

Tatlı Dillim Filminin Kültür Göstergebilimi Açısından Çözümlemesi

Analyzing the Film *Tatlı Dillim* in the Context of Cultural Semiotics

Ramazan ARSLAN¹, Demet ERDEM²



¹Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye
Yüksek Lisans Öğrencisi,

²Yüksek Lisans Öğrencisi, Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: R.A. 0000-0002-7334-7190;
D.E. 0000-0002-1335-3986

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ramazan ARSLAN,
İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: ramazan.arslan@iuc.edu.tr

Başvuru/Submitted: 12.11.2023

Kabul tarihi/Accepted: 18.12.2023

Atıf/Citation: Arslan, R., & Erdem, D. (2023). Tatlı Dillim filminin kültür göstergebilimi açısından çözülmesi. *Filmvisio*, 2, 127-159. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0016>

Öz

Ertem Eğilmez tarafından yönetilen 1972 yapımı *Tatlı Dillim* adlı film, göstergebilim kuramının bir perspektifi ile incelendiğinde, içerdiği sembolizm ve görsel semboller aracılığıyla sadece yüzeydeki hikâyenin ötesinde, toplumsal ve kültürel bağlamın derinlemesine anlamlandırılmasına olanak sağlayan bir yapı taşına dönüşmektedir. Göstergebilimsel analiz, filmin sadece yüzeydeki hikâyesini değil, aynı zamanda sembolizminin ve anlam derinliğinin arkasındaki düşünsel yapının anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Bu tür bir analiz, filmi yalnızca bir eğlence aracından çok, toplumsal yapıların ve ideolojilerin yansıması olarak anlamamızı sağlayan bir çerçeve sunmaktadır. Film, karakterlerin sembolik ve görsel aracılığıyla temsil ettiği değerler ve çatışmalar vasıtasıyla toplumsal ve kültürel bir alt metni yansıtmaktadır. Ferit ve Emine karakterlerinin arasındaki ilişki, modern ve geleneksel değerler arasındaki çatışmayı yansıtarak, aynı zamanda toplumsal farklılıkların ve ideolojilerin çatışmalarını göstererek filmdeki ideolojik zenginliği açığa çıkarmaktadır. Köy ve şehir sahnelerindeki semboller, üretim ve tüketim temaları aracılığıyla toplumun ekonomik ve kültürel ayrımlarını yansıtırken, karakterlerin giyim ve davranışları, dönemin ideolojik düşüncelerini ve çelişkilerini temsil etmektedir. *Tatlı Dillim* filmi, göstergebilimsel analiz ile incelendiğinde, toplumun çeşitli yönlerini ve ideolojik çatışmalarını yansıtarak dönemin karmaşıklığını ve zenginliğini gösteren bir eser olarak ön plana çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema göstergebilimi, kültür göstergebilimi, Christian Metz, sembolizm, Yeşilçam

Abstract

The 1972 film *Tatlı Dillim*, directed by Ertem Eğilmez, tells the surface story of a young couple's relationship. However, when examined from the perspective of semiotics theory, the film becomes a building block that allows for a profound interpretation of the sociocultural context. A semiotic analysis contributes not only to understanding the surface story of the film but also to comprehending the underlying meaning and messages conveyed through the film's symbolism. Such an analysis provides a framework for understanding the film not merely as a form of entertainment but also as a reflection of societal structures and ideologies. The film uses symbolism and visuals to reflect sociocultural aspects through the values and conflicts the characters represent. The relationship between the characters of Ferit and Emine reflects the conflict between modern and traditional values, revealing the ideological richness of the film by depicting

conflicts of societal differences and ideologies. The symbols in the village and city scenes reflect society's economic and cultural divisions through themes of production and consumption. At the same time, the characters' attire and behavior represent the ideological thoughts and contradictions of the time. The film delves into the social upheavals caused by migration from rural to urban areas, vividly contrasting traditional life with the burgeoning modernity of the city. Through the characters' evolving behaviors and relationships, the construction of the family unit under new pressures, and the bustling dynamics of city life, the film projects the profound individual and societal

transformations that have been wrought by 'modernization from above'. This top-down approach to societal change driven by the state government is subtly woven into the narrative, showcasing its impact on personal choices, family structures, and the very fabric of urban life. When examined through semiotic analysis, the film *Tatlı Dillim* emerges as a work that highlights the complexity and richness of the era by reflecting the various aspects of society and its ideological conflicts.

Keywords: Film semiotics, cultural semiotics, Christian Metz, symbolism, Green Pine

Extended Abstract

A semiotic analysis of *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972) reveals a narrative tapestry woven with profound meaning that transcends the surface-level plot. By delving into its embedded symbolism and visual cues, this study unlocks a window into the film's sociocultural context. Semiotic analysis goes beyond understanding the apparent narrative by unraveling the underlying significance of the narrative's symbolism and depths of meaning. Semiotic analysis offers a framework to perceive *Tatlı Dillim* not simply as entertainment but as a reflection of societal structures and ideologies. The film symptomatically portrays values and conflicts through its characters, presenting underlying themes that resonate with societal and cultural dimensions. The relationship between Ferit and Emine, a testament to overcoming traditional constraints in pursuit of modern aspirations, showcases the potential to bridge societal divides and conflicts, offering viewers a message of hope and positivity. When examined through a semiotic lens, *Tatlı Dillim* reveals the rich tapestry of societal complexities and the ideological conflicts that colored the era, reflecting various facets of society.

Semiotics is the study of signs and their use in communication and delves into the intricate relationships and diverse applications of these symbols. For an object to function as a sign, it must stand in for something else and be imbued with meaning. By deciphering the codes embedded within these signs, semiotics seeks to unlock the collective unconscious of individuals. Crucially, this connection between the signifier (the physical form) and the signified (its conveyed meaning) empowers the audience to actively construct their own interpretations, weaving new layers of meaning into the cinematic tapestry.

Understanding and analyzing the unique language of cinema requires that one master both the specific characteristics of its visual and narrative forms. Decoding the intricate codes woven throughout a film is essential to unearthing the codes' psychological, sociological, cultural, and aesthetic depths. Beyond simply recognizing these codes, semiotics investigates how they are presented within a film's broader context by exploring the interconnectedness of each element. While visual storytelling in cinema hinges on the power of images and their arrangement, form, and effects, this form of storytelling is enriched and further conveyed through the interplay of sound, speech, and music. The semiotic analysis of cinematic narratives finds its roots in the 1960s. During this period, France witnessed the blossoming of cinema semiotics (i.e., film semiotics) and was largely fueled by applying literary narrative theories to film analysis.

Symbols and symbolism play a significant role in *Tatlı Dillim*, enriching its thematic exploration. Ferit's return from Istanbul to the village embodies the dichotomy between the city's modernity and the village's traditional ways. Within these contrasting settings, symbolic elements further highlight societal and cultural differences. Character dynamics reveal the internal conflict between modern and traditional values, with Ferit and Emine's personal transformations illustrating the impact of this struggle. Language and expressions become markers of social class and cultural background, while dialogues serve as a semiotic analysis of communication within the film's social milieu. Engaging with the broader themes of modernization and the societal context, the film delves into issues such as gender roles and family structures. Music and sound effects heighten the emotional atmosphere, particularly in romantic scenes.

The top-down control and guidance, characterized by the upper-class wielding influence through state-dictated political strategies, regulations, and innovations, is often dubbed as 'modernity from above'. *Tatlı Dillim* is steeped in the historical context of its era and explores themes such as the urban-rural divide and wealth-poverty disparity. While not explicitly invoking modernity from above as a term, the film's transitions between city and village and the dynamics between figures representing modern urban life and those symbolizing traditional rural life subtly reflect a top-down modernization process. The analysis highlights how powerful characters influence and even transform individuals, shaping the narrative style of Turkish cinema. By confronting the audience with the realities of the period, the film conveys the sentiments and societal experiences of its time, portraying and critiquing the echoes of social

transformation. In conclusion, this semiotic analysis of *Tatlı Dillim* has revealed its significance as a work that meticulously uses symbols, characters, and visual elements to unveil the underlying sociocultural meanings. This analysis challenges one to appreciate the film not just as a romantic comedy but also as a reflection of the societal dynamics and ideologies of its time. This semiotic analysis has therefore provided a valuable framework for comprehending such works and gaining a deeper understanding of the historical context they encapsulate.

Giriş

Bir toplumun kendilerini ve kimliklerini tanımlamaları kültürlerine dayanmaktadır. Bu durum kültürler arasındaki etkileşimden de şekillenmektedir. Kültür, bir toplumun belirli temel özelliklerini ortaya koymaktadır. Kültür ayrıca toplumları birbirinden ayıran özelliklerini ortaya koyan ve toplumun kimliğini oluşturan bir bütündür ve toplumun yaşadığı coğrafyayı da yansıtan bir olgudur. Araştırmalarda, kültür birbirine yakın coğrafyalarda benzerlik göstermektedir. Kültürün çeşitli faktörlerle değişebileceğini, ancak bu değişimlerin farklılaşma veya yakınlaşmayla olabileceğini göstermektedir.

Türkiye’de, ananevi değerlerin sorgulandığı dönemlerde, şuurlu olarak veya olmayarak pek çok film çekilmiştir. Yeşilçam, 1960-1980 yıllarında yerli film endüstrisinde popüler olmuş, Batı ve Doğunun gerilim dönemlerine tanıklık ederek geleneksel ve modern çatışmaları yansıtmıştır. Doğu ve Batı geriliminin en çarpıcı örneklerine yer vermiştir (Doğar, 2018).

Türk sineması bu yıllarda, toplumsal olayların yoğun olmasıyla büyük tartışmalara yol açmış ve bu dönemde farklı bir bakış açısı kazanmıştır. Toplumsal hareketliliğe ve toplumun gerçeklerini yansıtan filmler çekilmiştir. 27 Mayıs hareketinin başlamasıyla birlikte, kültürel değerlere verilen önemle nitelikli sinema yapımları artmıştır. Bununla birlikte sinema izleyici kitlesinde de farklılaşma başlamıştır. 1971 muhtırasından 1980 darbesine kadar olan süreçte siyasi ve ekonomik değişimler yaşanmış, bu değişimler sinemayı da etkilemiştir. Böylece sinema sektörü hacim kaybetmiş, televizyonun yaygınlaşmasıyla da yapısal değişikliklere gitmiştir. 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı ve OPEC krizi de ekonomide daralmalara yol açmış, bu durum televizyonun sinemanın yerini almasına neden olmuştur. Bu dönemde gösterime giren filmlerde yalın bir ifade ve düzgüsel yapı tercih edilmiş, bununla birlikte toplumun kültürel değerlerini yansıtan unsurlar seçilmiştir (Tugen, 2011).¹

Bireylerin göstergeler oluşturmasını, sistemler kurmasını ve iletişim kurmasını inceleyen bilim dalına göstergebilim denir. Gösterge, tek başına anlamı ifade etmekte, ancak anlam, göstergelerin bir bütünü tarafından oluşturulmaktadır. Alıcının göstergede gördüklerini nasıl anlamlandırdığı, dışı vuran unsura ve inancına dayanmaktadır. Göstergebilim, anlamın nasıl oluşturulduğuna odaklanarak toplumlar arası iletişimde ve dilde kullanılan göstergeleri incelemektedir (Demir, 2009).

1 Düzgüsel ve göstergeler, kültürel bağlamdan alınan veya öğrenilen sembollerdir ve anlamlandırmada kullanılırlar (Sığirci, 2017, s. 80).

Göstergebilim bir disiplin olarak, iletişim amacıyla göstergeleri inceleyip bu göstergelerin birbirleriyle olan ilişkilerini ve çeşitlerini araştırmaktadır. Bu bağlamda, bir şeyin gösterge olarak kabul edilmesi için, yerini aldığı düşünülen başka bir şeyin anlamlı hale gelmesi gerekmektedir ve bu göstergelerin sayesinde insanların ortak bilinçdışını çözmeye çalışmaktadır. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki sebebiyle, seyirci kendi anlamını oluşturarak kendi göstergesini oluşturmaktadır (İlkdoğan, 2017).

Sinemanın özgün dilini anlamak ve analiz etmek için, sinema dilinin özelliklerini ve bu dilin kullandığı anlatım biçimini bilmek gerekmektedir. Filmde yer alan kodlar ve bu kodların psikolojik, sosyolojik, kültürel ve estetik açılardan anlamlarının çözümlenmesi de önemlidir. Aynı zamanda, kullanılan kodlar ve bu kodların sinema kavramı ile izleyiciye nasıl sunulduğu ayrıca bunların birbiri ile nasıl ilişkilendirildiği de incelenmektedir. Sinemanın, görsel anlatımı görüntü, görüntünün düzeni, biçimi ve efektlerle ifade edilirken, bunlar ses, konuşma ve müzik gibi öğelerle desteklenerek anlatılmaktadır (Aşar, 2016).

Sinema sanatının içinde bulunan, her unsurunu anlam taşıyarak bilgi ileten, önceden planlanmış fakat karmaşık bir düzeni olan ve bilgilerin çok yönlülüğünü güçlü bir şekilde kullanarak etkileyici bir unsur oluşturan bir sanattır. Bu çok yönlülük, izleyiciye verilmek istenenin, izleyici izlenimlerinin ve zihninin bu izlenimlerle doldurduğu, kişiliğini tesiri altına alacak kadar karmaşık bir etkiyle anlık ve duygusal bir yapı oluşturmaya olanak tanımaktadır. Bu nedenle sinemanın bu etkileyciliğini araştırmak, göstergebilimin çalışma alanını oluşturmaktadır (Çelebi, 2009).

Tatlı Dillim filmi, göstergebilimsel yöntemle incelenmiş olayın oluş biçimi, film içindeki kodlar ve mesajlarla toplumsal ve kültürel hususiyetlerin benzer ve farklı yönleri belirlenmiştir. Bununla birlikte filmdeki değişime uğrayan karakter yapıları da göstergebilimsel yöntemle analiz edilmiştir.

Sinema Göstergebilimi

Doğada bulunan her şey bir anlam taşımakta ve ayrıca farklı anlamlara dönüşebilmektedir. Göstergebilimsel çözümleme yöntemi ise bu her türlü anlamı inceleme konusu olarak ele almakta, hem görsel hem yazınsal sanatlar gibi neredeyse tüm sanat alanları (fotoğraf, edebiyat, heykel, resim, mimari, tıp vb.) kitle iletişim araçlarıyla (gazete, dergi, televizyon vb.) geniş bir alanda anlam iletmekle görevli iletişim

araçlarına uygulanmaktadır (Çelebi, 2009, s. viii-1). Özellikle 1960'dan sonraki dönemde Fransız teorisyenler Greimas ve Barthes gibi isimlerin çalışmaları, müzik, görsel sanatlar, moda vs. gündelik yaşamın her alanında yer alan geniş bir perspektifteki farklı disiplinlerle kesişmiştir (Sivas, 2012, s. 527). Yani çevremizdeki her şey aslında farklı bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır (Aydın, 2016, s. 11). İşte bütün bu alanların yanı sıra göstergebilimsel çözümlene yöntemi, sinema dilinin anlaşılmasında ve sinemadaki örtülü göstergelerin açığa çıkarılmasında bir iletişim sistemi olarak kabul edilmektedir (Çelebi, 2009, s. viii-1). Bilhassa bugünlerde kitle iletişim araçlarının yaygın olması ve teknolojik ilerlemelerin hız kazanması, semiyotiğin sinema ve televizyonda sıkça kullanılmasına yol açmıştır (Aydın, 2016, s. 11).

Atilla Dorsay sinemayı tanımlarken; "beden ve içsel benliğin tümüyle yansıtması olmak maksadıyla var olmuş, görüntü ve ışıklarla yapılan görsel bir ifade biçimidir" şeklinde bir açıklama yapmaktadır (Dorsay, 1990, s. 17). Bu bağlamda sinema izlek ve ilmî bir sanattır (Çelebi, 2009, s. 25).

Oğuz Adanır ise sinemaya farklı bir tanım yapmıştır. Ona göre sinema, film şeridindeki hareketli görüntülerin belirli bir çekim sistemiyle gerçekleştirildiği, müzik-sesin yerleştirildiği ve diğer montaj evrelerinden geçtiği bir sanattır. Ayrıca sinema hem kültürel hem toplumsal bir görev üstlenmiş, toplumun içinde önemli bir yer edinmiştir. Ve böylece sinema, bir semiyotik mekanizması olduğunu açıklamamıştır (Adanır, 1994, s. 50).

Barthes, sinemada bazen beden dilinin ön plana çıktığını ve kelimelere ilişkin anlamların beden diliyle var olduğunu belirtmiştir (Barthes, 1976, s. 64):

"...sinema, yakın çekimle sesi yakalar, bu da yazma eylemindeki 'zerrenin' tanımıyla örtüşür ve bize tüm somutluğu, duygusallığı, nefesi, dokusu, dudaklara dokunuşu, dökülüştaki tazeliği ve insan organlarının varlığını duymamızı sağlar. Bu, sesi, yazıyı ve hayvani duyuların ortaya çıkışındaki tüm yönleri içerir. Ve aynı zamanda bizi gösterenden mümkün olduğunca uzaklaştırır. Artık duyduklarımız sadece oyuncunun bedeninin bir yansımasıdır, parçalanır, bölünür ve bize öyle gelir: işte bu, hazdır."

Barthes'a göre sinema, konuşarak ifade edilemeyen, bedene ait olanları ve anın içinden gelenleri bize sunmaktadır. Sinema, izleyiciye sözle ifade edilemeyen beden

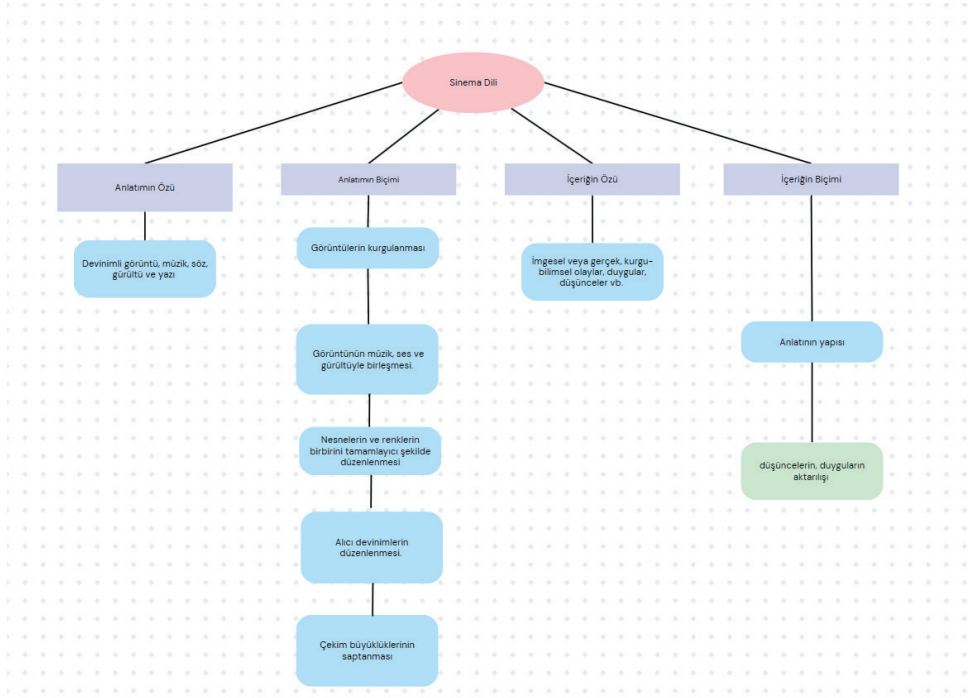
diliyle anlatıldığı bir platform sağlamaktadır. Tonlama, vurgu ve sesin iletildiği duygu ve haz, sinema diline daha uygun bir şekilde iletilmektedir.

Sinemanın genel tanımı, dil dışı göstergelerden oluşan bir iletişim sistemidir ve bir sanat dilini temsil etmektedir. Sinema, diğer sanatlar gibi kendi diline sahiptir: Şiir dili, tiyatro dili, moda dili, resim dili gibi. Ancak buradaki "dil", doğal ve bitişken dil olan dilsel göstergelerden (linguistique) değil, duyu-hareket anlamındaki dildir (Fr. langage). Sinema göstergelimi, bu "dil" in göstergelerinin nelerden oluştuğunu ve anlam oluştururken hangi yöntemlerle bir araya getirildiğini açıklamaktadır. Yani, sinema göstergelimi anlamı oluşturan yapıları araştırmaktadır. Sinema, müzik, görüntü, sözler, gürültü ve yazılar gibi dilsel olmayan göstergeleri içermektedir. Özellikle görüntü, sinemaya özgü olan ikonik (doğal) dil dışı bir göstergedir (Öztin Bağder, 1999, s. 144).

Sinema, sözlü ya da yazılı dillerden farklı olarak hem görsel hem işitsel unsurlardan oluşmaktadır. Bu nedenle, sinemada iki farklı sözceleme aşaması bulunmaktadır: İşitsel sözceleme ve görsel sözceleme. İşitsel sözcelemede, müzik, diyalog ve gürültü varken; görsel sözcelemede ise imgelerden oluşan çekimler vardır (Öztin Bağder, 1999, s. 151).

Metz'e göre, sinema birden fazla dilde aynı yapıya sahiptir. Sinema dilinde birden çok yapı, tek bir dilde ise birden çok yapı bulunmaktadır (Metz, 1971, s. 20). Sinema, basit bir yapıya sahip değildir; bu durumu hammaddesi olarak ifade eder. Sinema, gerçek yaşamın bir yansımasıdır. Ancak sinema, sanatsal bir kurguyla gerçek yaşamın fotoğrafını aşmakta ve anlam kazanmaktadır (Metz, 2012, s. 44).

Yani, sinemada görüntünün alıcı ile birleşimi sonucunda oluşan yapılar, alan derinliği, alıcı perspektifleri, çekim büyüklükleri gibi kodlardır. Birden fazla görüntünün varlığı ise bu görüntülerin belirli düzenlerde birleşerek kurgusal yapıyı oluşturmasını sağlar. Özetle, sinema, içinde birden çok dil ve kod barındıran karmaşık bir sanat dilidir (Öztin Bağder, 1999, s. 149). Francis Vanoye, sinema dilindeki içerik ve anlatımları şu şekilde tablolastırmıştır (Vanoye, 1989, s. 42).



Şekil 1: Francis Vanoye'un sinema dili

Tabloda belirtildiği gibi, sinemasal anlatıda içeriğin şekillenmesine ve düzenlenmesine destek olan parametreler olan düzgüler, anlatım biçiminde ortaya çıkmaktadır. Öte yandan, anlatımın özünü oluşturan beş öge, sinema dilinin diğer diller ile olan ilişkisini göstermektedir. İçeriğin anlamı (özü), tüm düzgülerde ve tüm lisanlarda ortaktır.

Sinema göstergibiliminin analizinde, filmdeki bir sekans, bir sahne veya tek bir görüntü karesinin ele alınabileceği gibi filmin tümü de ele alınabilmektedir. Sinema dilinin dilbilgisi, sekans, sahne ve çekim boyutlarında düzenlenmektedir. Sinemanın sanatsal niteliğinin kabul edilmesiyle birlikte, filmdeki anlatımın merkezini var eden kodlar; sözel, yazınsal, teknik ve simgesel kodları akıllara getirmektedir. Sinema öncelikle bir anlatım aracıdır. Gösterenin çözümü sırasında bu kodlardaki estetik ve psikoloji, gösterilenin anlamının çözümlenmesine katkıda bulunmaktadır (Aydın, 2016, s. 14-15).

Göstergibilimsel çözümlene odaklanarak, içerik yerine anlamlar üzerine yoğunlaşmaktadır. Anlamlar, mevcut göstergeler arasındaki ilişkilerden türetilmektedir.

Gösterge, gösteren ve gösterilen unsurların birleşiminden oluşmaktadır. Sinemada perdedeki anlamlı hareket, ses, renk, ışık, nesne gibi ögeler gösterenken; göstereni oluşturan düşünceler veya yüklenen anlamlar ise gösterilendir (Aydın, 2016, s. 1). Lotman'a göre, sinemadaki her görüntü bir anlam, yani bir gösterge taşımakta ve iletilmek istenen bir mesajı temsil etmektedir. Filmlerdeki görüntüler, dış dünyadaki esas nesnelere yansıtılmakta ve bu ilişki sonucunda nesnelere, görüntüleri anlamlandırmaktadır. Ayrıca sinema teknolojisinde bulunan ışık, hız, uzaklık, montaj gibi etkiler, görüntülere ek anlamlar yüklemektedir (Lotman, 2012, s. 51).

Göstergebilimin sinemadaki ana hedefi, diğer görsel sanatlar gibi sinemanın da temelinde göstergelerin bulunması gerçeğini anlamaktır. Göstergelerin sinemadaki kullanımı, nasıl oluşturulduğu ve filme hangi tür katkılar edindiği büyük önem taşımaktadır. Yönetmen ve yapımcı ekibi, sinema metninde ileti oluşturmak için göstergeleri kullanmakta ve bu iletiler izleyiciye aktararak anlamlandırılmaktadır (Çelebi, 2009, s. viii-1).

Bir kuramcının odaklandığı konu, film mekaniğindeki içsel araştırmadır. Göstergebilim bütünsel olarak bir anlamlandırma bilimi olduğu için sinema göstergebilimi, filmdeki anlamların oluşumunu, filmi izlenebilir kılan prensipleri ve filmdeki karakterlerin özgün kılan kalıplarını belirlemeyi amaçlamaktadır. Göstergebilimci, sinematografik olayın temelindeki anlamı doğrudan ele almaktadır (Andrew, 2010, s. 324-325).

Christian Metz'in Sinema Göstergebilimi ve Temelanlam-Yananlam

Sinema göstergebiliminin yapı taşı oluşturulan iki önemli isim, şüphesiz Pierce ve Saussure'dür. Bunlara ek olarak, sinema göstergebilimi için çalışan, bu yöntemin öncüsü olan, görüşlerini ortaya koyan, tartışan ve izlenen başlıca isimler Christian Metz, Umberto Eco ve Peter Wollen'dir. Metz, Saussure'den; Wollen, Peirce'dan etkilenmiştir. Eco ise Peirce ve Saussure'ü hem eleştirmiş hem de bunlardan etkilenmiştir. Her üç kuramcı (Christian Metz, Umberto Eco ve Peter Wollen), görsel göstergenin nasıl işlediğini ve öz niteliğini incelemiş, sinemada anlam oluşturma üzerine düşünmüştür (Büker, 1985).

Sinemasal anlatıda göstergebilimsel yöntemin analizi 1960'lı senelere uzanmaktadır. Bu dönemde Fransa'da "Sinema Göstergebilimi" ya da "Film Göstergebilimi" benzeri fikirler ortaya konmuştur (Adanır, 2013, s. 16). Bu fikirlerin ortaya çıkmasında önemli

bir neden, yazınsal çözümlenmelerde kullanılan anlatısal kuramların sinema filmlerinin analizinde de uygulanmaya başlanmasıdır (Soydan, 2007, s. 1). Böylece filmleri dil boyutunda inceleyen sinema göstergebilimi doğmuş ve bu göstergebilim zamanla edimbilime, anlatıbilime ve psikanalize doğru genişleyerek gelişmiştir (Sığırcı, 2017, s. 49).

Sinema göstergebilimiyle ilgili ilk çalışmayı 1964'te gerçekleştiren Christian Metz, "Sinema dil mi yoksa dil yetisi mi?" adlı makalesini *Communications* dergisinin 4. sayısında yayımlar. Metz, bu makalesinde sinemayı doğal dil ile karşılaştırır ve sinemanın farklı bir dille oluştuğunu ifade eder. Filmin minimal düzeyde gösterge parametresi olan plan (çekim), doğal dilde karşılığı bulunmayan bir yapıya sahiptir (Metz, 1968, s. 71). Metz'e göre izleyici, sinemada iletileni algılamaya çalışırken farklı parametreleri kullanmıştır. Bu ölçütler beş tanedir:

- Duyumsal ve görsel anlama
- Sinemada görünen unsurların anlaşılması
- Kültür vasıtasıyla filmdeki parametreler kanalıyla fark edilen nesnelere veya nesnelere arasındaki bağlar hakkında göstergelerin ve yan anlamların tamamı
- Büyük anlatısal yapıların tamamı
- Sinematik ölçütlerin tamamı

Christian Metz, göstergebilimsel çözümlenme odaklanarak, genellikle sinematografik dizimsel yapıları incelemiştir. Metz, sinemanın bir dili olduğunu ve belirli bir kodu olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca, sinemaya has kodların önceden belirlendiğini ve sinema dışındaki alanlara ait normlar olduğunu savunmuştur. Böylece sinema göstergebilimi, sinematografik kodların mantıklı bir tasviri olarak kabul edilebilir. Ancak film analizinin gayesi, bu kodları analiz etmenin dışında bütün kodların nasıl benzersiz olduğunu ve özgün bir mekanizma var ettiklerini algılamaktır. Metz'in çalışmalarının odak noktası, sinemanın anlamlandırma süreçlerini tanımlamakta ve bu süreçlerin temelini oluşturan maddesel koşullar üzerine odaklanmaktadır. Metz, bu tür çalışmalarını sinemanın "semiyotiği" olarak isimlendirmekte ve bu kavramla sinemanın anlambilim süreçlerini incelemeyi amaçlamaktadır (Metz, 2012).

Peirce ve Saussure'ün peşinden giderek yaptığı bu çalışmaları, sinemasal bir göstergebilim çalışması olarak kabul ettirmeyi amaçlamaktadır (Andrew, 2000, s. 245).

Metz, Eco ve Wollen, çeşitli fikirler geliştirdiler de üçünün de ortak paydası, göstergebilimin çağdaş film teorisine olan katkısıdır. Wollen ve Metz, göstergebilimin bir bölümünde film teorisinin olması konusunda uzlaşıyorlar, Umberto Eco, sinema göstergebiliminin dilbilimin yan ürünü ya da alt kolu olmadığını kabul ederek ana hatlarının belirlenmesi gerektiğini söylemiştir. Ayrıca sinemaya göstergebilimsel taraftan yaklaşmadığında, filmin estetiksel işlevin ve toplumla olan ilişkisinin anlaşılamayacağını savunur (Eco, 1985, s. 264). Sinemada göstergebilimsel yaklaşım, filmdeki anlamın oluşturulma sürecini incelemesiyle, nesnel bir perspektiften çağdaş film teorilerine tesir etmiş ve ilmî davranışla sinema teorilerinin analiz edilmesine etki etmiştir (Sivas, 2012, s. 537).

Language and Cinema isimli çalışmasında Metz, metinsel bağlamda adlandırdığı dizgeyi yapıyla bağlantılı bir sistem olarak açıklar. Odak noktası, ileti değil, film veya yönetmenle ilişkilendirilen iletileri ortaya çıkaran yapıdır. Metin sadece belirli bir filme mahsustur ve kapalı bir sistemdir. Film izlenirken dikkati çekilen bilgi kanalları, Metz'e göre sinemanın hammaddesini oluşturur. Hareketli görüntü, yazılı materyalleri içeren grafikler, kayıtlı konuşmalar, gürültü, müzik ve ses efektleri bu bilgi kanallarındandır. Filmsel göstergebilimcilerinin esas olarak dikkat ettiği bu malzemelerden çıkan manadır ve bu mana, malzemelerin kendisinden tamamen farklı bir düzeydedir (Metz, 1971).

Metz'e göre, iletilen iletinin izleyici açısından nasıl algılandığı bir sorundur. Ancak sinemadaki mesajların nasıl oluşturulduğu da başka bir önem taşır ve bu, filmin oluşturulma sürecine odaklanılmasını gerektirir. Metz, metinsel dizgelerin ötesine geçerek anlatım kodlarına ve bu kodların yarattığı yorumlarla ilgilenir (Metz, 1982, s. 29):

"Metinsel dizge, sadece filme mahsus kapalı bir sistem değildir. Bu sistem içinde hem sinemaya hem de seyircinin bilinçaltına ait birçok şey bulunmaktadır. Senaryolar, defalarca okumaya elverişlidir. Aynı senaryo, farklı insanlar tarafından farklı şekillerde sinemaya uyarlanacaktır. Aynı zamanda izleyici filmi izlerken zihninde onu yeniden var edecektir. Bu bağlamda senaryo, birden çok anlam taşıyan ve nesir niteliğinde olan, hiç bitmeyen bir senaryodur."

Göstergebilimsel psikanalitik yaklaşım, sinemayı bir gösteren olarak ele alır ve senaryoyu gösteren olarak nitelendirir. Psikanalitik film çözümlemesi ise gösterileni gösterene dönüştürme aşamasını ele alır. Christian Metz, kendi yaklaşımını film senaryolarının psikanalitik bir çalışması olarak tanımlar. Ancak bu tanımlamasıyla kendisini senaryonun dar anlamıyla sınırlamayacağını belirtir. Senaryonun geniş bir perspektifte düşünülmesi gerektiğini vurgular. Yazılı metinde görünmeyen, yaratıcılık açısından büyük potansiyele sahip ve gizli bir gücü içinde barındıran unsurlar vardır. Bu unsurlar, sıradan senaryoların ötesinde önemli olan 'feature' (öykülü) senaryolardır (Metz, 1982, s. 27). Dolayısıyla burada, kurgu sonrasında ortaya çıkan senaryodan bahsedilmektedir ve bu, gösteren olarak oluşturulmuş olan filmin tamamını içerir (Güçhan, 1992, s. 111-112).

Sinemada mana aktarımı sistematize edilirken iki yoldan yararlanılır: Temelanlam ve yananlam. Temelanlam, izleyiciye doğrudan verilen ve kolay anlaşılabilir filmdeki görüntü ve sesi ifade etmektedir. Simgesel olan yananlam ise Christian Metz'e göre, görüntü ve sesin taşıdığı temelanlamdan farklı olarak başka anlamlar içermekte, yalnız temel anlamla çelişmemektedir. Adanır'a göre sinemada temelanlam ve yananlam birbirinin dayanağıdır (Adanır, 1994, s. 48). Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* isimli çalışmasında, her görüntünün hem temelanlamının hem de yananlamının olduğunu şu sözlerle aktarmaktadır:

"Sinema göstergebilimi bir yananlam göstergebilimi ya da bir temelanlam göstergebilimi olarak da tasarlanabilir. Her iki yaklaşım da dikkat çekicidir. Göstergebilimsel film analizi biraz daha gelişmiş sistemli bir bütün oluşturduğunda yananlamlı ve temel anlamlı konularda da ilgilenecektir. Yananlam incelemesi sinemayı bir sanat olarak ele almaktadır ve estetik güçlükler ile düzenlemeler (örneğin, mısra oluşturma, kompozisyon, figürler ile bir yanda çerçevelemeler, kamera hareketleri, ışık oyunları gibi diğer yanda) yananlamsal tekrarlar olarak kabul edilmektedir. Üstelik bu yananlam yazını tamamıyla dilbilimsel bir anlam taşıırken, faydalanılan dilde yazarın kullandığı birimlerle ilgili bir temelanlam üstüne oturmaktadır" (Metz, 2012, s. 96).

Bu durumda Metz, göstergebilimsel çözümlemede, temelanlam ve yan anlamın göstereni ile gösterileni şeklinde bir ayırım yapmıştır. Sinemasal mana her zaman belirli bir yönlendirmeye tabidir ve hiçbir zaman nedensiz değildir. Sinemada, bu yönlendirme iki şekilde gerçekleşir ve göstergebilimde bir temelanlam göstergebilimi veya yananlam

göstergelimi olarak da düşünülebilir. Bu yönlendirme ilk olarak temelanlamın gösterenleri ile gösterilenleri arasındaki ilişkilerle; ikinci olarak ise yananlamın gösterenleri ile gösterilenleri arasındaki ilişkilerle gerçekleşmektedir (Metz, 2012, s. 96-108).

Sığırcı'nın tanımlamalarına ve Berke Vardar ile arkadaşlarının *Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*'ndeki açıklamalara göre, temelanlam (senspropre) kelimenin mantıksal değişmeyen nesnel anlamı ve gerçek dünyadaki nesnenin zihinde yer ettiği yansıması olarak tanımlanır. Bu anlam sapması olmayan ve olağan anlamı ifade eder.

Yananlam (connotation) ise bir nesnenin, bir iletişim şeklinin veya bir düzgünün kullanım sırasında anlamsal öğelerine eklenen ve bildirişenler tarafından algılanamayan, ikincil kavramlara, öznel izlenimlere, imgelere vb. ilişkin öznel çağrışımsal değerleri, coşkusal ve duygusal ikincil anlamı ifade eder. Yananlam terimi, Latince kökenli "ile birlikte yazmak" anlamına gelen 'connotare'den türetilmiştir. Bu nedenle yananlam, bir terimin anlatıldığı veya "onunla birlikte gelen" duygusal, simgesel, tarihsel ve kültürel konularla ilgilidir (Berger, 2012, s. 92). Berger, temelanlam ve yananlamı şu şekilde sınıflandırmıştır (Berger, 2012, s. 93):

Temelanlam	Yananlam
Gerçek	Mecazi
Gösteren	Gösterilen(ler)
Aşikâr	Çıkarsanan
Tanımlar	Anlam önerir
Varlık alanı	Mit alanı

Tablo 1: Berger'in temelanlam ve yananlam sınıflandırması

Temelanlam, bir göstergenin taşıdığı gerçek ve nesnel anlamı ifade eder ve gösterilenin değişmeden ve nesnel olarak kullanılmasıyla oluşur (Berger, 2012, s. 92). Yananlam ise göstergenin görevi ve biçimi nedeniyle ona bağlı özel değerler ekler. Örneğin, bir üniforma temelanlam olarak bir işlev ve bir düzeyi temsil ederken, bu işlev ve düzeye bağlı olarak etkileycilik ve saygınlık gibi özellikleri yananlam olarak ifade eder (Guiraud, 1994, s. 45). Yananlam, görüntüsel boyutta yorumlanabilir ancak öznel ve bir kültüre özgüdür. Anlamlandırmada farklılık oluşturan yananlamdır, çünkü yananlamın göstergeleri çokanlamlıdır ve bir toplumdan diğerine veya kişiden kişiye değişiklik gösterebilir. Örneğin, Hristiyan ve İslam kültürlerinde "domuz" kelimesinin içerdiği temelanlamlar aynıyken, yananlamlar farklıdır: Hristiyan kültüründe "esenlik" ve "iyileyici" öğelerle betimlenirken, İslam kültüründe "esenliksiz" ve "kötüleyici" öğelerle betimlenir.

Bu farklı bakış açılarından hareketle Türkçe’de “domuzun teki”, “tam bir domuz”, “domuz gibi yiyor” ve “domuz gibi adam” gibi deyimler oluşturulmuştur (Sığırcı, 2017, s. 76-77).

Sinema ve televizyon üzerinde yapılan göstergebilim, iletilen anlamları inceleyen bir disiplindir ve aynı zamanda bir temelanlam göstergebilimi veya anlam göstergebilimi olarak da ele alınmaktadır (Metz, 2012, s. 96). Bu bağlamda, göstergelerin iletilmesinde önemli bir rol oynayan faktörlerden biri, çekim ölçekleridir. Sinema dilinde, en küçük anlamlı birim olan çekim, tek başına ele alındığında bile karmaşık bir göstergedir. Işık, çerçeveleme, kamera hareketleri ve açıları gibi birçok unsur, çekimin anlamını oluşturan öğelerdir (Lotman, 2012, s. 68). Dolayısıyla çekim tek başına yeterli değildir ve anlamın oluşabilmesi için belli bir kurgu gerekmektedir.

Araştırmada Göstergebilim Metodolojisi

Kelimelerle anlamlı cümleler oluşturma gibi, sinematik kodlar da birleşerek anlamlı bir bütün oluşturmaktadır. Bu durum, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyle sağlanmaktadır. Sinema filmleri, rastgele birleşmiş anlatılar yumağı değildir. Tek bir kareden sahnelerin tamamına kadar, bütün bileşenler anlamlı bir bütünü oluşturmak üzere ilişki kurmaktadır (Uysal, 2012, s. 174).

Hollywood filmleri gibi popüler kültürü yansıtan eserlerde bu ilişkiler daha belirgindir. Bu tür hikâyelerde, gösterilenin oluşması için zihinsel birimleri etkileyen öğeler, hem görüntüleme hem de hikâyeleme gözlemlenebilmektedir. Popüler eserler, toplumu zorlamakla kalmamaktadır, aynı zamanda coşturmakta, etkilemekte ve gizlice mantığını dayatmaktadır. Bu sayede birey, toplumsal yapının bir parçası haline gelmektedir. Toplumun mantığı ve duyguları aynı zamanda paralel bir mitoloji ile damgalanmaktadır (Campbell, 1994, s. 14-15).

Andrew’un belirttiği gibi Metz sinemada göstergebilimsel inceleme yaparken, görüntüye eklenen unsurlar ve görüntüyü görmemizi sağlayan unsurlar olmak üzere iki tür kodun incelenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu kodlar, içinde bulunduğumuz kültürün sürekli olarak görülebilir evreni nasıl kodladığını şekillendirdiğini belirtmektedir. Metz, sinema görüntülerine cesur bir bakışla, temsil tasarımlarının üstüne basılmış kültürel anlam katmanlarını görmeyi amaçlamaktadır (Andrew, 2010, s. 342).

Özden’e göre, film göstergebilimsel yöntemle çözümlenirken yan anlamların çözümlenmesiyle birlikte gösterenin filmsel ve sosyal tarihini değerlendirmeye

geçilmektedir. Fimysel anlama sürecinde eğretilme (metafor) ve düz değişmece (metonomi) önemli işlevlere sahiptir. Kurgu ve kompozisyon ile filmin bir ögesi yapılan göndermeyle bir başka ögenin ya da daha büyük bir simgesel varlığın simgesi durumuna gelmektedir. Bu ögelerin hepsi filmin göndergesel boyutuna, yani film-öykü sürecine ait olmadığı takdirde, tecrübe dışı bir alana ait olmaktadır (Özden, 2014, s. 251-252).

Film göstergebiliminin temel amacı, fimysel anlatımın oluşum süreçlerini araştırmak ve fimysel anlamlandırma aşamalarının nasıl işlediğini tespit etmektir. Bu bağlamda, sinemanın nasıl anlamlandırıldığını ve bu anlamlandırmanın süreçlerini anlamak, göstergebilimin merkezi odaklarından birini oluşturmaktadır.

Bulgular

Duygusal ve komedi türündeki *Tatlı Dillim* adlı film, 1 Kasım 1972 tarihinde sinemalarda gösterime girmiştir. Yapımcılığını Arzu Film'in üstlendiği bu yapımın yönetmen koltuğunda, Yeşilçam'ın en tanınmış isimlerinden Ertem Eğilmez bulunmaktadır. Senaryosunu Sadık Şendi'in yazdığı filmde, başrolleri Tarık Akan ve Filiz Akın paylaşmaktadır. Ayrıca, Yeşilçam'ın deneyimli oyuncular Halit Akçatepe, Metin Akpınar, Zeki Alasya, Hulusi Kentmen, Münir Özkul, Kemal Sunal (bu film, Kemal Sunal'ın ilk kez yer aldığı yapımlardan biridir), Cemil Can Bıçakçı, Suphi Tekniker ve Alev Sezer de önemli rollerde yer almışlardır.

Filmde temel anlam, İstanbul'da yaşayan zengin bir doktorun köye giderek Emine Öğretmen ile tanışması ve aşk yaşamasıdır. Bu ana hikâye, filmde görsel ve işitsel göstergelerle aktarılır ve izleyiciye açıktır. Filmdeki temel anlam, zengin Doktor Ferit'in Emine Öğretmen ile tanışıp aşk yaşaması olarak belirtilmiştir. Bu ana hikâye, filmde görsel ve işitsel göstergelerle açıkça işlenmekte ve izleyiciye sunulmaktadır.

Örneğin, Ferit'in köye varış sahnesi temel anlamın bir yansımasıdır. Ferit'in İstanbul'dan köye gelmesi, değişen mekânlar ve karakterler arasındaki çatışmayı göstermektedir. Şehirdeki modern yaşam tarzının, köydeki geleneksel yaşam tarzıyla karşılaşması ve bu karşılaşmanın getirdiği deneyimler temel anlamı şekillendirmektedir.

Ayrıca, Ferit ve Emine Öğretmen'in birlikte geçirdiği sahneler de temel anlamın aktarımında önemli bir rol oynamaktadır. Bu sahnelerdeki diyaloglar, jestler ve bakışmalar, izleyiciye karakterler arasındaki romantik ilişkiyi açıkça göstermektedir. Örneğin, Ferit'in Emine Öğretmen'e olan ilgisi, onun gülümsemesi ve duygusal ifadeleriyle görsel olarak vurgulanmaktadır.

Bununla birlikte, filmdeki bazı semboller ve detaylar da temel anlamı desteklemektedir. Örneğin, köydeki doğal ve sade yaşam tarzı Ferit'in şehirdeki karmaşık yaşamından farklı bir dünyayı temsil etmektedir. Bu, temel anlamın zıtlıklarını ve karşıtlıklarını göstererek izleyiciye sunmaktadır.

Sonuç olarak, temel anlamın açık ve belirgin olduğu bu filmde, görsel ve işitsel göstergelerle ana hikâyenin iletimi sağlanmaktadır. Karakterlerin eylemleri, diyaloglar ve semboller, izleyiciye temel anlamı net bir şekilde aktararak hikâyenin ana odak noktasını göstermekte ve bu şekilde izleyiciyi yönlendirmektedir.

Christian Metz'in sinema göstergebilimi kuramı, film analizi için güçlü bir çerçeve sunmaktadır. Bu çerçeve, filmlerde sembollerin, sembolizmin ve göstergebilimin nasıl kullanıldığını anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Bu analiz tablosu, Christian Metz'in sinema göstergebilimi kuramının *Tatlı Dillim* adlı filmin analizi ile nasıl etkileşime girdiğini göstermektedir. Metz'in kuramı, filmi göstergebilimsel bir perspektiften inceleme ve çözümleme amacıyla geliştirilmiştir.

Metz'in Sinema Göstergebilimi Kuramı	<i>Tatlı Dillim</i> Filmindeki Unsurlar
Semboller ve Sembolizm	Sembollerin filmin anlamına katkısı, renkler, mekânlar, nesnelere sembolizmi.
Karakter Dinamikleri	Ana karakterlerin gelişimi, içsel yolculukları, ilişkileri ve dönüşümleri.
Dil ve İfade Biçimi	Karakterlerin konuşma tarzları, kullanılan dil ve ifade biçimi, semantik analiz.
Temalar ve Toplumsal Bağlam	Filmde ele alınan temalar ve toplumsal, kültürel bağlamın etkisi.
Müzik ve Ses Efektleri	Filmde kullanılan müziklerin etkisi, ses efektlerinin anlamı ve atmosfere etkisi.
Yönetmenin Tarzı ve Teknik Seçimler	Yönetmenin filmi yönlendirme tarzı, teknik seçimlerin anlamı ve etkileri.

Tablo 2: Metz'in sinema göstergebilimi kuramı

Christian Metz'in sinema göstergebilimi kuramı, *Tatlı Dillim* adlı filmde görsel ve sembolik unsurların incelenmesinde kullanılmıştır. Bu kuram, filmin anlamını ve yapısını göstergebilimsel bir perspektiften anlamamıza olanak sağlamaktadır.

Metz'in Sinema Göstergelimi Kuramı	Tatlı Dillim Filmindeki Unsurlar
1. Semboller ve Sembolizm	Ferit'in İstanbul'dan köye gelmesi (şehir ve köy sembolizmi), doğal yaşam sembolleri, köy ve şehir sahnelerindeki sembolizm.
2. Karakter Dinamikleri	Ferit'in Emine ile ilişkisinin gelişimi, modern ve geleneksel değerler arasındaki çatışma, karakterlerin içsel değişimleri.
3. Dil ve İfade Biçimi	Karakterlerin farklı sosyal sınıflara ait konuşma tarzları ve dil kullanımları, karakterler arasındaki diyaloglar.
4. Temalar ve Toplumsal Bağlam	Modern ve geleneksel yaşamın çatışması, toplumsal cinsiyet rolleri ve aile yapısı gibi temalar.
5. Müzik ve Ses Efektleri	Romantik sahnelerde kullanılan müziklerin duygusal etki yaratmak için kullanımı.
6. Yönetmenin Tarzı ve Teknik Seçimler	Mekânların çekimleri, karakterlerin çerçevelenmesi ve atmosferin yaratılmasında kullanılan teknikler.

Tablo 3: Metz'in sinema göstergelimi bağlamında *Tatlı Dillim* filminin çözümü

Filmde semboller ve sembolizm, önemli bir role sahiptir. Örneğin, Ferit'in İstanbul'dan köye gelmesi, şehir ve köy arasındaki sembolizmi temsil etmektedir. Aynı şekilde, köy ve şehir sahnelerindeki semboller, toplumsal ve kültürel farkları vurgulamaktadır.

Filmdeki karakter dinamikleri, modern ve geleneksel değerler arasındaki çatışmayı yansıtarak ele alınmıştır. Ferit'in ve Emine'nin içsel değişimleri, bu çatışmanın etkilerini göstermektedir.

Dil ve ifade biçimi, karakterlerin sosyal sınıf ve kültürel arka planlarının bir yansımasıdır. Ayrıca, karakterler arasındaki diyaloglar, filmdeki iletişimin göstergelimsel çözümlemesini sunmaktadır.

Filmin temaları ve toplumsal bağlamı, modern ve geleneksel yaşam arasındaki çatışmayı ele almıştır. Ayrıca, toplumsal cinsiyet rolleri ve aile yapısı gibi konuları da işlemektedir.

Müzik ve ses efektleri, romantik sahnelerde duygusal etki yaratmak için kullanılmıştır. Bu, filmde duygusal atmosferin güçlendirilmesine yardımcı olmuştur.

Sonuç olarak, *Tatlı Dillim* filmi, Christian Metz'in sinema göstergelimi kuramı ile incelendiğinde, sembollerin, karakter dinamiklerinin, dilin, temaların ve sesin önemli bileşenler olarak ele alındığı bir yapıya sahiptir. Bu çözümleme, filmi derinlemesine anlamamıza ve sinematik deneyiminin zenginliğini kavramamıza yardımcı olmaktadır.

Filmdeki yananlamlar ise Őu Őekildedir:

Ferit ve Emine Öğretmen'in Tanışması: Ferit'in Emine Öğretmen ile tanışması ve ona olan ilgisi, iki farklı yaşam tarzı arasında bir köprü oluşturmaktadır. Bu tanışma, Ferit'e köy yaşamını farklı bir perspektiften görmesini sağlamaktadır. Bu, yananlamlar aracılığıyla toplumsal farklılıkları ve deneyimleri anlamlandırmayı ifade etmektedir.

Toplumsal Cinsiyet Roller: Filmdeki karakterlerin davranışları, beklentiler ve toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranışlar arasındaki çatışmayı temsil etmektedir. Ferit'in şehirli, çapkın ve özgür yaşam tarzı ile Emine Öğretmen'in köydeki geleneklere uygun ve toplumun beklentilerine odaklanmış yaşam tarzı arasındaki çatışma bu duruma örnektir.

Köydeki Yaşamın Özgünlüğü: Emine Öğretmen'in köydeki yaşam tarzı, içtenlik, yardımlaşma ve dayanışma gibi özgün değerleri temsil etmektedir. Ferit'in bu yaşama tanıklık etmesi, şehir yaşamının getirdiği yalnızlık ve rekabetin aksine köydeki sıcak ilişkileri ve toplumsal dayanışmayı yansıtmaktadır.

Şehir ve Köy Yaşamı Arasındaki Çatışma: Şehir ve köy yaşamı arasındaki zıtlık vurgulanmaktadır. Ferit'in şehirdeki çapkın yaşam tarzının, köye gelmesiyle çatıştığı ve içinde bulunduğu iki yaşam tarzı arasındaki dengeyi kurmaya çalıştığı görülmektedir. Bu, modern yaşamın ve geleneksel yaşamın çatışmasını temsil etmektedir.

Metz'in anlam üzerine yaklaşımı doğrultusunda, filmdeki görüntüler, sesler ve diyaloglar bir araya gelerek izleyicide belirli bir anlamı yaratmaktadır. Bu anlam, izleyicinin deneyimleri ve kültürel arka planı ile etkileşim halindedir. Örneğin, köydeki sahnelerin anlamı köy yaşamına dair stereotiplerle ilişkilendirilebilmektedir.

Tatlı Dillim filminde gösterenler, görüntüler, sesler, diyaloglar ve sembollerdir. Kamera açıları, mekân seçimleri, oyuncuların mimikleri gibi göstergeler, filmde ana anlamı oluşturmaktadır. Örneğin, çekimlerde kullanılan mekânlar zengin- fakir, şehir-köy karşıtlığı üzerinden anlam yaratmaktadır. Filmde şehir ve köy, zıtlık ve çatışma sembolleri olarak kullanılmaktadır. Şehir, modernite, karmaşıklık ve Ferit'in ilk yaşam tarzını temsil ederken, köy, gelenek, sadelik ve Emine Öğretmen'in yaşam tarzını sembolize etmektedir. Bu, toplumsal farklılıkları ve yaşam tarzı seçimlerini yansıtmaktadır. Ferit'in doktorluk kimliği, toplumsal saygı ve prestiji temsil etmektedir. Bu kimlik, şehirdeki yaşamının bir

parçasıdır ancak basketbol, Ferit'in eski yaşamını ve şehirdeki sosyal statüsünü temsil etmektedir. Aynı zamanda Ferit'in içsel çatışmasını da simgelemektedir. Basketbol sahneleri, onun geçmişi ve şehir yaşamının yansımasıdır. Emine'nin öğretmen kimliği ise köydeki saygınlık ve yardımseverliği temsil etmektedir. Emine'nin köydeki hayatı onun yaşam tarzının ve geleneklerin bir yansımasıdır.

Difteri hastalığı sembolü, yardımseverliği ve insanlara olan duyarlılığı temsil etmektedir. Ferit'in bu hastalıkla mücadelesi ve iyileştirmeye yönelik çabaları, insancıl yanını ve toplumsal sorumluluğunu yansıtmaktadır.

Bu semboller, Metz'in göstergebilimsel yaklaşımı çerçevesinde, filmdeki gösterenler ve anlamlar arasındaki ilişkileri ve katmanları daha derinlemesine anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bu semboller, filmdeki anlamın oluşturulmasında ve izleyiciye iletilmesinde önemli rol oynamaktadır.

Evlilik ve Halk İnanışları

Mehmet Ali Yolcu'nun (2014) tanımına göre evlilik, karşıt cinslerden iki ya da daha fazla kişinin üremek ve türlerini sürdürmek, düzenli cinsel ilişkiler yaşamak, ekonomik ve sosyal bir birlik kurmak amacıyla aile kurma anlamına gelmektedir (Yolcu, 2014). *Tatlı Dillim* filminde evlilik, geleneksel yapıya uygun bir şekilde ele alınmaktadır. Ferit ve Emine Öğretmen'in âşık olmalarının ardından evlilik süreçleri adım adım canlandırılmaktadır.

Evlilik sürecinin ilk aşaması köy muhtarı Hasan'ın dünür olarak Ferit'i kız evine götürmesidir. Bu adım, geleneksel bir adet olan dünür ziyareti ve onay almayı temsil etmektedir. Muhtar Hasan, dünür olarak Ferit'i temsil etmekte ve kızın ailesinden onay alınması için ritüeller gerçekleştirilmektedir. Bu sürecin başarılı olmasıyla nişan kesme törenine geçilmektedir.

Nişan kesme töreni, geleneksel adetlere uygun şekilde gerçekleştirilmektedir. Ferit ve Emine'nin nişan kesme töreni, toplumun onayını ve katılımını simgelemektedir. Muhtar Hasan'ın tüfeğiyle havaya ateş açması, bu âdetin tamamlanmasını ve nişanın resmiyet kazanmasını temsil etmektedir.

Damat tıraşı ve gelin kınası etkinlikleri, evliliğe hazırlık sürecini ve toplum içindeki yerini simgelemektedir. Ferit'in damat tıraşı, köyde kabul görmüş ve geleneksel bir

uygulamadır. Çalgıcı ekibinin eşliğinde yapılan bu etkinlik, toplumun bir araya gelmesini ve evlilik kutlamasını temsil etmektedir.

Gelin kınası yakılması ise, gelinin toplum içindeki yeni rolünü ve evliliği simgelemektedir. Bu adet, gelinin evliliğe geçişini ve toplum içindeki yeni konumunu kutlamaktadır. Her bir adım ve etkinlik, geleneksel aile yapısının ve toplumsal normların bir yansımasıdır.

Sonuç olarak, *Tatlı Dillim* filmindeki evlilik teması, geleneksel yapının ve toplumun kabul ettiği adetlerin izlerini taşımaktadır. Bu adetler, evliliğin toplumsal kabulünü, birlikteliğin resmileşmesini ve toplum içindeki yerini simgelemektedir. Geleneksel evlilik anlayışı, filmin temel unsurlarından biridir ve toplumun değerlerini yansıtarak izleyiciye sunulmaktadır.

Gelin olan Emine, beyaz gelinlik giymiş bir şekilde kız evinin salonunda bağdaş kurarak oturmaktadır. Etrafında kadınlar ve küçük kız çocukları bulunmaktadır. Kına tepsisi içinde yanmakta olan dokuz adet mumun ortasındaki kınayı, benzer kıyafet giymiş iki kadın, gelinin başının üstünde döndürerek gezdirmektedir. Kınayı daha sonra gelinin önüne yavaşça bırakmaktadırlar. Kına tepsisini tutan kadınlar, gelinin sağ ve sol avuç içine kına yakar ve ellerini beyaz bir bez yardımıyla sarmaktadırlar. Gelinin ellerine kına yakıldıktan sonra, ellerine yanmakta olan birer mum koyulmaktadır.

Damat tıraşı ve kına yakımının ardından gelin alımı gerçekleşmektedir. Damat Ferit, gelin alayını beklemektedir. Gelin olan Emine ise beyaz gelinliğiyle süslenmiş bir at üzerinde, yanmakta olan mumlar ve kırmızı-yeşil-mavi renkli kumaşlarla donatılmış bir şekilde köy meydanından geçirilmektedir. Atın yuları, dilsiz köy çobanının elindedir. Gelin alayı erkek evinin önüne geldiğinde, köy muhtarı Hasan ve damat Ferit balkonda beklemektedirler. Muhtar Hasan, gelin alayını görünce dua formunda bir dörtlük okumaktadır. Gelin alımının tamamlanmasının ardından, geleneksel yapıdaki köy düğünü eğlencesine geçiş yapılmaktadır. Köy meydanında yakılan ateş etrafında erkekler, müzik eşliğinde halay çekmekte ve yeme içme faaliyetlerinde bulunmaktadır. Düğün eğlencesine, meşale tutan erkeklerin katılımıyla birlikte ateş açılmaktadır. Köy muhtarı Hasan, eğlenceyi öven bir dörtlük söylemektedir. Dörtlük sonrasında düğün davulcusu çalmaya başlamakta ve eğlence devam etmektedir.

Düğün eğlencesinin ardından gerdek sahnesine geçilmektedir. Muhtar Hasan, damat Ferit'e eşlik ederek onu gerdek odasına götürmektedir. Gerdek odasına giren Ferit'i,

beyaz gelinliği ve duvağıyla Emine Öğretmen karşılamaktadır. Ferit, gelinin elbisesini çıkarmakta ve geline kırmızı bir kurdelenin ucuna bağlanmış altını takmaktadır. Gelin alımının tamamlanmasının ardından, gerdek sabahı uygulamaları başlamaktadır. Ferit, eline aldığı bakır tas ile süt sağlamak için muhtar Hasan'dan yardım istemektedir. Muhtar Hasan, sütün sağılması gerektiğini belirtmekte ve bu geleneksel âdetin nasıl gerçekleştirileceğini anlatmaktadır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde halk inanışlarına da değinilmektedir. Özellikle adak ağacı ve arı sokması gibi inanışlar, halkın doğayla, hayvanlarla ve geleneklerle olan ilişkilerini yansıtmaktadır.

Arı Sokması Uğurdur / Bal Gördü Mü Sinek Gibi Yapışmak

Filmde geçen "Arı sokması uğurdur" sözü, Türk kültüründe ve inanışlarında kullanılan bir atasözüdür. Bolu civarında bu atasözünün sıkça kullanıldığı bilinmektedir. Bu atasöz, genellikle olumlu bir olayın ya da iyi bir şeyin habercisi olarak kabul edilmektedir. Arı sokması, geleneksel olarak uğur getiren, bereketin ve güzel şansın habercisi olarak görülmektedir.

Filmde bu atasözünün kullanılması, genellikle köydeki yaşamın ve toplumsal bağlamın bir yansıması olarak görülmektedir. Köy yaşamı genellikle doğayla iç içe, basit ve anlamlı kabul edilmektedir. Doğanın döngüsü, köy halkı için önemlidir ve doğadan alınan işaretler, uğurlu sayılmaktadır.

"Arı sokması uğurdur" sözü, Emine Öğretmen'in ve köy yaşantısının Ferit'e getirdiği olumlu değişimleri temsil etmektedir. Ferit, köye geldikten ve köy yaşamını deneyimledikten sonra içsel bir dönüşüm geçirmekte ve bu dönüşüm olumlu sonuçlar doğurmaktadır. Yani, köyde yaşanan deneyimler ve karşılaşılan olaylar, Ferit için bir uğur, olumlu bir dönüm noktasıdır.

Aynı zamanda bu söz, filmdeki geleneksel inançları ve toplumsal değerleri vurgulamaktadır. Geleneksel Türk kültüründe doğadan alınan işaretlerin ve doğal olayların uğur getirdiğine olan inanç, köy yaşamının önemli bir yönünü yansıtmaktadır. Bu deyim, doğa ile insan arasındaki bağı ve doğal yaşamın önemini vurgulamaktadır.

Ferit için kullanılan bir deyim vardır: "Bal gördü mü sinek gibi yapışmak" deyimini, genelde bir kişinin bir fırsatı gördüğünde hemen oraya yönelip yapışması, o fırsattan

yararlanmaya çalışması anlamında kullanılmaktadır. Bu durum, fırsatçılığı, çabuk karar verme ve avantajlardan yararlanma anlamında ifade edilmektedir.

Filmde bu deyimın kullanılması, genellikle karakterlerin yaşadığı toplumsal ve duygusal dinamikleri yansıtmak için kullanılmaktadır. Örneğin, bir karakterin hızla ve çıkar odaklı bir şekilde bir fırsata sarılması ya da bir durumu değerlendirirken çabuk karar vermesi gibi durumlar bu deyimle ifade edilmektedir.

Christian Metz'in göstergebilimsel yaklaşımı ile bağlantılı olarak bu deyim, filmdeki karakterlerin arzularını, motivasyonlarını ve hareketlerini anlamak için kullanılmaktadır. Metz'in göstergebilimsel çözümlerinde sembollerin ve deyimlerin derinlemesine incelenmesi, karakterlerin içsel dünyasını anlama ve filmdeki anlam yapılarını çözme açısından önemlidir.

Adak Ağacı

Adak ağacı, genellikle dini, geleneksel ya da kültürel bağlamlarda önemli bir sembol olarak kullanılmaktadır. Adak, bir amaç ya da dilek için yapılan bir tür bağış ya da adanmışlık eylemidir. Ağaç ise kökleri, gövdesi ve dallarıyla geniş anlamlar içermektedir. Bu durumda adak ağacı, bir dilek ya da adanmışlık sembolü olarak kullanılmaktadır. Adak ağacı, filmdeki bekâr kadınların sevgililerine ya da uzakta olan eşlerine kavuşma ümidiyle yapılan bir ritüeldir. Bu karakterlerin dileklerini ya da arzularını temsil etmektedir. Filmdeki karakterlerin, adak ağacı aracılığıyla dileklerini ya da adanmışlıklarını ifade etmeleri, onların içsel dünyalarını ve hedeflerini yansıtmaktadır.

Adak ağacının filmdeki işlevi, karakterlerin içsel motivasyonlarını, inançlarını ya da toplumsal bağlamlarını temsil etmektedir. Aynı zamanda bu sembol, karakterlerin hikâyede nasıl bir gelişim yaşadıklarını, arzularının nasıl değiştiğini ya da yerine geldiğini sembolize etmektedir. Adak ağacı, genellikle bir tür bağış ya da adanmışlığı temsil etmektedir. Bu bağış ya da adanmışlık, bir dilek ya da niyetin gerçekleşmesi amacıyla yapılmaktadır. Adak ağacı, dileklerin, arzuların ve umutların sembolik bir temsilcisidir. Bu ağaç, insanların içsel isteklerini doğaya, evrene ya da ilahi güçlere sunma şeklinde ifade edilmektedir.

Filmde adak ağacının kullanılması, karakterlerin arzularını ve dileklerini ifade etme biçimlerinden biridir. İlk bakışta bu sembol, karakterlerin arzularını gerçekleştirme yolunda verdikleri bir adanmışlık olarak görülebilmektedir.

Adak ağacının filmin anlamına katkısı ise karakterlerin içsel dünyalarını ve arzularını göstererek izleyiciye karakterlerin motivasyonunu anlama fırsatı sunmaktadır. Bu sembol, karakterlerin hayattaki beklentilerini, inançlarını ve dileklerini yansıtmaktadır.

Metz'in perspektifinden bakıldığında, adak ağacı sembolü filmde bir gösterge olarak işlev görmektedir. İzleyicilere karakterlerin içsel dünyalarını ve motivasyonlarını sembolik bir şekilde aktarmaktadır. Adak ağacı, karakterlerin dileklerini, umutlarını ve bağlı oldukları değerleri temsil eden bir sembol olarak incelenebilmektedir. Metz'in göstergebilim çerçevesinde bu sembolün anlamının derinlemesine çözümü, filmin sembolizminin ve karakter gelişiminin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır.

Metz'e göre, filmlerde semboller, metaforlar ve diğer göstergeler aracılığıyla anlamlar oluşturulmakta ve bu anlamlar izleyiciye sunulmaktadır. Bu bağlamda, filmdeki mekânlar, semboller ve görsel imgeler, izleyiciye belirli anlamlar iletilmesi için kullanılan göstergelerdir.

Kahvehane, köyün sosyal ve kültürel dinamiklerini temsil eden bir sembol olarak görülebilir. Bu mekân, erkeklerin toplandığı, sohbet ettiği ve geleneksel yaşamın unsurlarını paylaştığı bir yer olarak işlev görmektedir. Metz'in temel anlam ve yananlam kavramlarına bağlı olarak, kahvehane temel anlamda köy kültürünü, gelenekleri ve toplumsal ilişkileri sembolize etmektedir. Yananlam olarak ise, köy kahvehanesindeki diyaloglar ve etkinlikler aracılığıyla, köy yaşamının derinliklerine ve toplumsal cinsiyet rollerine dair daha geniş anlamlar aktarılabilir.

Tarımsal araziler ve köy meydanı da sembolik anlamlar içermektedir. Tarımsal araziler, köy yaşamının temel geçim kaynağını ve toplumsal dayanışmayı sembolize etmektedir. Köy meydanı ise toplumsal etkinliklerin merkezi ve toplumun bir araya geldiği yer olarak temsil edilmektedir. Bu mekânlar, Metz'in göstergebilim yaklaşımı çerçevesinde, köyün ekonomik yapısı, kültürel değerleri ve sosyal etkileşimlerini sembolize etmektedir.

Filmin halk ekonomisi ile ilgili sahneleri de Metz'in temel anlam ve yananlam kavramlarına göre çözümlenebilmektedir. Örneğin, bal üretimi ve arıcılık sahneleri temel anlamda ekonomik faaliyetleri temsil ederken, yananlam olarak ise, doğa ile uyum ve geleneksel yaşamın sürdürülebilirliği gibi derin anlamları iletmektedir.

Bu şekilde, *Tatlı Dillim* filmindeki geleneksel evlilik ritüelleri, düğün eğlencesi ve gerdek sonrası uygulamalar gibi kültürel ve inançsal unsurlar detaylı bir şekilde

betimlenmiştir. Ayrıca, halk inanışları ve hayvanlarla ilişki gibi temalar da filmde işlenmiştir, bu da köy kültürünün ve yaşamının çeşitli yönlerini yansıtmaktadır.

Tatlı Dillim Filminin Toplumsal İzleri: Analiz ve Çıkarımlar

Tatlı Dillim göstergebilim kuramının bir perspektifi ile incelendiğinde, içerdiği sembolizm ve görsel semboller aracılığıyla sadece yüzeydeki hikâyenin ötesinde, toplumsal ve kültürel bağlamın derinlemesine anlamlandırılmasına olanak sağlayan bir yapı taşına dönüşmektedir. Göstergebilimsel analiz, filmin sadece yüzeydeki hikâyesini değil, aynı zamanda sembolizminin ve anlam derinliğinin arkasındaki düşünsel yapının anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Bu tür bir analiz, filmi yalnızca bir eğlence aracından çok, toplumsal yapıların ve ideolojilerin yansıması olarak anlamamızı sağlayan bir çerçeve sunmaktadır. Film, karakterlerin sembolik ve görsel aracılığıyla temsil ettiği değerler ve çatışmalar vasıtasıyla toplumsal ve kültürel bir alt metni yansıtmaktadır. Film, karakterlerin sembolik anlam taşıdığı ve görsel sembollerin toplumsal ve kültürel mesajlar ile yüklendiği bir ortamı yaratmaktadır. Söz konusu semboller ve görsel unsurlar, dönemin egemen ideolojisinin alt metinlerini taşıyarak izleyiciye daha derinlemesine bir anlam çerçevesi sunmaktadır. Karakterler, sadece bireysel varlıkların ötesinde, toplumsal grupların ve ayrımcılığın sembolik birer temsili olarak işlev görmektedirler.

Batılı toplumlarda modernlik kavramı daha çok aydınlanmanın bir çıktısı olarak toplumun güç sahibi ve aksiyon alabilen bir mekanizma biçiminde görülürken, söz konusu durum batılı ülkelerin dışında kalan topluluklarda bu evre toplumun güç sahibi, aksiyon alabilen bir mekanizma olamaması ve Batılı değerlere erişim arzusu nihayetinde yukarıdan aşağıya doğru bir evre olarak karşımıza çıkmaktadır (Güngör, 2017, s. 95). Bu çerçevede yukarıdan aşağıya modernleşme kavramı Türkiye’de modernleşme süreciyle ilintilidir ve daha çok devletin müdahalesiyle toplumun modernleşmesi anlamı ile kullanılmaktadır. Yeşilçam, Türkiye’nin modernleşme evresinde değerli bir konuma sahip olmasının yanında politik, kültürel ve toplumsal dönüşümleri aktarmıştır. Batılı ve geleneksellik arasındaki zıtlık, şehirli/köylü ayrışması Yeşilçam sinemasında sık rastlanılan konular olmuştur. Yeşilçam, dönemin hakikatlerini aktarmış olmasına karşın Kemalist ideolojinin modernlik ve yerel değerler arasındaki ayrımı yok etme uğraşı tam anlamıyla saptanamayabilir. Filmlerde yaratılan karakterler ve gelişen hadiseler, belirli bir ideolojinin temsilcisi değil, daha karmaşık ve çeşitli insan karakterlerini veya toplumsal durumları temsil etmektedir. Bu bağlamda Savaş Arslan, söz konusu durumu Yeşilçam sinemasını iki blokta ele alarak açıklamaktadır.

1950 ve öncesini “Yeşilçam öncesi” olarak tasvir eden Arslan, Yeşilçam sinemasını daha sağlıklı inceleme adına öncesinde olup bitenin de analiz edilmesi gerekliliğini, ayrıca önemle Türkiye özelinde Doğu-Batı çatışmasının modernleşmeyi hangi doğrultuda etkilediğinin de iyi okunması gerektiğini aktarmaktadır (Arslan, 2011, s. 23). Arslan, 1950 öncesi olan dönemdeki egemen ideoloji çerçevesinde yabancı filmlerin uyarlanarak gösterime girdiğini beyan etmektedir (Arslan, 2011, s. 23-24).

Yeşilçam öncesi olarak tasvir edilen 1950 öncesi dönemde I. ve II. Dünya Savaşları olmak üzere iki farklı politik çerçeve bulunmaktadır. I. Dünya Savaşı politik çerçevesi olanda Osmanlı’dan Cumhuriyet’e olan bir geçiş dönemi, devletin kuruluş evresi; diğerinde ise savaş esnasında ideolojik perspektiften objektif olma, harp neticesinde ise uluslararası baskı tesiriyle Amerika ile iyi ilişkiler dönemi yaşanmıştır. Yeşilçam öncesi olarak adlandırılan 1950’li yıllara kadar olan süreçte Cumhuriyet’in kurulması, gelişmesi gibi Türk sineması da bir hazırlık evresi geçirmiştir. 1950’li yıllarda ise endüstrileşme uğraşları ve ürün var etme çabaları artmıştır. Bu evreyi Arslan “Erken Yeşilçam” olarak adlandırmaktadır. Arslan, Yeşilçam’ın var olmasının ilk evresi olan bu dönemde, Yeşilçam’ı ilgi gören bir film üretim fabrikası mahiyetinde ele almaktadır ve ayrıca bu evrede film endüstrisi üzerinden Türkiye’deki zıtlıkları incelemeye yönelik bir perspektif geliştirmiştir. Arslan, Türkiye’de film gösteriminin yapıldığı ilk mecralar olan Fevziye Kiraathanesi ve Sponeck Birahanesi’ni merkeze alarak Müslüman olanlar ve gayrimüslim tebaa arasındaki ideolojik, düşünsel ve mekânsal zıtlıkları gözler önüne serer ve bunun üzerinden Kemalizm’in modernleşme doğrultusunda geleneksellikle modernlik arasında bir zıtlama meydana getirdiğini muhafazakâr-modern, Doğulu-Batılı, köylü-şehirli benzeri çatlaklar oluştuğunu ifade etmektedir. Kemalizm’i benimsemiş olan kamu görevlilerinin, Anadolu’yu aydınlatma gayesinde olduklarını ve bağlamda modernleşme sürecinin “yukarıdan aşağıya” olacak bir çizgide gerçekleştiğini aktarmaktadır. Mısır filmleri ve arabesk türündeki filmleri bu perspektiften “yukarıdan aşağıya” doğru dikte edilen “Türkleştirme” evresine bir karşılık olarak lokal sembol ve motifleri muhafaza eden, “aşağıdan yukarıya” doğru olan bir durumu var eden aksiyon şeklinde görüş bildirmektedir (Arslan, 2011, s. 63). Arslan’ın bahsettiği dönemselleştirmenin temelindeki Yeşilçam’ı, gündemde ilgi gören, revaçta olan filmlerin çekildiği, Türkleştirme evresinin tesirlerinin algılandığı, birçok zıtlıkları bünyesinde barındıran, Cumhuriyet’in kurulduğu günden itibaren yürürlüğe konulan türlü ideolojik politikaların “yukarıdan aşağıya” doğru perspektifini bilinçsiz bir halde ortaya koyan popüler bir film endüstrisi olarak açıkladığını dile getirmek mümkündür.

Yeşilçam dönemindeki Türkiye’de toplumda yaşanan değişimler, cereyan eden politik hadiseler ve modernleşme evreleri sinemayı da direkt olarak etkilemiştir. Yeşilçam sineması genel olarak 1950’li-1980’li yıllardaki Türk sinemasını ifade etmekle beraber zengin-yoksul, köy-şehir benzeri zıtlıkları konu edinmiştir. Bu tarz zıtlıkları konu edinme sebeplerinden biri o yıllarda Türkiye’deki sosyal yapıda buna benzer farklılıklar ve çatışmaların oldukça yüksek düzeyde olması kaynaklıydı. Kır-kent ayrışması modernleşme evresindeki değişimleri bir izdüşümü olarak değerlendirilebilir. Kentlerdeki modern hayat biçimi, kırsaldaki klasik, geleneksel hayat arasındaki ayrışmalar ve çatışmalar toplumun o yıllarda yaşadığı farklılıklardır. Yeşilçam filmleri toplumun tümünü hedef kitlesi olarak belirlemesi sebebiyle bu zıtlıkları konu edinerek farklı tabakalardan seyirciyi çekmeyi hedeflemektedir. Toplumun tümünde sözü edilen köy-şehir, zengin-fakir ayrımı olması sebebi ile izleyiciler filmdeki karakterlerle daha kolay özdeşleşme yaşamaktaydı. Yeşilçam filmlerinde, üst tabaka ya da güç sahibi olan karakterlerin toplumu değiştirmek için uğraş verdiği ve bu safhanın tesirlerinin alt tabakadaki çıktıklarına rastlanmaktadır. Dönemin filmlerinde kırsal-kent ayrışması ya da varlıklı-yoksul zıtlığı “yukarıdan modernleşme” (modernization from above) bağlamında ele alındığında, dönemin toplumdaki dönüşüm ve modernleşme aşamalarının tesirlerini aktardığı görülmektedir

“Üstten-alta devlet modernleşmesi” (top-to-bottom state modernization) olarak ifade edilen “yukarıdan modernleşme” (modernization from above)² kavramı, modernleşme evresinde, toplumdaki üst tabakanın, devlet ya da iktidar tarafından uygulanan siyasi stratejiler, düzenlemeler, yenilikler ve uygulamalar ile toplumu bir yönde eğilim göstermesi, dönüştürmek için tepeden aşağıya doğru bir denetim ve yönlendirme evresini tasvir etmektedir. Bu evre daha çok üst kesimin devlet ya da aydın tabaka ile ilintili kararların tesirinde olmalarını kapsamaktadır. *Tatlı Dillim* filmindeki kır-kent ve varlıklı-yoksul ayrışması ve modernleşme konuları dönemsel değişimlerle ilintili olması sebebi ile dönemini aktarıyor denilebilir ancak “yukarıdan modernleşme” kavramı ile direkt değil dolaylı olarak ancak ilişkilendirilebilir. Filmde kırdan kente geçiş, geleneksel hayat ile modern hayat arasındaki zıtlık ve bu evrelerdeki toplumsal dinamikler aktarılmaktadır. Çözümlemesi yapılan *Tatlı Dillim* isimli film, toplumsal dinamikleri ve dönüşen kuralları aktarması dolayısıyla “yukarıdan modernleşme” kavramıyla bu yönden ilintilidir. Filmdeki karakterlerin başından geçenler ve yaşadıkları ilişkiler, aile yapısı, şehir yaşamı benzeri anlatılar dönemin toplumsal dönüşümlerinin filmdeki izdüşümüdür.

2 “Modernization from above” kavramı “yukarıdan modernleşme” olarak Türkçeleştirilmektedir (Arslan, 2022: 35).

Film, 1970'li yılların Türkiye'sini tasvir etmekte ve dönemin toplumsal yapısındaki çeşitli yanları yansıtmaktadır. Diğer yandan "yukarıdan modernleşme" kavramı daha çok devletin ve üst kesimin tesiriyle gerçekleşen büyük toplumsal dönüşümleri merkeze alırken *Tatlı Dillim* filminde kişiler arası değişim dönüşümler söz konusudur. Ancak dönemin toplum ve kültürel havasını aktarması ve modernleşme evresinin tesiri aktarması sebebi ile dolaylı olarak bu kavramla ilişkilendirilebilir.

Çözümlemesi yapılan filmde güç sahibi olan karakterlerin kentteki modern hayatı temsil eden figürlerin, kırsaldaki klasik geleneksel hayatı temsil eden figürler üzerindeki tesiri ve bu tesirin beraberinde getirdiği bireysel değişim filmde konu edinilmektedir. Bu zıtlıklar ve üstten inme modernleşme bir noktada Yeşilçam hikayeciliğini biçimlendirmiştir. Seyirciyi o dönemin hakikatleriyle yüzleştirerek, onların hissi ve toplumsal tecrübelerine tercüman olma gayesi barındırırken ayrıca toplumsal dönüşümün yankılarını aktarma ve değerlendirme uğraşını da kapsamaktadır.

Ferit İstanbullu, zengin bir ailenin evladıdır. Tıp eğitimi almış olmasına rağmen en büyük ilgi alanı basketboldur ve bir basket takımında oynamaktadır. Maçlar öncesi motivasyonunu artırmak ve takımıyla birlikte kamp yapmak amacıyla, basketbol takımıyla beraber, Emine'nin yer aldığı kırsal köye seyahat eder. Öte yandan Emine, köy öğretmeni olarak görev yapmaktadır ve yaşamını köydeki insanlara yardım ederek sürdürmektedir. Ferit, İstanbul'da sahip olduğu çapkın ününe rağmen, Emine'nin içten ve yardımsever kişiliğinden oldukça etkilenir. Emine'nin kalbini kazanmak için çaba sarf eder. Emine, başlangıçta Ferit'e ilgi göstermese de kısa süre içerisinde ikili arasında duygusal bir bağ oluşur ve aşklarını birbirlerine itiraf ederler. Bu doğrultuda, evlenme kararı alırlar ve ilk zamanlar evlilikleri oldukça mutlu geçer. Ancak, Ferit'in İstanbul'dan gelen arkadaşları, şehir hayatının cazibesıyla beraber, Ferit ve Emine'nin evliliklerine gölge düşürür. Ferit, arkadaşlarının etkisiyle İstanbul'a dönerek, önceki yaşam tarzına geri döner. Emine, uzun bir bekleyişin ardından kocasını İstanbul'a giderek takip eder. Ancak, acı bir gerçekle yüzleşir: Ferit, evliliğini sadece ailesine haber vermeden terk etmekle kalmaz, aynı zamanda eski çapkın yaşamına geri döner. Emine, bu noktada kendi yaşamını yeniden şekillendirme kararı alır. Ferit'e bir ders vermek amacıyla, şehirli ve dikkat çekici bir kadın kılığına bürünerek, "ikiz kardeşi" Mine olarak gerçek kocasını kandırmaya başlar. Bu entrika, Ferit'in zihnini karıştırarak, karmaşık bir durumun ortaya çıkmasına yol açar.

Filmin giriş sahnesinde köyde dere kenarında giysi yıkayan kadınlarla alımlı ve şık giyinen Emine karakteri art arda gelecek şekilde gösterilerek zıtlık oluşturulmuştur.

Emine karakterinin giyiminden ve öğrencilerle oyun oynamasından bir köy öğretmenin temsil edildiği ortadadır. Emine karakteri, öğretmen kimliği ile kırsal alanda faaliyet gösteren bir aydın kişiliğini temsil etmektedir. Emine'nin sahip olduğu öğretmenlik rolü, toplumsal gelişmeye ve modernizasyona katkı sağlayan aydın kişilerin toplumsal rolünü ifade etmektedir. Film, geleneksel ile modern arasındaki çatışmaları, aşkın gücünü ve iletişimdeki zorlukları ele alırken, bu temaları mizahi bir dille işlemektedir. Ferit ve Emine arasındaki ilişki, toplumsal farklılıkları yansıtmaktadır. Ferit'in şehirde sahip olduğu çapkın ünü, modern yaşamın cazibesini temsil ederken, Emine'nin içten ve yardımsever kişiliği geleneksel değerlere bağlılığı yansıtmaktadır. İkilinin aşkı, bu farklılıkların karşılaştığı noktada doğar ve sembolik olarak toplumun farklı kesimlerinin bir araya gelme potansiyelini temsil etmektedir. Filmdeki semboller, karakterlerin yaşadığı farklı dünyaları ve toplumsal değerleri yansıtarak ideolojik mesajlar taşımaktadır. Ferit'in İstanbul'daki çapkınlıkları, modernleşmenin ve Batılı yaşam tarzının sembolü olarak görülebilirken, Emine'nin giyimi ve öğrencileriyle olan ilişkisi, geleneksel ve yerel değerleri temsil etmektedir. Bunun yanı sıra, köydeki sahnelerin sürekli üretimi vurgularken, şehir sahneleri tüketimi vurgulamakta ve köyün üretken karakteri ile şehirdeki tüketim odaklı yaşam arasındaki zıtlığı görselleştirmektedir. Filmin ana karakterlerinin temsiliyeti, ideolojik çatışmayı vurgularken, sembolizm ve görsel öğeler toplumsal ideolojik mesajları iletmek üzere kullanılmaktadır. Ferit ve Emine'nin ilişkisi, toplumsal ve kültürel farklılıkların yanı sıra modernlik ve gelenek arasındaki gerilimleri göstererek dönemin karmaşıklığını yansıtmaktadır. Filmdeki basketbol takımının kötü performansının sonucunda, takımın ceza olarak kırsal bir alana kamp yapmaya gönderilmesi, sembolik bir anlam taşımaktadır. Bu durum, kırsal bölgenin, modern yaşamın gerisinde kaldığı veya sınırlı olması nedeniyle ceza unsuru olarak algılanabilmektedir. Bu sembolizm, dönemin toplumsal zihniyetinde kırsalın alt konumda tutulduğu veya sadece bir yaptırım anlamında kullanılabileceği görüşünü ifade etmektedir. Ferit karakterinin baba figürü ise zengin ve modern bir yaşam tarzına sahip olmasına rağmen, geçmişteki değerlere olan bağlılığını yansıtarak nostalji yapmaktadır. Bu durum, direkt olarak olmasa da dolaylı olarak modernleşmenin getirdiği yaşam tarzıyla geleneksel değerler arasındaki çatışmayı sembolize eder. Ferit'in babası, zenginliği ve modernliği temsil ederken, geçmişe duyulan özlem, değerlerin önemini yansıtarak filmdeki ideolojik çatışmayı yansıtmaktadır. Basketbol oyuncularının yol kenarındaki hayrat için suyun içilip içilemeyeceğini sorduklarında köy muhtarının "bu suyu hocamız taa karşığı dağın doruğundan getirdi, yolumuz da yoktu suyumuz da yoktu hoca gelmeden, köyümüzün yolunu da hoca yaptı" şeklinde bir cevap vermesi devamında basketbol takımını gezdiren muhtarın "bunlar fenni kovanlardır hocamız Fransa'dan getirtti" söyleminde bulunması Anadolu'yu kalkındırmanın ancak modernleşme ile

sağlanabileceğini sembolize etmektedir. Dönemin modernleşme uğraşlarının yansıması bu bağlamda filmlerde alt metin olarak yer almakta ve bu film özelinde bahsi geçen modernleşmenin temsilcisi ise köy okulu öğretmeni olan modern giyimli Emine karakteridir. Emine'nin karakteri, modernliği ve Batılı yaşam tarzını yansıtmaktadır. Ayrıca, filmde öğretmene yüklenen misyon, dönemin toplumsal bağlamını ve ideolojisini yansıtan önemli bir unsurdur. Emine'nin köy öğretmeni olarak rolü, öğretmenlerin kırsal kesimi kalkındırma görevini sembolize etmektedir. Bu durum, 1930'lu yıllarda kurulan köy enstitülerinin mirası ve toplumun modernleşme çabalarına olan inancını yansıtmaktadır. Öğretmenlerin kırsal alanlardaki okullarda sadece eğitim değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümü sağlama görevini üstlenmesi, Kemalist ideolojinin eğitim politikalarının bir yansıması olarak yorumlanabilmektedir.

Filmdeki Batılı, modern ve züppe figür olarak sunulan Ferit karakterinin yaşadığı evrime dikkat çeken bir analiz, göstergelimi perspektifi ile gerçekleştirildiğinde, karakterin içsel dönüşümünün ve sembolik anlamının altını çizmektedir. Ferit karakteri, başlangıçta Batılı yaşam tarzına dair cazibeyi yansıtırken, aşkın etkisiyle bu yaşam tarzından vazgeçerek köy yaşamına yönelmektedir. Bu karakter evrimi, filmin girişinde yükselen *Yalan Dünya* şarkısı ile tamamlanmakta ve gerçek mutluluğunun köy yaşamında olduğuna işaret etmektedir. Bu paralellikler, karakterin içsel dönüşümünün sembolik bir ifadesi olarak gösterilebilir. Ferit ve Emine karakterlerinin arasında gelişen duygusal bağ, göstergelimi yaklaşımı ile incelendiğinde, semboller ve görüntüler aracılığıyla daha derin anlamlara sahip olmaktadır. Özellikle Ferit karakterinin Emine'yi salıncakta salladığı sahnede Emine'nin modern giyimine rağmen başında geleneksel yazma bağının görünmesi, Anadolu insanının geleneksel değerlerine olan bağlılığını sembolize etmektedir. Bu durum, modernlik ile yerel değerler arasında bir denge kurma amacını ve Anadolu insanı ile bağ kurma arzusunu ifade edebilir. Antrenör ve arkadaşlarının çabalarıyla Ferit karakterinin şehre dönmesi ve köyü göz ardı etmesi, Batı ve Doğu arasındaki ilişkinin karmaşıklığını yansıtan bir sahne olarak ele alınabilir. Bu sahne, Batı'dan getirilen beklentilerin gerçek mutluluğu sağlayamayabileceğini ifade ederken, Ferit'in içsel çatışmasını ve evrilme sürecini görselleştirmektedir. Emine karakterinin Ferit'e ders vermek amacıyla "Mine" karakterine bürünerek şehir yaşamına girmesi, göstergelimi açısından çeşitli semboller barındırmaktadır. Şehirdeki kadınlar gibi içki içmek ve erkeklerle dans etmek gibi davranışlar, köy ve kent arasındaki kültürel ve yaşam tarzı farklılıklarını sembolize ederken, aynı karakterin farklı yönlerini yansıtarak toplumsal çeşitliliği ve karmaşıklığı yansıtmaktadır.

Köy ve şehir sahnelerinde sürekli bir üretim ve tüketim odaklılık teması gözlemlenmektedir. Köy sahnelerinde üretim vurgusu, geleneksel yaşam tarzını ve dayanışmayı yansıtırken, şehir sahnelerinde tüketim odaklılık, modern yaşamın hızını ve materyalizmi temsil etmektedir. Bu durum, göstergebilim analizi ile toplumun farklı kesimleri arasındaki ekonomik ve kültürel ayrımı vurgulamaktadır. Filmin semboller ve karakterler aracılığıyla taşıdığı toplumsal mesajlar, dönemin ideolojik çatışmalarını ve karmaşıklığını yansıtmaktadır. Ferit ve Emine'nin ilişkisi, modern yaşamın cazibesine karşı geleneksel değerlerin anlamını ve önemini yücelterek dönemin egemen ideolojisine alternatif bir bakış açısı sunmaktadır. Bu ilişki, toplumsal farklılıkların ve çelişkilerin üstesinden gelme potansiyelini vurgulayarak izleyicilere umut ve olumlu bir mesaj sunmaktadır. Sonuç olarak, *Tatlı Dillim* filmi, göstergebilimsel analizin bir örneği olarak incelendiğinde, sembollerin, karakterlerin ve görsel öğelerin altında yatan toplumsal ve kültürel anlamların açığa çıkarılmasına katkı sağlamaktadır. Film, sadece romantik bir komedi olarak değil, aynı zamanda dönemin toplumsal dinamiklerinin ve ideolojilerinin yansıması olarak anlaşılmalıdır. Göstergebilimsel analiz, bu tür eserlerin derinlemesine anlaşılmasına ve dönemin toplumsal bağlamının daha kapsamlı bir şekilde değerlendirilmesine olanak tanımaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yazar Katkısı: Çalışma Konsepti/Tasarımı: R.A., D.E.; Veri Toplama: R.A.; Veri Analizi /Yorumlama: D.E.; Yazı Taslağı: R.A., D.E.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi: D.E.; Son Onay ve Sorumluluk: R.A., D.E.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Author Contributions: Conception/Design of study: R.A., D.E.; Data Acquisition: R.A.; Data Analysis/Interpretation: D.E.; Drafting Manuscript: R.A., D.E.; Critical Revision of Manuscript: D.E.; Final Approval and Accountability: R.A., D.E.

Kaynakça/References

Ananır, O. (1994). *Sinemada anlam ve anlatım*. Kitle Yayınları.

Ananır, O. (2013). Göstergebilimsel film kuramı. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları 2: Beyazperdeyi aydınlatan kuramlar* (s. 12-32). Su Yayınları.

Andrew, J. D. (2000). *Sinema kuramları* (Çev. İ. Şener). İzdüşüm Yayınları.

Andrew, J. D. (2010). *Büyük sinema kuramları* (Çev. Z. Atam). Doruk Yayınları.

Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A new critical history*. Oxford University Press.

- Arslan, S. (2022). *Türkiye'de sinemanın tarihi: Başlangıcından günümüze* (Çev. R. Özçöllü). Kronik Kitap.
- Aşar, H. (2016). Umberto Eco: Açık Yapıt ve sınırsız yorum tartışması. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 5, 99-118.
- Aydın, D. (2016). Göstergibilim ve sinemada propaganda kodları. *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 43, 1-15.
- Barthes, R. (1976). *The pleasure of the text*. Jonathan Cape.
- Berger, A. A. (1993). *Kitle iletişiminde çözümleme yöntemleri* (M. Barkan, U. Demiray, D. Güler, N. Bayram, A. Tunç, N. Ulutak, & A. H. Yüksel, Çev.). T.C. Anadolu Üniversitesi Eğitim, Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları
- Berger, A. A. (2012). *Kültür eleştirisi: Kültürel kavramlara giriş* (Ö. Emir, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Büker, S. (1985). *Sinema dili üzerine yazılar*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Campbell, J. (1994). *Yaratıcı mitoloji: Tanrının maskeleri* (K. Emiroğlu, Çev.). İmge Kitabevi.
- Çelebi, T. (2009). *Reha Erdem sinemasına göstergibilim açısından bakış: Beş Vakit filminin göstergibilimsel bağlamda incelenmesi* (Tez No. 235075) [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Demir, S. (2009). *Göstergibilim, Umberto Eco ve yapıtları bağlamında göstergibilime katkıları* (Tez No. 261685) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Doğar, N. (2016). Türk sineması örnekleme bağlamında Türkiye'nin Batı ile kültürel yakınlaşma serüveni. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)*, 3(1), 304-318.
- Dorsay, A. (1990). *Yüreğimin orta yeri sinema*. Altın Kitaplar Yayınevi.
- Eco, U. (1985). Sinemanın göstergibilime katkısı üzerine. S. Büker, & O. Onaran (Ed.), *Sinema kuramları* (s. 263-280). Dost Yayınları.
- Erdoğan, N. (1993). *Seyirci ve sinema*. Med-Campus.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergibilim* (Çev. M. Yalçın). İmge Kitabevi.
- Güçhan, G. (1992). Christian Metz, göstergibilim ve psikanaliz. *Kurgu Dergisi*, 10, 111-112.
- Güngör, E. (2017). 1950'ler Türkiye'sinde modernleşme ve gündelik hayat değişimlerine sinema üzerinden bakmak: İstanbul Geceleri filmi. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 2(3), 94-112.
- İlkdoğan, H. (2017). Göstergecin toplum düzlemindeki yeri: Toplumsal göstergibilim. *İdil*, 6(39), 3147-3167.
- İnal, A. (2003). Roland Barthes: Bir avant-garde yazarı. *Ankara Üniversitesi İletişim Araştırmaları ve Uygulama Merkezi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 9-38.
- Lotman, Y. M. (2012). *Sinema göstergibilimi*. Nirengi Kitap.
- Metz, C. (1968). *Essais sur la signification au cinema-I*. Klincksieck.
- Metz, C. (1971). *Langage et cinema*. Larousse.
- Metz, C. (1982). *Psychoanalysis and cinema: The imaginary signifier*. The MacMillan Press.
- Özden, Z. (2014). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. İmge Kitabevi.
- Özün Bağder, D. (1999). Sinema göstergibilimi. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 10, 144-151.

- Sığırcı, İ. (2017). *Göstergebilim uygulamaları: Metinleri, görselleri, sanat yapıtlarını ve olayları okuma*. Seçkin Yayıncılık.
- Sivas, A. (2012). Göstergebilim ve sinema ilişkisi üzerine bir deneme. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(21), 527-537.
- Soydan, M. (2007). Yavuz Turgul'un Gönül Yarası filminin Greimas'ın eyleysel örneğine göre çözümlenmesi. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(18), 1-15.
- Tugen, B. (2011). *Türk sinemasında düşünce oluşumu: 1960-1980 dönemi yönetmenleri ve filmleri* (Tez No. 294568) [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Uysal, S. Ö. (2012). *Sinema estetiğine giriş*. İkinci Adam Yayınları.
- Vanoye, F. (1989). *Recit écrit recit filmique*. Nathan.
- Yolcu, M. A. (2014). *Türk kültüründe evliliğe bağlı tabu ve kaçınmalar*. Kömen Yayınları.

