül alan *Bir İsveç Aşk Hikayesi* filmiyle büyük bir çıkış yakalamıştır. Ancak bu büyük başarıdan sonra yönetmen, yapmak istediği sinemanın farklı bir sinema olduğuna karar verir ve yaklaşık otuz yıl boyunca yeni bir sinema dili üzerine çalışır. Özellikle *Bir Şeyler Oldu* (1987), *Zafer Dünyası* (1991) kısa filmleriyle ve çektiği birçok reklam filmiyle bu yeni sinema dilini oluşturduğu bir süreç geçiren Roy Andersson, *İkinci Kattan Şarkılar* (2000), *Siz Yaşayanlar* (2007), *İnsanları Seyreden Güvercin* (2014) ve *Sonsuzluk Üzerine* (2019) filmleriyle oluşturduğu özgün sinema dilini yansıtan yetkin filmler çeker. 71. Venedik Film Festivali'nde *İnsanları Seyreden Güvercin* filmiyle en büyük ödül olan Altın Aslan ödülünün sahibi olan yönetmen uluslararası alanda prestijli toplam otuz bir ödül kazanmıştır. Andersson'un sinema dili geniş açı plan sekansa dayalı, fragmanlardan oluşan, dekor ve makyaj kullanımının ön planda olduğu, teatral mizansenlerle kurulan, renk paletinin anlam katmanları meydana getirdiği ve resim sanatını sinematografisinin temel referans noktası olarak konumlandırılan bir tasarıma sahiptir. Bu nedenle filmlerinde oluşan anlamın büyük bölümü diyalog, olay veya anlatı devamlılığıyla değil, göstergelerle oluşur. Dolayısıyla yönetmenin filmleri göstergibilimsel açıdan çok katmalı bir yapıya sahiptir ve göstergibilimsel çözümleme yapmak için oldukça uygundur. Bu çalışmada, Roy Andersson'nun sinema dilini yansıtan *İnsanları Seyreden Güvercin* filminin göstergibilimsel çözümlemesi yapılmıştır. Çalışmada göstergibilim teorisi Boris Tomashevski, Gerrard Genette, Roland Barthes, Charles Morris, Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Pierce ve Pierre Guiraud'ın görüşleri üzerinden tartışılacaktır. Bu kuramsal bölüm sonrasında Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Pierce'in göstergibilimsel yaklaşımı temel alınarak *İnsanları Seyreden Güvercin* filminin analizi yapılacaktır. Filmde ortaya çıkan göstergeler ile varoluşçuluk felsefesi arasındaki ayrılmaz bağ nedeniyle film analizi ve felsefi kaynakları bir arada incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Göstergibilim, Roy Andersson, Varoluşçuluk, Film Eleştirisi, SineFilozofi.

ABSTRACT

Roy Andersson is one of the important directors of Swedish cinema. Roy Andersson, one of the most successful living directors of Sweden, who managed to produce important directors both in the history of cinema and in contemporary cinema, such as Ingmar Bergman and Ruben Östlund, had a big break with the film *A Swedish Love Story*, which he shot in 1970 and won four awards at the Berlin Film Festival. However, after this great success, the director decides that the cinema he wants to make is a different cinema and has been working on a new cinematic language for about thirty years. Roy Andersson, who went through a process in which he created this new cinematic language with his short films, *Something Happened* (1987), *World of Glory* (1991) and many commercials he shot produces competent films that reflect the original cinematic language he created with *Songs from the Second Floor* (2000), *You Living* (2007), *The Pigeon Watching People* (2014) and *On Eternity* (2019). he produces competent films that reflect the original cinematic language he created. The director, who won the Golden Lion award at the 71st Venice Film Festival with the movie *Pigeon Watching People*, won a total of thirty-one prestigious awards in the international arena. Andersson's cinema language has a design based on a wide-angle sequence, consisting of fragments, using decor and make-up at the forefront, set up with theatrical mise-en-scène, where the color palette creates layers of meaning and positions the art of painting as the main reference point of cinematography. For this reason, most of the meaning formed in his films is not formed by dialogue, event or narrative continuity, but by signs. Therefore, the films of the director have a multi-layered structure in terms of semiotics and are quite suitable for semiotic analysis. In this study, the semiotic analysis of Roy Andersson's movie *The Pigeon Watching People*, which reflects the language of cinema, was made. In this study, semiotic theory will be discussed through the views of Boris Tomashevski, Gerrard Genette, Roland Barthes, Charles Morris, Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Pierce and Pierre Guiraud. After this theoretical part, the analysis of the movie *Pigeon Watching People* will be made based on the semiotic approach of Ferdinand de Saussure and Charles Sanders Pierce. Due to the inseparable link between the signs that appear in the film and the philosophy of existentialism, film analysis and its philosophical sources are examined together.

Keywords: Semiotics, Roy Andersson, Existentialism, Movie Critic, Cinephilosophy

GİRİŞ

İnsanı diğer canlılardan ayıran en önemli olguların başında kültür oluşturabilme becerisi gelmektedir. Kültür ise insanların kolektif olarak anlatılar oluşturmalarına bağlıdır. Anlatıları meydana getiren ana unsur ise örtük veya açık göstergelerdir (Thompson, 2004: 29). Bu anlamda göstergelerin ve bu göstergelerin farklı şekillerde yorumlanmasının insanlık için kurucu unsur olduğu söylenebilir. Bir anlatı sanatı olarak sinema da hem

Yavuz Akyıldız¹

How to Cite This Article

Akyıldız, Y. (2023). "İnsanları Seyreden Güvercin Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi", International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, (Issn:2630-631X) 9(75): 4747-4774. DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/smryj.71495>

Arrival: 06 August 2023
Published: 30 September 2023

Social Mentality And Researcher Thinkers is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Niğde, Türkiye

kültürle hem de kültürün oluşturduğu göstergelerle oldukça yakından ilgilenmektedir. Zira Frederic Jameson (Aktaran Büyükdeveci ve Öztürk, 2014: 9) günümüz yaşamını anlayabilmenin en önemli yolunun artık roman değil sinema olduğunu söylemektedir. Angelica ve Saragig (2018: 1) de sinemanın çağımızın en karmaşık ve güçlü sanatı olduğunu vurgulamaktadırlar. Sinema hem estetik açıdan hem de insanları olumlu veya olumsuz anlamda yönlendirmek için etkili bir araçtır. Zira bir film birçok farklı unsurun bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Resim, heykel, pantomim, fotoğraf, dans, müzik, oyunculuk, ses tasarımı, ritim, şiir, doku gibi unsurlar bir araya gelerek metafor ve semboller olarak yeni anlamlar oluştururlar. Bu nedenle filmler eposları, mitleri, tarihi, halk öykülerini, deyişleri, masalları, ritüelleri veya arketipleri ifade etmek için göstergebilimi kapsamlı bir şekilde kullanabilme potansiyeline sahiptir.

Bu çalışmada Roy Anderson'ın *İnsanları Seyreden Güvercin* isimli filminin Saussure ve Pierce'nin göstergebilimsel yaklaşımı kullanılarak çözümlenmesi yapılacaktır. Roy Anderson'ın dört film olarak gerçekleştirdiği "Yaşayanlar" isimli serisi *İkinci Kattan Şarkılar* (2000), *Yaşayanlar* (2007), *İnsanları Seyreden Güvercin* (2014) ve *Sonsuzluk Üzerine* (2019) filmleridir. Bu filmler insan varoluşunun absürt yapısını birbirinden bağımsız çok sayıda fragmanla ortaya koymaktadırlar. *İnsanları Seyreden Güvercin* filmi ise bu serinin en önemli filmi olarak görülmektedir çünkü film 2014 yılında dünyanın en prestijli sinema ödülllerinden biri olan Venedik Film Festivalinde en büyük ödül olan Altın Aslan ödülünün sahibi olmuştur. Ayrıca film Yaşayanlar film serisinin karakteristik özelliklerinin tamamını yansıtmaktadır. Bu karakteristik özelliklerin başında ise olguları, durumları, insanın bugününü ve tarihini yansıtan olayları güçlü göstergeler kullanarak sinematik imajlar aracılığıyla temsil etmesi gelmektedir. Sinematografi aracılığıyla yapılan bu temsil kamera, mizansen, dekor, kostüm, oyunculuk tercihleri ve ismi ile bir arada düşünüldüğünde sinematik anlamda performatif bir alanın ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bu nedenle çalışmanın örnekleme olarak Roy Anderson'un *İnsanları Seyreden Güvercin* filmi seçilmiştir. Roy Anderson ve *İnsanları Seyreden Güvercin* filmi üzerine yapılan Türkçe çalışmalar araştırıldığında Çağrı Erdoğan Özkan'nın (2018) *Akılca Düşüncenin Eleştirisi Olarak Sinemada Absürt: İskandinav Sineması Örneği* ve Tamer Dağdaş'ın (2019) *Yaşayanlar Üçlemesinde Bireyciliğin Sonucunda Bireyin Ölümü* çalışmalarına ulaşılmıştır. Bu çalışmalardan Dağdaş'ın eseri Foucault'un özne ve iktidar kavramları üzerinden filmi ele almaktadır ve bu nedenle yapılan çalışma ile farklı bir alanda olduğu söylenebilir. Özkan'nın çalışması ise derinlikli bir biçimde absürt kavramını incelemiştir ve öykü, olay örgüsü, mizansen, ses ve kurgu yapıları üzerinden film çözümlenmesi yapmıştır. Bu anlamda yapılan çalışma ile Özkan'nın çalışması arasında yakın temalar olduğu söylenebilir. Ancak *İnsanları Seyreden Güvercin* filmini doğrudan **göstergebilimsel yöntemle analiz** eden bir çalışmaya literatür taramasında rastlanmamıştır. Bu nedenle *İnsanları Seyreden Güvercin* filminin göstergebilimsel çözümlenmesinin alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE: GÖSTERGEBİLİM

Doğadaki kaçınılmaz unsurların başında göstergeler gelmektedir. Yaşam insanlar için doğrudan veya dolaylı olarak göstergeler üzerinden deneyimlenmektedir. Bu nedenle göstergeler insanların yaşamlarını sürdürebilmeleri için zorunlu olarak öğrendikleri olgular bütünüdür denilebilir. Çağdaş film çözümlenmesinde önemli bir analiz yöntemi olarak kullanılan göstergebilim, tek başına film çözümlenmelerinde kullanılabildiği gibi diğer yöntemlerle eş zamanlı olarak da kullanılabilmektedir. Bir bilim dalı olarak ortaya çıkmasında dilbilimden önemli derece faydalanılan bir yöntem olan göstergebilim müzik, mimarı, heykel, fotoğraf gibi birçok alanı analiz alanının içine almaktadır. Bu nedenle göstergebilimin daha iyi kavranabilmesi için yapısalci yaklaşıma dair temel yapıların açıklanması çalışma açısından faydalı olacaktır.

Yapısalcılık, incelenen nesneyi oluşturan yapı ve sistemlerin ayrıntılı olarak analize tabii tutulmasıdır. Yapısalcılıktaki temel amaç görüngülerdeki gizli anlamların onları meydana getiren sistemlerle birlikte ortaya çıkarılmasıdır. Başka bir ifadeyle gizli olan anlamı meydana getiren sistemin ne olduğunu sorgulamak yapısalci yaklaşımın temel motivasyonunu oluşturmaktadır. Sistemin nasıl işlediği kritik öneme sahiptir çünkü sistem olmadan onu meydana getiren küçük birimlerin işlevsiz kalacağı savı yapısalcılığın belirleyici yaklaşımıdır (Moran, 2016: 185-186). Bir yapı ancak birimler ve o birimleri anlamlı hale getiren sistemler göz önüne alınarak analiz edilebilir. Bu durum da kaçınılmaz olarak bir anlatı ortaya çıkmasına neden olur. Onega ve Langa gösterge ve anlatı arasındaki ilişkiyi şu şekilde tanımlamıştır: "Anlatı, zamansal ve nedensel olarak anlamlı bir biçimde bağlantılı bir dizi olayın göstergesel temsilidir (2002: 12-14)." Görüldüğü gibi göstergebilimin de temel referansları olan anlam ve temsil ilişkisi kritik bir noktada durmaktadır. Gösterge ve göstergenin anlamlandırılması yorumsamayı içermektedir. Bu nedenle Onega ve Langa göstergelerin çözümlenmesinde yorum-bilimsel yöntem kullanmanın zorunluluğuna işaret etmektedirler (2002; 15). Yorum-bilimsel yaklaşım da anlatıyı oluşturan göstergeler üzerinden yapılacak ayrıntılı bir analiz süreci gerektirmektedir.

Göstergebilime öncülük eden yapısalcılık çalışmaları, 1960'lı yıllarda Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Gerard Genette, A.J. Greimas, Claude Bremond gibi düşünürlerin kurucuları sayıldığı bir yaklaşımdır. Yapısalcı yaklaşımın kullanılmaya başladığı ilk yıllarda sadece dilbilgisindeki yapılar üzerinden analizler yapılmaktaydı. Levi-Strauss, yapısalcılığı ilk kez dilbilim merkezinden çıkarmış ve antropolojiye uygulamış düşündürdür. Sonraki yıllarda ise yapısalcılığı çok farklı alanlara uygulayan ve 21. Yüzyılı düşünsel açıdan şekillendiren öncü felsefeciler ve psikologlar ortaya çıkmıştır. Bu düşünürlerden en önemlileri olan Michel Foucault kültür ve bilgi problemine, Jacques Derrida felsefeye, Jacques Lacan ise psikanalize yapısalcı yöntemle yaklaşmıştır. Bu yaklaşımlar kelimenin tam anlamıyla düşünsel patlamalar yaratarak döneminde psikolojiyi ve felsefeyi popüler hale getirmiştir denilebilir (Onega ve Langa, 2002: 9).

Yapısalcı teorisyenlerden Tomashevski'ye (1995: 229) göre anlatıyı olayların göstergesel temsil edilişi oluşturur. Bu nedenle göstergesel temsilleri oluşturan yapıların analiz edilmesi anlatıları açıklayabilmek için en önemli yöntemlerin başında gelmektedir. Sanat yapıtlarının analiz edilmesi, yapıtı meydana getiren bölümlerin barındırdığı temaların süzgeçten geçirilerek çıkarımlar ve yorumsamalar yapılmasıyla gerçekleştirilir. Genette (2011: 14) ise anlatının üçlü bir yapıya dayandığına vurgu yapmaktadır. Anlatılar bir dizi olayı anlatır, dil bilgisel bir yapıya sahiptir ve söylem oluştururlar. Bu nedenle Genette anlatı analizcilerinin bu üç yapıya ilk önce ayrı ayrı ardından da onları bir araya getiren bir sistemle incelemeleri gerektiğini savunur.

Yapısalcı yaklaşımın en önemli düşünürlerinden Barthes (2015: 102-103), sanat eserlerinin insanlarda oluşturduğu etkinin yalnızca sanatçının üstün dehasıyla açıklanamayacağını savunur. Barthes'e göre, her anlatı kendinden önceki ve sonraki anlatılarla az ya da çok oranda ilişki içindedir. Ayrıca sanat yapıtları çözümlenmeye açık yapılardan oluşur. Barthes'e göre anlatılar ve anlatıları oluşturan göstergelerin anlamı örtüktür ve belirli kurallarla düzenlenmiş birimlerden oluşurlar. Hiçbir yapıt bu durumdan muaf değildir ancak eserleri oluşturan yapıları ortaya çıkarmak uzun ve titiz çalışmalar gerektirir. Eğer yeterince üzerinde çalışılırsa bütün eserlerin arkasındaki yapı açığa çıkartılabilir. Dilbilim, yapısal çözümlenmeler için yol göstericidir. Dilbilim açısından tümce merkezi öneme sahiptir ve bütün yapıtlar tümcelerden meydana gelir. Fakat bir yapıt tümcelerin sayısal verileriyle açıklanamaz. Eseri oluşturan dikey ve yatay unsurlar derinlemesine incelenmek zorundadır. İmajlar ve sözcükler arasındaki bağıntıların ve işlevlerin ayrıntılı çözümlenmesini yapmak yapısalcı yaklaşım açısından bir zorunluluktur.

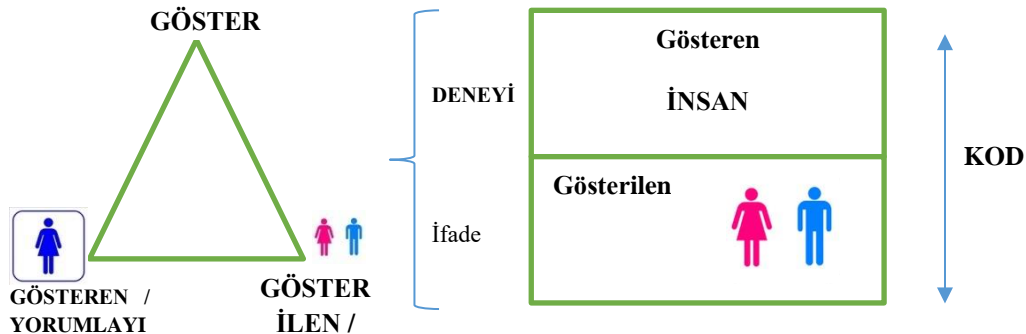
Yapısalcı yaklaşımın çekirdeğini oluşturan yapıtlardaki gizil anlamın bütünlüklü olarak ortaya çıkarılması göstergebilim açısından temel motivasyonu oluşturmaktadır. İnsan yaşamını ve kültürünü şekillendiren göstergelerin çoğunluğu çok katmanlı anlam yapıtlarına sahiptir. Yeryüzündeki neredeyse hiçbir gösterge sadece bir anlama gelmez. Zira yorumsama ve göstergeleri farklı şekillerde kullanma insanlığın ortak kültürünü oluşturan temel dinamiklerden birisidir. Berger (2017: 29), anlamın çok katmanlı olduğunu açıklamak için "*Bir imgenin anlamı onun hemen yanında görülen ya da hemen arkasından gelen şeye göre değişir. O imgenin taşıdığı yetke, içinde görüldüğü tüm bağlama yayılır*" der. Umberto Eco, *Açık Yapıt* (2016: 66) adlı eserinde, eserin adına uygun olarak, özellikle sanatsal yapıtların yorumlama ile birlikte anlama ulaşabileceğini belirtir. Dolayısıyla bu görüşe göre göstergebilim tiyatro, sinema, roman, video, müzik, gösteri vb. eserlerin örtük anlamlarını araştıran ve bu araştırmanın sonuçlarını yönetsel ve sistemli olarak betimleyen bir üstdildir. Başka bir ifadeyle göstergebilim eserlerde anlamı ortaya çıkartan süreçleri, anlamı oluşturan birimler ve yapıtlarla inceleyerek biçim ve içerik açısından yapısal anlamlandırma kuramına verilen isimdir (Rıfat, 2009: 15).

Barthes'in (2015: 25) yapısalcı yaklaşımına göre göstergebilim dil ve söz, gösteren ve gösterilen, dizge ve dizim, düzanlam ve yananlamdan meydana gelmektedir. Bütün diller belirli işaretler ve kodlamalar sistemidir. Göstergebilim de bu işaret ve kodlamaların hangi kurallar çerçevesinde nasıl bir işleyişe sahip olduğunun araştırılmasıdır (Üçok, 1947: 47). Saussure, bu araştırmanın iki temel kavramına vurgu yapmaktadır. Gösteren (ses) ve gösterilen (olgu, kavram) işaretleri meydana getirmektedir ve bu iki öge bir araya gelmediği sürece hiçbir anlam barındıramazlar (Coward & Ellis, 2006). Göstergebilim yapısal bir çözümlenme yöntemi olarak kelimeler, cümleler, dilbilgisel ve biçimsel birimler üzerinden anlatım düzlemini ve metnin anlamını belirleyen içeriksel düzlemi bir arada inceler. Bir eserin anlatım düzlemini anlamadan içerik düzleminin anlaşılacağı düşüncesi üzerinden hareket eder (Rıfat, 2009: 21-22). Başka bir ifadeyle göstergebilim, göstergeleri referans alarak onların anlamlandırılmasını hedefler. Göstergebilimsel açıdan yaklaşılacak imgeler, imajlar ve işaretler farklı anlamlara gelebilmektedir (Şimşek, 2007: 70). Gösterge ve göstergebilimin tanımını Adalı (2016: 17) şu şekilde yapmaktadır: "*Genel olarak bir şeyin başka bir şeyin yerini alabilen her türlü nesne, biçim ya da olguya gösterge denir. Bugün, göstergeleri anlamlandırmaya çalışan bilim dalına göstergebilim adı verilmektedir.*"

Charles Morris, göstergebilimi sembollerini analiz etme yöntemi olarak öneren ilk göstergebilimci. Göstergebilimi üç ana bölüme ayıran Morris, kelimeler ve onların temsil ettikleri olgular arasındaki ilişki, sembollerle sembollerin temsil ettikleri kavramlar arasındaki ilişki ve kelimeler, semboller ve bunların insan eylemleriyle olan ilişkisini göstergebilimin temelleri olarak ortaya koymuştur (Condon, 1995: 13). Bu anlamda göstergebilim mantık, imla, davranış bilimleri, antropoloji gibi birçok yapı ve bilimden yararlanarak bir soyutlama ve anlamlandırma yöntemi olarak ortaya çıkmaktadır. Göstergebilim açısından düşünüldüğünde kültürü oluşturan bütün unsurlar, insanlar arasındaki iletişim biçimlerinin farklı boyutlarını oluşturur. Bu anlamda göstergebilim örtük bir iletişim sürecidir ve anlam üretme potansiyeli olan bütün gösterge dizgelerini çözümleyebilme olanağı sunmaktadır (Kıran ve Kıran, 2013: 324-326).

Gösterilen, gösteren ve gösterge göstergebilimin temel kavramlarıdır. Gösterge yukarıda da belirtildiği gibi örtük olan bilgidir. Gösteren ile gösterilenin belirli bir sistematik yapıyla birleşmesinden doğan her türlü nesneye verilen isimdir. Sadece kendisini imlemesi yeterli olmaz kendisi dışında herhangi bir anlam veya varlığa referans olması da gerekmektedir (Fiske, 2003: 62-63). Saussure'un göstergebilimsel yaklaşımı gösteren ve gösterilen üzerinden iki katmanlıdır. Pierce ise gösterge, nesne ve yorumlayıcı olarak üçlü bir yapıda çözümleme yapılması gerektiğini önermektedir. Bu anlamda gösterge kendi dışında yorumlanıp, anlamlandırılan imge veya temsildir. Çalışmanın başlangıcında da değinildiği gibi yorumlama etkinliği göstergebilimde kritik bir noktada durmaktadır. Zira yorumlanan gösterge veya yorumlayan özne olmadan göstergebilimsel süreç oluşmamaktadır (Petrilli & Ponzio, 2005: 57). Dolayısıyla gösterilen imge gösterenin insan zihninde oluşturduğu düşünsellik olarak tanımlanabilir. Örneğin "sinema" kelimesi spesifik bir filmi veya bir mekân işaret etmez ancak belirli yapıları barındıran soyut bir kavramı ifade eder. (Kıran ve Kıran, 2013: 63). Kavram ise insanın çevresiyle girdiği bütün etkinliklerin zihinsel soyutlamalarının dilsel ifadesidir (Aksan, 2005: 41).

Guiraud'a göre göstergeler bir verici ve bir alıcının bildiriler aracılığıyla anlam ve düşünce ürettiği bir süreçtir ve örtük yapıların barındırdığı gizli mesajlar göstergelerin düşünce iletmelerine olanak tanır (1994: 21). Pierce'a göre bütün göstergelerin çekirdeğinde kendisinden başka bir göstergeye referans oluşturma potansiyeli barındırır ve bu öz düşüncenin göstergeleri yorumlaması sürecini ortaya çıkartır. Düşüncenin göstergeyi yorumlaması da kendisinden başka bir düşünceye gösterge oluşturmaya neden olur ve bu süreç sonsuz bir döngüde yeniden yapılır (Kıran ve Kıran, 2013: 321-322). Daha önce de sözü edildiği gibi örneğin bir ses göstergesi olarak İNSAN kelimesi beş tane harften oluşur, aynı dili konuşan insanlar için İ-N-S-A-N kodu ve buna uygun düşen kod açımı kavramsal açıdan neredeyse aynıdır. Bu şekilde İNSAN kelimesinin göstergesi, düşünsel süreçte kavramsal olan "insanı" betimlemek istemektedir. Ancak bu kavramın çağrıştırdığı kavramsal yapıların kendisi dahi düşünsel süreci sonsuz bir döngüde başlatmaya yetecek enerjiye sahiptir. İNSAN kelimesine yorumlayıcıda karşılık gelen kavramı bir "erkek" olması farklı, bir "kadın" olması farklı anlamlara gelmektedir. Ayrıca bu kavrama atfedilen İNSAN'ın yaşı, boyu, ten rengi, saçları gibi birçok unsur hem aynı kültürün içerisinde hem de farklı kültürlerde çok farklı yorumlamalara açıktır. Örneğin halka açık birçok tuvalette, kapılardaki simgeler orta yaşlı, giydikleri kıyafetlerle birbirinden ayrılan erkek ve kadın sembolleri olarak görülmektedir ve bu yapının kendisi göstergebilimsel açıdan birçok yorumlamayı potansiyel olarak barındırmaktadır.



Şekil 1. İle Gösterilen Pierce'ın Yaklaşımında Göstergebilimsel Süreç Şeması. (2)
İle Gösterilen Saussure'un Yaklaşımında Göstergebilimsel Süreç Şeması.

Kaynak: Yazar tarafından üretilmiştir.

(Şekil 1).’de de görüldüğü gibi verici ve alıcı arasındaki ilişki kod ve kod açımı olarak birbiriyle uyumlu ise göstergebilimsel süreç doğru işlemektedir ve doğrudan iletişim ortaya çıkmaktadır. Ancak her zaman bu uyum

doğrudan sağlanamayabilir; farklı, eksik veya fazla yorumsamalar yapılabilir. Bu sürecin farklı, eksik veya fazla yorumlanması her zaman bir anlam ve iletişim problemi oluşturmak zorunda değildir, zira dünyadaki göstergelerin farklı yorumlanması sayesinde felsefe, psikoloji, sosyoloji, teknik bilimler, sanat gibi neredeyse kültürü oluşturan bütün yapılar zenginleşmektedir. Anlamlandırma süreçlerinde meydana gelen bu ayrım göstergebilim yönteminde düzanlam ve yananlam kavramlarını ortaya çıkarmıştır. Düzanlam, nesnel düzeydedir ve gösterge ile göstergenin karşıladığı kavram arasındaki doğrudan oluşan anlamlandırma sürecini ifade eder. Yananlam ise öznel düzeydedir ve göstergenin yorumlayıcı tarafından ifade ettiği anlamı göstermektedir (Erkman, 1987: 65-73).

Göstergebilimin önemli düşünürlerinden olan Pierce'a göre göstergebilim yönteminin temelleri felsefe ve mantığa dayanmaktadır. Başka bir ifadeyle göstergebilimsel yöntem dağınık bir düşünsel süreçle yapılmamalıdır. Göstergebilim yorumsama içermektedir ama bu yorumsama mantık çerçevesinde yapılmalıdır (Kıran ve Kıran, 2013: 322). Göstergebilimsel süreç, kavramlar diğer kavramlarla bir arada düşünüldüğü sürece anlamlı veriler ortaya koyabilir. Göstergebilimsel süreçte yer alan "Yorumlayıcı" somut bir kişi değil, felsefe, bilgi ve mantık kullanarak düşünsel boyutlar oluşturabilen bir kavramdır (Gökçe, 2002: 60). Saussure'a göre ise gösterge bir nesne veya kavram olarak dış dünyadaki anlamlı yapıların sıkıştırılmış bir formudur. Bu nedenle de göstergeler onu yorumlayan insanlar aracılığıyla gerçeklikle bağlantı kurarlar (Fiske, 2003: 63-64).

Şkolovski'ye (1995: 66) göre sanat imgelerle düşündürmektir. Göstergebilimsel yaklaşım da imgelerle düşünen sanatçının düşünme sistematizmasını ortaya koymak ister. Bir sanat yapıtını alımlayan öznelere ayrı ayrı olayları değerlendirdiği bir süreç yaşamaz, göstergeler ve imgelerle bütünsel bir temsil oluşturur. Bir sanat dalı olarak sinema hareketli imgelerle anlam oluşturabilen en önemli sanattır denilebilir. Bu nedenle filmler göstergebilimsel çözümleme yönteminin işlevsel olarak kullanılabilirliği eserlerdir. Christian Metz, göstergebilimsel yöntemi sinema çalışmalarına uygulayan analizcilerin başında gelmektedir. Metz (2012: 131) *Sinemada Anlam Üzerine Denemeler* adlı eserinde sinema filmlerinin çözümlemesinde göstergebilimin en uygun yöntem olduğunu söylemektedir. Sinema filmlerindeki örtük anlamların her bir filmde ve tek tek sahnelerde ortaya konması sinemadaki göstergebilimsel yöntemin uygulanmasının en uygun yoldur. Sinemayı sinematografi, sinematografiyi de göstergebilimsel süreç doğrudan oluşturmaktadır. Başka bir ifade ile sinemanın özünde göstergebilim vardır. Bir filmdeki sahneler ilk önce ayrı ayrı ardından da aralarında oluşturdukları anlam bağı açısından da bir arada değerlendirildiğinde göstergebilimsel analiz süreci bir film hakkında önemli çıkarımlar yapılmasını sağlayacaktır (Andrew, 2010: 324-325).

Çalışmanın bir sonraki bölümünde *İnsanları Seyreden Güvercin* filmi kuramsal bölümde tartışılan göstergebilimsel yöntem üzerinden çözümlenecektir.

BULGU VE TARTIŞMALAR: İNSANLARI SEYREDEN GÜVERCİN FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSSEL ÇÖZÜMLENMESİ

İnsanları Seyreden Güvercin filminin bütünlüklü bir konusu yoktur. Film, insanlık hallerini resmeden fragmanlardan oluşmaktadır. Bu anlamda *İnsanları Seyreden Güvercin* filmi dramatik bir yapı² arandırmamaktadır. Ancak film boyunca bazı karakterlerin birkaç kere yer aldığı fragmanlar bulunmaktadır ve bu durum da doğal olarak dramatik olmasa da bir hikâyeye oluşmasına neden olmaktadır. Fakat fragmanların çoğunluğu birbirinden bağımsız fragmanlardır. Bu nedenle filmin göstergebilimsel çözümlemeye oldukça uygun bir yapıda olduğu düşünülmektedir. Filmin göstergebilimsel çözümlemesine ilk sahne ile başlamak çalışmanın bütünlüğü açısından faydalı olacağı düşünülmektedir. Filmde çözümlemesi yapılan görseller makalenin sonundaki görsel ekler bölümünden sırasıyla takip edilebilir.

² Ayrıntılı bilgi için Bkz. Ersümer, A. O. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi. /Aristoteles (2014). *Poetika*. (Çev. S. Rıfat). İstanbul: Can Yayınları. / Campbell. J. (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: İthaki Yayınları. Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve kurmacada Anlatı Yapısı*. (Çev. Ö. Yaren). Ankara: De Ki Yayın. Topçu Gürhan. Y. (2005). *Sinemada Yeni Yönelimler: Dogma 95 Örneği ve Anlatı Yapısının İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi. Ünal, Y. (2015). *Dram Sanatı ve Sinema: Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi. Sofokles (2009). *Kral Oidipus*. (G. Dilmén). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları. / Kovács, A. B. (2015). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması* (Çev. E. Yılmaz). Ankara: DeKi basım Yayın.

Tablo 1.		
Gösterenler	Gösterilenler	Göstergeler
	Düz Anlamlar (Kod)	Yan Anlamlar (Kod Açımı)
Mekân	Müze	Ölü hayvanların, yaşayan ancak ölümlü olan insanları seyretmesi.
İnsan	Yüzleri Beyaz İnsanlar	İnsanların ölümlü oldukları ve hayatın gelip geçiciliği.
Güvercin	Bir Dala Konmuş ve Bir İnsanın İncelediği İçeride Doldurulmuş Cansız Güvercin	Filmin ismi olan “İnsanları Seyreden Güvercin” yapısının kurulduğu sahne.
Kartal	Avına Doğru İlerleyen Pozisyonda Havada Uçan Dondurulmuş Kartal	Ölümün ve uzun yaşamın simgesi olan kartal ile onun vahşi pençelerinin dondurulmuş olması yaşayan her canlının faniliğine gönderme yapmaktadır.
Dinozor İskeleti	Bir Dinozorun Günümüze Kalan Kemikleri	Dünyadaki yaşamın ne kadar eski olduğu ancak dünyaya gelmiş en güçlü yaratıkların bile soyunun çoktan tükendiği. İnsanın doğa ve zaman karşısında ne kadar küçük olduğuna dair vurgu yapılmaktadır.

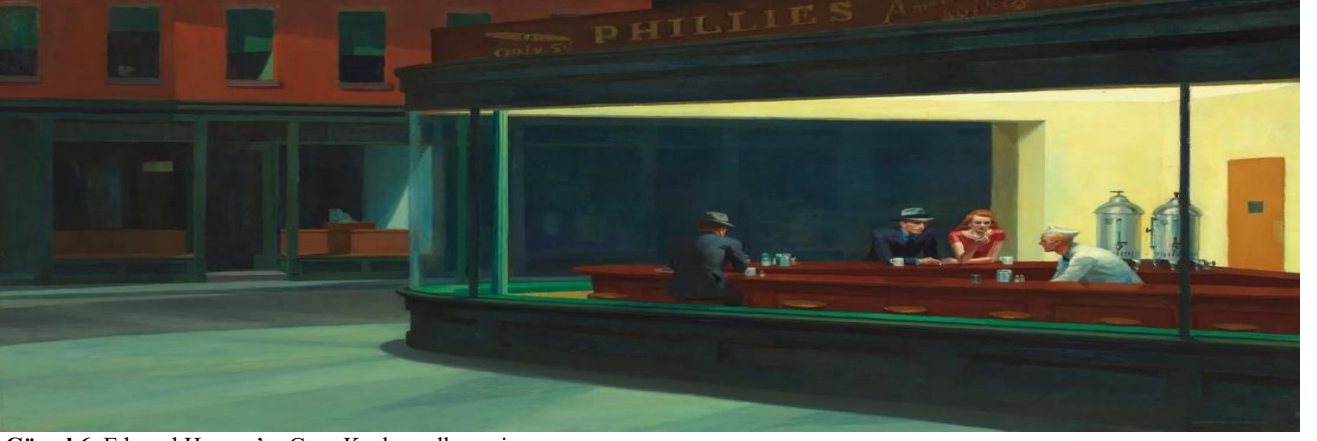
İnsanları Seyreden Güvercin filminin açılış sahnesi geniş mercekle çekilmiştir. Bütün sahne, geniş açılı çerçeveleme ve sabit kadraj ile yaklaşık bir dakika yirmi saniyelik plan sekans oluşmaktadır. Geniş plan ve plan sekans kullanımı filmin genelinde kullanılan tek sinematografik yaklaşım olduğu için oldukça önemlidir. Zira sinema genellikle kurgu sanatı olarak adlandırılır ve filmlerin büyük çoğunluğu tanıtıcı genel planların ardından yakın plan açılamalarıyla sinematografilerini oluştururlar (Mascelli, 2014: 15). Bu anlamda sabit geniş açı planda yalnızca oyuncuların performansının sergilenmesi özellikle çağdaş sinema sanatı açısından ender görülen bir sinematografik yaklaşımdır. Plan sekansta kullanılan renk paleti de filmin tamamında yer alan sinematografik unsurların başında gelmektedir. Soğuk, gri ve mat renklerin kullanıldığı film, renk paleti gösterenleri aracılığıyla, gündelik yaşamı rutinlerden oluşan, donuk, sönük ve kendini tekrarlayan bir yapıda olduğunu gösterilen olarak betimlemektedir (Sharma, 2007: 42).

İnsanları Seyreden Güvercin filminin giriş sahnesi, filmin geneline yayılan düşük tempo ile açılmaktadır. Yaklaşık altmış yaşlarında bir kadın, yine yaklaşık altmış yaşlarında bir adamın müzeyi gezmesini sıkılarak beklemektedir. Sahnede bulunan iki karakterin de yüzleri belirgin bir biçimde beyaza boyanmıştır. Sahnenin odağında yer alan yaşlı erkek karakter müzedeki dondurulmuş hayvanları çocuksu bir merakla ancak yaşlı bir insanın ritmi ile incelemektedir. Sahnenin önemli bir bölümünde de daldaki doldurulmuş güvercin ve yaşlı adam birbirlerine bakar konumunda mizansen oluştururlar. Bu sahnenin gösterileni yaşlı bir erkeğin ölmüş bir güvercini incelemesidir ancak göstereni bütün insanların müzedeki güvercin ve diğer hayvanlar gibi bir gün tamamen cansız hale dönüşeceği. Kadın ve erkek karakterlerin yüzlerinin gösteren olarak beyaz olması da yine insanın ölümlü bir varlık olması imgesini gösterilen olarak ortaya koymaktadır. Sahnede yer alan kartal güç, savaş ve uzun yaşamın; dinozor iskeleti ise dünyadaki yaşamın kadim tarihlere dayandığının gösterenleridir. Ancak bu iki imge de güç ve zaman gibi kavramların gelip geçiciliğini gösterilen olarak işaret etmektedir. Görüldüğü gibi filmin açılış sahnesiyle birlikte hayatın gelip geçiciliği üzerine birçok gösteren ve gösterilen ilişkisi kurulmuştur. *İnsanları Seyreden Güvercin* filmi “ölüm üzerine” üç plan sekans ile devam eder.

Tablo 2.		
Gösterenler	Gösterilenler	Göstergeler
	Düz Anlamlar (Kod)	Yan Anlamlar (Kod Açımı)
İnsan	Şarap açmaya çalışırken zorlanan, sonrasında da kalp krizi geçiren yaşlı bir erkek. Mutfakta yemek hazırlayan yaşlı bir kadın.	Güzel bir akşam yemeği yiyeceğini düşünen bir insanın, şarap mantarı açmak gibi küçük bir gündelik iş nedeniyle kalp krizi geçirmesi ve ölmesi. Bu ölümü mutfakta yemek yapan eşin fark etmemesi ve eşlerden birinin hayatının sona erdiği yerde diğerinin gündelik rutinine devam etmesi. Ölümün sıradanlığı.
Tablo 3		
Gösterenler	Gösterilenler	Göstergeler
	Düz Anlamlar (Kod)	Yan Anlamlar (Kod Açımı)
Dört İnsan	Ölmek üzere olan doksan yaşlarında bir kadın ve yaşları altmış ile yetmiş arasında değişen üç çocuğu onu hastanede ziyarete gelmişlerdir. Yaşlı kadının elinde altınlarının bulunduğu bir çanta vardır ve bu çantayla gömülmek ister, bu nedenle çantayı sıkı sıkıya tutmaktadır. İki oğlu çantayı kendilerine vermeleri konusunda ısrar ederler ve çantayı zorla çekerek yaşlı kadından almaya çalışırlar. Yaşlı kadın son gücüyle çantayı tutmaya çalışır ve vermez.	İnsanların önemli bir bölümü hayatları boyunca çalışarak maddi güç elde etmeye çalışırlar. Ancak yaşam sona erdiğinde insanın ömrünü vererek sahip olduğu maddiyat bu dünyada kalır, onu yanında götürmez. Bu plan sekansta insan hayatının faniliğine karşın maddiyata verdiği önemin anlamsızlığı vurgulanmaktadır.
Yatak	Hasta Yatağı	Ölüm döşeği veya bir anlamda tabut.
Tablo 4.		
Gösterenler	Gösterilenler	Göstergeler
	Düz Anlamlar (Kod)	Yan Anlamlar (Kod Açımı)
İnsan	-Ölmüş Bir İnsan. -Bir vapurun restoranında yemeğini ve birasını aldıktan sonra bir adam kalp krizi geçirecek ölür. Gemideki görevliler müdahale eder ancak kurtarılamaz. Kasiyer kadın ölen adamın yemeğini ve birasını parasının ödendiğini, yolculardan birisinin bunları isteyip istemediğini sorar. Ardından yolculardan biri birayı alır ve içer.	-Bu plan sekans insan hayatının bilinmezliğini, sıradanlığını, rutinini, planlanamayacağını ve geçiciliğini gösterilen olarak betimlemektedir. -Çok kısa bir süre önce yemek yiyip bira içmek için restorana ödeme yapan bir kişi aniden ölmüştür. Bu durum insanın yapmayı planladığı şeylerin her an değişebileceğini, ölümün insanı ne zaman bulacağını bilinmezliğini göstermektedir. -Kasiyerin yolculara parası ödenmiş ürünleri ikram etmesi ve insanların bu ürünleri alması yaşamın döngüsellikini ve sürekliliğini ifade etmektedir. Ölen bir insan için o gün hayat sona ermiştir ancak yaşayan insanlar için hayat devam etmektedir.
Vapur	Ulaşım Aracı	İnsanların oluşturduğu toplumun metaforu olarak yolcu vapuru kullanılmıştır. Bütün insanların aynı şeyleri yaşayacaklarının ve başlarına neredeyse aynı şeylerin geleceğinin imgesi olarak vapur gösterge olarak kullanılmıştır.

İnsanları Seyreden Güvercin filminin “Üç Ölüm” başlığı altında gösterdiği sekansların sinematografik tercihleri açılış sahnesindeki sinematografik tercihlerle aynıdır. Kamera bir noktadan olaylara adeta tanık olmaktadır ve plan sekans, oyuncular tarafından kesintisiz bir biçimde icra edilmektedir. Renk paletine yine ilk sahne ile benzer olarak soğuk ve gri tonlar hakimdir. Bütün sahnelerin ortak özelliklerinden biri de sahne tasarımlarının resim sanatı andırmasıdır. Filmin yönetmeni Roy Anderson bir ressamdır ve resim sanatıyla yakın ilişkili bir sinema yaptığını belirtmektedir. Roy Anderson “Yaşayanlar” üçlemesinde birçok ressamın yanında özellikle Edward Hopper’dan etkilendiğini belirtmektedir.³

³ Bkz. Brett, M. (Yapımcı) & Scott, F. (Yönetmen). (2020). İnsan Olmak. İngiltere. Archer’s Mark.



Görsel 6. Edward Hopper'ın Gece Kuşları adlı eseri.

Bu anlamda *İnsanları Seyreden Güvercin* filminin neredeyse her bir karesi insanların içerisinde devindiği, canlı tabloları andırmaktadır. Oyuncuların yüzlerindeki beyaz boya ise yine ilk sahnenin analizinde belirtildiği gibi yaşayan insanların günün birinde öleceğine dair yapılan güçlü bir vurgudur. Bu göstergesel vurguyu içerik açısından güçlendiren fragmanların üçü de insan ölümünün farklı yanlarını işaret etmektedir. Görsel 2'de bir yaşlı çiftin huzurlu bir ortamda yemek hazırlaması ve erkek karakterin neşeye şarap açmaya çalışması, ancak şarabı açarken zorlanması sonucu kalp krizi geçirerek ölmesi gösterendir. Kadın karakter ise eşinin öldüğünün farkına varmaz, bir süreline de olsa yapmakta olduğu mutfak işine hiçbir şey olmamış gibi devam eder. Yönetmen bu noktada bilgi ve alımlamanın önemini gösterilen olarak işaret etmektedir. İnsanlar için, kendi algıları dışında kalan çok önemli bir olay olmasının öznel bir değeri yoktur. Ancak bir olay algılanabildiği ve bilgisine erişilebildiği sürece önemli hale gelir. Bu fragman Berkeley'in (1996: 100) "var olmak algılamaktır" görüşüne hem referans veren hem de ona ironik yaklaşan bir bölüm olarak okunabilir. Var olmak algılanmak olduğu gibi ölmek veya yok olmak da algılanmakla ilgilidir. Bu noktada kadın karakterin yaşamı açısından çok önemli bir olay olan eşinin ölmesi, henüz kadın karakterin kendisi tarafından algılanmadığı için önemli değildir. Bu nedenle kadın karakter yapmakta olduğu gündelik işine devam etmektedir. Yönetmen bu sahnedeki göstergeleri kullanarak gerçeklik ve alımlama arasında oluşabilecek açığı izleyicinin deneyimleyeceği bir performansla görselleştirmektedir.

İnsanları Seyreden Güvercin filminin "Üç Ölüm" başlıklı alt bölümünün ikinci fragmanında diğer iki ölüm sahnesinden farklı olarak henüz ölüm gerçekleşmemiştir ancak ölüm döşeginde çok yaşlı bir anne yatmaktadır. Görsel 3'de gösterilen plan sekansta bu annenin çocukları dahi saçı ağırılmış yaşlı insanlardır. Anne hayatı boyunca biriktirdiği mücevherlerle birlikte gömülmek istemektedir ve bu nedenle bir çanta içerisinde olan değerli eşyalarıyla birlikte hasta yatağında yatar. Ancak özellikle erkek çocukları annenin elinden zorla bu mücevherleri almaya çalışırlar. Hepsi yaşlı olan insanların gerçekleştirdikleri bu gösterenler sekansı, gösterilen olarak absürt bir maddiyatçılık eleştirisi olarak yorumlanabilir. Yaşamın sonlarına gelmiş karakterler kendi ölümlülüklerinin farkına varmadan halen maddi olana sıkı sıkıya sarılmaktadır. Bu durum insanın içerisinde yaşadığı ekonomik-maddi sistem ile ölümlü bir canlı olması arasındaki paradoksu ortaya koymaktadır. İnsan yaşamı boyunca çalışıp birikim yapmak üzerinden bir yaşam sistemi kurmaya çalışırken, tek biriktiremeyeceği şeyin kendi zamanı olması varoluş açısından absürt bir durumun ortaya çıkmasına neden olur. Bu sahnenin gösterileni insanın var oluşu ve içerisinde bulunduğu maddi sistem arasındaki absürt durumdur. Ayrıca Heidegger'in (2008: 197-198) belirttiği gibi insan sürekli **kaçış** halinde olan bir varlıktır, böyle olmasının nedeni de ölümlü bir canlı olduğunu kabullenmemektir. Bu sahnede sunulduğu gibi insanlar fanilik duygusundan uzaklaşabilmek için birçok şeye anlam yüklerler bunların başında da maddi varlıklar gelmektedir.

Filmin dördüncü ve beşinci görsellerdeki plan sekanslarda ise fragman açıldığında yüzü sahne boyunca görülmeyecek bir kişi ölmüş olarak yerde yatmaktadır. Mekân uzun mesafe bir geminin restoranıdır ve yerde yatan ölmüş kişiye gemi personeli müdahale etmiştir ancak ölüm engellenememiştir. Gemideki diğer yolcular da ölen kişiyi ve ona müdahale eden kişileri izlemektedir. Bu sırada kasiyer kadın biraz önce ölen kişinin yemek ve biranın parasını ödediğini söyler ve isteyen kişinin onları alabileceğini belirtir. Bir süre sessizlik olduktan sonra bir kişi birayı başka bir kişi de yemeği alır. Gösteren olarak bu durumların tasvir edildiği sahne gösterilen olarak yine ölüm ve yaşam arasındaki paradoksal ilişkiye dikkat çekmek ister. Bir kişinin yemek almak gibi olağan bir şey sonrasında insanların önünde ölmesiyle hayat çok kısa bir süreliğine durmuştur ancak bu kısa süre sonrasında *yaşam* hemen eski ritminde akmaya devam etmiştir. İnsanları en çok etkileyen ölüm gibi olaylar dahi, yaşam rutinini kısa bir süreliğine durdurur ancak sonrasında hayat kaldığı yerden devam eder. Sahnede gösterilen olarak vurgulanan bu yaşamsal döngü bireysel olarak insan ile insan doğası

arasındaki kapanamayacak açığı göstermektedir. Ayrıca bu sahne ile Friedrich Nietzsche'nin (2016: 62) bengi dönüş yaklaşımı ilişkilendirilebilir. Nietzsche "Bengi dönüş" öğretisini, şu tüm nesnelere sonsuz bir akış içinde yok olup yeniden var olması" olarak tanımlamaktadır. Fragmanda da yaşayan ve ölen insanların değiştiği ancak döngünün devam ettiği vurgulanmaktadır.

İnsanları Seyreden Güvercin filminin merkezi karakterlerinin başında birbirine bağımlı yaşayan Jonathan ve Sam karakterleri gelmektedir. Bu ikili karakter filmde yer alan diğer karakterlerden farklı olarak birçok fragmanda doğrudan fragmanın merkezinde yer alırken bazı fragmanlarda yan karakterlerdir. Yönetmenin bu ikili karaktere önem atfettiği görülmektedir. Bu nedenle bu ikilinin göstergebilimsel analizi fragmanların merkezinde yer aldıkları beş plan sekans üzerinden toplu olarak yapılacaktır.

Tablo 5.		
Gösterenler	Gösterilenler	Göstergeler
	Düz Anlamlar (Kod)	Yan Anlamlar (Kod Açımı)
(Görsel 7). / (Görsel 8). Üç İnsan	-Sam ve Jonathan bir müşterilerine şaka malzemesi satmaya çalışmaktadır. -İkili eğlence sektöründe olduklarını söyler ve şaka ürünlerini potansiyel müşteriye satmaya çalışırlar. İkili bu şaka oyuncaklarını uygulamalı olarak gösterirler. Müşteri gülmez ve satın almaz. Jonathan şaka malzemesi olan maskeyi taktığı sırada içeri giren bir kadın korkarak kaçır.	-Eğlence sektöründe olduklarını söyleyen Sam ve Jonathan ciddi görünümü, bezgin ve mutsuzdur. Belki de bu dünyada şaka malzemesi satacak en son kişi onlardır ancak bu işi yapmaktadırlar. -Bu plan sekans insanın yaşama fırlatılmış olmasına dair varoluşsal önermenin betimlenmesidir. Nasıl ki insanlar yaşama fırlatılmış durumdadırlar ve genellikle istemedikleri işleri yaparlar, ikili de istemedikleri bir işi yapmaya çalışmaktadır. -Şaka malzemeleri insanları eğlendirmek bir yana onlara korku vermektedir. Jonathan'ın şaka ürünü olan maskeyi tanıttığı sahnede bir kadın içeri girer ve korkarak kaçır. Bu durum hem ikilinin yaptığı işe ironik bir göndermedir hem de yaşamdaki temel varsayımlarımıza karşı getirilen bir eleştiridir. İnsanlar birçok şey gibi eğlenceyi de kategorize etmeye çalışmaktadırlar ancak yaşamın gerçekliği böyle bir kategorizasyona izin vermemektedir. -İnsanların oluşturduğu toplumun metaforu, bütün insanların aynı şeyleri yaşayacaklarının imgesi olarak kullanılmıştır.
(Görsel 9). -İki Erkek Satıcı, -Bir Bebek - Bir Tezgahtar kadın -Bir İş Yeri Sahibi Erkek.	Sam ve Jonathan daha önce ürün verdikleri bir dükkâna gelerek alacaklarını tahsil etmek isterler. Dükkân sahibi parayı vermeme için içeride saklanır ve tezgahtar kadına yalan söyleyerek onları göndermesini söyler. Bu sırada bir bebek yerde oynamaktadır.	- Bu plan sekans insanların büyük çoğunluğu için neredeyse bütün yaşamı kapsayan örüntüleri göstermektedir. -Göstergebilimsel açıdan sahnede en önemli unsurların başında yerde oyuncaklarıyla oynayan çocuk gelmektedir. Göstergesel olarak insanlar bütün bir hayat boyunca yerdeki çocuğun oyuncaklarıyla oynamasından daha fazla bir şey yapmadığını betimlenmektedir. Küçük alışverişler, önemli görünen iktisadi ilişkiler ve diğer insan işleri, hayatın geneline yayılmış bazı vakit öldürme şekillerinin farklı versiyonlarıdır. İnsanlar nihayetinde bir çocuğun oyun oynamasından daha önemli bir şey yapamazlar. Bu insan varoluşunun değişmez ama yetişkin insanlar tarafından kavranamayan bölümüdür. Bir bebek oyun oynamaktan keyif alır çünkü nihai amacı oyun oynamaktır ancak yetişkinler oyun oynamayı reddettikleri için yaşamdan zevk alamazlar. Bebeğin halinden memnun olmasına karşılık yetişkinlerin kalıcı mutsuzlukları ve asık suratları bu sahnenin önemli göstergeleridir.
(Görsel 10). -İki İnsan -Mekân: Tren yolunun yanında bir yol. (Görsel 11).	-İki insan (Sam ve Jonathan) bir yol üzerinde karşılıklı dururlar ve kavga ederler. Jonathan sermayeleri olan şaka malzemelerini yere atar ve gider. -Jonathan aynı yerde kaldığı Sam'ın odasına gelerek ondan özür diler. Sam annesiyle ve babasıyla birlikte cennette olduğu bir düşünmüştür, ancak annesiyle ve babasıyla aynı yerde olmayı istememektedir.	-Absürt edebiyatta ikili karakterler sıklıkla kullanılır. Sam ve Jonathan'ın filmde kurduğu yapı da absürt edebiyattaki bu kaynaktan beslenmektedir. Sam ve Jonathan bir taraftan birbirlerine tahammül edemezken diğer taraftan birbirlerinden başka kimseleri de yoktur. Bu durum bir insanın ve hayatın iç yapısını da yansıtmaktadır. İnsanlar ve hayat birçok zıt yapıyı aynı anda kendi bünyesinde barındırmaktadır. <i>İnsanları Seyreden Güvercin</i> filminde de Sam ve Jonathan birlikte iş yapmaya çalışırlar, başarısız olurlar, kavga ederler ve tekrar

<p>-İki İnsan</p> <p>-Mekân: Evi Olmayan İnsanların Yaşadığı Sosyal Tesislerdeki Oda.</p>		<p>barışlılar. Bu döngü yetişkin insanın kısır yaşam döngüsüdür. Sam ve Jonathan'ın filmdeki temel işlevi ve göstergesi yaşamın sıradanlığı, absürlüğü ve döngüselligidir.</p> <p>-(Görsel 10).’daki yol ise metaforik olarak ikilinin yaşadığı hayatı sembolize eder ve bu hayatın büyük kısmı geride kalmıştır. Arkada kalan yol neredeyse düz bir çizgi gibidir ki bu da bu ikilinin bütün hayatlarının benzer şekilde geçtiğini göstermektedir.</p> <p>-(Görsel 11).’deki barışma sahnesi ise bir odadır, bu da yaşanan bu döngünün kapalı bir odada sürekli tekrar ettiğini işaret etmektedir.</p>
---	--	---

İnsanları Seyreden Güvercin filminin en önemli iki karakteri Jonathan ve Sam’dir. Daha önce de bahsedildiği gibi absürt yapılarla ikili simbiyotik ilişkiye karakterler sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (Özyon, 2017: 51). Özellikle Samuel Beckett’in *Godot’yu Beklerken* (2021) eserinin ana karakterleri olan Estragon ve Vladimir bu ikililerin en çok bilinenidir. Ancak Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Franz Kafka gibi absürt düşünce ile bağlantılı olan yazarların eserlerinde bu ikililer neredeyse bir yapı olarak bulunmaktadır.⁴ Bu karakterler genellikle yaşam içerisinde kaybolmuş, hayata adapte olamamış, insan olmaya yabancılaşmış karakterlerdir. Ancak bu iki karakter diğer bir taraftan birlikteliği de işaret ederler. Bu anlamda paradoksal karakterlerdir. Hem yalnızdırlar hem de iki kişidirler. İki kişi olmaları diğer insanların tek başına olmalarına göre bir çeşit avantajdır zira zaten yalnızlığın hüküm sürdüğü bir yaşamda bir de tek başına olmak hayatı katlanılmaz kılmaktadır. Fakat ikili olmak demek de sürekli tekrarlanan bir döngünün içerisinde yaşamaya katlanmak anlamına gelmektedir. *İnsanları Seyreden Güvercin* filmindeki bu ikili yapı gündelik yaşamdaki arkadaşlık ilişkilerinden, evlilik ilişkilerine değin birçok ikili yapının metaforu olarak göstergesel anlama sahiptir. Sam ve Jonathan’ın yüzlerinin beyaz olması da yine filmdeki diğer karakterler gibi onların da yaşamakta olan ölümler olduğuna yapılan bir göndermedir. İkilinin şaka malzemeleri satıyor olmaları ise açık bir ironi barındırmaktadır zira onlar film boyunca hiç gülmez ve yaşamdan keyif alamazlar. Hayatta olmak onlara adeta acı vermektedir fakat kendi yaşamlarına dahi herhangi bir şekilde müdahale edebilecek eylemsellikten de yoksundurlar. Kendi deyimleri ile ikili “eğlence” sektöründe çalışmaktadır ancak bu yapı yönetmenin insanın paradoksal varlığına işaret eden bir ironiyi göstermek istemesi olarak okunabilir. Sam ve Jonathan’ının bulunduğu sahnelerin stilize, tablovari tasarımı ve soğuk renk paleti film tamamında yer alan estetiğin uzantısıdır ve absürt içeriğin sinematografiye uygulanmasıdır.

Tablo 6.		
Gösterenler	Gösterilenler	Göstergeler
	Düz Anlamlar (Kod)	Yan Anlamlar (Kod Açımı)
Bir İnsan	<p>-Bir Deniz Subayı olan karakter gideceği bir derse gidemez. (Görsel 12). ve (Görsel 13).’de bu derse gittiği zaman dersin orada ve o saatte olmadığını anlar. Görsel 14.’de ise bu derse gidememesini bir barda oturan Sam ve Jonathan’a şu sözlerle anlatır: <i>Bu akşam bir derse katılmam gerektiydi. Tümgeneral Sandberg kurallı geri çekilme konusunda konuşacaktı. Ancak oraya gittiğim zaman doğal olarak iptal olmuştu. Çünkü 7.22 otobüsünü yakalamak istedim. Doğal olarak yağmur başladı. Doğal olarak bende şemsiye yoktu. Doğal olarak aceleyle eve dönüp şemsiyeyi almak istedim. Evde şemsiye vardır diye düşündüm ama doğal olarak yoktu. Otobüse giderken yağmur daha da hızlandı doğal olarak sırsıklam oldum. Otobüs durağına</i></p>	<p>-Bu plan sekans insanın hayatında planladığı ve beklediği hiçbir şeyin gerçekleşmeyeceğine dair göstergesel bir bütündür. (Görsel 12). ve (13).’de fragmanın ana karakteri olan subay adres olarak doğru yere gitmektedir ancak o gittiği zaman sürrealist bir şekilde o yer başka bir yer haline gelmiştir. Başka bir ifadeyle subay hiçbir zaman doğru olan yere gidememektedir. Ayrıca filmin bütününden farklı olarak bu sahnenin devamı cümlelerle de vurgulanmaktadır. Subay kurduğu cümlede çok fazla tekrarlanan şekilde “doğal olarak” kelimesini kullanmaktadır. Bu kullanım aslında hayatın doğalında bilinmezliklerle ve düzensizliklerle dolu olduğunu vurgulamaktadır. Ancak subay bütün her şeyi askeri bir kesinlikle yapmasına karşın gitmek istediği derse hiçbir zaman gidemez. Başka bir ifadeyle hayatın rastlantısallığı ile insanların koydukları kurallar sürekli çelişirler. Ancak insanlar yine de sanki kurallar varmış ve bu kurallara uyulduğu takdirde yaşam mantıklı bir dizgeye oturacakmış gibi davranma eğilimindedirler.</p> <p>-Bu plan sekans insanlığın ve özellikle de aydınlanmanın kurmaya çalıştığı bu sistemin doğa ile uyumunu göstermektedir. İnsan kaotik olan doğayı kurallarla şekillendirmeye çalışmaktadır ancak doğa ve yaşam bu</p>

⁴ Ayrıntılı bilgi için Bkz. Özkan, E. Ç. (2018). *Akılcı Düşüncenin Eleştirisi Olarak Sinemada Absürt: İskandinav Sineması Örneği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

	<i>ulaştığımda otobüsü hareket ederken gördüm yani kaçırmışım. Doğal olarak. Bu yüzden doğal olarak yürümeye başladım. Ulaştığım zaman doğal olarak kimsecikleri yoktu. Sadece kapağı astıkları "iptal olmuştur" yazan bir not vardı. Yazık oldu, doğal olarak.</i>	kuralların içerisine sığamayacak kadar karmaşıktır.
--	---	---

Zamanda kaybolmuş *subay* sahnesi *İnsanları Seyreden Güvercin* filminin sürrealist denebilecek iki sahnesinden birisidir. Fragmanın ana karakteri olan denizci subayı zaman içerisinde kaybolmuş bir karakterdir ve gittiği adres doğru olmasına karşın o adreste bulunduğu mekân bir askeriye değil, restorandır. Telefon ile gittiği yerin konumunu teyit eden subay, yine de aradığı mekânı bir türlü bulamaz. Bu anlamda plan sekans Godot'yu Beklerken (2021) oyununa önemli referansta bulunmaktadır. *Godot'yu Beklerken* oyununda bir türlü beklenen Godot gelmezken *İnsanları Seyreden Güvercin* filminin subay fragmanında, ana karakter bir türlü aradığı yeri bulamaz. Gösterilenlerin subayın konuşmalarıyla aktarıldığı tirat sahnesinde de gitmek istediği derse gitmeyi nihayetinde başarabildiği zaman dersin iptal olduğunun vurgulanması, sekans ve oyun arasındaki bağı güçlendirmektedir. Bu plan sekans insanın ulaşmak istediği hedefin beyhudeliğine vurgu yapmaktadır. İnsanlar yaşam içerisinde birçok zorluğun üstesinden gelerek bir şeyi başarabileceklerini düşünmektedirler ancak doğanın kendisinde bu şekilde tasarlanmış bir sonuç bulunmamaktadır. Bu nedenle insanın sonuca ulaşmak için belirli kurallar çerçevesinde yaptığı her girişim başarısızlıkla sonuçlanmak zorundadır. Subay sahnesi bu imgenin güçlü bir temsilidir. Ana karakterin tiradında sıklıkla tekrarlanan "doğal olarak" kelimesi, insan ve şehir yaşamının doğal yaşamdan ne kadar uzak bir yaşam olduğunu ironik bir şekilde vurgulamaktadır. Bu fragmanda absürt edebiyat içerisinde eserler vermiş olan Albert Camus'un yaklaşımıyla paralellik bulundurmaktadır. Camus'ya (1975: 31) göre yaşamı akılla kavramaya çalışan insan büyük bir yanılgı içerisindedir. Yaşam nedensellikten yoksundur ve aydınlanma ile birlikte oluşan bir anlayış olarak bilimsel deterministik anlayışın insanı nihai mutluluğa ulaştıracağı varsayılmaktadır. Camus'ya göre ise yaşam herhangi bir şekilde sebep ve sonuç ilişkisi üzerinden ilerlemez. Doğanın ve yaşamın bir amacı yoktur. Bütün yaşam rastlantısal ve erekten yoksundur (Özdemir, 2012: s. 6 ve Colette, 2006: s. 25).

Tablo 7		
Gösterenler	Gösterilenler	Göstergeler
	Düz Anlamlar (Kod)	Yan Anlamlar (Kod Açımı)
-Mekân	2000'li yıllar İsveç'te bir bar	Barın içerisinde yaklaşık üç yüz yıl arayla yaşamış insanlar aynı mekânda bulunmaktadır. Hayatın gelip geçiciliği ve insan ömrünün tarihsel süreç karşısındaki kısalığı gösterilmektedir.
(Görsel 15). -İnsanlar	Modern zaman İsveç banliyösünde sıradan bir bar ve barda insanlar atari oynamak, içki içmek ve sohbet etmek gibi gündelik eylemler gerçekleştirmektedir.	(Görsel 15).in bulunduğu bölüm sıradan bir günün sıradanlığını göstermektedir.
(Görsel 16). -Modern İnsanlar -1700'lu yıllarda savaşa giden askerler.	Modern dönemde sıradan bir gün yaşanırken aniden 1700'lu yılların askerleri ve dönemin kralı 12. Karl bara girer. Askerler kral istemediği için kadınları ve bazı kişileri şiddet uygulayarak bardan çıkartırlar. Kral barda soda içer ve ardından sefere gider.	(Görsel 16). ve (Görsel 17).nin bulunduğu bölümde sıradan modern yaşam radikal bir şekilde kırılır. Sahne sürrealist ve postdramatik bir yapıya bürünür. Aynı topraklarda (coğrafyada) geçmişte ve günümüzde yaşanan durumların farklılığı sürrealist ve çatışmalı bir biçimde betimlenir.
(Görsel 18). Modern İnsanlar -1700'lu yıllarda savaşa giden askerler.	Modern dönemde yine sıradan bir gün yaşanırken 1700'lu yılların İsveç ordusu ve dönemin kralı 12. Karl, Rusya ile yaptıkları savaştan ağır bir mağlubiyet almış olarak dönerler. Kral barda oturur, üzgün ve perişan bir haldedir. Modern dönemin insanları da İsveç'in ve kralın bu mağlubiyetine çok üzülür ve içli içli ağlarlar.	(Görsel 18)., (Görsel 17). ve (Görsel 16).da oluşturulan sürrealist ve postdramatik plan sekansın devamıdır. İsveç ordusu ve kral ağır bir yenilgiye uğramıştır. Sekans bir kralın en güçlü ve en sefil halini göstermektedir. Ayrıca fragman bu göstergelyi zamansal bir tünel kurarak inşa etmektedir. Modern dönemde yaşayan insanların 1700'lu yıllarda kaybedilen bir savaşa için ağlamaları ise bir ulusun geçmişi ile olan bağını vurgulamaktadır. Yaşam ve insanın yaşama biçimleri ne kadar değişirse değişsin, bir ulusu belirleyen ortak bir tarih olduğu gösterilmektedir. Ancak bu göstergeler birçok farklı katman da bulundurmaktadır. İnsanın güçlü ve güçsüz evreleri, geçmiş ve bugün, tarihte önemli olan kralların bile çoktan ölmüş ve adının unutulmuş olması gibi yapılar, filmdeki temel varoluşsal izleği takip etmektedir. Hayatın gelip geçiciliği ve insan ömrünün tarihsel süreç karşısındaki kısalığı plan sekansın diğer önemli göstergeleridir.

İnsanları Seyreden Güvercin filminin gerçek üstü ve postdramatik olan bu plan sekansı yakın dönem modern İsveç'in bir cafe / barında geçmektedir. Gündelik yaşamına devam eden insanların rutini 1700'lü yıllardaki İsveç ordusunun ve dönemin kralı 12. Karl'ın bara gelmesiyle sekteye uğrar. Bu plan sekansı, bir fragmanın içerisinde zamansal açıdan kırılmanın yaşandığı ve iki farklı zaman diliminin aynı anda gösterildiği tek fragmandır. Yaklaşık üç yüz yıllık zaman farkı çok doğal bir şekilde birleştirilmiştir. 1700'lü yılların savaşçı İsveç'i ile 2000'li yılların savaştan uzak ve sakin İsveç'i sanki bir zaman tüneli aracılığıyla birleştirilmiştir. Bu anlamda plan sekansın göstergebilimsel açıdan oldukça zengin bir içeriğe sahip olduğu söylenebilir. Bir kralın savaşa gitmeden önceki güçlü ve mağrur tavrı ile savaşı kaybettiğindeki perişan hali insanlığın hem bireysel hem de toplumsal olarak geçirdiği zıt durumları göstermektedir. Devletler ve insanlar tarihin bazı bölümlerinde çok güçlü iken bazı bölümlerinde ise çok güçsüz durumda kalabilmektedirler. Plan sekansın İsveç'in tarihini ve bugünü aynı anda göstermesi ve hem 1700'lu yıllardan gelen askerlerin hem de modern insanların bu durumu yadırgamaması, izleyicinin sahneye mesafeli ve tarihsel bakabilmesini sağlamaktadır. Emre Yalçın'ın (2010: 10) da belirttiği gibi bu tür zamansal ve mekânsal kırılmalar ve birleştirmeler postdramatik tiyatrodaki sıklıkla karşılaşılan göstergelerdir. Yoğun bir teatral içeriğe sahip olan *İnsanları Seyreden Güvercin* filminin bu sekansı da postdramatik tiyatronun sinemaya uygulanması olarak okunabilir.

Tablo 8.		
Gösterenler	Gösterilenler	Göstergeler
	Düz Anlamlar (Kod)	Yan Anlamlar (Kod Açımı)
(Görsel 19). -Beyaz erkek askerler -Siyahı insanlar ayaklarından prangalı olarak demirden yapılmış bir düzeneğe zorla sokmaktadır.	Beyaz batılı askerler, siyahı insanları gramofonları olan demir bir yapıya zorla sokarlar.	Batı medeniyetinin özellikle Afrikalılara, Hitler'in de Yahudilere uyguladığı katliamın imgesidir. Beyaz batılı askerler, ayaklarında pranga olan insanları adeta gaz odalarına zorla sokmaktadır.
(Görsel 20). -Gramofonları olan Demir düzeneğe -Beyaz askerler -Siyahı insanlar	Beyaz askerler insanları içine zorla soktukları gramofonlarla örülü düzeneği ateşe verirler. Gramofonlardan düzeneğin içerisinde yanan ve boğulan insanların çığlıkları müzikal olarak duyulur.	-Yanarak ve boğularak ölen insanların seslerinin gramofonlardan duyulması, batı toplumlarının yaptıkları katliamları estetik bir imgeye dönüştürmesinin bir göstergesidir. -Batılı toplumlar yaptıkları katliamları ilk önce nedenselleştirirler daha sonra ise bu katliamı sinemada veya müzikte bir estetik olgu olarak kullanırlar. Bu sahnede özellikle gramofonlardan çıkan sesle gösterilmek istenen batı toplumunun bu iki yüzlü halidir.
(Görsel 21). -Çok iyi giyimli yaşlı erkek ve kadınlar	Üst sınıf, batılı ve elit bir grup insan şampanya içerek yanmakta olan düzeneği izler ve çıkan müzikal sesleri dinler.	Batılı toplumların ve özellikle batılı üst sınıfın sömürgelerinde yaptıkları katliamlara karşı ortaya koyduğu tutumun grotesk biçimde görselleştirilmesi.
(Görsel 20). Gramofonları olan demir düzeneğe		Gaz odası, katliam imgesi.
(Görsel 21). Basamakların üzerinde duran insanlar		Sömürgelerine ve diğer uluslara tepeden bakan ve sistematik katliamlar yapan batılı ülkeler /insanlar.

İnsanları Seyreden Güvercin filminin eleştirel anlamda en sert plan sekansı (Görsel 19) – (Görsel 21). arasında gösterilen plan sekansıdır. Renk paleti ve sinematografi açısından filmin genelinde bulunan yapıyla örtüşen plan-sekans, film içerisinde ilk kez bu denli sert ve toplumsal bir eleştiriyi ortaya koymaktadır. Özellikle batı kültürü açısından (Avrupa, İngiltere ve Amerika) sömürge tarihi oldukça kanlı ve bastırılmış bir tarih olarak yer almaktadır (Öztürk, 2012: 51). Uygarlığın ve insan haklarının beşiği olarak görülen batı, sömürgelerinde birçok katliam gerçekleştirmiştir. Ayrıca Avrupa iki dünya savaşı sırasında ama özellikle de 2. Dünya Savaşı'nda insanlık tarihinin en yıkıcı safhalarına gelmiştir. Ölüm maliyetleri yüksek olduğu için beyaz batılı askerlerden oluşan Naziler, insanları çoğunlukla da Yahudileri toplu bir şekilde gaz odalarında öldürmüştür.⁵ Roy Anderson'ın bu plan sekansı batı kültürünün tüm bu olaylar karşısındaki tutumunu temsil etmektedir. Plan sekansı göstergesel olarak batının gerçekleştirdiği katliamları, uzak ve güvenli bir mesafeden, sürdürdüğü yüksek yaşam standartını bozmadan izlediğini tasvir etmektedir. Günümüz batı dünyasının en gelişmiş ve önemli figürlerinden biri olan İsveç'in diğer batılı medeniyetlerle birlikte tarihsel açıdan bulunduğu konumu göstergelerle betimleyen plan sekansı önemli noktalardan biri de düzeneğin üzerindeki gramofonlardır. Bu gramofonlar, batı medeniyetinin yaptığı katliamları dahi estetik bir unsura dönüştürdüğünü göstermektedir. 2.

⁵ <https://encyclopedia.usmm.org/content/tr/article/gassing-operations>

Dünya Savaşı ve Vietnam Savaşı sonrası yine batılı olan sinema sektörünün sürekli günah çıkarmaya çalışması, yapılan katliamların estetik bir objeye dönüşmesine neden olmuştur. Bu şekilde batılı toplumlar yaptıkları katliamları bazı enstrümanlardan geçirerek onları izlenip, tüketilebilir yapılara dönüştürmektedir. Bu sahnede sinemanın gördüğü işlev, gramofon göstergesiyle imgeleştirilmiştir. Plan sekansın bütünü de batı medeniyetinin kendi organize ettiği katliamları gerçekleştirme, izleme ve tüketilebilir bir objeye dönüştürme süreçlerini göstermektedir.

Tablo 9		
Gösterenler	Gösterilenler	Göstergeler
	Düz Anlamlar (Kod)	Yan Anlamlar (Kod Açımı)
<p>(Görsel 21).</p> <p>-İnsanlar</p> <p>-Çok yaşlı bir adam</p>	<p>Bir barda insanlar içki içip sohbet etmektedirler. Yaşlı bir kişi tek başına ve yalnız içki içmektedir.</p>	<p>-Yaşlı adamın yalnızlığı ve yaşlılığın verdiği hüznün.</p> <p>-Bar ve bardaki insanlar yaşam sevincinden yoksundur.</p> <p>-Herkes sanki bir görevi yerine getiriyormuş gibi içki içip, sohbet etmeye çalışmaktadır</p> <p>-Soğukluk, cansızlık ve yaşamın solmuşluğu.</p>
<p>(Görsel 22). / (Görsel 23). / (Görsel 24).</p> <p>-Genç denizciler</p> <p>-Askerler ve farklı mesleklerden insanlar</p> <p>-Barı işleten topal bir kadın</p> <p>-Orta yaşlı bir erkek</p>	<p>1949 yılında İsveç'te aynı bar. En önde orta yaşlı saç dökülmüş bir erkek bira içip yemek yemektir. Barı işleten topal kadın önce içkileri doldurur, daha sonra bu içkileri şarkı söyleyerek bardaki insanlara dağıtır. Bardaki diğer insanlar barı işleten kadının şarkı söylemesine eşlik eder ve koral bir şekilde şarkı söylerler. Bu sırada bardaki herkes kadını öper ve içkisini alır.</p>	<p>-Nostalji</p> <p>-Bu fragman (Görsel 21).’de yalnız başına içki içen erkeğin anlarına yapılan bir yolculuktur. 1949 yılında henüz orta yaşlyken yaşadığı bir anıyı hatırlar. O yıllarda içinde bulunduğu barı işleten topal kadın, yalnız erkeğe kur yapmıştır, erkeğin de bu kur hoşuna gitmiştir ancak kadına karşılık vermemiştir. Belki de bugün yalnız içki içmesinin sebeplerinden biri de o zaman o kadına karşılık vermemesidir. Özellikle yaşlı adamın yüzündeki pişmanlık ifadesi bu durumun bir göstergesi olarak okunabilir. Diğer taraftan 1949 yılı bu yaşlı adamın zihninde yaşanmakta olan modern dönemden çok daha canlıdır. İnsanlar toplu halde şarkı söyler, barmen kadın öpücük karşılığında içki dağıtır ve bar ortamındaki atmosfer canlı ve sıcaktır.</p> <p>-Bu fragmanda göstergesel olarak geçmişin günümüz modern toplumundan daha yaşam dolu olduğu vurgulanmaktadır.</p>
<p>Mekân</p>	<p>Bar / Restoran</p>	<p>-Aynı mekânın zaman içerisinde fiziksel olarak hiç değişmemesine karşın atmosfer, canlılık ve renklilik açısından tamamen değişmiş olması betimlenmektedir.</p> <p>-Geçmiş ile modern zamanlar arasındaki zamanın farklı iki ruhu gösterilmektedir.</p>

İnsanları Seyreden Güvercin filminin büyük bir bölümü insanlığın varoluşsal çıkişsızlığı üzerine kurulu olsa da bazı fragmanlar insanın yaşamdaki mutluluğu ile ilgilidir ya da bununla bağlantılıdır. Yaşamdaki mutluluk anları ise film içerisinde hep sıradan ve gündelik eylemler üzerinden verilir. Çalışmada yer almayan birkaç fragmanda neredeyse hiçbir şey olmaz ancak fragmanın içerisindeki insanlar mutludur. Bu sahnelerde bir kişi bir bebekle oynar veya iki sevgili kumsalda birbirine sarılarak uyuklarlar. Filmin yönetmeni Roy Andersson neredeyse felsefi bir tavır olarak mutluluğun gündelik hayat içerisindeki çok küçük şeylerde olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre insan bir şeyi başarınca veya anlatı bilimsel açıdan söylenecek olursa “dağın arkasındaki ejderhayı öldürüp prensesi kurtarıncaya değil” sıradan gündelik olayların küçük mutluluklarını

kavrayabildiği zaman mutlu olabilir. Bu mutluluk anlayışı Epikuroscu mutluluk anlayışı ile yakından ilişkilidir. Laertios, Epikuros felsefesindeki mutluluk anlayışını şu şekilde özetlemiştir:

Epikuros susayınca su içmek gibi, acı giderici arzuları doğal ve zorunlu sayar; pahalı yiyecekler gibi, acıyı gidermeyen, yalnızca hazzı çeşitlendiren arzular ise, ona göre, doğaldır ama zorunlu değildir; çelenk alma ve adına heykel dikilme gibi arzular da ne doğaldır ne de zorunludur (2010: 525).

Görüldüğü gibi Epikuroscu felsefi yaklaşım yaşamdaki en temel yapılarda mutluluğu aramayı öğütlemektedir. Andersson'da benzer şekilde gündelik yaşamın içerisindeki saklı anları insanın mutluluğuyla özdeşleştirdiği göstergeler kullanmıştır. Ancak ana akım söylem mutluluğun iyi bir kariyer, büyük bir ev, araba, servet gibi maddi olgularla erişilebileceğini pompalamaktadır. Andersson'un yaptığı göndermeler tam da bu neoliberal söylemin karşısında konumlanmaktadır. Ona göre insan dünyaya fırlatılmış aciz ve fani bir varlıktır. Bu durumda insanın tek yapabileceği sevgi yoluyla kurulan ilişkiler oluşturarak gündelik, küçük şeylerden keyif alabilmesini öğrenebilmektir. Özellikle bu fragman geçmişe duyulan özlemin ve günümüzde kaybolmaya yüz tutan insani mutluluğun panoraması gibi yapılandırılmıştır.

Günümüze yakın bir zamanda geçen fragmanın ilk sahnesinde ismi bilinmeyen yaklaşık seksen ila doksan yaşlarındaki bir erkek yalnız ve tek başına içki içmektedir. Ancak sanki yalnız olan sadece o değildir, bardaki diğer insanlar da yaşam coşkusundan oldukça uzaktır. İnsanlar sanki bir görevi yerine getiriyormuş gibi sohbet ederler ve içki içerler. Yaşamın oluşturduğu hiçbir heyecan ve coşku yoktur, tıpkı filmin büyük bölümünde olduğu gibi sanki insanlar ölümlerinde buluşmuş gibidir. Ancak sahne aniden kesilir, ekranda 1949 yazar ve aynı barın 1949 yılındaki hali görünür. Bu sahne yaşlı adamın bir anısıdır ve 1949 yılındaki aynı bar, dekoratif olarak günümüzdeki barın aynısıdır. Mekân açısından hiçbir değişiklik yoktur ancak o mekânın içerisindeki dolduran insan kitlesi ve o insanların oluşturduğu atmosfer, 2000'li yıllardaki atmosferden tamamen farklıdır. 1949 yılındaki bar adeta nefes alan bir canlı gibidir, insanlar gerçekten birbiriyle konuşur ve barın içerisindeki herkes güzel bir bütünü değerli parçaları gibidir. Tek başına yemek yiyen ve yine yalnız olan erkek bile kendisini yalnız hissetmemektedir, sanki bardaki diğer insanlarla ortak bir varoluşu paylaşmaktadır. Barın sahibesi kadın şarkı söyleyerek içkileri dağıtır ve bütün bir bar hep birlikte (koral) kadının şarkısına eşlik eder. Barın sahibesi içkileri parayla değil öpücük karşılığında verir ve aynı zamanda fragmanın ana karakteri olan erkek karaktere de kur yapar. Kadının kur yapması hoşuna gitse de erkek karakter utangaçlığından veya eyleme geçecek gücü kendinde bulamasından dolayı ona karşılık veremez. Sahne tekrar günümüze yakın bir tarihe döndüğü zaman ise hayatın rengi tekrar solar, yaşlı adam yalnız başına titrek adımlarla bardan çıkar. Bu fragman bir taraftan günümüzle geçmişi karşılaştırır ve geçmişin yaşamsal gücünü adeta kutsar, diğer taraftan da ise insanın önüne çıkan fırsatları değerlendirmesinin önemine vurgu yapar. İnsanın yaşayabileceği sadece bir hayat vardır ve bu hayatta bazı anlar ve durumlar çok önemlidir. Yaşamda bazı zamanların telafisi yoktur ve fragmanın ana karakterinin hüznü de bu telafinin olamamasından kaynaklanmaktadır. Bu anlamda bar sahnesi fragmanı filmin hem en mutlu, iyimser ve nostaljik fragmanıdır hem de diğer fragmanlardaki gibi insan hayatının geçiciliğine vurgu yapar.

Tablo 10.		
Gösterenler	Gösterilenler	Göstergeler
	Düz Anlamlar (Kod)	Yan Anlamlar (Kod Açımı)
(Görsel 21). İnsanlar	Bir durakta otobüs bekleyen insanlar aralarında içinde buldukları günün hangi gün olduğunu konuşurlar.	İnsanlığın absürt durumu
Diyalog	<p>Omuz Çantalı Erkek: Bugün Çarşamba mı?</p> <p>Evrak Çantalı Erkek: Evet.</p> <p>Omuz Çantalı Erkek: Perşembe olduğuna emindim ama değil.</p> <p>Kahve İçen Kadın: Evet değil.</p> <p>Omuz Çantalı Erkek: Bana sanki Perşembe gibi gelmişti.</p> <p>Omuz Çantalı Erkek: Hangi gün olduğunu hissedemezsin bu imkânsız. Günleri takip etmelisin. Dün Salı'ydı, bugün Çarşamba, yarın da Perşembe. Bunu</p>	<p>-Bu diyaloglar doğada gerçek bir anlamın olmadığını, insanların dil aracılığıyla anlamlar yarattıklarını göstermektedir.</p> <p>-Bu sahne insanların anlam yüklediği her şeyin dil oyunlarından ibaret olduğunu vurgulamaktadır.</p>

	takip etmezsen karmaşa hüküm sürer.	
	Kadın: Doğru	
Mekân	Otobüs Durağı	-Gelmeyecek olan bir şeyi bekleme imgesi. -Godot'yu Beklerken oyununda beklenen Godot'un gelmemesi, hayatın bir amacının olmaması, insanın dünyada absürt bir şekilde zaman geçiriyor olması gibi göstergeleri işaret etmektedir.

İnsanları Seyreden Güvercin filminin son sahnesi olan “Durakta Bekleyen İnsanlar” sahnesi film geneline yayılmış olan varoluşçu felsefeyi ve insanlığın absürt durumunu göstermektedir. Bu sahnede otobüs durağı özellikle absürt tiyatrodaki sıklıkla kullanılan bir imgedir. Absürt edebiyatta beklenen bir şey olması, beklenen şeyin gelmeyeceği olarak işlev görür. Godot'un hiçbir zaman gelmeyecek olması insanların yaşamını sürekli anlamsız bir bekleyiş içerisinde geçiriyor olduğunu göstermektedir (Esslin, 1961: 37) Bu bekleme gösterenleri insanın hayatta sürekli bir anlam arayışı içerisinde olduğunu, bazı şeyleri yapması durumunda o anlamın gerçekleşeceğini varsaymasına dair bir göndermedir. İnsanın ilk önce okulda, sonra iş yaşamında daha sonrada ise aile yaşamında kendisinden beklenenleri yapınca mutluluğun veya anlamın olacağına dair bir algısı vardır. Ayrıca bütün kültürel ve ekonomik sistemde bu algı üzerine kuruludur. Absürt edebiyat bu varsayımın beyhudeliğinin altını çizmektedir. İnsan sürekli gelecek olan bir anlamı bekler ama bu anlam hiçbir zaman gelmez. Günday (2014: 134) absürt tiyatro içerisindeki bekleme imgesini şu şekilde tarif etmektedir:

Absürt karakterler itildikleri yokluğun farkında olmalarına rağmen içlerinde açılan onarılmaz boşlukları ve tarifi imkânsız kopuklukları, varlığından bile emin olmadıkları ve hatta ürkütükleri bir kurtarıcıyla onarmayı beklemeleri, çaresizliklerin en derinine ve yanılsamaların en acımasızına savrulduklarını resmeder.

İşte bu sahnede gösteren olarak bulunan otobüs durağı ve bekleme eylemi insan yaşamındaki anlam olgusunun işleyişini göstermektedir. Sahnede geçen diyaloglar ise Wittgenstein'in felsefesiyle yakından ilişkilidir. İnsanların kurduğunu varsaydığı anlamların bütünü dil ve oyunun birleşmesiyle oluşmaktadır. Wittgenstein (1998: 15) “dil ile dilin örüldüğü eylemlerden oluşan bütüne dil oyunu” demektedir. Bu anlamda dil, insanlar arasında uzlaşımaya dayanan, kod ve kod açımını içeren bir örüntüdür. Başka bir ifadeyle dil bir tür oyun içeriğine dayalı olduğu için apriori (önsel) bir anlam içermemektedir. İnsanlar ise modern yaşamı ve kültürü önemli bir bölümünü dil üzerine kurmuşlardır. Bu durumda uzlaşmanın geçici olarak yitirilmesi dahi modern kültürün içe patlamasına ve boşa düşmesine yol açar. Bu sahnedeki diyaloglar yaşam içerisindeki en basit kabullerimizin dahi dile ne kadar bağımlı olduğunu göstermektedir. Doğanın kendisinde haftanın günleri bulunmaz ancak toplumsal hayatı bir düzene oturtmaya çalışan modern insanlar haftanın günlerini içselleştirmişlerdir. Çarşamba veya perşembe günleri dil oyununa dayalı ortak uzlaşmanın bir ürünüdür ve maddi karşılıkları yoktur. Ancak insan doğada bulunmayan fakat modern yaşamın çekirdeğinde yer alan uzlaşımaya yabancılaştığında kültürün dışında kalır. Kültürün içerisinde kalmanın bedeli ise kendi insani doğasına yabancılaşmaktır. Modern insan için haftanın günlerini sorgulamak dahi oluşturduğu kültürün absürt doğasını ortaya çıkarmaktadır.

Dünya sinemasının önemli yönetmenlerinden İsveçli Roy Andersson'nun “Yaşayanlar” olarak isimlendirdiği film serisi insanlık durumlarını varoluşçu felsefe ve bu felsefe ile iç içe geçmiş şekilde absürt bir düşüncelikle ele aldığı yapılan inceleme sonucunda açıklıkla görülmektedir. Varoluşçuluk felsefesinin çok geniş kapsamlı bir literatürü bulunmaktadır ancak *İnsanları Seyreden Güvercin* filminde bu felsefenin özellikle ölüm, mantık ve insanın dünyaya yabancılaşması kavramları üzerinde durulmaktadır. Varoluşçu felsefe, Aydınlanma ve bilimsel bilgi ile inanç merkezli bilgiye aynı anda refleksi gösteren bir felsefi oluşumdur. Varoluşçu felsefeye göre hem bilimsel akıl hem de dogmatik düşünce bir kurtuluş vaat ederler ancak böyle bir kurtuluş insan hayatı için söz konusu değildir. İki yöntem de erekseldir fakat doğa insanın tasavvur ettiği şekilde ereksellikten yoksundur hatta tamamen rastlantısal bir yapıya sahiptir (West: 2016, 194). Önemli varoluşçu filozoflardan bir olan Nietzsche'ye göre de insan varoluşunda yer alan hiçbir özellik varoluşunu anlamlı kılmaz ve ona yaşamsal bir amaç sağlamaz. “Var oluşun hiçbir hedefi veya sonu yoktur...varoluşun karakteri doğru değil yanlıştır” der (Nietzsche: 2010, 32). İnsan kendi ölümlüğünü kabullenmemek için doğa ve kendisi arasında analogiler kurmaya çalışır. Tam bu aşamada varoluşçu felsefe insan türüne bir ayna tutmaya çalışmaktadır. Varoluşçu felsefe açısından insanın kendi faniliğinden kaçmaya çalışması merkezi bir noktada durmaktadır. İnsan ölümlü olduğu gerçeğinden uzaklaşabilmek için kendisine sürekli yeni işler ve meşguliyetler yaratır. Heidegger (2008: 197-198) bu durumu “kaçış” olarak adlandırır ve insanın çevresini kuşatan işler ve insanlar aracılığıyla sürekli kendisinden kaçmaya çalıştığını vurgular. Gabriel Marcel'e göre ise insan büyük bir yolculuğa çıkmış olarak gözlerini dünyaya açar (Akt Koç, 2008: 172). Başka bir ifadeyle insan hiçbir bilgisi olmadığı dünyaya kendi isteği ve bilinci dışında gelmiştir, bir anlamda fırlatılmıştır. İnsanın doğum ile birlikte dünyaya fırlatılmış olması metaforu, varoluşçu felsefe açısından yaşamı boyunca

geçerliliğini sürdüren bir metafordur. Heidegger ve Sartre insanın hiçlik karşısında ve nedenini bilemediği bir şekilde yaşadığını söylemektedir. Ölümlü bir dünyaya fırlatıldığı düşüncesi insanın kendisinde *bunaltı* oluşturmaktadır. Ölümlüğünün farkına varamayan insan ise özellikle Heidegger'e göre zaten hiç yaşayamamış insan olarak görülür. *İnsanları Seyreden Güvercin* filminde sözü edilen bu varoluşçu olguların tamamının yer aldığı görülmektedir.

İnsanları Seyreden Güvercin filminin varoluşçu felsefe içerisinde kullandığı en güçlü damar ise saçma (absürt) kavramıdır. Albert Camus (1975: 31) felsefi yaklaşımı absürt kavramının sorgulanması üzerinden yapılandırmıştır ve absürdü oluşturan temel mekanizmanın yaşamın gerçekliği ile insanın istekleri arasındaki uyumsuzlukta bulmuştur. Camus'a göre insanlar hayatın inançla veya bilimle anlaşılabilir şekilde belirli bir amaca yöneldiği varsayımındadırlar ancak doğanın kendisinde böyle bir amaç yer almamaktadır. İnsanın yaşamın erekten yoksun olduğunu kabullenmemesi ise absürt (saçma) durumu yaratır. Yaşamın bu absürt yapısı karşısında insanın yapabileceği tek gerçek eylem "saçma" olanı kabullenmektir. Saçmayı kabullenmeyen insan onunla mücadele edemez ve ona baş kaldıramaz. Bu anlamda Camus'un absürt anlayışı pozitif yönlü bir yapıdadır. Absürttü kabullenebilen insan yaşayabileceği tek hayata müdahale ederek, onun içerisinde hareket edebilir. Başka bir ifadeyle insan, ancak dünyanın absürt yapısının kabul edilebilmesiyle özgürleşebilir. *İnsanları Seyreden Güvercin* filminin yönetmeni Roy Andersson'un da nihilist bir bakış açısından ziyade kabullenici ve doğayla uyumlu bir hayat sürmeye yönlendirici şekilde filmi tasarladığı söylenebilir. Zira film içerisinde insanların varoluşsal krizlerine değindiği gibi, gündelik hayatın basit ama mutluluk veren eylemlerine de değinmiştir. Hatta bir anlamda dünyanın absürt ve kederli durumlarının karşısında absürt ve mutlu plan sekanslarını da bir gösterge olarak koymuştur.



Görsel 28. Down sendromlu bir annenin çocuğunu sevmesi ve gündelik mutluluğu.



Görsel 29. İki sevgilinin şehir kıyısındaki bir kumsalda uzanması.

Yukarıdaki iki görselde de gündelik hayattaki küçük anların mutluluğun kaynağı olduğunu gösteren film, bu mutluluğa ancak yaşamın absürtlüğünün kabullenilmesiyle ulaşılabilirliğini söylemektedir. *İnsanları Seyreden Güvercin* filminin fragman yoğunluğu ve sıralaması da bu düşünceye paralel olarak yapılmış görünmektedir. Filmde varoluşçu felsefe içerisinde önemli kavramlar olan iç daralması, bulantı, sıkıntı, dünyaya fırlatılmışlık, yalnızlık ve yabancılaşma, umutsuzluk, ölüm, gündelik hayatın rutini, kaybolmuş insan gibi temaların yanında mutluluk, hümanizm, dostluk, yardımlaşma, birliktelik gibi temalar bir arada bulunmaktadır.

SONUÇ

İnsanları Seyreden Güvercin filminin göstergebilimsel çözümlemesinin yapılmasının nedeni filmin olay örgüsünden ziyade, çoğunlukla görsel, zaman zaman da işitsel göstergelerle anlam oluşturmasıdır. Bu anlam oluşumunda gösterilenlerle, göstergeler arasında kod açımına dayanan bir süreç bulunmaktadır. Çalışmanın analiz bölümünde açıklandığı gibi filmin çoğu sahnesi göstergebilimsel analiz açısından çok zengin bir içeriğe sahiptir. Bu içerik zenginliğinin temel nedeni de plan sekanslarda anlamın büyük oranda sinematografi aracılığıyla oluşmasıdır. Filmde, Edward Hooper'ın resim stiline oldukça yakın bir sinematografi kullanılmıştır ve plan sekansların tamamı özenli tablolarından oluşmaktadır. Bu anlamda *İnsanları Seyreden Güvercin* filmi canlı tablolarından oluşan parçalı bir anlatı sunmaktadır denilebilir. Filmdeki karakterlerin büyük çoğunluğunun yüzleri beyazdır. Yönetmen filmdeki karakterlerin yüzlerinin beyaz olmasının o kişileri evrenselleştirdiği belirtmektedir ve Shakespeare'in (2007: 114) Hamlet oyunundaki "olmak ya da olmamak işte bütün mesele bu" repliğinin en güzel beyaz bir yüzle anlamlı kılınacağını söylemektedir.⁶ İnsan cildinin sarı, mavi, kırmızı, beyaz gibi insan tenine özgü olmayan renklere boyanması belirsizlik, bilinmezlik, güvenilmezlik, ölüm gibi duyguları çağırıştırır ve bu duygulara bağlı olarak insanda korku oluşturur (Bouvet, 2004: 26). Roy Andersson da filmlerinde göstergesel olarak bu yapıyı kullanmaktadır. İnsanların yüzünün

⁶ <https://altyazi.net/soylesiler/roy-anderssonla-soylesi-mese-agaci-ve-aptallik/>

beyaz olması onların bir zamanlar yaşamış, yaşayan veya yaşayacak ama mutlaka günün birinde ölümler dünyasına karışacak olan insanlar olduğunu vurgulamaktadır.

Filmin sinematografi açısından en önemli unsurlarının başında kamera kullanımı gelmektedir. *İnsanları Seyreden Güvercin* filminde hiçbir kamera hareketi bulunmamaktadır ve sahneler genel plandan izleyicilere sunulmaktadır. Kurgu açısından bakıldığında zaman da sahneler arası yapılan kesmelerin dışında hiçbir kurgu hareketi bulunmamaktadır. Başka bir ifadeyle sinema filmlerinin neredeyse tamamında bulunan omuz plan, Amerikan plan, baş plan, alt aç, üst aç, yakın plan, eğik (dutch) plan, kuşbakışı plan, orta plan gibi hiçbir farklı plan kullanılmamıştır. Ancak bu filmde bir kurgu olmadığı anlamına gelmemektedir. Plan sekansların tamamı benzer özellikler taşıyan farklı tablolar olarak kurgulanmış ve kesintisiz oyuncu performanslarıyla sinematografi oluşturulmuştur. Başka bir ifadeyle oluşturulan sinematografi kamera ve kurgu hareketleriyle değil, dekor, makyaj, mizansen ve performans tasarımlarıyla yapılandırılmıştır. Filmde herhangi bir kurgu ve kamera hareketi olmamasının temel nedeni ise filmin ismi ile ilişkilidir. Kamera, bir kuşun yerine geçmiş durumdadır. Nasıl ki bir kuş insanları konduğu bir daldan genel plandan izlemektedir, aynı şekilde kamera da insanları bulunduğu noktadan genel planda izler. Kamera tıpkı bir kuş gibi hiçbir şeye müdahale etmez, sadece olanları izler. Bu nedenle filmin sinematografik yaklaşımıyla içeriği arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır. Bir anlamda filmin sinematografisi, dala konmuş bir kuşun insanın varoluşunun farklı bölümleriyle ilgili gözlemler yapıyor olmasıyla üst üste bindirilmiştir denilebilir. Filmin sinematografisinin bir diğer önemli unsurunu ise renk paleti oluşturmaktadır. Renk paletinin soğuk ve gri tonlar üzerinden oluşturulması, filmin varoluşçu içeriğini güçlendirmektedir. Renk kullanımı açısından sıcak tonlar ve pastel renkler neredeyse hiç kullanılmazken, gri ve soğuk tonların baskın olması insanın faniliği, yalnızlığı, amaçsızlığı gibi varoluşçu temaları göstergesel açıdan güçlendirmektedir.

İnsanları Seyreden Güvercin filminin göstergebilimsel yöntem uygulanarak yapılan bu çözümlemesinde filmin yönetmeni Roy Andersson'un imgeleri, simgeleri, diyalogları, ses kuşağını ve genel olarak sinematik yapıyı farklı anlam katmanları oluşturarak tasarladığı görülmüştür. Yapılan bu çalışmada, filmdeki gösteren, gösterilen ve göstergelerle kurulan yan anlamların varoluşçu felsefe ve absürt dünya algısıyla yakından ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Bütünlüklü bir hikayesi olmayan ve insanlık durumları ile ilgili fragmanlardan oluşan filmde, insanın ölümlü bir canlı olması nedeniyle ortaya çıkan trajik durum betimlenmektedir. Bu durum ise insanı absürt bir varoluşa sürüklemektedir. Fragmanlarda farklı zamanlara, sınıflara, sosyal statüleri ve yaşantılara sahip insanların ortak paydası olan yalnızlık, yaşlılık, anlamsızlık, dünyaya yabancılaşma ve en önemlisi de ölümlü olma durumları gösterilmektedir. Genel olarak Roy Andersson bu filmde kendisine has bir sinematografik yaklaşım ve üslup geliştirerek göstergebilimsel açıdan zengin bir tasarımı, varoluşçuluk felsefesiyle ve absürt dünya algısıyla ilişkilendirilerek oluşturmuştur.

GÖRSEL EKLER



Görsel 1. İnsanları Seyreden Güvercin filminin açılışı olan plan sekans.



Görsel 2. İnsanları Seyreden Güvercin filminin “Ölüm Üzerine” olan birinci plan sekansı



Görsel 3. İnsanları Seyreden Güvercin filminin “Ölüm Üzerine” olan ikinci plan sekansı.



Görsel 4. İnsanları Seyreden Güvercin filminin “Ölüm Üzerine” olan birinci plan sekansı.



Görsel 5. İnsanları Seyreden Güvercin filminin “Ölüm Üzerine” olan ikinci plan sekansı.



Görsel 7. İnsanları Seyreden Güvercin filminin “Ölüm Üzerine” olan üçüncü plan sekansı.



Görsel 8. İnsanları Seyreden Güvercin filmindeki ikili Sam ve Jonathan şaka malzemeleri satarken insanları korkutur



Görsel 9. İnsanları Seyreden Güvercin filmindeki ikili Sam ve Jonathan şaka malzemelerinin parasını tedarik ederler.



Görsel 10. İnsanları Seyreden Güvercin filmindeki simbiyotik ikili Sam ve Jonathan kavga eder.



Görsel 11. İnsanları Seyreden Güvercin filmindeki simbiyotik ikili Sam ve Jonathan barışırlar. evi olmayanların yaşadığı bir sosyal tesiste yaşamaktadır.



Görsel 12. Yaşamı iptal olan bir deniz subayı.



Görsel 13. Yaşamı iptal olan bir deniz subayı.



Görsel 14. Yaşamı iptal olan bir deniz subayı.



Görsel 15. 2000'li yıllarda İsveç'te bir bar



Görsel 16. 2000'li yıllarda İsveç'te bir bara rusya seferine çıkmakta olan Kral 12. Karl gelir.



Görsel 17. 2000'li yıllarda İsveç'te bir bara Rusya seferine çıkmakta olan Kral 12. Karl gelir ve bir soda içer. ardından sefere gider.



Görsel 18. 2000'li yıllarda İsveç'te bir bara Rusya seferi dönüşünde savaşı kaybetmiş olan Kral 12. Karl gelir. İsveçli modern insanlar savaşı kaybettikleri için ağlarlar.



Görsel 19. Batı toplumlarının yaptıkları katliamları betimleyen plan sekans. köleler gramfonların olduğu demir bir düzeneğe zorla sokulur.



Görsel 20. Demir düzeneğe ateşe verilir.



Görsel 21. Uygar batılı toplum, toplu katliamı uzaktan izler.



Görsel 22. 2000'li yıllar İsveç'te bir bar. yaşlı bir adam tek başına oturmuş içki içmektedir.



Görsel 23. 1949 yılında İsveç'te aynı bar.



Görsel 24. 1949 yılı, barmen kadın içki servisi yaparken şarkı söyler ve sahnenin en önünde duran erkeğe kur yapar.



Görsel 25. 1949 yılı, barmen kadına bardaki neredeyse herkes katılır, kadın onlara öpücük karşılığında içki verir, toplu bir şekilde şarkı söylerler.



- Bugün çarşamba mı?
- Evet.

Görsel 26. Durakta bekleyen insanlar kendi aralarında konuşurlar.



Görsel 27. Durakta bekleyen insanlar kendi aralarında konuşurlar .

KAYNAKÇA

- Adalı, O. (2016). *Anlamak ve Anlatmak*. Pan Yayıncılık.
- Aksan, D. (2005). *Anlambilim*. Engin Yayınevi.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Z. Atam). Doruk Yayıncılık.
- Angelica, C. & Saragih, A. (2021). *Semiotic Analysis of Parasite Film*. Journal of English Language Teaching and Learning of FBS Unimed. 10(2). 84-96. DOI : [10.24114/tj.v10i2.43292](https://doi.org/10.24114/tj.v10i2.43292)
- Barthes, R. (2015). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rıfat & S. Rıfat Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2015). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rıfat & S. Rıfat Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Beckett, S. (2014). *Godot'yu Beklerken* (U. Ün & T. Günersel Çev.). Kabcacı Yayıncılık.
- Berger. J. (2017) *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.
- Berkeley, B. (1996). *Hylas ile Philonous Arasında Üç Konuşma*. (K. S. Sel, Çev.). Sosyal Yayınlar.
- Bouvet, J. F. (2004). *Doğada Maskeli Balo- Göz Boyama, Taklit, Kılık Değiştirme, Aldatma* (E. Güntekin, Çev.). Kitap Yayınevi.
- Camus, A. (1975). *Başkaldıran İnsan* (T. Yücel, Çev.). Can Yayınları.
- Colette, J. (2006). *Varoluşçuluk*. (Çev.: I. Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Condon, J. C. (1995). *Kelimelerin Büyülü Dünyası*. (M. Çiftkaya, Çev.). İnsan Yayınları.
- Coward, R. & Ellis, J. (2008). *Dil ve Maddecilik: Göstergebilim Alanındaki Gelişmeler ve Özne Kuramı*. (Kılıç. V, Çev.) Toros Kitaplığı.
- Dağdaş, T. (2019). *Yaşayanlar Üçlemesinde Bireyciliğin Sonucunda Bireyin Ölümü*. İçinde Sinefilozofi. Özel Sayı. 374-395.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*. (T. Esmer, Çev.) Can yayınları.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*. Alan Yayıncılık.
- Esslin, M. (1961). *The Theatre of the Absurd*. T.&A. Constable Ltd.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş* (S. Irvan, Çev.). Bilim ve Sanat.
- Genette, G. (2011). *Anlatının Söylemi* (F. B. Aydar, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Gökçe, O. (2002). *İletişim Bilimine Giriş*. Turhan Kitabevi.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. (M.Yalçın, Çev.). İmge Kitabevi.
- Günday, M. (2014). *Absürt Tiyatroda Biçem: Beckett'in Godot'yu Beklerken, Pinter'in Doğum Günü Partisi ve Ionesco'nun Ders Adlı Oyunlarında Biçem*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*. (K. Ökten Çev.). Agora Kitaplığı.

- Kıran, A. & Kıran, Z. (2013). *Dilbilime Giriş*. Seçkin Yayıncılık.
- Koç, E. (2008). *Bir Umut Metafizliği Olarak Gabriel Marcel Felsefesi*. İçinde SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi. Aralık. 2008 (18). 171-194.
- Laertios, D. (2010). *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri* (C. Şentuna, Çev.) Yapı Kredi Yayınları.
- Mascelli, J. V. (2014). *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. (H. Gür, Çev.). İmge Kitabevi.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üzerine Denemeler*. (O. Adanır, Çev.). Hayalperest.
- Moran, B. (2016). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İletişim Yayıncılık.
- Necip, Ü. (1947). Genel Dilbilim, Ankara: Sakarya Basımevi.
- Nietzsche, F. (2010). *Güç İstenci*. (N. Epceli). Say Yayınları
- Nietzsche, F. (2016). *Ecce Homo*. (İ. Z. Eyuboğlu Çev.). Say Yayınları
- Onega, S. & Landa, J.A.G. (2002). *Anlatıbilime Giriş*. Adam Yayınları.
- Özdemir, Ö. (2012). *Albert Camus'nün Başkaldırı Felsefesinde Yabancılaşma Sorunu*. Yüksek Lisans Tezi. Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Sistematik Felsefe ve Mantık Bilim Dalı: Denizli.
- Özkan, Ç. E. (2018). *Akılci Düşüncenin Eleştirisi Olarak Sinemada Absürt: İskandinav Sineması Örneği*. [Yayınlanmamış doktora tezi]. Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Özkan, E. Ç. (2018). *Akılci Düşüncenin Eleştirisi Olarak Sinemada Absürt: İskandinav Sineması Örneği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Öztürk, Ü. (2012) İngiliz Edebiyatında Sömürgecilik ve Kölelik: Aphra Behn'in "Oroonoko ve Soylu Köle" Romanı Örneği. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özyön, A. (2017). Absürt Tiyatro'nun 1970 Sonrası Tiyatromuza Yansımaları. [Yayınlanmamış doktora tezi]. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ponzio, A. & Petrilli, S. (2005). *Semiotics Unbounded*. University of Toronto Press.
- Rifat, M (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. Say Yayınları.
- S. Büyükdüvenci & S. R. Öztürk (2014). *Postmodernizm ve Sinema*. Dipnot Yayınları.
- Shakespeare, W. (2007). *Hamlet*. (B. Bozkurt, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Sharma, R. (2007). *Renklerle Terapi*. (E. Kafalı, Çev). Nokta Kitap.
- Şimşek, S. (2007). *Reklam ve Geleneksel İmgeler*. Nüve Kültür Merkezi Yayınları.
- Şkolovski (1995). İçinde *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*. Ed. R. Barthes. (Çev. S. Rifat ve M. Rifat). Yapı Kredi Yayınları.
- Thomson, G. (2004). *Tragedyanın Kökeni*. (M. H. Doğan, Çev.). Payel Yayınevi.
- Tomashevski, B. (1995). *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*. R. Barthes (Editör). İçinde *Dize Üstüne, Tema Örtüsü* (s. 145-159, 247-288). (S. Rifat & M. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- West, D. (2016). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*. (A. Cevizci & H. Arslan). Paradigma Yayıncılık
- Wittgenstein, L. (1998). *Felsefi Soruşturmalar*. (D. Kanıt, Çev) Küyerel Yayınları.
- Yalçın, E. (2020). *Postdramatik Tiyatro: Tiyatronun Yeni Rejimi ve Alman Tiyatrosu*. Mitos Boyut.

Filmler

- Alwert, L. (Yapımcı)& R, Andersson (Yönetmen). (2000). İkinci Kattan Şarkılar. İsveç. Arte France Cinema.
- Brett, M. (Yapımcı) & Scott, F. (Yönetmen). (2020). İnsan Olmak. İngiltere. Archer's Mark
- P, Bober (Yapımcı)& R, Andersson (Yönetmen). (2014). İnsanları Seyreden Güvercin. İsveç. Roy Andersson Filmproduktion AB.
- P, Bober (Yapımcı)& R, Andersson (Yönetmen). (2019). Sonsuzluk Üzerine. İsveç. Roy Andersson Filmproduktion AB.

- P, Bober (Yapımcı)& R, Andersson (Yönetmen). (2007). Yaşayanlar. İsveç. 4 1/2 Film.
- R, Andersson (Yapımcı). & R, Andersson (Yönetmen). (1987). Bir Şeyler Oldu. İsveç. Roy Studio 24.
- R, Andersson (Yapımcı). & R, Andersson (Yönetmen). (1991). Zafer Dünyası. İsveç. Roy Studio 24.

- Aristoteles (2014). Poetika. (Çev. S. Rıfat). İstanbul: Can Yayınları.
- Campell. J. (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve kurmacada Anlatı Yapısı*. (Çev. Ö. Yaren). Ankara: De Ki Yayım.
- Topçu Gürhan. Y. (2005). *Sinemada Yeni Yönelimler: Dogma 95 Örneği ve Anlatı Yapısının İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi.
- Ünal, Y. (2015). *Dram Sanatı ve Sinema: Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sofokles (2009). *Kral Oidipus*. (G. Dilmen). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları. / Kovács, A. B. (2015). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması* (Çev. E. Yılmaz). Ankara: DeKi basım Yayım.

İnternet Kaynakçası

- <https://altyazi.net/soylesiler/roy-anderssonla-soylesi-mese-agaci-ve-aptallik/>
- <https://encyclopedia.usmmm.org/content/tr/article/gassing-operations>