

KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARINDA DİL KULLANIMI

Nebahat Akgün Çomak*

ÖZET

Kitle iletişim araçlarının oynadığı rol “dil” için çok önemlidir. Kitle iletişim araçları ya da yazılı basın “görsel-söz-dili”, televizyon “görüntüsel-işitsel-söz-dili”, radyo “işitsel-söz-dili”, sinema “görüntü-gösterge-söz-dili”, “bilgi” yi aktararak iletiye dönüştürürken “aktarıma-algılama ve tüketilme koşullarıyla oluşmaktadır.”

İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure yapısalcılığa ve semiolojiye katkıda bulunmuştur. Çözümleme, dilin karmaşık yapısını açıklayan yoldur. Bu kuramlar özerk sistem gibidir. Bu çalışmamızda “Usta Beni Öldürsen E!” adlı filmin çözümlenmesinde (film dili), Saussure’nin yapısalcılığı temel alınmıştır. İletişim metinleri farklı göstergebilimsel yollar içermektedir. Kitle iletişim araçlarındaki “ifade özellikleri” önemlidir. Bunlar metafor (eğritileme) ve bunun iki kullanım biçimi olarak; sinekdoş ve metonimi. Sinekdoş bütünü parçasıyla ifade etme biçimidir. Metonimi ise; bir şeyi onun özelliği ya da eklentisiyle anlatmadır.

Anahtar sözcükler: Yıgımsal İletim, Metin, Dil

USE OF LANGUAGE IN MASS COMMUNICATION MEANS

ABSTRACT

The roles played by mass communication means are of great importance to the language. Mass communication means; especially newspaper “visual-word-language”, television “audio-visual-word-language”, radio “audio-word-language”, cinema “audio-visual-sign-language” transmit the information and while transforming “the message” and they are formed so as to be “transmitted, received and consumed”.

The Swiss linguist Ferdinand de Saussure has contributed to the structuralist and semiotic enterprise; that is the attempt to describe to analyse and explain the complex form of language in ways which theorise it as an autonomous mechanism. For example, “Usta Beni Öldürsen E!” and the film language introduce an approach to film theory which is built on the basic Saussuren structural model. Particularly in media texts, but also in other forms of text, different semiotic threads may relate to each other in different ways. The two parts of a metaphor may share a literal or imaginative relationship. The association of the part to the whole, or synecdoche. For instance “kingdom” instead “crown”. This paper attempts to analyse the different forms of language use in media. Three examples are chosen to describe the structure in each. The examples represent how each different form could function in different ways.

Keywords: Mass communication, text, language.

GİRİŞ

Çağdaş dilbilimin kurucusu F. De Saussure, dilbilimde yöntemsel çalışmalar başlatarak dizge incelemesini ve anlamı dil sisteminin işlevi olarak ele almıştır. Dilbilim, Saussure’den önce dilin tarihsel kökenlerini incelemiştir. Dil, düşünmenin görüntüsü ve birey olmanın en birincil göstergesidir. Berke Vardar, dilin tanımını Saussure’den yola çıkarak; “belli bir insan topluluğuna özgü, çift eklemli sesli göstergeler dizgesi” olarak yapmakta ve dilyetisinin bireylerce kullanılabilmesini sağlayan ve toplumca benimsenmiş bir uzlaşım düzeni (1978: 189-75) olduğunu vurgu-

lamaktadır. Ferdinand de Saussure, böylece biçimsel dilbilimin kurucusu olmuş ve yöntemsel bir devrim yaratarak kendi kuramını geliştirerek yapısalcılığın temelini atmıştır. Yapısalcılık, art zamanlı değil eş zamanlı (süremdeş/eş süremlili) olan öğelerin salt yapı içindeki bağıntılarına dayanan kuramsal bir yaklaşımdır. Başka bir söyleyişle, şimdi var olanı inceler. Yapısalcılık, yapı içi özelliklere ve içkinlik düzlemine dayanmaktadır. Kitle iletişim araçları ile ortaya çıkan metinler, aktarıcı aracılığıyla söz dili/müzik dili/yazı dili (ardışık anlatım)/görüntü dili/im dili/belirtke dili/sembol dili/ devinim (hareket)dili/eş zamanlı anlatım dili/ art zamanlı anlatım diline

* Yrd. Doç. Dr., Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi

dönüşürler. Kitle iletişim araçlarında ya da tüketilen metinlerde kullanılan dil belli durumsal bağlam içinde konumlanmaktadır. Bütün bu konumlandırmaların yeri dildir. Günümüzde ileti “alış-veriş”inde en önemli araç çift eklemli “dil”dir. Dil, düşünmeyi sağlayan bir dizge sistemidir. Bu ileti kavramları belirten birer göstergeler dizgesi oluşturmaktadır. Oluşturulan göstergeler dizgesi; yazıyla, sembole, çeşitli imlerle, bedensel hareketlerle, kültürel simgelerle ve toplumsal uzlaşım belirtekleriyle gönderilen iletilerdir.

Bu çalışmamızda, bütüncü oluşturmak için “sinema dili”, “reklam dili”, “haber dili” metinlerini seçmiş bulunmaktayız. Bu metinleri seçme nedenlerini belirlemek istersek; seçtiğimiz film bir uyarlamadır ve masal tarzı bir anlatımı bulunmaktadır. Filmde “zaman” ve “mekan” kavramları yer almamıştır. Film, zaman ve mekan çizgisinden uzaklaşıp, geçmiş-gelecek ve şimdi arasında birbirleriyle keşişen daireler çizmektedir. Filmin yönetmeni de son dönem çağdaş yönetmenlerdendir. Dolayısıyla, film, Türk filminden çok Avrupa filmi gibi görülmekte ve görsel bir zenginlik taşımaktadır. En önemli tercihimiz ise; filmde simgesel göstergelerin bolca kullanılmasıdır. Simgesel göstergeler, uzlaşımsal dönüşümler sunarak karşımıza çıkmakta ve seçilmiş simgesel göstergeler birbirine bağlanarak bir bütün oluşturmaktadırlar. Filmin içerisinde kurulan bağların oluşturduğu bütünlük gereksiz ve nedensiz seçime gidilmemiş, içerik ve biçimde birleşmişlerdir. Film, masal tarzı bir anlatı ile karşımıza çıkmaktadır. Bu filmsel anlatıda teatrallik ve dairesellik bulunmaktadır. Bu nedenle etkileyici ve sürükleyicidir. Filmdeki, zaman ve mekan kavramlarının da olmayışı, anlatının çeşitli biçimlerde yorumlamaya gidilebilmesine ve bir çok simgesel dönüşümler seyirciye sunulabilmesine etken olmuştur. Çünkü bir filmde söylenenlerden “görsel anlatılar” olduğu kadar söylenmeyenlerden de oluşan bir doku bulunmaktadır. Bizler de filmi tüketen ya da alımlayanlar olarak bu anlatıları uygun bir biçimde parça ve katmanlarını ayırarak yada birleştirerek edimselleştirmeliyiz. Reklam filmini seçmemizin en önemli nedeni ise; bize, dizisel ve dizimselliğe çok güzel bir örnek teşkil etmesidir. Seçtiğimiz bu metinleri yapısalılıktan yola çıkarak, yapısalıcı göstergebilimin dayanakları bağlamında, görüntü

göstergelerle ele almaya çalışacağız. Saussure “dil” i, ikili karşıtlıklarla işleyen bir im sistemi olarak görmektedir. En önemli ikili karşıtlık dizisel (düzdeğişmece) /dizisel (eğritileme) karşıtlığıdır. Dizimsellik/ardışıklık tümcedeki ya da görüntüdeki öğelerin doğrusal ilişkilerine dayanmaktadır. Oysa ki; dizisellik ya da yer değiştirme tümce içi ve görüntü içi öğelerin yerine geçebilecek öbür öğeler arasındaki ilişkilerden meydana gelmektedir. Dolayısıyla, bu yoldan çıkarak oluşturacağımız çözümlerde dizimsel/dizisel karşıtlığını ve görüntü göstergelerden uzanan görüntüdeki öğeleri ve bunların bağıntılarını, işlevselliklerini, betimlemeyi de ele almaya çalışacağız.

1. SİNEMA DİLİ

Bu bölüme seçilen örnek, bir uyarlamadır (Bilge Karasu’nun, “Usta Beni Öldürsen E!” adlı öyküsünden, yönetmenliğini Barış Pirhasan’ın yaptığı aynı adlı film). Uyarlamayı seçmemizin nedeni; yazınsal söylemden görüntüsel anlatıya uzanan yolda dilin kullanım aracı olmasıdır. Sinema diline (dil bir eklemleme sonucu ortaya çıkan bir iletişim aracıdır ve sinema dili de ışık, renk, ses, kamera hareketleri, açılar, uzam gibi öğelerin eklemlemeyle oluşa gelmektedir) geçmeden önce, uyarlamalara bir göz atmak ve seçtiğimiz yazınsal metnin söylemine de yer vermek istiyoruz.

Gücünü sözcüklerden alan yazınsal anlatılar “Türk Sineması”nda başlangıcından itibaren özünü koruyarak, Yeşilçam ilkelerine göre uyarlanmaya çalışılmıştır. Türk Sineması, film olay örgüsünde kısıtlı bir döngü içerisindedir. Bu da filmcileri, yazınsal anlatılara (öykü, roman, masal, destan, efsane,...gibi) doğru yöneltir ve kaynağını onlardan almaya başlarlar. Yazınsal anlatım ile filmsel anlatım örtüşemez. Uyarlamalarda; yazının düş dünyası ve filmin düş dünyası farklıdır. Her iki anlatıda da olay örgüleri doğrultusunda yazınsal anlatım ile görsel/işitsel anlatım arasında sanatsal ayrılıklar bulunmaktadır. Çünkü, yazınsal sanatta da görsel sanatta da anlatım dili farklıdır.

Yazınsalın ve sinemanın konusu insandır. İster sinema isterse roman olsun her ikisi de insanı ve insanın içinde yaşadığı çevreyi ele almaktadır. Yazınsalda sözcüklerin gücü önem kazanmaktadır. Yazarlar her zaman, zaman ve ko-

şullara göre dil ve kompozisyon biçimleri ile geleneksel ve gelenekselin dışına kaymışlardır. Olayların kurgusunun epik, lirik, dramatik, trajik, melodram,...olarak sürüklenmesini izlemişlerdir. Bu bağlamda, yazınsalın konusuna ilişkin bir olayın sürüp gitmesine izin vermişler ve nesnelere çözüm tasvirlerini yapmışlardır. Türk Sineması, tiyatrocular dönemi olarak anılan dönemde, edebiyatla organik bir ilişki içine girerek daha en baştan “ne” anlatacağının kaynağını bulmuştur. Filme aktarılan ilk romanlarımız arasında Mehmet Rauf’un ‘Pençe’si, Yusuf Ziya Ortaç’ın ‘Binnaz’ı ve Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın ‘Mürebbiye’ adlı yapıtları bulunmaktadır. İlk sinemamız Muhsin Ertuğrul, Musahipzade Celal’in oyunlarına, Nazım Hikmet’in senaryolarına ilgi göstermiş ama filmleri bir türlü “tiyatrallık”ten öteye geçememiş, belli bir film diline erişememiştir. Tiyatrocular döneminden sonra gelen sinemacılar dönemi, 80’lerde yaşanacak video ve televizyon furçasına kadar oldukça parlak bir dönem geçirmiştir. Ama, bu “parlaklık” nitelik bazında değil nicelik bazında kendini göstermiştir. Parlak olarak niteleyebileceğimiz filmlerin çoğu ya edebiyat uyarlamaları ya da senaryosunu bir edebiyatçının kaleme aldığı yapımlardır. “N ayır”, “N olamaz”, “şey” repeliklerini Kerime Nadir, Güzide Sabri, Muazzez Tahsin Berkant, Esat Mahmut Karakurt’un popüler romanlarına (aşırı duygusallık, melodram gibi) borçlu olan Türk Sineması, ne yazık ki aynı etkilerini Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Necati Cumalı, Orhan Kemal, Attila İlhan, Nazım Hikmet gibi “ustalar”ın film hikayesi ve senaryolarına karşı gösterememiştir. Türk Sineması-Edebiyat ilişkisinde Tarık Dursun K., Selim İleri, Adalet Ağaoğlu, Çetin Altan, Duygu Asena, Bilge Karasu, Ümit Kıvanç, Aziz Nesin, Pınar Kür, Ayla Kutlu, Ferit Edgü, Sevgi Soysal gibi yazarlar da özellikle son dönemde önemli roller oynamışlardır. Bu ilişki, özellikle 70’lerden sonra olumlu yönde gelişmeye başlamıştır. Halit Refiğ “Aşk-ı Memnu”yu, Erden Kıral “Hakkari de bir Mevsim” i, Ömer Kavur “Yatık Emine” ve “Gizli Yüz”ü, Barış Pirhasan “Usta Beni Öldürsen E”yi yapmıştır. Zülfü Livaneli müzisyenlik ve yazarlık becerisine, yönetmenliği de eklemiştir. Öte yandan, özellikle Atif Yılmaz, edebiyat uyarlamalarında “Sinema Dili”nin farklılığını vurgulayarak öne çıkararak, hatta edebiyatçıların senaryo yazmasından yana olmadığını, bir edebiyat eseri

uyarlarken tekniği bilen bir senaristin işin ucundan tutmasını yeğlediğini söylemektedir (Yılmaz 1996:20). 1950’lere geldiğinde artık sinemasal bir anlatım oluşmaya başlamış, içerik ve anlatım değişmiştir. Özgürlükçü bir düşüncenin egemen olduğu 1960’larda ise bu düşünce sinemamıza da yansımıştır. Artık dünyadaki ekonomik, siyasal, kültürel değişim rüzgarları 1970’lerle birlikte esmeye başlar ve Türk insanını etkilerken bu değişimler sinemamıza da girmeye başlamıştır. 1980’lerde baskı ve sansür Türk Sineması’nda da bir suskunluk ve bireyselliği ön plana çıkarmıştır. Son dönem Türk Sineması olarak ele aldığımız 90’lı yıllar bireysellik ve cinsellik temalarının popüler olduğu bir dönemdir. Bu dönemde ele alınan uyarlamalar arasında; Osman Şahin’in “AŞKIN KESİŞME NOKTASI” “KURŞUN ADRES SORMAZ”, Ümit Kıvanç’ın “BEKLE DEDİM GÖLGEYE”, Furuzan’ın “BENİM SİNEMALARIM”, Orhan Pamuk’un “GİZLİ YÜZ”, Orhan Kemal’in “ESKİCİ VE OĞULLARI”, Sabahattin Ali’nin “HASAN BOĞULDU”, Rıfat Ilgaz’ın “KARARTMA GECELERİ”, Kemal Demirel’in “PIANO PIANO BACAKSIZ”, Yaşar Kemal’in “MENEKŞE KOYU”, Sevgi Soysal’ın “SENİ SEVIYORUM ROSA”, Selim İleri’nin “HER GECE BODRUM”, Tarık Buğra’nın “YAĞMUR BEKLERKEN”, Muzaffer İzgü’nün “ZIKKIMIN KÖKÜ”, Ayla Kutlu’nun “HOŞÇAKAL UMUT” “SEN DE GİTME” “SOLGUN SARI BİR GÜL”, A. Hamdi Tanpınar’ın “YAZ YAĞMURU”, Nazım Hikmet’in “YOLCU”, Bilge Karasu “USTA BENİ ÖLDÜRSEN E” Atilla İlhan “SOKAKTAKİ ADAM”, Metin Kaçan’ın “AĞIR ROMAN”, Yılmaz Karakoyunlu’nun “SALKIM HANIMIN TANELERİ” ni sayabiliriz.

Yazınsal söylemde ve filmsel anlatıda ele alacağımız uyarlama; Bilge Karasu’nun “Usta Beni Öldürsen E (Yönetmen: Barış Pirhasan) dir. Bir söylem olarak seçime gidilen ve inceleme alanına alınan bu yazınsal yapıttan filmsel yapıta yönelirken söylem üzerinde duracak olursak; bilindiği gibi dilbilimin temel konusu anlamın nasıl gerçekleştiğini açıklamaktır. Yine bilindiği üzere yapısalci ve üretici dönüşümsel dilbilimlerin birleştikleri nokta tümceyi en büyük birim saymaları ve tümce içi ilişkilere eğilmeleri olmuştur. Oysa ki; özel durum-

lar bir yana, dil incelemelerinin gereci söylemdir. Ve söylem genellikle tümceyi aşar.

Söylem, zorunlu olarak, kişi, süre ve uzam (edimbilimsel-pragmatik) etkenleriyle hesaplaşma durumundadır. Başka türlü söylersek, "söylemselleşme" kişileşme (oyunculaşma) süremselleşme ve uzamsallaşma katmanlarından oluşa gelmektedir. Tüm bunlar da bize "söylemsel sözdizim" in çalışma alanının geçerlerini sunmakta, söylemsel anlamın ya da anlamlamanın nasıl gerçekleştiğini ortaya koymada işlemsel terim görevini yerine getirmektedir.

Sonuç olarak; metni yönlendiren öğelerden en önemlileri kişiler/karakterler/ kahramanlar /tipler, uzam(mekan), sürem (zaman), örnekler, alıntılar, nesne (eşyâ) ve varlıklardır. Dolayısıyla bu çözümlemelerde durulması gereken yer sanatsal/kuramsal yapının ışığında filmsel dünyalarda sunulan temsillerinin yapısal örgülerinin eleştirel bir bakış açısıyla ele alındığı yerdir. Her metin türünde anlatılar vardır. Anlatı bir kurgu olduğu için yazar (üretici), kahramanları/karakterleri (esas karakterler yankarakterler, canlıcansız), uzamı (mekanı), süremi (zamanı), nesne (eşya), varlıkları ve olay örgüsünü, yönetmen/kameraman ise içsel anlatıda, iç ritmi yakalamada ya da iç kurguyu oluşturmada kahramanları/ karakterleri (esas karakterler-yan karakterler, canlı-cansız), uzamı (iç uzam, dış uzam, kurgusal uzam), süremi (filmsel zaman), nesne (eşya), oylumlar, çizgiler, kamera hareketleri, açılar (alt açı, üst açı), çekimboyutları, çekimsıraları, renk (solgun, donuk, pastel, parlak, yumuşak, sert,...), ışık (aydınlık, karanlık, loş, doğal ışık, kurgusal ışık), dışsal anlatıda da, dış ritmi yakalamada ya da dış kurguyu oluşturmada kurgunun hızı önemlidir. Yönetmen ya da kurgucu bunu kesmelerle gerçekleştirir. Ve doğal anlatıda ise "ses" (su sesi, rüzgâr sesi, kuş sesi, uğultu,...) görülmektedir. Yazar/Yönetmen bunları kendi yaratır. Bu yaratma sürecinde yazar/yönetmen anlatıyı yaratabilmek için değişik yollara başvurur. Bu bağlamda başvuru yolları saptayarak keyfi olarak seçime gidilen ve inceleme alanına alınan bu yapıt, önerilen bu metin çözümleme yöntemine göre tüketilecektir. Çünkü, metin herşeyden önce bir yapıdır. Üretilen ve tüketilendir.

1.1. YAZINSAL SÖYLEM

"Ustası belki de onu sınıyordu, kalfasının içindeki korkudan habersiz, onun da bu sinanmadan habersiz olduğunu düşünerek" (Karasu 1996:120). Gergin bir ipin ucunda iki insan, biri usta diğeri çırak ya da baba-oğul, usta çocuk yaşında almış ve yetiştirmiştir. Gergin ipin üstündeki cambaz sanatını öğretmiş onu bugüne getirmiş ve genç cambazların en ünlüsü yapmıştır. Yıllar onları usta-çırak ilişkisinden, baba-oğul ilişkisine götürmüştür. Usta, ona oğlu olarak bakmakta ve başkalarına da "oğlum" diye tanıtılmaktadır. Cambazlar gergin bir ipin iki ucundan birbirlerine doğru yaklaşarak güreşir gibi yaparlar, biri yenilir, öbürü düşer gibi yapar, arkasından atılıp onu havada yakalar ve kurtarır. Usta çırak bir ipten başka bir ipe sıçrarken herkesin yüreği ağzına gelirdi (1996:106). Çırak, kendisini yetiştiren ustasına babası diye değil, anası diye bakardı. Onu doğuran, emzirip büyüten anasıyla bir tutardı. Çırak içinde sakladığı bu duyguyu, önceleri sakladı, ürktü, sıkıldı. Ama bir gece ustasına yavaşça söyledi. Karşı yataktan, sadece kesik bir gülme sesi geldi. Sonra da usta, "Yahu sen ne şair adamsın" (1996:108) dedi ve gülmeye devam etti. Aylar sonra, çırağın kafası iyice karışmıştı. Küçükken, ailesindeki ölümlerden öğrendiği "siyah nokta-ölüm ilişkisi" ni hayatı boyunca yaşayacaktı. Çırak, burnun sağ kandanındaki siyah noktayı ilk olarak yıllar önce amcasında görmüştü.

Bir yaz günüydü, usta yeni bir çırak alıp, onu da kalfalığa yükseltmişti. İki genç ipin üzerinde, aşağıdan yönetiliyorlardı. Bu sıcakta usta yukarı çıkamayacağı için, kendisini de kalfalığa yükselttiği için, yeni ip cambazını ya da genç çırağı çalıştırmak kendisine düşüyordu. İpin ortasında, karşılıklı durmuşlardı. İşte o an "ben" i genç çırağın yüzünde görmüştü. O gün çalışmışlar ve aşağı indiklerinde, "ben" sana çok yakışıyor demişti. Genç çırak, garip bakarak ne "ben"i demişti. Sonra aynaya bakmış, herhalde kirdi, yanılmış olabilir dedi. Ertesi gün, çalışırken "ben"i tekrar gördü. Bugün,"ben" daha da belliydi. Ölümü görmüştü. Korku ile genç çırağa baktı. Genç çırak üç gün sonra, ipte kendi kendine çalışırken düşüp öldü. Başkasının görmediği "ben"leri görüyordu. Artık görmek istemiyordu. Hiç kimsenin yüzüne bakmıyordu. O insanların öleceklerini bili-

yordu. Korkuyordu, insanların yüzüne bakmaktan çekiniyordu. Üçüncü çırak da ölünce, kimse ustanın yanına çırak vermez olmuştu. İshak' a da kardeş kovan demişlerdi. Bir gün ustası da kardeş kovan damarını aramıştı yüzünde bulamamıştı. Daha doğrusu görememişti. Çırak, bir gün ustasının, iki kaşı arasında izi görmüştü. Ustasına söyleyemedi. Ustası ona, her gece, ustalığa giden yolda daha başarılı olması üzerine öğütler verdi. Çırak da, bu öğütlerin hepsini tuttu. Ama, bir gün ustasının üzerinde kurduğu üstünlüğün ve kendisinin ustalmasına karşı aldığı ezici tavrın farkına vardı. Ustanın, aslında onu koruyup sevmesine rağmen, bir gün iyice yaşlandığında, ona muhtaç olacağını düşünüp, bunun yalnızlıktan daha acı verici olacağını düşünmesi de içinde yaşadığı çelişkiyi gösterdi. Usta, çırağın bir gün çok iyi olacağı düşüncesiyle hem mutlu oluyor hem de düşünüyordu. Çırak, bir gün o siyah noktayı tekrar görmeye başladı. Daha doğrusu, ustasının iki kaşı arasında “imi” görmüştü. Çırak, ustasının yüzünde gördüğü ölüm noktasından sonra, ustasının ezici buyurgan tavırlarına, sesini çıkarmamaya başladı. Siyah noktanın günden güne büyümesini ustasına söyleyemedi ve yanlış anlaşılmaktan korktu. İpe çıktıklarında, ustasını sınıksız tutacağını, geçmişle ilgili hiç bir şey düşünmeyeceğini, kendi kendine tekrarladı. Ustası ile ip üstünde yürümeye başlayan çırak cambaz, yapacağı herhangi bir yanlışın, ustasının ölümüne yol açacağını biliyordu. Bu bilinçle, sirk seyircilerinin çevrelediği yere düşerken, ustasının “vah oğlum vah” dediğini uzaklardan duyamadı.

1.2. GÖRÜNTÜSEL ANLATI

Usta Beni Öldürsen E, belirsiz bir Orta Avrupa ülkesinde, baskı yönetiminin yaşandığı bir dönemde, bir deniz kızına aşık, bir cambaz çırağı ile ustası arasındaki ilişkiyi anlatır. Filmde, köhne bir liman kentinin kıyısında (Sualp 1998:12) savaş ve sıkıyönetim mekanının kapısında, bu çağın başında anımsayabileceğimiz eski alternatif “kamusal alan” potansiyeli taşıyan sirk, genç ip cambazı köprüyü kurmamızı sağlar. Bu topoğrafide, çok önemli ya da esaslı olan; “sirk” in içeri ve dışarısının sınırını işaret etmesidir. Bu sınır duygu ve sonsuzluk ile yüklüdür. Hem gerçek hem de soyut (eğretileme ile verilen) ip cambazı çırak karakterinin görüşü etrafında oluşturulan metin-

de “ip” ve “ipin üstü” anlatım biçiminin odak noktasını oluştururlar. Hareket ve mekan alanlarının, görsel-işitselliğinde gücün ve dengenin ortaya konulmasında, cezbedici ya da davetkâr iç dünyaya (içsellige, iç uzama doğru) yönelir. İp cambazı çırağın “ip üzerinde dengede duruş” geçmişe duyulan bir hasret olarak da okunabilir. Bu bağlamda “beden” “denge” özgürlük ve sosyal değişkenlik, ipin üzerini temsil etmektedir. Bu filmsel anlatıda; bakışın ve dengenin, sinema dili bağlamında ve uyarlamada kesiştiğini görmekteyiz. Biçimsel olarak ele alırsak; karnavalımsı ve sirkte çalışanların farklılığı ve yapma tavırlı, iç tarz ile dış bölümler (sirk dışı, kör balıkçı ve deniz kızının yaşadığı mekan, deniz,...) uzamsal ve duygusal sonsuzluk, (özellikle de gökyüzü ve deniz) duygusu yaratmaktadır.

Sirk, savaş arefesinde bir sahil kentinde kurulmuştur. Masalımsı bir havası vardır. Oyuncular sırayla mutlaka gözükürler. Birbirine paralel yaşanan iki dünya ve seyirciler vardır (seyreden ve seyredilen). Filmin seyircisi, filmin içindeki sirk seyreden seyirciler gibi, kendisi de filmi seyretmektedir. Filmin seyircisi ile bazen uyuşur bazen uyuşmaz. Filmde birileri numaralarını çalışır, birlikte yer-içer, kavga edip dalaşırken, birileri de arananların posterlerini asar, işkence yapar, infaz eder. Zaman ve mekan tasarrufu sirke göre düzenlenmiştir. Yani dili belirleyen sirkte teatrallik ve daireliliğidir. Ayrıntılı yaklaşım ile gözlemlendiğinde, seyirciyi her zaman yakalamayı başaran devinimdir. Dün, bugün ve yarın arasında birbirleriyle kesişen daireler oluşturulur. Küçük yaşta annesini ve babasını kaybeden İshak, kendisini evlat edinen ve büyüten, ip üzerinde gösteri yapmayı öğreten ustası ile bir sirkte çalışmaktadır. Ustanın tek arzusu, küçükken evlat edindiği çırağı İshak'ı savaştan kurtarıp mutlu olacakları bir ülkeye götürmektir. Sirkteki herkes de bunu ister aslında, kendilerini Yeni Dünya'ya götürecek işadamını beklerler. Bekleme sırasında, sirke sığınan bir kaçak, çalışanları fazlaca endişelendirse de, ona palyaçuluk yaptırırlar ve güçlere teslim etmezler. İshak, kör balıkçının esaretindeki deniz kızına aşık olur. Tek amacı ona istediği suyu vermek, onu özgürlüğüne kavuşturmadır.

Metin çözümlemesine ya da yapı çözümlemesine topoğrafik yaklaşım Gilles Deleuze'nin

düşüncesinden; “kritik coğrafi”, “edebi eleştirisi” ve “sanat tarihinin” sezgilerinden yola çıkmaktadır. Deleuze, “hareket-imesi” (Deleuze 1986:30)nin ayrımcı kavramcılığı üzerine temeli oturtulan sinemaya filozofik bir yaklaşım tespit etmiştir. “Hareket-imesi” sinemanın “uzay-süremsel” ve “görsel-işitsel” zenginliklerini ön plana çıkarmaktadır. Görsel-işitsel metinleri “durağanlığın devinimli bölümleri” ya da “hareket imgesi” ni birbirine tutturmak, biraraya getirmeye değin düşünmek; “hareket-imeye” dinamik ve uzay-süremsel bir yaklaşımı önermektedir (Pidduck 1998:382). Bu hareket imge, filmde “ip üzerindeki cambaz” olarak görülmektedir. İpin durağanlığından, ipin üzerindeki hareket (devinim) ile “hareket-ingenin” gücünü geliştirmek için kullanılmıştır. Filmde; “sirk” fiziksel varoluşu ya da sosyal gerçekliği ve bulunulan alanını (mekanı) saptarken, sirkın dışı da geri kalan alanlar deniz, kır ve gökyüzüdür.

Usta Beni Öldürsen E! ; yazınsal söylemden, “ipin üzerindeki yürüyüşün” görüntüsel anlatısına doğru yönelen bir sıçrayıştır. Bu sıçrayış; Bilge Karasu’nun, masal tarzı bir öyküsünden esinlenerek oluşturulan sanki, Türk filmlerinden çok bir Avrupa filmi gibi görülmekte, mekan kullanımında, ışığı, kurgusu, müzik çalışması, dekoru, kahramanları ve nesnelere ile göstergeler (arzu, tutku, denge, güç, baskı, deniz kızı, kör balıkçı, palyaço, ip cambazı, deniz, maske, gökyüzü, uçmak, bıçak, im, su, resim, sirk gibi) ile oldukça düzeyli ve başarılı bir yapımla sunulmaktadır. Küçük yaşta, annesi ve babasını kaybeden İshak, kendisini evlat edinen ve büyüten, ip üzerinde gösteri yapmayı öğreten babası ya da ustası ile IOLA sirkı’nda çalışmaktadır.

Ustanın tek arzusu beş yaşlarındayken evlat edindiği çırağı İshak’ı savaşın içerisinde kurtarıp, mutlu olacakları bir ülkeye götürmektir. Oysa ki, bu durum sirktekilerin ortak sorunudur. Sirkte çalışan herkes bu ortamdan (buldukları kasabada, bölgenin yöneticisinin tehditleri ve şiddeti, herkesi korkutmakta, orayı yaşanılmaz kılmaktadır) kurtulmak için kendilerini Yeni Dünya’ya götürecek olan işadamını beklemektedirler. Bu esnada, Amir’in yanından kaçan bir kaçak, sirkteki bıçak atıcısının karısının yardımı ile sirkte sığınır. O da sirkte palyaço olarak çalışmaya başlar.

Kaçak genç, ne kadar “maske” ile kendini gizlese de, gerçeklerden kaçamayacağı, yine kaderine boyun eğeceği vurgulanmaktadır. Bu durum tüm sirk çalışanlarını endişelendirir ama yine de amire teslim etmezler. Onu, palyaço kıyafetinin altında gizlemeye çalışırlar. İshak, kör balıkçının sahibi olduğu deniz kızına aşık olur ve onu kurtarmak (tekrar sulara göndermek) ister. Film ustaca kullanılmış, şiirsel bir atmosfer çerçevesinde (şiirsel film anlatıda ya da görüntüsel anlatıda sinema dili öğeleri ustaca kullanılmıştır. Kamera hareketleri (ışık, kurgu, ses, dekor gibi) eninde sonunda da çırağın belki de isteyerek düşmesi üzerine kurulmuştur. Filmde, açık olarak uzam ve sürem (mekan-zaman) belirtilmediği ya da bölgenin amirinin sert tutumuyla karşı karşıya kalan kasaba ele alınmaktadır.

Filmde, Bilge Karasu’nun masalımsı öyküsünden esinlenerek yola çıkıldığından, yer yer masal motiflerine rastlamaktayız. En önemli motif ise, “deniz kızı”dır. Öyküye göre; denize düşen bir prensi deniz kızı kurtarır ve onu karaya çıkarır. Ama kendisi ölür. Filmde ise; İshak, Deniz Kızı’nı yeniden su ile buluşturur. Ama, kız ile İshak arasında başlayan aşkı, Deniz Kızı’nın sahibi Kör Balıkçı ve İshak’ın ustası onaylamaz. Deniz Kızı’nın engin denizlerde sonsuzluğa doğru yüzmesi, kaybolmayı simgelerken, İshak ise gökyüzünde uçmayı simgelemektedir. Gökyüzü masavidir. Mavilik, bir çok kültürde masumiyeti simgeler, ayrıca soğuktur. Bazı ilkel toplumlarda kötülüğe karşı bir engel olarak kullanılmakta ve görünen karanlık olarak belirtilmektedir. Gökyüzü ve deniz yükseklik ve derinlik karşıtlığını da koşut kılmaktadır. Deniz “özgürlük ve fırsatların” bir ufkunu sunmaktadır. “Deniz” kavramı filmin içine doğrudan girmez. Masal motifi “Deniz Kızı” ile girmektedir. Film, zaman ve mekan çizgisinden uzaklaşıp, geçmiş gelecek ve şimdi arasında birbirleriyle kesişen daireler çizmektedir. Oysa ki, tarihin şiddetinden kaçmak, çizilen, kesişen daireler, kesişme noktaları iç içe geçen masalımsı öykülerle örtüştürülmektedir.

2. REKLAM DİLİ

Bu bölüme seçilen örnek bir reklam filmidir. Bu reklam filminin aktarım kanalı televizyondur. Seçtiğimiz reklam filmi; Petrol Ofisi his-

selerinin tanıtımı için çekilmiştir. Reklam filminde bir dönemin “Neşeli Günler”, “Gırgıriye”, “Bizim Aile” gibi aile filmlerinde rol alan yıldızlar bir araya gelip yeniden, reklam filmi için ”Milli Aile” yi canlandırmışlardır. Dolayısıyla, reklamda “biz bir aileyiz” hissi verilmek ve bu bağlamda eski aile filmlerindeki hava yaratılmak istenmiştir. Reklam filminin bir karesinde, Adile Naşit’in fotoğrafını görmekteyiz. Münir Özkul da o eski filmlerden, bir sahnenin montajıyla reklam filminin karesine eklenmiştir. Eski Türk filmleri, televizyonlarda yüzlerce defa gösterildiği halde değişen hiç bir şey olmadığını görmekteyiz. O eski sıcaklık, sevecenlik ve içtenlik, tıpkısı reklam filminde de görülmektedir. Bir başka söyleyişle, burada bir Türk ailesi vardır, sıcaklık vardır, sevgi vardır, samimiyet vardır. Eşya yüklü eski bir kamyonet, Petrol Ofisi’nin önünde durur. Eşya (koltuk, komidin, müzik seti, sehpa, halı, çamaşır makinesi, eşyanın dizimselliği birbirine eklenmiştir) bir bir indirilerek “dizimsel” olarak “Petrol Ofisi” ne yerleştirilir. Tıpkı, bir evin içine yerleştirir gibi. Artık “Petrol Ofisi İstasyonu” bu ailenin evidir (mekan değişimi). Burada mekanı (evi) mekânın (Petrol ofisi) içinde mekanı (evi) görmekteyiz. Bu aile, Petrol Ofisini o kadar sahiplenir ki buraya evleri gibi yerleşirler. Aslında, bu mekan değişimi, özel alandan kamusal alana geçmez. Oysa ki; reklam filminde kamusal alan özel alana dönüştürülmüştür. Bu durum sosyal konumun dışsal ve içsel gösterenleridir. Reklam filminde, Ayşen Gruda, pompaların üzerine, müzik setinin üzerine, sehpanın üzerine dantellerini sermektedir. Müzik setinin üzerine dantel örtü serilmesi postmodern bir durumdur (modern her zaman post-modern hale gelir bir başka söyleyişle post-modern “tam şimdiden sonra gelen” dir ve modern kendisiyle savaşıyor, post-modern hale gelir). Çünkü, müzik seti teknolojinin sunduğu bir iletişim aracı, üzerindeki dantel örtü ile post-modern bir görünüm sunmaktadır. Ayrıca, Müjdat Gezen antika radyosunu ayarlamaktadır ve Halit Akçatepe de komodini koyacak uygun bir yer aramaktadır. Reklam filminde, eşyanın dizimselliğinde (dizimsellik zincir biçiminde gerçekleşir ve değişik öğeler yanyana bulunur) üçlü koltuk, tekli koltuk, sandalye, sehpa, dolap, radyo, buzdolabı, çamaşır makinası, fotoğraf (büyük, kalın çerçeveli) halı, dörtlü ocak, davul fırın, sopalı süpürge, sandık, halı,

komidin ve kuş kafesi görülmektedir. Eşyanın dizimselliğinde (burada, aynı bağlam içinde, bir anlam değişmesine yol açan ayrıntı ya da ayrıntılar öbeği yer almaktadır) ise; üçlü koltuk, tekli koltuk, sandalye, tabure yer almaktadır. Yine reklam filminde, gergin çamaşır ipinin üzerindeki dizimsellik önemlidir. Burada çamaşırın dizimselliği; çizgili erkek pijaması, gömlek (erkek), çorap, gecelik (kadın), uzun iççamaşırı görülmektedir. Ayrıca, çaydanlık, demlik, çaybardağı, tabaklar, biblolar, kültablası, şekerlik, vazo, dantel örtüler de ayrı bir dizimselliği göstermektedir. Ayrıca reklamcılar, ikna etmek için değişik ifade ya da söz biçimlerine başvurular (Metafor “mecaz, eğritileme” kurnaz adam, Metonimi “ bir şeyi yan ayrıntı ile ifade etmektir. Örneğin; ekonomik paketle (eğritileme) ilgili olarak Çankaya (metonimi/düz değişmece)’nın bir açıklama yapması bekleniyor.) Sinekdoş “ bütünü parçasıyla ifade etme “uçak yerine kanat “ gibi ifade etme biçimidir. Reklamlarda, örneğin “Telsim” reklamlarında “slogan” olarak kullanılmayıp “repik” olarak kullanılan kısa ve özlü sözlerin ya da çarpıcı sözlerin sloganı edilgenleştirdiği görülmektedir. (Tamamen duygusal, çok gerginsiniz, yurdum insanı, hem yazdım hem oynadım, yakışıklı yakışıklı ama biraz sinirli,...). Yine, Telsim reklamında “s” harfini söyleyemeyen bir gazino patronu “s” ve “t” seslerinin yerlerini değiştirir.

3. HABER DİLİ

Kitle iletişim araçlarında, özellikle gazetelerde, televizyon kanallarında, radyo istasyonlarında dil kullanımı çok önemlidir ve bu araçların hepsinde dil farklı biçimlerde kullanılmaktadır. Şöyle ki; DJ’ler, müzik eğlence, eğlence-müzik yarışma programları sunucuları kendilerine özgü bir dil (emin misiniz, bana geri dön, ilerleyen saatlerde ararım, biz size geri döneriz, hadisene, orada mısın, kıl olmak, yamuk yapmak, kendine iyi bak, start almak, manyak gibiyim, ama sorun değil, son durum nedir, bir şey mi demek istedin, ölü ele geçirildi, gözlem altına alındı, hayatta olmaz, nasıl vaziyetler, hadi bye bye, ne vardı, mümkünü yok, baksen şu işe, iyi malzeme çıktı, karizmayı yerle bir etti, kafayı yemek, sahne almak, kalbini kıracağım, cafcıflı sözler, bu da bana yapılırmı, işte gerçek yüzü, bırak ya, yapma ya, nasıl yani, hadi ordan sende,...) yaratırlar. Bu dil kulla-

nımı da dilimizi yıpratmaktadır. Burada, özellikle üzerinde duracağımız “haber dili”dir. Kitle iletişim araçlarında “haberler” odak noktasını teşkil etmektedir ve haber dili kendi içlerinde kullanım ayrılıkları göstermektedir.

Günümüzde, haberler olayları anlatırken ve görüntüleri verirken önemlerine ve değerlerine göre saptamalara gidilmektedir. Bu bağlamda, kullanılan dil haberin önemini ve değerini tanımladığından “duruma” “koşullara” “ortama” göre dil kullanımı olmalı ve anlatım ile sözcük seçimine dikkat edilmelidir (Haber metinleri, söz ağırlıklı kırık metinlerdir). Haber dilinde, yalınlık, duruluk, anlamca uygunluk, açıklık, ve dilbilgisi kurallarına uyum olmalıdır. Eş anlamlılık, tekrar, dalgalanma, kısaltma, tutumluluk, aynı anlama gelen sözcüklerin kullanımı, aynı görevi üstlenen eklerin kullanımı, noktalama imlerinden kaynaklanan kapalı anlatım, süslerden arındırılmamış sanatlı (benzetme, kinâye, cinâs, tevriye,...) anlatım, sözcüklerin yanlış anlamda kullanılması, deyimlerin ve atasözlerinin yanlış kullanılması gibi dil kullanımları olmamalıdır.

Haber metinlerinden bir kaç örnek vermek istersek;

- Akmerkez’de buluştular (kısaltma).
- Gözlem altına alındı.
- Gözetim altında.

- Katil yakalandı (buradaki sözcük “kâtil” olmalıdır ya da katil zanlısı, çünkü öldüren anlamındadır, bu sözcükleri yazma ve telaffuzunda dikkat etmek gerekir.)

- Bugün beklenmedik bir sürprizle karşılaştık. (aynı anlama gelen sözcüklerin kullanımı).

- Mesela örneğin Çankaya’nın açıklaması. Nüans farkı (eşanlamlı sözcüklerin kullanımı).

- Otoparkta çok arabalar vardı (aynı görevi üstlenen eklerin kullanımı, çok/lar).

- Kurtulunca sevinçten etekleri tutuşmuştu. (Deyimlerin yanlış kullanılması, etekleri zil çalıyordu).

- Kaybolan eşyâlar bulundu. (Kendisi çoğul olan sözcüklerin kullanımı, yanlış kullanım; mekanlar, neşriyatlar, teşkilatlar, eşyalar,...

Doğru kullanım; mekân, neşriyât, teşkilât, eşyâ).

- Bugün, eski İçişleri Bakanı geliyor. (Söz dizimi yanlışlığı. Doğrusu; İçişleri eski Bakanı).

- Kapkaççılar bir an önce yakalansın ki insanlar rahatlasın. (Burada, bağlam önemlidir. Bağlam dizgede bulunan öbür öğeleri nasıl etkileyip onlardan nasıl etkilendiğidir. Bağlam, tümcede anlam ayırıcıdır. Burada bağlam, bağlaç işlevini üstlenen “ki” dir. Emir isteğe dönüşmüştür, emirin isteğe dönüşmesini sağlayan da “ki” kullanımımızdır.)

- Köprüden akan araba seli görülmeye değeri. (Burada kapalı bir anlatım vardır.)

- Bir araya gelirlerse sinamaya gidecekler ve iyi bir film olarak biliyorlar.(Gereksiz sözcüklerin kullanımı vardır).

- Bakanlar kurulu toplanamıyor. (“-miş” kullanımı yerine “-yor” kullanımını görmekteyiz).

- Şimdi birlikte geliyorlar. (“-ecek” kullanımı yerine “-yor” kullanımını görmekteyiz).

- Yardımcı olmak istemedi. (Ayrı yazılır, yardımcı olmak istemedi).

- Yakalanan suçluyu hapis etmek istediler. (Hapis “hapsetmek”, bitişik yazılır).

- Yapayalnız bir adam. (“yanlız” kullanımı yanlış, “yalnız” kullanımı doğrudur).

- Bu soruların hepsi yalnızdır. (“yalnız” kullanımı yerine “yanlış” olmalıdır).

- Uluslar arası gerginlik yaşanmaktadır. (Doğrusu Uluslararası olmalıdır. Çünkü, anlamca kaynaşma vardır).

- Herkesin darısı başına. (Darısı herkesin başına).

- Meçhul cinayetler olmadı. (Faili meçhul cinayet olmadı).

- Çocuk, ölüm mücadelesi veriyor. (Yaşam mücadelesi).

- Kazaya kurşun gittik. (kurban gitmek).
- Bir kaç tane öneriler sunmak istiyorum. (Bir kaç tane öneri).
- Haber muhabirleri ve foto muhabirleri
- Kısmet bu demekmiş. (kısmet buymuş)
- Banal bir biçimde duruyorum.
- Gülmenin son sınırları.
- Sanatçıyla interview yapmak çok zor.
- Enkaz altından ölü olarak kurtarıldı. (Çıkarıldı).
- Bu programda duygularının tepesindeler. (doğrudalar).
- Alnım ak yüzüm pak. (alnım açık).
- Kaşının üzerinde gözü var. (Gözünün üzerinde kaşı var).
- Her yerimizden terler üflerken.

SONUÇ

Kitle iletişim araçlarının oynadığı rol toplum için çok önemlidir. İletinin algılanmasında toplumsal çevre de önem kazanmaktadır. İletinin algılanmasında tüketildiği ortam da etkilidir. Bu bağlamda iletinin, aktarılma, algılama ve tüketilme koşulları önem kazanmaktadır. Bu çalışmamızda, iletişim araçlarının ürettiği ürünleri ya da metinleri dil bağlamında çözümleme yollarına gidilmiştir. “Metin” belirli bir çerçeve içerisindeki yapıdır ve çerçevenin sınırlarını belirlememiz gerekir. Burada ele alınan metin kitle iletişim ürününün tamamıdır ya da bir parçasıdır. Elimizde kurgulanmış bir metin söz konusudur ve biz kurgulanmış bu metni; metin tüketme yöntemine göre tüketeceğiz ya da metni yeniden okumaya çalıştık.

Bu okumayı yaparken özellikle de “dil” kullanımını birincil olmuştur.

KAYNAKLAR

Deleuze G (1986) Sinema 1, Hareket İmgesi, H. Tomlinson ve B. Habberjam (çev), Minneapolis, M.N, Minesota Üniversitesi Yayını.

Ekici E (1997) Dilbilgisi, Alkan Matbaası, İstanbul.

Karasu B (1996) Göçmüş Kediler Bahçesi, Metis Yayınları, İstanbul.

Özgüç A (1997) Türk Filmleri Sözlüğü, C.1,2,3, Sesam Yayınları, İstanbul.

Pıdduck J (1998) Pencere ve Kır Yürüyüşleri, Nebahat Akgün Çomak (çev), Screen, 39 (4): 381-400.

Reklam, Yönetmen: Umur Turagay. (Young/Rubicam Reklamevi) Reklam Filminde Rol Alan Oyuncular: Münir Özkul, Adile Naşit, Ayşen Gruda, Müjdat Gezen, Halit Akçatepe. Yapım Yılı: 2002.

Sinema, Yönetmen: Barış Pirhasan. Senaryo: Barış Pirhasan. Görüntü Yönetmeni: Jürgen Jurgens. Müzik: Simple Minds. Oyuncular: Julien Brendler, Hugh O’Connor, Davit Harries, Meltem Cumbul, Haluk Bilginer, Hale Soygazi, Tuncel Kurtiz, Cem Özer, Karoly Eperjes, Robert Alföldi, Neal Xach.(Türk-Macar-Alman Ortak Yapımı)Yapım Yılı:1996

Sualp TA (1998) Allegori ve Temsil, Kare, 23,25, Ankara: 11-19.

Vardar B (1978) Başlıca Dilbilim Terimleri Sözlüğü, İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Yayını, İstanbul.

Yılmaz A (1996) Söylemek Güzeldir, Afa yayınları, İstanbul.