



## Bergen Filminin Şiddet Motifi Çerçevesinde Göstergebilimsel Analizi

Semiotic Analysis of Bergen Film in the Context of Violence Motif

Gözde İSLAMOĞLU<sup>1</sup>, Emel ATEŞÇİ<sup>2</sup>

Geliş Tarihi (Received): 15.12.2022

Kabul Tarihi (Accepted): 17.02.2023

Yayın Tarihi (Published): 30.03.2023

**Öz:** Biyografik filmlerin sıra dışı ve acılı gerçek yaşam öykülerine dayanması, seyircide merak uyandırmaktadır. Arabesk şarkıcısı Bergen, yaşadığı dönemde eşinden şiddet görmesiyle gündeme gelmiştir. Onun yaşam öyküsünü perdeye yansıtan *Bergen* (2022) filmi, seyircinin gişede desteğini almış ve yoğun ilgi görmüştür. Özellikle pandemide sinema sektöründe de yaşanan sıkıntı sonrası, bir Türk filminin gösterdiği bu gişe başarısı önemlidir. Bergen filmi sadece bir şarkıcı filmi değildir, aynı zamanda kadına uygulanan ev içi şiddetin de anlatıldığı bir filmidir. Çalışmada filmdeki şiddet öğesinin ne şekilde ele alındığı, ikili karşıtlıklar üzerinden incelenerek göstergebilimsel analiz yöntemiyle ele alınmıştır. İnceleme sonucunda filmde ev içi şiddetin romantize edilmeden sunulduğu ve böylelikle seyircinin gözünde bir meşrulaştırma aracına dönüştürülmediği tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Bergen, Arabesk filmler, Göstergebilim, Şiddet

&

**Abstract:** The fact that the biographic films are based on extraordinary and painfully real life stories arouses curiosity in the audience. Arabesque singer Bergen came to the fore when she was exposed to violence by her husband during her lifetime. *Bergen* (2022), received the support of the audience at the box office and attract great attention, is movie about her life story on the screen. This box office success of a Turkish movie is important, especially after the troubles experienced in the cinema industry during the pandemic. Bergen is not only a movie about a singer, but also a movie about domestic violence against women. In this study, how the element of violence is handled in the film is examined through binary oppositions and discussed with the method of semiotic analysis. As a result of the examination, it was determined that domestic violence was presented in the film without being romanticized and thus it was not turned into a tool of justify in the eyes of the audience.

**Keywords:** Bergen, Arabesque films, Semiotics, Violence

**Atıf/Cite as:** İslamoğlu, G., Ateşçi, E. (2023). Bergen Filminin Şiddet Motifi Çerçevesinde Göstergebilimsel Analizi. *Abant Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(1), 613-625. doi: 10.11616/asbi.1219553

**İntihal-Plagiarism/Etik-Ethic:** Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği, araştırma ve yayın etiğine uyulduğu teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and it has been confirmed that it is plagiarism-free and complies with research and publication ethics. <https://dergipark.org.tr/pub/asbi/policy>

**Copyright** © Published by Bolu Abant İzzet Baysal University, Since 2000 – Bolu

<sup>1</sup> Arş. Gör., Gözde İslamoğlu, Kocaeli Üniversitesi, [gozde.islamoglu@kocaeli.edu.tr](mailto:gozde.islamoglu@kocaeli.edu.tr). (Sorumlu Yazar).

<sup>2</sup> Arş. Gör., Emel Ateşçi, Kocaeli Üniversitesi, [emel.atesci@kocaeli.edu.tr](mailto:emel.atesci@kocaeli.edu.tr).

## 1. Giriş

Tarım alanlarında makineleşme işsizlik sorununu doğurmuş, toprak sahibi olmayan ve işsiz kalan köylü kırsaldan şehirlere doğru göç etmekte çare bulmuştur. Şehir yaşamının konforlu aurası, daha iyi şartlarda yaşama umudu ve 1950’de iktidara gelen Demokrat Parti’nin *her mahallede bir milyoner yaratma* politikası da ekonomik sıkıntılar çeken köylü için cezbedici olmuştur. Şehre gelen köylüler şehrin kenar bölgelerinde yine bir arada olabilecekleri mahalleler oluşturmuşlardır. Bu denetimsiz ve kontrolsüz yapılaşmadan gecekondulaşma sorunu doğmuştur. İzinsiz ve ruhsatsız olduğu için altyapı ve üstyapı eksikliklerinin olduğu gecekondulaşma bölgeleri, şehre yeni göç eden köylülerin sığındığı güvenli bir liman gibi iş görmüştür. Öyle ki her şehrin kendi mahallesi oluşmuş, adeta köydeki yaşamın benzeri bir düzen kurulmuştur.

Sanayileşme, düşük ücretle çalışan veya işsiz kalan köylü için bir çıkış kapısı gibi görünmüştür. Eğitim ve sağlık gibi sosyal devlet hizmetlerinden daha rahat yararlanmak, iş bulmak ve daha konforlu şartlarda yaşamak umudu şehirlere göç edenlerin temel düşünceleri arasında yer almıştır. Fakat şehre geldiklerinde umdukları gibi işler bulamayan, fabrikalara işçi olarak giremeyen köylüler; artık köylerinde de dönecek yerleri olmadığı için günlük ve geçici işlerde çalışıp bugünlerini kurtarmaya çalışmışlardır. Büyük şehrin taşı ve toprağının altın olmadığını görmek, zor çalışma koşullarının yanı sıra ekonomik sıkıntılar, göç eden insanları gelecekle ilgili umutsuzluğa sürüklemiştir. Öte yandan sanayileşmenin getirdiği kentleşme ve değişen ekonomik politikalar, her mahallede bir milyoner yaratma söylemleri kültürel değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Tüketimin artmasıyla kazandığından daha lüksünü hayal etmeye başlayan insanlar, yaşadıkları hayatın gerçekliği ile tüketim olgusunun sunduğu hayat tarzı arasında çelişkiye düşmektedirler. Bu dönemde Yeşilçam filmlerinde konforlu yaşamlara sahip zenginlerin mutlu hikâyelerini izlemek yoğun bir hayat mücadelesi sürdüren seyirci için geçici rahatlama alanı sunmaktadır. Aynı zamanda kendi zengin halini hayal etmesini de sağlamaktadır.

1950’li yıllar kentlerin nüfuslarının artmaya başladığı ve kültürel alanda önemli değişimlerin hızla yaşandığı yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanların hayatına giren radyo, plak endüstrisi, sinema ve özellikle 1968 yılından sonra televizyon önem kazandıkça bu yeni kültürel yapının şekillenmesini de beraberinde getirmiştir. Böylece pazarın istekleri, kitle kültürünü de oluşturmuştur. Ancak kültürün gelişimi, toplumun sanayileşmesi ve büyümesi ile aynı hızda gerçekleşmemiştir. Bu durum hayatın her alanına yansiyacak arabesk kültürünün meydana gelmesine neden olmuştur (Pösteki, 2012: 21).

Artan tüketim kültürüne karşın ekonomik sıkıntılar çeken göçmenler, hayallerine ulaşamayacaklarını anlamaya başlayınca içinde oldukları yabancılaşmanın ayırdına varmaya başlamışlardır. İçlerinde hem isyan duygusu hem de umutsuzluk birikmektedir. Şehirdeki köylü artık ne köyündeki o kişidir ne de tam anlamıyla şehirli olabilmiştir ve kimlik sorunları yaşamaya başlamıştır. Göç ve ona bağlı gecekondulaşmanın paralelinde şekillenen yeni hayatında hayali ile gerçeği birbiriyle çelişen kişiler, arabesk müziğin yavaş yavaş yerleşmesiyle birlikte kendini yakın hissettiği bir alanla karşılaşmış olur. İçinde bulunduğu psikolojik durum arabesk müziğin sözleri ve ritminde karşılık bulmuştur. Arabesk müzik zaman geçtikçe bu etkiyi sinemada da göstermiş, filmlerin temel konularından biri haline gelmiştir.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında Amerikan filmlerinin Avrupa yolunu kullanamayıp Mısır üzerinden Türkiye’ye gelmesi ve beraberinde gelen Mısır filmlerinin Türkiye’de çok sevilmesi de sinemamızı etkilemiştir. Müziklerden ve melodramatik öğelerden oluşan bu filmlerin seyirci üzerinde yarattığı etki Türk yapımcıları öncelikle dublaj ve Türkçe şarkılarla Mısır filmleri gösterimi yapmaya, daha sonra kendi çektikleri filmleri şarkılı melodramlara dönüştürmeye yöneltmiştir. Böylece Yeşilçam melodramlarının da temelleri atılmıştır (Esen Kuyucak, 2016: 40-45).

Mısır filmleriyle tanışarak, şarkılı melodramları ve acıklı hikâyeleri seven Türk seyirciler, yerli melodramlara da çok ilgi göstermiştir. Böylelikle Türk sinemasında da benzer konular etrafında dönen, ağdalı bir anlatıma sahip, zamanın popüler şarkılarını kullanan filmler hâkim olmuştur. Dolayısıyla hem Yeşilçam melodramları hem de arabesk kültür bu yıllarda başlamış ve zamanla iyice yaygınlaşmıştır. Arabesk müziğin ilk örnekleri büyük kitleler tarafından dinlenen popüler bir türe dönüşmüştür. Şehre

uyum sağlayamayan, kendisini yalnız hisseden ve maddi imkânsızlıklardan dolayı toplum içinde konumlanamayanların da sesine karşılık gelmiştir. Arabesk müzik, dinleyicisi için yaşadığı tüm sorunlara ve hayatın tüm kötülüklerine tepkinin bir anlamda müzikal halidir.

1970'lerde popüler olan seks filmleri 1980'li yıllarda yasaklanınca sinemacılar salonları dolduracak yeni bir tür arayışına girmişlerdir. Bu arayış sonunda seks filmleri yerine, köyden göçerek kente gelen insanların duygularına hitap edebilecek arabesk filmlere yönelinmiştir. Senaryolarında arabesk müziğin sözlerinden izler taşıyan, bol şarkılı ve arabeskçilerin baş rollerde yer aldığı bu filmler 1980'li yıllarda sinemacılar tarafından tercih edilen ve yaygınlaşan bir tür olmuştur. Arabesk filmler, seyircileri sinema salonuna çekmenin yanı sıra video-kasetler aracılığıyla evlere ve kahvehanelere de ulaşmıştır. Köyden kente ve köyden yurtdışına göçen insanlar, yaşadıkları sorunları ağlatan arabesk filmleri izleyerek aşmaya çalışmışlardır. Bunun sonucunda yurtdışında, özellikle Almanya'da video-kasetlere çekilen filmler de sektör açısından iyi bir kazanç yolu olmuştur (Esen Kuyucak, 2016: 179-180).

1970'li yıllarda sıkıntılar yaşayan Türk Sineması 80'li yıllarda hem renkli televizyon hem de video ile rekabet etmiştir. Bu yeni cihazın ülkeye gelmesinin ardından video kamera ile çekilen video film pazarı oluşmuştur. Video filmler; sansür uygulamaları, ekonomik sıkıntılar ve seyirci sayısının azalması gibi nedenlerle sorunlar yaşayan sektör için o dönemde rahatlatıcı bir alan açmıştır. Dönemin sinemacıları, yine aynı dönemin popüler arabesk şarkıcılarını da değerlendirmişlerdir. 1971 yılında Lütfi Ömer Akad'ın çektiği *Bir Teselli Ver* ile filmlere giren arabesk, 1980 sonrası Türk Sineması'nda arabesk video filmleri furyasına dönüşmüştür. Orhan Gencebay, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Bergen, Kibariye, Küçük Emrah, Küçük Ceylan gibi arabesk şarkıcılar hem şarkıları hem de filmleriyle geniş kitlelere hitap etmişlerdir. Örneğin Bergen, 1987 yılında *Acıların Kadını Bergen* ismini taşıyan ve Ülkü Erakalın tarafından yazılıp yönetilen filmde kendisini oynamıştır. Filmde Bergen'in 1986 tarihli *Acıların Kadını* albümünden *Acıların Kadını*, *Benim İçin Üzülme*, *Sen Affetsen* ve *Kul Duası* gibi şarkılar da seyirciye çokça dinletilmiştir.

Kirel, Türk sinemasında müzikalden çok müzikli filmlerin üretiminin yapıldığının ileri sürülebileceğini belirtmektedir. Bunun anlamı, şarkıların filmin içine konunun anlatımı gereği girmesidir. Bu filmlerde karakterlerden biri şarkıcıdır, şarkılar da o karakter sahneye çıktığında tamamıyla seslendirilmektedir. Bir anlatı özelliğine dönüşen bu kullanım, gazino kültürü ve radyo egemenliğinden gelen bir alışkanlıktır. Gazinoya gidemeyen ya da evinde televizyon olmayan insanlar, müzikli-şarkılı filmlerle bu boşluğu doldurmaya çalışmaktadırlar (aktaran Kirel, 2011: 270).

Arabesk şarkılar ve bu türün popüler isimlerinden temellenen filmler günümüzde de ilgi görmeye devam etmektedir. 2018 yılında vizyona giren, yönetmenliğini Kettle ve Can Ulkay'ın yaptığı *Müslüm* filmi son dönemde çekilen bu tarz filmlere bir örnektir. Bir dram ve biyografi niteliği taşıyan bu film, sanatçının hayatını ve müzik kariyerini anlatmaktadır. Müslüm Gürses'in dışında yine arabesk müziğin önemli seslerinden Dilberay ve Bergen'in filmleri de 2022 yılında vizyonda yerlerini almışlardır. Artık hayatta olmayan bu isimlerin şarkıları kadar hayat hikâyeleri, çektikleri zorluklar ve müzik kariyerlerini oluşturma süreçleri de seyircilerde merakla birlikte bir hüznü uyandırmaktadır. Hayat koşullarında belirli zorluklarla karşılaşan kişiler, şarkılarda ve izledikleri görüntülerde kendilerini bulabilmektedirler.

Filmler açısından tür kavramı, belirli kod ve geleneklerin sürekli tekrarlanması ile oluşmaktadır. Edebiyat eserlerinin uyarlanması ya da sinemaya özgü türlerden bahsetmek mümkündür. Böylece seyirciler de izleyecekleri filmi seçerken o türün üslup ve içeriğiyle ilgili bir fikir edinmektedirler. Seyirci açısından önemli olan türler, film yapanlar tarafından da beklentileri karşılamak ya da tersine çevirmek için kullanılabilirler. Stüdyolar açısından ise tür, bir pazarlama aracı ya da başarı oranına karşılık gelmektedir (Edgar-Hunt vd., 2012: 110).

Türleri kendi özellikleri açısından ele almak seyirci, yapımcı, stüdyo sistemi ve pazar açısından önemlidir. İçinde bulunulan toplumsal, kültürel, ekonomik durumlar hangi türün baskın olabileceğini, daha çok tercih edilebileceğini ya da daha uzun süre salonlarda kalabileceğini belirleyebilmektedir. Bir dönemin baskın türlerinden olan arabesk filmler günümüzde de dikkat çeken bir tür olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Müzik ve şarkıların yoğun biçimde kullanılması, seyircinin filmi tercih etme ve beklentilerini karşılama açısından etkilidir.

Kirel'e (2011: 270) göre, müzikli filmlerin incelenmesi önemlidir. Çünkü 80li yıllarda arabesk filmler çok uzun süre insanların hayatında kalmıştır. Ayrıca arabesk filmler, anlatı yapısı ve söylemleri ile de popüler sinemanın seyircisi ile ilişkisine yönelik derin bilgiler taşımaktadır. Bu bağlamda, bir tür incelemesi yaparken farklı tanım ve alt başlıklara ihtiyaç duyulacağı göz önünde bulundurulmalı ve ulusal gelişmeler ortaya çıktıkları koşullarla beraber değerlendirilmelidir. Ryan ve Lenos'a (2014: 7) göre bütün filmler taşıdıkları tarihsel, politik, kültürel, psikolojik, toplumsal ve ekonomik anlamlar ile yaptıkları ortama çeşitli yollarla göndermede bulunmaktadırlar.

Bugün hem biyografi hem de dram özellikleri taşıyan filmlerin farklı yöntemlerle analiz edilmesi günümüzde sinemanın içinde bulunduğu koşullarla ilişkisini irdelemeyi sağlamakla beraber seyircinin filmlere olan yaklaşımını da açığa çıkarabilmektedir. Bu araştırma çalışması da bu düşünceden hareket ederek yönetmenliğini M. Caner Alper ve Mehmet Binay'ın, senaristliğini Yıldız Bayazıt ve Sema Kaygusuz'un yaptığı 2022 yılına ait *Bergen* filmini göstergebilimsel açıdan incelemeyi amaçlamaktadır. *Bergen* filminin seçilme nedeni bu tür filmlerin arasında en son çıkan film olması ve çok sayıda kişi tarafından sinemada izlenmesidir. Arama motorlarından Google tarafından açıklanan, 2022 yılında Türkiye'de en çok yapılan aramaların<sup>3</sup> 4. sırasında *Bergen*, nasıl kategorisinin 3. sırasında ise *Bergen nasıl öldü* aramalarının yer alması ise dikkat çekicidir. Bu açıdan filmin ortaya çıktığı dönem ve koşulların önemli olduğunun ve inceleme yaparken dikkate alınmaları gerektiğinin altı çizilmek istenmektedir.

Filmleri anlayabilmenin temeli kullanılan yinelenmeleri tespit etmektir. Tekrar görünen her karakter ve ortamın seyirci tarafından hatırlanarak tespit edilmesi gerekmektedir. Diyaloglar, müzik, kamera konumları, karakter davranışları ve öykünün aksiyonu bu yinelenmeleri seyirciye gizli bir şekilde sunmak için kullanılmaktadır. Filmlerdeki biçimsel yinelenmeler ve yinelenen önemli öğeler *motif* olarak tanımlanmaktadır. Bir nesne, renk, yer, kişi, ses ve karakter özelliği film akışı süresince tekrar ediliyorsa motife dönüşmektedir. Bu bağlamda tekrarlanan bir aydınlatma modeli ya da kamera konumu da birer motiftir (Bordwell ve Thompson, 2012: 68).

Göstergebilimsel bakış açısıyla *Bergen* filminin analiz edildiği bu incelemede, filmin motiflerinden biri olarak tespit edilen şiddetin yarattığı etki çerçevesinde bir anlam çıkarımı yapılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda arabesk müziğin popüler seslerinden Bergen'in gerçek yaşamda gördüğü ev içi şiddetin filmde nasıl sunulduğu ele alınmıştır. Şiddet, toplumsal yaşamı olumsuz etkileyen bir davranıştır ve Edison'un 1895 yılında kineteskopla gösterime sunduğu *The Execution of Mary, Queen of Scots* adlı filmde itibaren sinemasal anlatıda sıklıkla kullanılmaktadır. Seyircinin ilgisini çektiği için filmlerde fiziksel ya da duygusal boyutuyla şiddet kullanımı her zaman vardır. Süalp (1993: 2), sinemada üretilen şiddetin, toplumda yeniden kavramsallaştırılmasına ve üretilmesine katılmış olduğunu belirtmektedir.

Bir sanat dalı olarak sinema, her zaman toplumsal olanla iç içedir, kültür üzerine inşa edilir ve kültürü temsil eder. Bu anlamda şiddetin sinemasal anlatıda ne şekilde ele alındığı, şiddet kavramına ilişkin toplumsal temsillerin olumlu ya da olumsuz inşasına etkide bulunmaktadır. Filmlerde kimi zaman kahramanın uyguladığı şiddet kimi zaman da kahramanın maruz kaldığı şiddet sunulabilmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta sinema anlatısında konu gereği yer alması gereken şiddetin nasıl yerleştirildiğidir. Şiddet, onu uygulayan karakteri haklı çıkaracak bir mizansenle sunuluyorsa seyircinin gözünde şiddetin meşrulaştırılması da söz konusu olmaktadır. Ancak anlatı içinde sadece bir araç olarak kullanılıyorsa seyirci de şiddete karşı mesafesini koruyabilecektir. Bu anlamda filmlerde şiddetin görselleştirme şekli çok önemlidir. Şiddeti uygulayan karakterin sunumuna, şiddetin doğrudan veya dolaylı gösterimine ilişkin seçimler; sıradanlaştırma ya da kötülüğe dikkati çekme anlamında belirleyicidir.

"Sevgi, sahip olmak türünde ele alınacak olursa, kendinin kılmak, denetim altında tutmak anlamlarına gelecek ve böylece de canlandırmak ve hareketlendirmek yerine boğucu, engelleyici ve kısırlaştırıcı bir eylem haline dönüşecektir. Çoğu kez aşk olarak belirtilen şey, sevme beceriksizliğini ve sevememeyi

<sup>3</sup> 2022 Yılı Arama Trendleri Türkiye - <https://trends.google.com.tr/trends/yis/2022/TR/> (Erişim: 9 Aralık 2022).

gizlemek için kullanılan maskeden başka bir şey değildir.” (Fromm, 2017: 70). Filmde Bergen ve kocası arasındaki ilişki özne-özne ilişkisi üzerinden değil, özne-nesne ilişkisi türünden bir sevgi anlayışı üzerinden sorunlu şekilde ilerlemektedir. Anlatı, ikilinin sorunlu anlarına odaklanır. Burada duygulu ya da tutkulu bir aşk kullanılmamıştır. Böylece şiddet üzerinden ilerleyen ilişkinin normalleştirilmesinin önüne geçilmektedir.

## 2. Sinema Filmlerinde Göstergebilim

Çalışmanın kuramsal çerçevesi, filmlerde anlamın yaratılması, tür ve şiddet kavramları ile ilgili literatür taraması yapılarak oluşturulmuştur. Bu çalışmanın araştırma nesnesi olan *Bergen* filmi, film çözümleme yöntemlerinden biri olarak kullanılan göstergebilimden yararlanılarak incelenmiştir. Göstergebilim özellikle dil ve edebiyat gibi alanlarla ilişkilendirilmekte ve bu alanların önemli isimleri tarafından tanımlanmaktadır. Adanır (2013: 13), göstergebilimsel çalışmalar için bir ya da daha çok sayıda gösterge sisteminin olması gerektiğini ve dilin de en kusursuz gösterge sistemlerini oluşturduğunu belirtmektedir. Edgar-Hunt vd., (2012: 13), göstergebilimin temelde bir işaret bilimi ve iletişimin çözülmesi olduğuna dikkat çekerek tüm iletişim biçimlerine uygulanabileceğini ifade etmektedirler. Onlara göre göstergebilimin filmle ilgilenen dalının ortaya çıkmasının nedeni sinemanın kendi diline sahip olmasıdır.

Sosyal bir varlık olan insanın içinde bulunduğu toplumla ve diğer insanlarla iletişim halinde olması, kendi duygu ve düşüncelerini diğerlerine aktarması, onların kendisine iletmeye çalıştığı mesajları anlamlandırabilmesi eski çağlardan günümüze kadar temel uğraşlarından biri olmuştur. Bu amaçla resimlerden, şekillerden yararlanılmış, oluşturulan diller aracılığıyla bu çaba daha da ileriye taşınmıştır. Kitle iletişim araçları yardımıyla geniş topluluklara ulaşabilen içerikler, internet ve bilgisayarlar aracılığıyla çok daha hızlı hareket etmeye başlamış, özel platformlar bunları tekrar tekrar erişilebilir hale getirmiştir. Sinemanın dili, içinde bulunulan toplum ve kültüre özgü değerlerden oluşsa da iletilmek istenen mesajlar her zaman açık bir şekilde verilmemektedir. Bu noktada, örtük anlamlara ulaşabilmek ve bir filmi irdeleyebilmek için filmi birden fazla sayıda izlemek, çeşitli yöntemlerle derin analizler yapılması gerekebilmektedir. Bu noktada göstergebilim hem görünen hem de açık bir şekilde sunulmayan anlamları çözmeye katkı sağlamaktadır.

Göstergebilim denildiğinde öncelikle Saussure’ün yapmış olduğu tanımlamalarla karşılaşmak mümkündür. Saussure bu konuda Yunan felsefesinde yer alan temsil ve temsil edilen kavramların arasındaki eylemlerle ilgilenmiştir. Temsil; bir ses, harf ya da görsel imge yani bir *gösteren* olarak tanımlanırken, *gösterilen ise* gösterenin temsil ettiği bir kavramdır. Bu bağlamda Saussure, gerçek dünyanın varlığını kabul ederek *gönderge* şeklinde adlandırmaktadır. Ancak bununla birlikte bu gerçek dünyaya erişmenin tek yolunun da dil ile mümkün olduğunu iddia etmektedir (Butler, 2011: 61-62).

20. yüzyıl başlarında Ferdinand de Saussure tarafından Avrupa’da toplumsal yaşamın gösterilerini inceleyen bir bilim dalı olarak başlatılan *sémiologie* kısaca bir göstergeler mantığı anlamına gelmektedir. Bu dönemde Amerika’da Charles Sanders Peirce, *sémiotique* adıyla yaptığı çalışmaların göstergelerin mantıksal işlevine dikkat çekmiştir. Ona göre gösterge, bizi uyaran ve zihnimize bir şeyler canlandıran her dış uyaranla ilgilidir. Göstergelerle ilgili çalışan bir diğer isim ise 1950’li yıllardan itibaren edebiyat, fotoğraf, mitoloji ve moda gibi farklı alanlarda incelemeler yapan Roland Barthes’tır. Barthes bu çalışmalarıyla başka alanların yanı sıra sinemanın da göstergebilimsel çözümlemesinin önünü açmıştır. Böylece dilbilim ağırlıklı bir şekilde ele alınan göstergebilimin sınırları da genişlemiştir (Adanır, 2013: 14-15). Barthes’a göre gösteren ve gösterilen arasında bulunan bağ tümüyle keyfi, entelektüel ya da gösterileni kendiliğinden ortaya çıkaracak belli bir ana ve yere özgün olmalıdır. Bu süreçte, gösterenin gösteren ve gösterilene ayrılma düşüncesini tersine çevirerek onun gösteren ile gösterilenin bir ürünü olduğu iddiasında da bulunmaktadır (Butler, 2011: 65).

Sinema filmleri, seyircilere ulaşırken görsel ve işitsel öğeler başta olma üzere çeşitli uyaranlar kullanırlar. Bu uyaranlar bazen doğrudan iletilmek istenenle duygu, düşünce ve konu ile ilgiliyken bazen de tüm bunların arkasındaki anlamı çağrıştırmaya yöneliktir. Göstergebilimi sinema alanına uygulamak, onun açık ya da örtülü anlamlarını incelemenin önemli yollarından biridir. Özellikle Barthes’ın ve öğrencisi

olan Christian Metz'in çalışmaları, sinemanın göstergebilimsel çözümlemesinin ortaya koyulması ve geliştirilmesinde öncü konumdadır. Bu isimlerin fotoğraf ya da filmleri ele alırken tanımladıkları kavramlar ile hareket etmek kendilerinden sonraki araştırmacıların yolunu açmakta ve hareket alanlarını derinleştirmektedir.

Metz, sinemanın kodsuz bir dil olduğunu söylemektedir. Ona göre, sinemanın metinleri ve anlam içeren bir söylemi vardır, bu da onu bir dil yapmaktadır. Ancak sözel dildeki gibi önceden var olan bir koda bağlı değildir. Bu bakış açısı, Metz'in birçok sorunla karşılaşmasına neden olduğundan imgelerin sezdirerek dile dönüştüğünü savunan düşünceye geri dönmesini de beraberinde getirmektedir (Wollen, 2014: 108). Metz sinema ile ilgili çalışmalarında sinemayı var eden maddi koşulların incelemesini de başlatmıştır. Buradaki amacı, sinemada anlamın gelişimine yönelik net bir tanım elde etmektir. Bu bağlamda da kendi görüşleri için Peirce ve Saussure'den yola çıkarak *sinemanın semiyotiği* adlandırmasını yapmaktadır (Andrew, 2010: 322).

Sinema, hareketli görüntülerden oluşan ve hem görsel hem de işitsel duyulara hitap eden bir araçtır. Bir filmin seyirci ile buluşabilmesi için senaryo, çekim, oyuncu vb. birçok farklı bileşenin anlamlı bir bütün haline getirilmesi gerekmektedir. Sinemanın kendi yarattığı bir anlam vardır ve bu anlamın araştırılması da önemlidir. Görünenle birlikte görünmeyen ve bağlamdan etkilenen bir yapı söz konusudur. Buradaki derinliği çözebilmek için göstergebilimden yararlanmak ve onu sinemaya uygun bir şekilde ele alabilmek iç yapıya ulaşabilmeyi de sağlamaktadır.

Göstergebilim tanımsal açıdan, sinemanın niteliğine ilişkin değildir ve sinema eserlerinin içindeki gizemi çözen bir yöntemdir. Bu özelliği ile göstergebilim, filmin dışsal tarafına yönelik araştırmalar yapılmasını başka disiplinlere ilişkin bir konu olarak görmektedir. Metz yaptığı çalışmalarda, film mekaniğinin içsel araştırmasına yönelmektedir. Göstergebilim bir anlam bilimi olduğundan, sinema göstergebilimi de filmlerin anlamı nasıl kurduğunu ya da seyirciler için ne anlam ifade ettiğini belirleyebilen kapsamlı bir model önerisinde bulunmaktadır. Bu şekilde bakıldığında göstergebilim, bir filmin seyredilmesine imkân tanıyan yasaları saptayarak, her filme ya da sinema türüne özel bir karakter sağlayan özgün anlamı açığa çıkarabilmek amacıyla hareket etmektedir (Andrew, 2010: 323-324).

Saussure, göstergebilimi yapısalcılıktan hareketle ele almaktadır. Ona göre göstergelerin düzeni ve anlamı oluşturması önemlidir. Böylece göstergenin, bir bütün ya da düzen içindeki yeri ile mesaj iletmadaki katkısı ön plana çıkmaktadır (Bourse ve Yücel, 2012: 193). Saussure, kavramların tek başlarına bir anlam ifade etmediklerini belirtirken, anlamın ilişkisel ya da karşılıklı olarak kazanıldığının altını çizmektedir. Ona göre kavramlar arasındaki en önemli ilişki ise ikili karşıtlıktır (Berger, 2012: 82).

Bu çalışmada sinemasal göstergebilim anlayışından hareketle, belirlenen sahnelerdeki ikili karşıtlıklar üzerinden Bergen filminde şiddet motifinin sunumu ele alınmıştır. Bu bağlamda seyirciye aktarılan anlamın açığa çıkarılmasında göstergebilimden yararlanılmıştır. Film anlatısı içinde karakterlerin dönüşümleri esnasında ortaya çıkan kişilik özellikleri, olayların akışında birbirlerinin karşısında yer alan olgular ikili karşıtlıklardan faydalanılarak kategorilendirilmiştir. Böylelikle bir kavramın hangi zıt kavram üzerinden varlığını gösterdiği açığa çıkmaktadır. Bergen filminde şarkıcının hayatının belirli dönemlerinde yaşadığı duygular gül, mandolin, mektup vb. nesnelere ilişkilendirilmektedir. Ayrıca Uzun karakterinin ilk tanıştıkları dönemdeki davranışları ile sonrasındaki davranışlarının zıtlık taşıması yine filmdeki motiflerin anlam kazanmasına katkı sağladığından çalışmada ikili karşıtlıklara başvurulmuştur.

### 3. Bergen Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi

#### *Filmin Konusu*

Yönetmenliğini M. Caner Alper ve Mehmet Binay'ın yaptığı dram-biyografi türündeki *Bergen* filmi, 4 Mart 2022 tarihinde vizyona girmiştir. 2022 yılı sinema salonlarındaki izleyici sayılarına bakıldığında Bergen en çok izlenen film olarak ilk sırada<sup>4</sup> yer almaktadır. Film, asıl adı Belgin Sarılmışer olan arabesk

<sup>4</sup> Filmlerin Yıllık Box Office Verileri, 2022 Yılındaki Tüm Filmler - <https://boxofficeturkiye.com/yillik/2022/tum-filmler> (Erişim: 11 Şubat 2023).

müzik sanatçılarından Bergen'in hayatını konu edinmektedir. Mersin'de ailesi ile yaşayan Belgin, anne ve babasının tartışması sonucunda annesiyle küçük yaşta Ankara'ya taşınır. Bu taşınmaya sebep olan olay babanın anneye kötü davranmasıdır. Ankara'da eğitimine devam eden Belgin, konservatuvar sınavlarına hazırlanır ve yatılı okulu kazanır. Müziği çok seviyordur ve bu konuda yeteneklidir. Yeteneğini geliştirebilmek ve evde de alıştırma yapabilmek için bir çello almak ister ama çok pahalıdır. Bu yüzden yaşını büyütür PTT memuru olarak işe başlar. Hem okula gitmeye devam eder hem de memurluk yapar. Ankara'nın ünlü kulüplerinden birinde arkadaşlarıyla müzik dinlemeye gittiği bir gece eline mikrofon alarak şarkı söyler ve herkes tarafından çok beğenilir. Bunun üzerine kulüp, orada şarkı söylemesi için iş teklifinde bulunur. Belgin, sahne adı olarak Bergen'i seçerek bu teklifi kabul eder ve kulüpte şarkı söylemeye başlar. Ancak bu durum okulu tarafından hoş karşılanmaz ve okulla sahne arasında bir tercih yapması istenir. Belgin ise okulu bırakıp sahne almaya devam eder ve bundan sonra Bergen olarak anılmaya başlar.

Kulüpte şarkı söylemeyi sürdüren Bergen'e Adana'daki bir mekândan yeni bir iş teklifi gelir. Bergen bu teklifi kabul ederek Adana'ya gider ve orada Uzun ile tanışır. Bir süre sonra Uzun ile evlenerek sahneyi bırakan Bergen, eşi tarafından sürekli şiddete uğramaya başlar. Bu duruma daha fazla katlanamaz, kıyılan nikâhın da sahte olduğu ortaya çıktıktan sonra annesinin yanına döner. Uzun, Bergen'in peşini bırakmaz. Babasının cenazesinde yeniden onunla konuşmak ister, bir süre sonra konuşmaya ikna eder ve bu sefer gerçek bir nikâhla evlenirler. Ancak Uzun, Bergen'e şiddet uygulamaya devam eder ve Bergen bunun üzerine evden ayrılır. Bu ayrılıktan bir süre sonra Uzun tarafından Bergen'in yüzüne kezzap atılır, yüzü ve vücudunun bir kısmı yanar, gözünün birini kaybeder. Uzun tutuklanır. Olay gazetelerde yer alır ve adı sıkça duyulmaya başlayan Bergen çok ünlü olur. Kasetleri piyasaya sürülür, albümleri çok fazla satar. Çeşitli konserler verir, Altın Plak ve Yılın Arabesk Kadın Sanatçısı ödülleri alır.

Bergen, Adana'da verdiği bir konser sırasında bıçaklanır ancak şarkı söylemeye devam ederek konseri tamamlar. Bu olay Bergen'in çektiği acılara bir yenisini daha ekler ve tehlikede olduğunu gösterir. Ancak Bergen müzik kariyerine devam eder. Bu sırada Uzun cezaevinden çıkmıştır ve Bergen'in de karşısına çıkar. Annesi ve Bergen araba ile giderlerken yolda önlerini keser, silahla ikisine de saldırır. Bu saldırı sonucunda Bergen hayatını kaybeder.

### *Bergen Filminin Göstergebilimsel Analizi*

Filmin açılış sekansı Bergen'in çocukluğu, annesiyle Ankara'ya gelişi ve tesadüf sonucu ilk kez şarkı söylediği an olmak üzere, şarkıcının yaşamının ilk yıllarının hızlı bir özetıyla başlar. Bu kısımda Bergen'in müziğe ilgisi ve aldığı müzik eğitimine de yer verilmiştir. Filmin ilk sekansındaki en önemli sahne, Bergen'in evlerinin önünde babasıyla yıllar sonra yaşadığı ilk karşılaşma anıdır. Annesiyle Ankara'ya taşındıktan sonra babası tarafından aranıp sorulmayan Bergen, babasını görünce heyecanlanır. Fakat babası Bergen ile hiç konuşmaz, sahneye çıktığını duyup hesap sormaya gelmiştir. Bergen'in annesi bir kutu iade edilmiş mektubu yere döker. Babası Bergen'in ona yıllarca yazdığı mektuplardan hiçbirisini kabul etmemiştir. Mektupların üzerine basıp oradan uzaklaşır. Filmin açılışında Bergen'e bir mandolin hediye eden, sevecen ve şefkatli bir şekilde başını okşayan baba, burada soğuk ve mesafelidir. Sahneye çıktığı için kızının ne yüzüne bakar ne de tek kelime konuşur.

*İyi* *Soğuk*  
*Şefkatli* *Mesafeli*

Baba karakterinin Bergen'in çocukluğu ve yetişkinliğindeki karşıtlığı, film boyunca Bergen'in baba sevgisini arayışının temel metni olarak filmin hemen başındaki bu sahnede net biçimde gösterilmektedir. Hiç aramasa bile babasının kendisini sevdiğine dair umudunun yıkıldığı an, babanın mektupların üzerine basıp gittiği andır. Mektuplarla birlikte Bergen'i de çiğnemiş gibi olur. Sahnenin devamında babasının çocukken hediye ettiği ve o zamana kadar sakladığı mandolinini kırar. Babasıyla arasında kalan son bağı kopardığı ve film boyunca öfkesini şiddetle dışa vurduğu tek andır. İlerleyen sahnelerde evliliği sırasında şiddet gördüğü, hatta kezzap saldırısına uğradığı zamanda bile öfkesini bu sahnedeki kadar açık bir biçimde göstermediğini söylemek mümkündür.

Filmin ikinci sekansı, Bergen'in annesiyle birlikte Adana'ya gitmesiyle başlamaktadır. Burada bir gece kulübünde çalışırken, babasının hasta olduğu haberini alır. Mersin'e gidip babasını ziyaret eder. Bergen'i gören babası, yüzünü çevirir, ona bakmaz ve konuşmaz. Bergen odadan babasının tespimini alarak çıkar. Oradan ayrılırken ablalarından birinin babalarını kastederek "Hepimiz gibi normal bir hayatın olsun istedi." demesi üzerine Bergen "Normal mi? Hepinizin babası var, hepinizin..." yanıtını verir.

**Normal Hayat****Marjinal Hayat****Evlilik/düzen****Sahne almak/düzensiz yaşam**

Bergen kulüpten arkadaşı Nadire ile dertleşirken evlenirse babasının belki de kendisini sevebileceğini söyler. Onun gözünde sevilen bir evlat olmak, evli olmakla sağlanabilecektir.

Bergen'in hastanedeki reddedilişi filmdeki diğer en önemli sahneyi beraberinde getirir, kendisini uzun süredir izlemeye gelen "Uzun" ile ilk konuşması, yaşadığı bu hayal kırıklığının ardından gerçekleşir. Filmde Bergen'in eşi Halis Serbest'i canlandıran karakterin adı yoktur. Erdal Beşikçioğlu'nun oynadığı karakterden Uzun lakabıyla söz edilir. Bergen'in ağzından adı hiç telaffuz edilmemiştir. Film bittikten sonra siyah fon üzerinde fail olarak akıbetiyle ilgili bilgi yer almıştır.

**Kibar****Kaba****Centilmen****Şiddet Uygulayan****Şefkatli****Öfkeli**

Uzun'un evlenmeden önce ve evlendikten sonrasına ilişkin davranışlarının ikili karşıtlıkları kibar-kaba, centilmen-şiddet uygulayan, şefkatli-öfkeli şeklindedir. Bergen'in sahnede bayılması sonrası hastanede onunla ilgilenen Uzun, onu yemeğe götürür. Yemekte "Ben sana baktığım zaman ürkek bir ceylan görüyorum, zarif bir ahu." diyerek saçını okşar. Bu güzel laflar ve şefkatle dokunan el, Bergen için çok önemlidir. Annesiyle kaldıkları otele dönüp yatağına yatınca mutlulukla gülümser ve saçına dokunur. Burada açık biçimde babasından duyamadığı güzel sözlerin ve şefkat dolu bir okşamanın bağına mandolinini kırdığı sahneyle ilişkilendirmek mümkündür. Babasının yokluğu, Uzun'un varlığında yeni bir umut olarak belirmiştir.

Bergen'in arabası çalınır. Bu sıkıntılı anında yanında beliren yine Uzun olur. Akşam, bir göl kenarında baş başa romantik akşam yemeği yerler. Uzun, Bergen'in oturması için sandalyesini çekecek kadar centilmendir. Yemekte, arabanın senetlerini uzatır, Bergen'i olmayan bir arabanın borcundan kurtarmıştır. Bergen bundan etkilenir ve senetleri geri verip borcunu kendisine ödeyeceğini söyler. Uzun "Biz sevdiği kadını borca bağlayacak kadar şerefsiz miyiz?" diyerek senetleri yırtar. Şaşırıp "Aşk olsun! Ben öyle demek istemedim." diyen Bergen'e yanıtı, niyetini açıkça ortaya koymaktadır. "Aşk olsun tabii... aşksız olmaz."

**Aşk****Sevgisizlik****Aşk****Maddiyat**

Aşk, babadan elde edilemeyen sevginin ve maddi borçların karşıtıdır. Aşk olduğu için artık bunlar yoktur. Uzun'un Bergen'in elini kibarca öpmesi, sandalyesini çekerek bir centilmen gibi oturmasına yardımcı olması, senetleri yırtıp parayı yok sayması ve aşkın her şeyden önemli olduğunu söylemesi; onun âşık olduğunun göstergeleri olarak verilmiştir. Hemen ardından aşkını da itiraf edip Bergen'i öper. Böylelikle sevgili olurlar. Akşam yemeği sahnesi bu anlamda önemlidir. Artık Bergen'i seven bir erkek vardır. Aralarındaki yaş farkı ve Bergen'in Uzun'u hiç tanımıyor olmasının hissettiği sevgi karşısında bir önemi yoktur.

Uzun, Bergen'e arabasını bulacağına dair söz vermiştir ve bulur. Ardından evlenme teklif eder. Fakat Bergen'in kulüplerde sahne almaması şartını koşar. Bergen müziği bırakmak istemediğini söyleyince plak çıkarabileceklerini, halk konserlerinde şarkı söyleyebileceğini söyler. Müziğine engel olmayacaktır.

**Dürüst/Sözünün Eri****Yalancı**



Herkesin artık araba parçalanıp satılmıştır demesine karşılık, bağlantılarıyla bulabileceğine söz veren ve bir süre sonra bularak Bergen'i çok şaşırtan Uzun, onun gözünde sözüne güvenilir ve güçlü biri olduğunu kanıtlamış olur. Bu nedenle müziğe devam edebileceği yönündeki vaadi Bergen tarafından şüphe edilmeden kabul edilmiştir. Annesinin karşı çıkmasına rağmen evde kıyılan bir nikahla evlenirler. Bu aşamada Bergen'in annesine karşı öfkesi de açığa çıkar. Onu babasız ve yalnız bir yaşama sürüklediği için annesine karşı içinde sevgi kadar bir öfke de taşımaktadır. Yaşlandığında, annesi gibi yalnız kalmış olmaktan korkar.

Nikahı kıyılınca ilk yaptığı şey, Mersin'de hastanede yatan babasına gitmek olur. Bu davranışı; annesinin karşı çıkmasına ve sahneyi bırakmak zorunda olmasına rağmen yaptığı evliliğin, aşktan ziyade babasının onayını almak ve sevgisini geri kazanmak olduğunu düşündürmektedir. Kocasını gururlu bir ifadeyle babasına takdim eder. Evli ve normal olanların arasına katılmıştır. Daha önce hastaneye geldiğinde üzerinde renkli kıyafetler varken, bu defa nikahta giydiği siyah döpiyes vardır. Giysilerindeki renk ve tarz değişimi; onun bir şarkıcıdan oturaklı ev hanımına geçişinin de göstergesidir. Babası yıllar sonra ilk kez Bergen'i yok saymaz ve "Hayırlı olsun." der. Haberi olsaydı geleceğini bile söyler. Kızını tekrar kabul etmiştir. Bergen yaşamının o dönemine kadar eksikliğini hissettiği babanın onayını geri almıştır. Babasının elini öptürmesi bu onayın göstergesidir. Küçük bir çocuk olduğundan beri babasının ona ilk temas ettiği andır.

Bergen, Uzun'la evliliğin eve kapatılması, annesi dahil kimseyle görüştürülmemesi anlamına geleceğini yaşayarak öğrenir. Günleri, geceleri geç gelen hatta hiç gelmeyen kocasını bekleyerek akmaktadır. Her anlamda yalnızdır. Kendisini ziyarete gelen, kulüpten arkadaşı Nadire'ye şöyle der: "Hiçbir şey tam olmuyor ki Nadire. Okula gidiyorum param yok, sahneye çıkıyorum baba yok, evleniyorum sahne yok. Biri olunca diğeri olmuyor."

*Okul*

*Para*

*Sahne*

*Baba*

*Evlilik*

*Sahne*

Bu diyalogdaki ikili karşıtlıklar, aslında filmdeki Bergen karakterinin yaşamındaki tüm zıtlıkları özetler, aldığı yanlış kararların neden sonuç ilişkisini seyirci için kurar. Bir kadın olarak Bergen'in yaşamına müdahalesi yoktur. Sevdiği ve yaptığı her seçim için vazgeçmesi gereken bir başka sevdiği şey vardır. Her zaman varlığa karşı yokluk alanı içinde, bir tamamlanmamışlık duygusuyla yaşar. Öte yandan bu kaderciler kabullenişin, Bergen'in ileride kezzap saldırısı sonrası yeniden başlamasında da hatırlanması gerektiği düşünülmektedir. Hayatı birinin varlığına karşılık diğerinin yokluğu üzerinden kabulleniş, elinde kalana tutunup ilerlemesini sağlamıştır.

Evlilik sekansı olarak adlandırabileceğimiz kısımda seyirci, Bergen'in yalnızlığının yanı sıra ev içi şiddetle tanışmasına şahitlik eder. Bergen yarım aralık kapıdan komşusuyla konuşurken, Uzun gelip kapıyı sertçe dışarıdaki komşunun yüzüne kapatır. Bergen hem çok şaşırmış hem de çok utanmıştır. Tartışmaya başlarlar. Uzun, onu pavyondan ve borçtan kurtardığını söylerken, Bergen yaptığı işten utanmadığını ve bu şekilde yaşamının da evlilik olmadığını söyler. Uzun, Bergen'e tokat atar. Babasından çocukluk yılları sonrasında sevgi görmemiş olmasına karşılık, şiddet görmemiş olan Bergen, ilk kez içine düştüğü bu durumun şokunu yaşar. Uzun, sabah elinde bir buket gülle gelip "Unutalım her şeyi" der. Filmin ilk sekansında Bergen, sokak satıcısı bir kadının eline tutuşturduğu tek gülle mutlu olmuştur. Bu gül, Bergen'in annesinin zorlamasıyla hiçbir şey söylemeden giden ilk aşkı Abdullah'tan gelen bir özürdür. Gül, özürün bir göstergesi olarak kullanılmaktadır. Kocasının attığı tokadın ardından gelen gül ve pişmanlık ifadesi onu affetmesini sağlar.

Haftalarca eve uğramayan kocası, bir akşam ansızın çıkıp gelince, yemektelerken artık bu şekilde yapayalnız yaşamak istemediğini, Ankara'ya döneceğini söyler. Uzun, karısına şiddet uygular. Odaya kaçan Bergen'in ardından masa örtüsünü üzerindeki dökerek çekip alır, soğukkanlı bir biçimde

yumruğuna dolar. Yavaş ve sakin adımlarla koridordaki eşyaları kırarak ilerler. Odanın alt camını kırıp içeri girer. Masadan odaya bu sakin, soğukkanlı ve yavaş ilerleyiş seyircide gerginliği giderek arttıracak bir tezatlık içindedir. Şiddet, odanın buzlu camı ardından seyirciye sunulur. Gölgelemin ardından Bergen'in çılgınlıkları yükselir. Şiddetin bu dolaylı gibi görünen ama bir o kadar da görünür sunumu, Bergen karakterinin o anki korkusu ve acısıyla empati kurmayı sağlamaktadır. Uzun'un hiç tereddüt etmeden ve sıradan bir davranışmış gibi sakince karısını dövmesi, onun önceki davranışlarının gerçekliğini sorgulamayı sağlar. *Hangi Uzun gerçektir?* Bu noktada Bergen tam bir hayal kırıklığı içindedir. Ertesi gün, Bergen kanlar içinde yerde yatarken kapı çalar. Annesi kızını görmeye gelmiştir. Dayak yediği için o kadar utanç içindedir ki kapıyı annesine açamaz. Evliliği çıkar yol görüp annesini hiçe saydığı için pişmandır ve bu şekilde karşısına çıkmak istemez. Uzun eve döndüğünde, ayna karşısında yüzündeki morluklarına krem süren Bergen'in boynuna inci kolye takar.

*Bergen: Kolyeyle gönlümü alamazsın.*

*Uzun: Evet alamam ama belki hafifletirim.*

Bu diyalogun devamında çocuksu tavırlar takınarak kendisini tutamadığını söyler, Bergen'i ilk kez yemeğe çıkarır. Gül, affetmenin bir simgesidir ama pahalı bir kolye bu işi görmez. Bergen'in istediği pahalı kolyeler, büyük bir ev değil sevgidir. Güle inanırken, kolyeye inanmaz. Fakat yine de yemeğe gitmeyi kabul eder.

Yemekte Bergen'i tanır ve şarkı söylerler. Eve döndüklerinde kocası bunu bahane ederek yine şiddet uygular. Bu şiddet de buzlu camın ardından gösterilmiştir. Buzlu cam, Bergen'in utancı gibidir. Tanıdığı ama artık göremediği diğer insanlarla arasında düştüğü bu durumu perdeleyen bir sınırdır. Bu dayağın ardından sığınabileceği, utansa da bu haliyle görünebileceği tek insana, Nadire'ye gider. Nadire'den Uzun'un aslında evli ve iki çocuk babası bir adam olduğunu öğrenir. Kafasındaki soru işareti ancak burada çözülür. Bir yıl koca bir yalanı yaşamıştır, katlandığı tüm acı boşunadır. Ankara'ya döner. Artık Uzun karakterinin ikili karşıtlıkları tamamen belirginleşmiştir.

*Centilmen/Kibar*

*Kaba/Saldırgan*

*Dürüst/Sözünün Eri*

*Dürüst Olmayan*

*Saygılı*

*Saygı Duymayan*

Filmin üçüncü sekansı olarak nitelendirebileceğimiz Ankara'ya geri dönüş, bir anlamda anneye ve sahneye dönüşüdür. Annesiyle birlikteliği sahne hayatıyla paralel ilerlemiştir. İkisi birbirinin tamamlayıcısıdır. Fakat sahneye dönmesiyle birlikte babasının ölüm haberini alır. Başından beri sahnede olmasına karşı çıkan babasının, Bergen'in sahneye dönüşü ile ölmesi fiziksel bir gidişin yanı sıra psikolojik bir kaybedişi de imlemektedir. Bergen neyi seçerse, onun karşıtını kaybetmektedir.

Uzun'la tekrar barışan ve yine annesine rağmen evlenen Bergen, piknikte hamile olma ihtimalinden tedirgin bir şekilde söz eder. Kocasının bu duruma sevinmesiyle rahatlar. Fakat Uzun masaya gelen plastik topu, çocukların önünde keser. Onun bu öfkeli tutumu, Bergen'in Uzun'un nasıl bir baba olabileceğine dair endişelenmesine neden olur. Daha önce nasıl bir baba olacağını düşünmediği kocasının topu kesmesi, onun katı babalık anlayışının bir göstergesidir.

İlerleyen zamanlarda şiddet görmeye devam eden Bergen, yüzü kanlar içinde, elinde sigara ile yerde oturmaktadır. *Şikayetim Var* albümüyle aynı adı taşıyan şarkısının *şikayetim var kaderden yana* sözünü kaseti geri sardırıp sürekli dinlerken gösterilir. Evliliğinde aynı şiddet sürekli tekrar etmektedir. Kaset hep geri sarılır, aynı cümleler kurulur ve aynı acı yaşanmaya devam edilir. Sonunda evi terk edip Mersin'e ablasına gider. Kocasını evi basıp onu ararken, saklandığı masanın altında babasının tespihini sıkı sıkı tutmaktadır. Hastanede babasından aldığı tespihi yanında taşımaktadır. Her şeye karşı sığınmak istediği yer, yıllardır şehirden şehre sürüklenirken arayıp da bulamadığı evi, babasıdır.

İzmir'de yaşadığı kezzap saldırısının ardından yavaş yavaş başka bir Bergen'e geçiş de görülmektedir. Filmin ilk sekansında, henüz konservatuar öğrencisiyken beğendiği, adını aldığı çellonun satıldığı dükkâna gider. Çello, filmin bu noktasında önemli bir simgesel işleve sahiptir. Bergen, sadece babasına

hasret, şiddete uğrayan acıların kadını değildir. Bergen'in göz ardı edilen müzikal geçmişi ve yeteneği vardır. *Birincilikle girdiği okulunu bitirebilseydi ne olurdu? Masum ilk aşkı Abdullah ile evlense ne olurdu?* sorularını seyirciye sordurur. Bergen yıllar sonra geldiği dükkânda, o gün beğendiği çelloyu alır ve çalar, sahneye değil müziğe dönmüştür. Yaşadıklarının karşılığı sadece sahnede değil, kendi duygularını aktarabileceği müziktedir.

Kezzap saldırısı öncesine kadar, çalıştığı yerlerde duvarlara asılan Bergen afişleri "*Güzeller Güzeli Bergen*" şeklinde kullanılmıştır. Dönemin bilinen diğer şarkıcılarının sadece adı yer alırken, Bergen'de güzellik vurgusu yapılmaktadır. Kezzap saldırısından sonra ise afişler "*Bergen*"e dönüşür. Onun yerine *Acıların Kadını* lakabıyla anılmaya başlar. Artık güzelliğiyle değil acılarıyla insanların dikkatini çeken bir şarkıcıdır. İkonikleşmiş yeni dış görünüşü ve göz bandı ile şöhrete ulaşır. Uzun, yeni tanıştıkları ve Bergen'e iyi davrandığı zamanlarda ona ceylan gözlüm şeklinde hitap etmiştir. Gözlerinin güzelliğine yapılan bu vurgu, bir gözünü kaybetmesiyle sonuçlanır. Güzeller güzeli olarak tanıtıldığı sahnelerde, güzel olmazsa yer alamayacağı varsayımıyla uğradığı kezzap saldırısına rağmen Bergen bir anka kuşu gibi küllerinden doğar ve yeniden müziğe döner. Sahnede bıçaklanır, fakat yarasını bağlayıp şarkı söylemeye devam eder. O anda bile seyircilerin arasında kendisini çocuk haliyle babasının sırtında hayal eder. Bu geri dönüş; güçlü bir kadın, her şeye rağmen ayakta kalan bir kadın ya da acıların kadını imgelerini akla getirebilir. Fakat çok *yalnız* bir kadına da işaret etmektedir. Herkesin gözü önünde yaşadığı şiddete karşılık, aldığı tehditler nedeniyle tek bir söz edemeyen Bergen, sahneden şarkılarıyla bir şeyler demeye çalışmaktadır. Sözlerini kendisi yazmamış olmasına karşılık, tüm şarkılarını kendi içinden çıkmış gibi söyler ve hayran kitlesini artırır. Kaçıp sığınabileceği bir babası yoktur ama sahnede şarkı söylerken kendi gibidir ve müzik onun gittiği son evidir. Film boyunca Bergen'in anlatısı, söylediği şarkılarla desteklenmektedir. Sahne ve sekans geçişlerinde, zaman atlama aracı olarak kullanılmıştır. Bunun yanı sıra izleyicinin sevdiği Bergen şarkıları aracılığıyla anlatıya dahil olması söz konusu olabilmektedir.

Vurulma anında daha önceki şiddet sahnelerinde olduğu gibi yine Bergen'i görmeyiz, ekran kararır. Bergen hayata gözlerini yumarken seyirci de karanlığa gömülmüştür. Şiddet anlarının buzlu cam ardından verilmesinin acıyı ve korkuyu bir gölge aracılığıyla hissettirmesi gibi bu sahnedeki karanlık da ölüm anındaki karanlık ve sessizliği imgelemektedir.

Film bittikten sonra, filmde yer alan kurgusal karakterlerin alıntılandığı gerçek kişilerin bundan sonraki yaşamlarına ilişkin kısa bilgi verilir. Kadına şiddet ve kadın ölümlerinin sayısal verileri de İstanbul Sözleşmesi öncesi ve sonrası karşılaştırılarak seyirciye sunulur.

#### 4. Sonuç

Bir sinema filmi üzerine derinlemesine çalışmalar yapılmak istendiğinde onu ekrana yansıyan ışığın ve görüntülerin ötesine geçerek ele almak gerekmektedir. Belli türsel özellikler taşıyan ve bu türe özgü bir beklentiyle gidilen filmler, bazen seyirciyi çok daha içsel bir anlama yönlendirebilmektedir. Örneğin ilk bakışta fark edilmeyen ancak film ilerledikçe sıklıkla duyulan bir ses, gösterilen bir nesne, ön plana çıkarılan bir renk o film açısından önemli olabilmektedir. Bu bağlamda izlenen filmlerdeki her öğenin seçilme nedeni ve neyi çağrıştırdığı üzerine düşünmek filmi analiz etmenin ilk koşullarından biridir.

Göstergebilimden yararlanılarak Bergen filminin analiz edildiği bu incelemede, filmin motiflerinden biri olarak öne çıktığı tespit edilen şiddet üzerinde durulmaktadır. Çalışmada şiddetin yarattığı etki çerçevesinde anlamsal bir çıkarım yapılmaya çalışılırken arabesk müziğin popüler seslerinden Bergen'in gerçek yaşamda gördüğü şiddetin filmde nasıl sunulduğuna bakılmıştır. Bu bağlamda, Bergen ve kocası arasındaki ilişkinin özne-özne ilişkisi üzerinden değil özne-nesne ilişkisi çerçevesinde sorunlu şekilde ilerlediği de gözlemlenmiştir. Film anlatısı, ikili arasındaki sorunlu anları odağa yerleştirmektedir. Bu nedenle duygulu ya da tutkulu bir aşk kullanımından söz etmek mümkün değildir. Böylece anlatıda şiddet üzerinden ilerleyen ilişkinin normalleştirilmesinin de önüne geçilmektedir.

Bu çalışmada Bergen filmi göstergelerin ikili karşıtlıkları üzerinden incelenmiştir. Uzun karakterinin evlilik sonrası kaba davranışları, evlenmeden önceki kibar davranışlarının karşısında anlam kazanmaktadır. Kaba ve kibar davranışların kendi başlarına ifade ettikleri anlam, bir diğerinin varlığında, karşıtlık içinde görünür hale gelmektedir. Bu bağlamda şiddet motifinin yarattığı etkinin, kurulan kabalık ve kibarlık karşıtlığı üzerinden okunduğunda daha derin anlamlara ulaşabilmeyi sağlayacağı düşünülmektedir.

Sahne geçişleri Yeşilçam melodramlarını çağırıştırır, fakat film, kadına şiddeti romantize ederek sunmadığı için önemlidir. Şiddet sahnelerinde, kadın karakter doğrudan görülmez. Sunulan dolaylı anlatım, sahnedeki gerilimi ve kadın karakterin gözünden hislerini seyirciye aktarmak için kullanılmaktadır. Bergen'in vurulma anında gösterilmemesi de olayın adli değil, insani boyutuna gönderme yapması açısından önemlidir.

*Bergen* filmi, şarkıcının yaşamının öyküleştirilerek anlatıldığı bir dram filmidir. Arabesk müzik şarkıcısı olması ve yaşamının trajik bir şekilde son bulması, hikâyesini ilgi çekici kılarak gişede büyük başarı getirmiştir. 80'li yıllarda içlerinde Bergen'in de yer aldığı dönemin arabesk şarkıcıları, acılı melodramlarda şarkılarını söyledikleri filmlerde oynamışlardır. Arabesk müziğin oldukça popüler olduğu o yıllarda halk bu filmlere de ilgi göstermiştir. Sinemamızın son yıllarına bakıldığında günümüzde de şarkıcıların yaşamlarını konu alan dramatik biyografi filmlerinin seyircinin ilgisini çektiği görülmektedir. Bu tür filmler bütüncül bir yaklaşımla ele alınarak 2000'ler sonrası Türk Sineması'nda şarkıcı filmlerinin genel karakteristiğine ilişkin çalışmalar yapılabilir.

#### **Finansman/ Grant Support**

Yazar(lar) bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

The author(s) declared that this study has received no financial support.

#### **Çıkar Çatışması/ Conflict of Interest**

Yazar(lar) çıkar çatışması bildirmemiştir.

The authors have no conflict of interest to declare.

#### **Yazarların Katkıları/Authors Contributions**

Çalışmanın Tasarlanması: Yazar-1 (%50), Yazar-2 (%50)

Conceiving the Study: Author-1 (%50), Author-2 (%50)

Veri Toplanması: Yazar-1 (%50), Yazar-2 (%50)

Data Collection: Author-1 (%50), Author-2 (%50)

Veri Analizi: Yazar-1 (%50), Yazar-2 (%50)

Data Analysis: A Author-1 (%50), Author-2 (%50)

Makalenin Yazımı: Yazar-1 (%50), Yazar-2 (%50)

Writing Up: Author-1 (%50), Author-2 (%50)

Makale Gönderimi ve Revizyonu: Yazar-1 (%50), Yazar-2 (%50)

Submission and Revision: Author-1 (%50), Author-2 (%50)

#### **Açık Erişim Lisansı/ Open Access License**

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY NC).

Bu makale, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY NC) ile lisanslanmıştır.

## **Kaynaklar**

Adanır, O. (2013), Göstergibilimsel Film Kuramı, (Ed.: Z. Özarslan), *Sinema Kuramları-2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar*, s. 13-32, İstanbul: Su Yayınları.

Andrew, J. D. (2010), *Büyük Sinema Kuramları*, (Çev.: Z. Atam), İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Berger, A. A. (2012), *Kültür Eleştirisi: Kültürel Kavramlara Giriş*, (Çev.: Ö. Emir), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012), *Film Sanatı: Bir Giriş*, (Çev.: E. Yılmaz, E. S. Onat), Genişletilmiş Baskı, Ankara: De Ki.

Bourse, M. ve Yücel, H. (2012), *İletişim Bilimlerinin Serüveni*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Butler, A. M. (2011), *Film Çalışmaları*, (Çev.: A. Toprak), İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J. ve Rawle, S. (2012), *Film Dili*, (Çev.: S. Aytaç), Film Yapımı Temelleri Dizisi:04, İstanbul: Literatür Yayınları.
- Esen Kuyucak, Ş. (2016), *Türk Sinemasının Kilometre Taşları: Dönemler ve Yönetmenler*, 3. Baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Fromm, E. (2017), *Sahip Olmak ya da Olmak İki Varoluş Biçimi Üzerine Bir İnceleme*, (Çev.: A. Arıtan), İstanbul: Say.
- Kırel, S. (2011), Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası, (Ed.: M. İri), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, s. 243-286, 2. Baskı, İstanbul: Derin Yayınları.
- Pösteği, N. (2012), *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)*, Genişletilmiş 3. Baskı, Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2014), *Film Çözümlemesine Giriş: Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam*, (Çev.: E. S. Onat), Ankara: De Ki.
- Süalp, Z. T. A. (1993), Şehir, Şiddet ve Sinema. *Psikiyatri, Psikoloji, Psikofarmakoloji Dergisi*, 1(4), s. 1-15, [https://www.academia.edu/5325846/%C5%9Eehir\\_%C5%9Eiddet\\_ve\\_Sinema](https://www.academia.edu/5325846/%C5%9Eehir_%C5%9Eiddet_ve_Sinema), (Erişim Tarihi: 1.12.2022).
- Wollen, P. (2014), *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, (Çev.: Z. Aracagök, B. Doğan), İstanbul: Metis Yayınları.