

## Film Teorisinin Arkaik Tartışmasında Bir Karşıt-Aksiyom: 'Sinema Bir Dil Değildir!'<sup>1</sup>

Cem Çınar\*

### Özet

*Sinema bir sanat olarak ortaya çıktığı dönemden itibaren film teorisi alanında daha ziyade yapısalcı ve biçimci kuramlar etkili olmuştur. Bu alandaki kuramsal çalışmaların çoğu, sinemanın güçlü iletişimsel niteliklere sahip olduğunu ve sinemanın bir sanatsal ifade aracı olmanın yanı sıra bir dil (fr. langue) yahut dilyetisi (fr. langage) de olduğunu ileri sürmektedirler. Bu kabuller üzerine inşa edilen konvansiyon sinemanın güçlü semiyolojik olanaklara sahip olduğunu ve ancak bu yolla, yani semiyoloji aracılığıyla doğru ve hakiki biçimde anlaşılabilceğini iddia etmektedir. Böylelikle, dilbilim araştırmalarının yöntemsel yaklaşımları, sinemanın hem sanatsal bir disiplin olarak neliğinin soruşturulması sırasında hem de tek tek sinema eserlerinin yorumlanmasında başvurulan baskın kuramsal yaklaşımlar olarak öne çıkmaktadırlar. Bu yaklaşımların hemen hemen hepsi dayanak olarak Saussure'ün dilbilim kuramını kaynak kuram olarak kabul etmektedir. Bu spesifik dilbilimsel yaklaşımı film teorisinin kaidesi olarak belirleyip, sinemanın özgün sanatsal varlığını sadece bu yaklaşımla kurulan analogilerle anlama çabası, sinema-dil ilişkisine yönelik tartışmaların doğasını belirlemiştir. Bu çerçevede, bu makale sinema teorisinin dilbilimle kurduğu bağın tutarlılığını soruşturmayı amaçlıyor.*

**Anahtar Kelimeler:** Film Teorisi, Göstergibilim, Dilbilim, Yapısalcılık, Saussure

---

<sup>1</sup> Bu makale yazarın 2014 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema Doktora programında tamamladığı 'Film Estetiğinde Gerçekçi Sinemanın Fenomenolojisi' başlıklı doktora tezinden hareketle hazırlanmıştır.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-8936-0293>

E-mail : [info.cemcinar@gmail.com](mailto:info.cemcinar@gmail.com)

DOI: [10.31122/sinefilozofi.798256](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.798256)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 22.09.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 08.05.2021

## An Anti-Axiom in The Archaic Debate of Film Theory: 'Cinema is not a Language!'

Cem Çınar\*

### Abstract

*Since the emergence of cinema as an art, structuralist and formalist theories have quite been influential in the field of film theory. Most of the theoretical studies in this field argue that cinema has strong communicative qualities and that as much as it has a means of artistic expression, it has language (fr. langue) or human speech (fr. langage) as well. The convention built on these assumptions claims that cinema has strong semiotic possibilities and can only be understood correctly in this way, namely through semiotics. Thus, the methodological approaches of linguistic research come to the fore as the dominant theoretical approaches used both during the investigation of the quality that what is cinema as an artistic discipline and in the interpretation of cinema works singly. Almost all of these approaches accept Saussure's linguistic theory as the source theory. Assigning this specific linguistic approach as the ground of film theory and the effort to understand the original artistic existence of cinema only through analogies established with this approach, determined the nature of the debates on the cinema-language relationship. In this context, this article aims to investigate the consistency of the connection between cinema theory and linguistics.*

**Keywords:** Film Theory, Semiotics, Linguistics, Structuralism, Saussure

---

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-8936-0293>

E-mail : [info.cemcinar@gmail.com](mailto:info.cemcinar@gmail.com)

DOI: [10.31122/sinefilozofi.798256](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.798256)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 22.09.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 08.05.2021

### **Extended Abstract**

*In early film theories, structuralist language and literary theories are dominant. Most of the theoretical studies in this field argue that cinema has strong communicative qualities and that as much as it has a means of artistic expression, it has language (fr. langue) or human speech (fr. langage) as well. This approach accepts Saussure's linguistic as the source theory. Assigning this specific linguistic approach as the ground of film theory and the effort to understand the original artistic existence of cinema only through analogies established with this approach, determined the nature of the debates on the cinema-language relationship.*

*The convention built on these assumptions claims that cinema can only be understood correctly and truly through semiotics. Although cinema semiotics has taken its basic concepts from Saussure's linguistic theory, it has created a special terminology of its own with the semiotics studies done afterwards. However, this terminology does not present a complete and coherent whole. Reproducing certain concepts contended sloppily, taken from Saussure, in particular, sometimes causes the loss of the theoretical ground. If the texts of early cinema theorists such as Metz, Mitry and Lotman are carefully examined, it turns out that the concepts taken from the structuralist linguistics theory are not consistent with the source theory. On the other hand, some debates made based on cinema semiotics are no longer in-theoretical debates; for example, as seen in Peter Wollen's critique of Metz based on Charles S. Peirce, consciously or unconsciously, it has become a self-refutation of the theory.*

*Saussure emphasizes the necessity of separating language from human speech and speaking (fr. parole). Because he intends to precisely define the boundaries of linguistics by separating the phenomenon of language from these ambiguous phenomena. But the remaining two phenomena -its human speech and speaking- were removed from the research field of linguistics and delegated to other possible sciences to be established. Saussure defined language as what remains human speech-minus-speaking, but what is understood considering the whole text is that human speech is more than the sum of language and speaking. Besides, according to Saussure, there is no more than one human speech. Man is equipped with a single human speech. Verbal language is a different application of this phenomenon that has its unique functioning. Human beings can develop agreement methods by establishing different sign (fr. signe) systems. Saussure considers language as a mental faculty that enables these sign systems to work. The human speech goes beyond the boundaries of the research field of linguistics. Saussure, therefore, proposed a general science to investigate the signs contained in different communication and agreement paths; that is semiotics. Semiotics will be a science that will examine the forms of agreement and communication that emerge in different ways, using different devices and methods. Otherwise, he did not suggest naming each different agreement and communication form as 'X human speech', 'Y human speech'. Therefore, if we start to think with the concepts of Saussure's structural linguistics, cinema cannot be called either language or human speech. It cannot be said that it is the language because what is language and its borders are precisely determined. The science that will investigate it is also clearly separated from general semiotics and defined as 'linguistics'. Cinema cannot be said as the human speech either because human speech is the human ability to communicate through signs.*

*Saussure proves that the relation of belonging between the signifier (fr. signifiant) and the signified (fr. signifié) is, beyond doubt, random. In this context, the existence of the sign, which is defined as the unity of two linguistic beings, is also completely random, that is, arbitrary. The second principle regarding the language sign is the principle of the linearity of the sign. If the two absolute principles of the language sign are not valid in the visual sign, claiming that cinema is a language or speaking of a cinematic language loses its legitimacy significantly. In this respect, if we evaluate the phenomenon of language in the sense that Saussure outlined and in the axis of its terminology, we can say that the proposals 'Cinema is a language' and 'Cinema is a language' cannot be proved.*

*Saussure defined verbal language as a sign system with unique ontological and structural qualities. He moved human speech and speaking outside of structural linguistics. Thus, each connection that cinema theory establishes with Saussure's structural linguistics deals with only a limited aspect of the phenomenon of language. However, as a narrative art, cinema's relationship with verbal language is quite deep and wide. This situation points to the need to investigate the relationship between language and cinema from other perspectives.*

## Giriş

Sinemada gerçekçiliğin başlıca savunucularından biri olmakla birlikte, André Bazin, fotoğraf ve sinema görüntüsünün ontolojisini tartıştığı ünlü makalesini şu cümleyle bitirir: “Öte yandan, elbette, sinema aynı zamanda bir dildir”<sup>1</sup> (Bazin, 1967: 16). Sinemanın bir sanat olup olmadığı tartışması henüz sona ermişken Jean Mitry (1997) şöyle der: “Çünkü filmsel ile sözel arasında her ikisinin de birer dil olmalarının ötesinde hiçbir ilişkileri olamaz”.

Benzer şekilde Yuriy Lotman sinemanın göstergebilimi üzerine yürüttüğü soruşturmasını şu aksiyomlar üzerine inşa eder ve bu aksiyomlar kendi sistemi dâhilinde büyük ölçüde ispatlanır:

Dilin geniş kapsamlı bir kavram olduğu öngörülürse o zaman dil, insan toplumunda işlev gören iletişim sisteminin bütünüdür. Sinemanın kendine özgü bir dili olup olmadığı sorusu, bir diğer soruya yol açar: ‘sinema bir iletişim sistemi midir?’ Umarız bu konuda kimsenin kuşkusu yoktur (Lotman, 2012: 15).

Aslına bakılırsa Lotman’ın son cümlesi bir temenniden de öte, bir telkin gibidir. Sinemanın anlam ve düşünce aktarımını başarıyor olması, yani bir iletişim sistemi gibi çalışıyor olması, onun gücünün ve yetkinliğinin işareti sayılıp övülme sebebi olarak öne çıkarılırken, sanat olma vasfı geri plana itilmektedir. Bu algının oluşmasında dönemin düşünsel paradigmasının etkisi büyüktür. Çünkü bu dönemin sinema sanatına yönelik algısı daha köklü bir düşünsel mutabakat tarafından güdülenmektedir. Bu düşünsel mutabakat kendini Saussure’ün yapısalci dilbilim kuramına ve terminolojisine dayandırır.

Ferdinand de Saussure’ün 1913’te öldüğünde dilbilim alanında çığır açacak teorisi henüz bir bütünlük oluşturacak şekilde düzenlenmiş değildi. Saussure’ün dilbilimde devrim yaratacak bu fikirleri onun ölümünden üç yıl sonra iki öğrencisi tarafından titiz bir çalışma sonunda, daha sonraları yapısalci dilbilimin başyapıtı olarak da anılacak olan Genel Dilbilim Dersleri<sup>2</sup> başlığı altında kitaplaştırıldı. Genel Dilbilim Dersleri Avrupa’nın düşünce dünyasında tahmin edilenin çok ötesinde bir etki yaratmıştır. Özellikle edebiyat ve sinema teorisinde, psikolojide ve diğer bazı insan bilimlerinde temel bir dayanak olarak itibar görmüştür. Fakat her büyük kuram kendini sakınmadığı bazı sınamalar ve hakiki yahut gayri-hakiki fikrinsel müdahalelerle denir. Saussure’ün dilbilim teorisi de bariz yanlış anlamalara, kimyası bozulmuş çeşitlemelere, yöntemsel taklitlere ve farklı bilim ve sanat kuramlarının onunla kurduğu hatalı analogilere maruz kalmıştır. Bununla birlikte birçok farklı alanda yapısalci dilbilimi esas alan teoriler ortaya çıkmış ve hatırı sayılır genişlikte bir literatür oluşmuştur. Bu literatürün bir kısmını da görüntü göstergebilimi ve sinema göstergebilimi oluşturmaktadır.

Sinema göstergebilimini öğrenmek isteyen kişi bunu gerçekleştirebilmek için sadece bu kuramın kendi literatürüne yönecek olursa başlangıçta yabancılık çekeceği kendine has bir terminolojiyle karşılaşır. Bu terminoloji temel kavramlarını Saussure’ün dilbilim teorisinden almış olmakla birlikte, sonrasında yapılan göstergebilim çalışmalarıyla kendine ait özel bir tanımlar kılavuzu gerektirecek ölçüde genişlemiştir. Fakat bu terminoloji eksiksiz ve kendi içinde tutarlı bir bütün arz etmez. Belli başlı bazı kavramların farklı şekillerde içeriklendirilmesi kimi zaman kuramsal zeminin yitirilmesine sebep olur. Bununla birlikte, önde gelen bazı kuramcılar fikirlerini sistemleştirmeyi başaramamış yahut bundan bilinçli olarak kaçınmışlardır. Örneğin Christian Metz’in yıllar içinde ortaya koyduğu fikirler, kaleme aldığı yazılar, bazı durumlarda birbirini değilleyen, üst üste yığılmış doğaçlama çalışmalar izlenimi verirler. Sinema göstergebiliminin kendi içinde yapılan birtakım tartışmalar ise kuram içi münazaralar olmaktan çıkmış, örneğin Peter Wollen’in (2008: 127) Charles S. Peirce’i temel alarak yaptığı Metz eleştirisinde olduğu gibi, bilinçli yahut bilinçsiz, kuramın kendini çürütmesi halini alabilmiştir. Dolayısıyla sinema göstergebilimini anlamak için kaynak kurama geri gitmek icap etmektedir. Bu tavrı bir strateji olarak kabul edebiliriz. Bu stratejiye

<sup>1</sup> “On the other hand, of course, cinema is also a language.”

<sup>2</sup> Fr.: *Cours de Linguistique Générale*

başvurmanın asli gerekçesi ise şu olabilir: Kuramlar kimi zaman mevcut gerçeklikle ve asli nesnelereyle bağlarını koparabilecek kadar kendi varlıklarının içine kapanabilirler. Bu gibi durumlarda kuramın kavramsal dayanakları sadece kendi içinde bir konvansiyon oluşturacak şekilde dışı kapalı bir düşünsel rejim oluşturur.

Sinema göstergebilimi için kalkış noktasının Saussure'ün dilbilim teorisi olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla Saussure'e geri dönmek ve sinema göstergebiliminin temel dayanakları ile ilişkisinin ne ölçüde tutarlı olduğunu çözümlenmek gerekir. Sinema göstergebiliminin yukarıda tarif edildiği gibi içine kapalı bir düşünsel rejim halini alıp almadığını saptamak için öncelikle kuramın kendi kavramsal dayanaklarını denetlemek ve yorumlamak gerekiyor.

Bu makalenin odağı, Saussure'ün yapısalcı dilbilim teorisi dahilinde geliştirmiş olduğu terminolojiyi birebir kullanarak ortaya çıkan sinema göstergebilimi yaklaşımlarının, sinemayı bir 'dil' olarak belirleyişinin ne derece meşru ve tutarlı olduğunu denetlemekten ibarettir. Dolayısıyla, bu makalede Saussure'ün yapısalcı dil teorisi ve onun terminolojisini merkezine alarak sinema göstergebiliminin istikametini belirleyen başat teorisyenlerin yazıları irdelenmiştir. Saussure'ün terminolojisinin ötesine geçip, görsel gösterge nosyonu altında yeni kavramlar türeterek, sinema sanatını *dil* olmaktan öte bir *gösterge sistemi* olarak inceleyen Barthes, Peirce ve Wollen gibi düşünürlerin fikirlerine sonuç bölümünde kısaca değinilmiştir. Ayrıca, post-yapısalcı dil teorileri de yine bu makalenin kapsamı dışında değerlendirilmiştir.

## Dil, Dilyetisi ve Söz

### *Ferdinand de Saussure'de Dil, Dilyetisi ve Söz*

Dilbilimin tarihi içinde, Saussure'ün dilbilim kuramının diğer kuramlardan öte bir önem kazanmasına olanak veren özelliği, onun konuyla ilgili temel kavramlarını ustalıklı birbirinden ayırt etmeyi başarmış olmasıdır. Bu temel belirlemelerden ilki daha metnin başında yapılan dil, dilyetisi ve söz ayrımıdır. Genel Dilbilim Dersleri'nin, Fransızca aslında dil 'langue' terimiyle, dilyetisi 'langage' terimiyle, söz ise 'parole' (Saussure, 1989) terimiyle karşılanmıştır. İngilizce çevirisindeyse sırayla 'language', 'human speech' ve 'speaking' (Saussure, 1959) terimleri kullanılmıştır. Bu üç terim her iki dilde olduğu gibi Türkçede de insanın konuşma yetisine işaret etmektedir. Yani hem 'langue' hem de 'langage' ve 'parole', her üç dilde de insanın konuşabiliyor olmağıyla ilişkilendirilmektedir. Fakat Saussure *langue*'yi *langage* ve *parole*'dan ayırmanın gerekliliği üzerinde durur. Çünkü onun niyeti dil olgusunun, dolayısıyla dilbilimin sınırlarını tam olarak belirlemektir. Zaten bunu bir görev olarak daha baştan dilbilimin yapması gerekenler listesine almıştır. Dilbilimin görevi "kendi sınırlarını çizmek ve kendi kendisini tanımlamaktır" (Saussure, 1998: 34).

Bu amaçla dil olgusunu kendi sınırlarına çekebilmek için, dilyetisi fenomenini dili de kapsayacak şekilde insanın iletişim kurabilme olgusuna doğru genişletir: "Peki, buradaki anlamıyla dil nedir? Dilyetisiyle karıştırmıyoruz biz onu. Dil, dilyetisinin gerçi en önemli, ama yalnızca belli bir bölümüdür. Hem dilyetisinin toplumsal ürünüdür, hem de bu yetinin bireylerce kullanılabilmesi için toplumun benimsediği zorunlu uzlaşmalar bütünüdür" (Saussure, 1998: 38).

Aslında Saussure için dilyetisi hep muğlak bir fenomen olarak kalmıştır. Onun niyeti aslen dil olgusunu bu muğlak fenomenden ayırmaktır. Bunu büyük ölçüde başarmıştır. Fakat geriye kalan iki fenomen –dilyetisi ve söz– dilbilimin araştırma alanından çıkarılmış ve kurulacak olası diğer bilimlere havale edilmiştir. Saussure (1998: 124) bu üç kavramı birbirinden ayırdığı belki de en açık ifadesinde şöyle der: "Önce dilyetisinin kapsadığı olgular bütünü içinde iki etken belirledik: dil ve söz. Bize göre dil, dilyetisinden söz çıkınca kalan şeydir. Bireyin söylenenleri anlamasını ve konuşurken de anlaşılmasını sağlayan dilsel alışıkların tümüdür". Buna göre (sözel) 'dil', dilyetisinin yapısal, biçimsel düzeneğidir. 'Söz' ise onun canlı

kullanımıdır. Dilbilim, dilyetisini bir bütün olarak konu edinecek olursa bilim idealini gerçekleştiremez. Çünkü dilyetisinin sınırlarını tam olarak saptamak mümkün değildir ve ne kadar iç içe olurlarsa olsunlar bu fenomenler türdeş değillerdir. Saussure (1998: 51) bu noktayla ilgili olarak şöyle der:

Bütün bu nedenlerden ötürü, dille sözü aynı görüş altında toplamak olacak şey değildir. Dilyetisinin oluşturduğu ayrımsız bütün bilgi konusu olamaz. Çünkü türdeşlik göstermez bu bütün. Buna karşılık, önerdiğimiz ayrım ve bağımlılık her şeyi anlatır. Çok gerekirse, dilbilim adı her iki dal için de kullanılabilir ve söz (dil) bilimi terimi benimsenebilir. Ama bu bilimi, tek konusu dil olan gerçek dilbilimle karıştırmamak gerekir. .... Biz yalnız bu ikinci bilimle uğraşacağız.

Saussure, dili toplumsal bir olgu olarak tanımlarken dilyetisini ve sözü hem toplumsal hem de bireysel olgular olarak tanımlar. Bu manevra sayesinde dili, insanın konuşma yetisinin sınırları içinde tutmaya devam eder; ama hemen ardından, konuşmanın sesle kökensel olduğu iddia edilen bağımlı aslen görel ve tali bir ilişki olarak tanımlayıp dilin dilyetisiyle doğal bağımlı koparır. Dolayısıyla bundan böyle dilbilim, "bütün dillerde sürekli ve evrensel olarak kendini gösteren güçleri araştırmak, tarihinin bütün özel olaylarını açıklayabilecek genel yasaları bulmak" (Saussure, 1998: 34) için dilyetisinin bireysel, fizyolojik, fiziksel, anlaksal alanlarına girmek zorunda değildir: "Dil bir sözleşme, bir uzlaşım ve üstünde anlaşmaya varılan göstergenin öz niteliği önemsizdir. Bundan ötürü de, dilyetisi konusunda ses aygıtı ikincil bir sorundur" (1998: 39).

İşte, dilin aslen toplumsal bir fenomen olarak belirlenmesi onun varlığının ses aygıtından önce toplumsal uzlaşımı gerektiriyor olmasıyla tanıtlanmaktadır. Böylece dil, insanın iletişim kurma şekillerinden biri ve en yetkini olarak belirlenmektedir. Dil, insanların birbirleriyle iletişim kurmak için kullandıkları araçların açık ara en yaygın olanıdır; fakat onun eğer bir tözü varsa o ses aygıtı değil, toplumsal uzlaşım. Bunun en iyi kanıtı, yabancı bir dilin eğer bilinmiyorsa anlaşılmasının da olanaksız oluşudur. Saussure (1998: 39) bununla ilgili şu ifadelerde bulunur:

Bir kez, konuşma sırasında ortaya çıkan biçimiyle dilyetisi işlevinin baştan başa doğal bir nitelik taşıdığı, daha açık bir deyişle, nasıl bacakların varlık nedeni yürümekse, ses aygıtının da konuşmak için var olduğu tanıtlanmamıştır. .... Örneğin, dili öbür toplumsal kurumlara benzeten Whitney'e göre, dil aracı olarak ses aygıtını kullanışımız rastlantı ürünüdür: kolayımıza gelmiş, ses aygıtını seçmişiz! El, kol, baş devinimlerini de seçebilir, işitim imgeleri yerine görsel imgeler kullanabilirdik.

Saussure Whitney'i haklı bulur. Ses, maddi özellikleri bakımından en fazla olanak barındıran, en az enerji harcadığımız, en hızlı, en eklektik, görselliğin aksine uzamda 360 derece yayılma olanağına sahip, insan vücuduna fazladan yük bindirmeyen, kolaylıkla uygulanabilen neredeyse kusursuz bir iletişim aygıtıdır. Bütün bu üstün özelliklerinden dolayıdır ki bütün bir insanlık kültürü ses aygıtı temelli konuşma yetisi üzerine inşa edilebilmiştir.

Bununla birlikte dil de son kertede söze tabidir:

Bir de şunu belirtelim: dilin evrimini sağlayan sözdür; dilsel alışkılarımızı değiştiren, başkalarını duyarak edindiğimiz izlenimlerdir. Demek ki dille söz arasında karşılıklı bağımlılık var. Dil, sözün hem aracı, hem de ürünü ne var ki, bütün bu söylenenler dille sözün birbirinden apayrı şeyler olmasını önleyemez (Saussure, 1998: 50-51).

Gelgelelim dilyetisi son derece muğlak bir fenomendir. Gerçi Saussure dili, dilyetisinden söz çıkınca kalan şey olarak tanımlamıştır ama metnin genelinden anlaşılana, dilyetisinin, dil ile sözün toplamından daha fazla bir şey olduğudur. Saussure (1998: 38) şöyle der: "Dilyetisi birçok alana açılır: hem fiziksel, fizyolojik ve anlaksal niteliklidir, hem bireysel ve toplumsal özelliklidir. İnsana ilişkin olguları kapsayan hiçbir ulama yerleştiremeyiz onu. Çünkü dilyetisinin birliğini nasıl ortaya çıkaracağımızı bilemeyiz".

Böylece 'dilyetisi' kavramı insanın konuşma yetisini de içine alan insanın iletişim

kurma yetisine doğru genişlemektedir. Saussure burada kesin bir yargı da bulunmamakta haklıdır çünkü dilyetisi fenomeninin homo sapiens'in kökenine kadar inen derinliği vardır. Bu derinliğin yapısalci dilbilim tarafından tümüyle açıklanamayacağına Saussure de farkındadır: "Bütün bunlar bizi, çeşitli örgenlerin işleyiş düzleminin üstünde, göstergeleri yöneten daha genel bir yeti bulunduğu inanca götürür: En üst dilsel yeti olsa gerek bu" (1998: 40).

Oysa Saussure'ün etrafını çizdiği dil olgusu çok daha yeknesak ve sarıhtır. Buna göre dil, sadece, dilyetisiyle ilgili olgular arasında yer alan bir olgudur.

Saussure'ün niyeti dil olgusunun yapısal özelliklerini ortaya çıkarabilmek amacıyla onun değişmez niteliklerinin kendilerini çıplak bir şekilde göstermelerine olanak sağlayacak ve onu görünmez kılan bütün ilineklelerinden kurtaracak şekilde dil tanımının sınırlarını daraltmaktır. Bu bağlamda dil, dilyetisi ve söz ayrımı, kuram içinde yapılan son ayrım olmayacaktır. Bu noktada, sinema göstergebilimi bağlamında sorulması gereken birtakım sorular kendini gösteriyor: Farklı dilyetileri olabilir mi? 'Sinema bir dildir' önermesiyle 'Sinema bir dilyetisidir' önermesi arasında ne gibi bir fark vardır yahut bir fark var mıdır?

### *Dilyetisi Olarak Sinema Eleştirisi*

Bu aşamaya kadar ortaya çıkan sorulara doğru yanıtlar verebilmek için bir örnek belirlemek ve onun üzerinden ilerlemek kolaylaştırıcı olabilir. Jean Mitry'nin film teorisi buna uygun görünüyor. Mitry (1997: 13) sinemanın neliğiyle ilgili ilk tespitini şu şekilde yapar:

Öyleyse sinema bir sanat olmadan önce bir dışavurum aracıdır. Ancak buna açıklık getirmek gerekiyor: Sözcüğün dar anlamında bir dışavurum (kelimenin sınırlı anlamıyla) aracı yalnızca duygu ve heyecanları aktarabilir; fikirleri aktaramaz. En iyi ihtimalle, ilettiği izlenimlerden türeyen birkaç fikir önerebilir, ancak burada bunlar yalnızca muğlak, tamamen her birinin doğasına bağlı olan belirsiz fikirlerdir.

Bu parçada 'dışavurum', önce sanatı da kapsayan bir üst kavram olarak tanıtılıyor; fakat bu ifadenin hemen ardından kavramın gerçeklikteki karşılıklarına bakılmaksızın kapsamı daraltılıyor ve kavram sadece duygular ile heyecanların aktarımıyla sınırlandırılıyor. Oysa her türlü sanat eseri veya sanatsal ifade bir yönüyle dışavurum olarak da anlaşılabilir. Sinemayı bir dil olarak belirlemeye yönelik soruşturmasını sürdüren Mitry bir sonraki tespitinde sinemanın ideografik yazı özellikleri gösterdiğini öne sürüyor: "Bir ölçüde sinemayı yeni bir ideografik dil biçimi olarak görebilmek mümkün" (1997: 14).

Bu yönelimin asıl sebebi ise sinematografik imgede, dildeki kavrama ve sözcüğe (yazıda ve konuşmada) karşılık gelecek bir ögenin tam olarak tespit edilememesidir. Kavram ve sözcük birliği yoksa gösterge de yoktur. İdeografik yazı ise aslen sözcüğün ve kavramın olmadığı cümlelerdir. Yani görsel nitelikte bütünsel tek bir işaret, şema, yahut desen, bir cümlelerin bütün olarak taşıdığı anlamı ihtiva edecek şekilde tasarlanmıştır. Yazının ilkel biçimi olarak kabul edilen ideogramların anlamları birbiriyle olan ilişkilerinde değişebiliyorsa da tek başlarına hep aynı şeyi anlatırlar. İdeogramlar da görsel niteliklidir. Fakat bu görsellik asla hareketli görüntü niteliği taşımaz. Oysa sinematografik imge/görüntü, ideogramların aksine bir işaret yahut imleç değildir. İnsanın görme ve işitme yetileri gerçeklikle kurdukları ilişki aracılığıyla görsel/işitsel imgeleri nasıl oluşturuyorlarsa bir film izlenirken de imgeleri aynı yolla oluştururlar. İşaret, imleç yahut ideogram gibi bir aracı kullanmazlar. Bununla birlikte sinematografik imge sırf görsel imge de değildir. Sinematografik imge görsel-işitsel bir imgedir. Üstelik sinematografik işitsel imge sinema ortamında, ontolojik olarak neredeyse gerçeklikte bulunduğu gibi -yani hem ses olarak cisimsel nitelikleriyle hem de dil olarak sözel nitelikleriyle- bulunur. Mitry (1997: 14) soruşturmasına şu şekilde devam eder:

Filmsel imgenin ses-birimsel hiçbir eş-değerlisinin bulunmaması ve bir sözcüğe gönderme yapma zorunluluğu nedeniyle filmin bir dilden çok bir yazıya benzediğini söyleyebilmek mümkündür.

Bir sandalyenin görüntüsü (image) bize kesinlikle bir nesneyi göstermektedir ve fakat nesneyi isimlendirmemektedir. Sandalyenin görüntüsü, kendisini tanımlayan "sandalye" sözcüğünü akıllara getirmektedir. Oysa dili yalnızca dilyetisine (speech) indirgemek ona kısıtlı bir anlam vermektir. Açık ki, eğer dilin diyalogun (conversation) yürütüldüğü tek araç olduğunu kastediyorsak, o zaman sinemaya asla bir dil denilemez. Görüntüler (images) ifade etme aracı olabilir, ancak onlar aracılığıyla fikir alışverişinde bulunulamaz.

Öncelikle şunu belirtmek gerekir: Birbiri ardına sıralanan bu ifadelerde, kaynak kuram olarak görülen Saussure'cü dilbiliminin incelikle sistematize ettiği kavramsal ayrımların tam anlamıyla uygulanamadığı gözlemleniyor. Ayrıca, metnin Türkçe çevirisinde 'dilyetisi' terimi 'language' yerine kullanılmıştır (Mitry, 1989: 17). Bu durum, uluslararası platformda, kuramın terminolojik bir konvansiyonunun sağlanmadığına işaret ediyor. İfadenin devamında, sinema dili, başka türden bir dil olarak ortaya konuyor.

Yukarıdaki en dikkat çekici ifade şüphesiz sinemanın yazıya benzetildiği ifadedir. Mitry'nin ifadesini yorumlamadan önce Saussure'ün yazı ile ilgili fikirlerine göz atmak yararlı olacaktır. Saussure, "Dil, işitimi imgelerini (sound-image) kucaklayan bir bütün, yazı ise bunların somut biçimidir" der (1959: 14). Saussure yazıyı, dilin somut varlığıyla sonradan ilişkilendirilmiş, yapay bir işaretler sistemi olarak kabul eder ve yazının kesinlikle dilbilimin dışında tutulması gerektiği söyler:

Dilbiliminin konusunu, yazıdaki sözcükle konuşmadaki sözcüğün birleşimi oluşturmaz: onun konusu yalnız konuşmadaki sözcüktür. Ne var ki yazılı sözcük, görüntüsü olduğu sesli sözcükle öylesine kaynaşır ki sonunda başköşeye kuruluverir; sesli gösterenin görüntüsüne kendisinden daha çok önem verilir. Sanki birini tanımak için onun yüzüne bakmaktansa resmine bakmak daha geçerli bir yolmuş gibi! (Saussure, 1998: 57).

Bu ifadeler açık ve sağduyuludur. Gerçekten de yazı ile konuşma arasında kökensel ontolojik bir ilişki kurmanın hiçbir dayanağı yoktur. Saussure (1998) şöyle devam eder: "Gerçekten de, her dil iyice ayrılmış belli sayıda sesbirim kullanır. Bu dizge, dilbilimciyi ilgilendiren tek gerçekliktir. Yazı göstergeleri, bu dizgenin bir görüntüsünden başka bir şey değildir ve bunların hangi oranda dizgeye uyduğunu belirlemek gerekir" (1998: 70). Bütün bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere dil olgusunu yazı ile birlikte değerlendirmek dilin asli varlığının üzerini yazıyla örtmek ve görünmesini engellemek anlamına gelecektir (Saussure, 1998: 64).

Bu noktada Mitry'nin sinemayı yazıya benzeterek aslen kastettiği şu olabilir: Mitry için sinema perdesindeki yansı gerçeklikteki cisimlerin kendisi, yani cisimlerin asli varlığı değildir ve asla olamaz. Bu doğrudur fakat sinema sanatının asli varlığının anlamı ve neliği bu fiziksel farklılığın üzerine oturtulamaz. Ona göre perdedeki yansı gerçekliğin bir izidir - tıpkı yazının sözcüklerin bir nevi izi olduğu gibi. Başka bir deyişle, sandalyenin perdedeki imgesi, yansı olması itibarıyla, asıl sandalyeyi işaret eden bir imge-yazı gibi anlaşılmalıdır. Fakat perdedeki yansı yazıda olduğu gibi bir işaret değildir, gerçekliğin görüntüsüdür. Bununla birlikte yazı, konuşmadaki sözcüğün görüntüsü değildir, işaretidir. Hatırlanacak olursa film ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi fiziksel bir bağ temelinde somutlaştırma çabasına 'Veronica'nın Eşarbi' metaforuyla Bazin de girişmiştir. İki teorisyenin bu konuya yaklaşım biçimindeki ortak noktaları Andrew'un (2010) şu yorumu oldukça net bir şekilde açıklamaktadır:

Mitry'nin pozisyonu Bazin'in sinemayı gerçekliğin asimptotu (hep yaklaşan ama hiç birleşmeyen) olarak gören anlayışıyla aynı görünmektedir. Ama söylendiği gibi Bazin hayatını film analogunun dünyaya "uymasının" önemini tartışarak, Mitry ise bu asimptotu, yanında gittiği ve sadakatle yansıttığı dünyadan yine de ayrı kılan temel farkları sorgulamakla geçirmiştir (2010: 295).

Normalde ayrı kutuplarda yer alan Bazin ile Mitry'yi bu parçada olduğu gibi aynı çizgi üzerine yerleştiren de aslında aynı kökensel algıdır. Mitry'nin akıl yürütme biçimini karakterize eden şey, yapısalcılıktan ziyade pozitivist bir dünya görüşüdür. Çünkü Mitry sanat eseri de dâhil olmak üzere farklı varoluş biçimlerini, varlık alanlarını ve bu alanlara özgü yasallıkları cisimsel gerçekliğin türevleri olarak indirgemektedir. Sinema sanatının özgün varlığını ve neliğini soruşturmak yerine perdedeki yansı ile gerçeklik arasındaki fiziksel ayrımı soruşturan tartışma içinde kalmıştır. Yapısalcı dilbilimin çoğu düşünsel manevrası, dil olgusunu biraz

daha açığa çıkarmak suretiyle yapısalcı dilbilimin asıl nesnesini belirlemeyi amaçlarken, sinema teorisinin şüphesiz asıl nesnesi olan sinema, Mitry'nin film kuramında hep başka bir şeye, olguya, varolana benzetilerek gözden kaybedilmektedir. Bu bazen ideogram olurken bazen yazı olmaktadır. Mitry şöyle devam eder:

Dilbilimin bugüne kadar yalnızca sözlü dil ile ilgilenmesi çok doğaldır. Artık dilin 'özü'nün tanımını vermeye çalışmanın zamanı gelmiştir. Çünkü filmsel ile sözel arasında her ikisinin de birer dil olmalarının ötesinde hiçbir ilişkileri olamaz. Hiçbir sözdizimsel analoginin bulunmadığı bir yerde sözdizimsel analogi aranmaktadır. Benzerlik biçimlerde değil yapıdadır. Dilbilimin ziyadesiyle kısıtlandırılmış tanımı, yerini daha geniş perspektifte bir mantıksal tanıma bırakmasının zamanı gelmiştir (1997: 16).

Görüldüğü üzere, sonuç olarak sinemanın bir dil olduğu tasdiklenir ve sinema, sözel dilden bütünüyle ayrılır. Mitry, soruşturmalarının sonucunda sinema dilinin doğal sözlü dilden tamamen ayrı olduğu sonucuna varır. Bununla ilgili olarak Andrew (2010) şu açıklamayı yapar:

Mitry, bu doğayı yoğunlaştırma prosedürüne bir 'dil' demek istemektedir, çünkü bu da kurallıdır ve sonuçta anlam üretmektedir. Yine de bu sinema dilinin dile ilişkin olağan kavrayışımızdan baştan aşağı farklı olduğunda ısrarlıdır. Sinemada anlamı analiz etmek için, dilbilim düzeyinden değil şiirden başlamak daha iyidir (2010: 316).

Mitry sinemayı kendine has, ayrı bir dilyetisine dayandırma eğilimi vardır. Üstelik bu dilyetisiyle üretilen anlamı çözümlmek için dilbilimin izlediği yol izlenemez. Eğer burada başvuru Saussure'cü dilbilimse şunu belirtmek gerekir ki Saussure'ün yapısalcı dilbiliminin nesne edindiği şey aslen dilsel değerlerdir, yani dilin yapısal öğeleridir. Bununla birlikte Saussure'e göre birden fazla dilyetisi yoktur. İnsan tek bir dilyetisiyle donatılmıştır. Sözel dil bu fenomenin kendine has işleyişe sahip farklı bir yüzüdür. İnsanoğlu farklı iletişim kurma, anlaşma yöntemleri geliştirebilir. Bu yöntemler de dilyetisiyle birlikte insanın iletişim kurma yetisi altında değerlendirilebilirler. Dili (sözel) araştıran bilim dilbilimdir. Dilyetisi dilbilimin araştırma alanının sınırlarını aşar. Saussure bundan dolayı farklı iletişim ve anlaşma yollarının ihtiva ettiği göstergeleri araştırarak genel bir bilim önermiştir. İşte bu bilim göstergebilimdir. Yoksa ortaya çıkan her farklı anlaşma ve iletişim kurma biçimini 'A dilyetisi', 'B dilyetisi' diye adlandırmayı önermemiştir. Göstergebilim, değişik şekillerde ortaya çıkan, farklı aygıtlar ve yöntemler kullanan anlaşma ve iletişim biçimlerini inceleyecek bir bilim olacaktır:

Demek ki, göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir: toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Göstergebilim (Fr. Semiologie Yun. Semeion 'gösterge'den) diye adlandıracağız biz bu bilimi. Göstergebilim, göstergelerin ne olduğunu, hangi yasalara bağlandığını öğretecek bize. Henüz yok böyle bir bilim; onun için, göstergebilimin bulacağı yasalar dilbilime de uygulanabilecek. Böylece, insana ilişkin olgular bütünü içinde dilbilim iyice belirlenmiş bir alana bağlanabilecek (Saussure, 1998: 46).

Saussure (1998) göstergebilimi bir hedef olarak vazederken bile aslen dilbiliminin sınırlarını ve dil göstergesinin özel yerini belirlemeyi hedefler: "Göstergebilimin yerini kesinlikle belirlemek ruhbilimciye düşer. Dilbilimcinin görevi, göstergesel olgular bütünü içinde dilin özel bir dizge olmasını neyin sağladığını ortaya koymaktır" (1998: 47).

Dolayısıyla eğer Saussure'ün yapısalcı dilbiliminin kavramlarıyla yola çıkılacak olursa sinemaya dil de dilyetisi de denemez. Dildir denemez, çünkü dilin ne olduğu ve sınırları kesinkes belirlenmiştir. Onu araştırarak bilim de açıkça genel göstergebilimden ayrılarak 'dilbilim' olarak belirlenmiştir. Sinemaya dilyetisi de denemez çünkü dilyetisi, insanın göstergeler yoluyla iletişim kurabilme yetisidir. Bu durumda sinemayı yapısal yönden çözümlenecek, dilyetisinden ayırıp onun göstergeler sistemi içindeki özel yerini tanımlayacak ve bunları yaparken yapısalcı dilbilimin mevcut kavramlarıyla çelişkiye düşmeyecek eldeki son ve en uygun adlandırma 'sinema göstergebilimi' olmaktadır.

Bu doğrultuda Saussure'ün dil teorisinde, sinema göstergebilimi açısından üzerinde önemle durulması gereken hayati bir kavramsal ayırım kendini göstermektedir: 'dilsel değer' ile 'dilsel anlam' arasında yapılan ayırım. Bu ayırım Saussure'ün daha önce yaptığı dilyetisi, dil ve söz

ayrımından zorunlu olarak çıkmaktadır. Şimdi bu kavramsal ayrımı ve bu ayrımın sinema göstergebilimindeki mahiyetini araştırmak gerekiyor.

## Dil Göstergesi ve Görsel Gösterge

Saussure'ün dilbilim kuramı içinde tanımlandığı anlamıyla gösterge, Saussure'den sonra ortaya çıkan göstergebilimlerin indirgeyici yaklaşımlarına maruz kalmış ve daha ziyade araçsal ve pragmatik olarak kullanılmışsa da bunun çok ötesinde bir anlama sahiptir. Dolayısıyla etki alanının hesaba katılması durumunda, Genel Dilbilim Dersleri'ni sadece dilbilime mahsus bir eser olarak görmek, onu tam anlamıyla hazmedememek anlamına gelecektir. Şimdi, Saussure'ün dil üzerinden kavramı ve nesneyi nasıl baştan tanımladığına genel hatlarıyla göz atmak gerekiyor.

### *Dil Göstergesi*

Saussure, gösterge ile ilgili açıklamalarına başlamadan önce insanın konuşma yetisi ile onun birtakım uzlaşım sal işaretler vasıtasıyla kaydedilmesi olan yazı olgusunu birbirinden ayırma gereği duyar. Çünkü sözcük, tümce gibi birtakım dilsel varolanlar hem yazıda hem de konuşmada aynı anlamda kullanılmaktadır. Saussure (1998), dilbilimin asıl alanını sadece bu dilsel varolanların konuşmadaki varlıklarıyla sınırlar: "Dilbiliminin konusunu, yazıdaki sözcükle konuşmadaki sözcüğün birleşimi oluşturmaz: onun konusu yalnız konuşmadaki sözcüktür" (1998: 57).

Kavram ve sözcüğün ilişkisiyle ilgili ilk elden, gelişigüzel yapılacak bir akıl yürütme hemen hemen şuna yakın tespitlerde bulunacaktır: Kişi bir sözcüğü seslendirdiğinde, belli bir biçimi olan bu ses, karşısındaki insanın zihninde bulunan belli bir kavrama işaret eder. Bu kavram, seslenen kişinin seslenmeden önce kendi zihninde müracaat ettiği zihinsel muhtevadır aynı zamanda. Bu akıl yürütme iki önemli algıya neden olur. İlk kavram ve sözcük arasında zorunlu bir akrabalık olduğu sonucu çıkarılır. Yani en azından bunların birbirine aidiyetindeki rastlantısallığın belirleyici olmadığı düşünülür. Çünkü sözcüğü *tanıyabilmemiz* için, onun zihnimizde taşıdığımız içerik ile uyuşması gerekir. Ayrıca eğer böyle olmasaydı bir kişi bir sözcüğü dillendirdiğinde diğer kişiler sürekli aynı şeyi anlamazlardı, diye düşünülür. İkinci olarak, kavramın dili öncelediğine yönelik bir algı oluşur. Dolayısıyla dil, düşüncenin bir aracı olarak görülür.

Saussure bu sorunu daha argümantatif bir yaklaşımla ele alır. Bir dil dünyası içine doğan kişi, bu dil içinde, şeylere karşılık gelen sesleri duya duya zihnine kazır. Zamanla zihninde yer eden dilsel varlık artık ne gerçeklikte duyduğu haliyle sesin kendidir ne de gerçeklikteki sessel karşılığından tamamıyla ayrı zihinsel bir varolandır. Kişinin hafızasında yer eden ve aslen uyarılma/hatırlama yoluyla dilyetisinin (dilbilim açısından sözel dilin) aracı haline gelen bu dilsel varolanı Saussure işitimi imgesi (sound-image) olarak adlandırır. Saussure işitimi imgesini şöyle tanımlar:

İşitimi imgesi salt fiziksel nitelikli olan özdeksel ses değildir; sesin anlaksal izidir, duyularımızın tanıklığı yoluyla bizde oluşan tasarımdır. Duyumsaldır bu imge. Eğer yer yer "özdeksel" diye de nitelendirilirse, bundan yalnızca imgenin duyumsallığı ve genellikle daha soyut olan öbür çağrışım ögesinin, kavramın karşısı olarak ele alındığı anlaşılmalıdır (1998: 109).

Ve bu ifadeleri kullandığı yerde önemli bir tespitte bulunur: "Dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmeyiz, bir kavramla bir işitimi imgesini birleştirir" (Saussure, 1998: 109).

Dil göstergesi dediği, ağızdan çıkan sözcüktür. Ama dil göstergesinde iki ayrı dilsel varolan bir aradadır. Kavram, anlaksal birimdir. İşitimi imgesiye hem bir yönüyle cisimseldir çünkü ses uyarıcısıyla kendini gösterir hem de anlaksaldır çünkü dilsel hafızada yeri vardır.

Saussure dille ilgili bütün bu karmaşık terminolojiye nispeten bir düzen getirmek ister. Öncelikle gösterge ve işitimi imgesiyle ilgili temel soruna dikkat çeker. Buna göre 'gösterge' teriminden çoğunlukla sadece işitimi imgesi anlaşılmalıdır. Fakat onun gösterdiği kavram, örneğin 'ağaç' kavramı, gözden kaçmaktadır. Dolayısıyla Saussure (1998) bu karışıklığa bir son vermek amacıyla ünlü önerisini dile getirir: "Önerimiz şu: bütünü belirtmek için gösterge

sözcüğü kullanılmalı, kavram yerine gösterilen ve işitim imgesi yerine de gösteren terimleri benimsenmelidir” (1998: 111).

Saussure (1998), bu önerinin ardından gösteren ile gösterilen arasındaki aidiyet ilişkisinin kuşkuya yer bırakmayacak ölçüde -ve mutlak anlamda- rastlantısal olduğunu tanıtlar. Bu bağlamda iki dilsel varolanın birliği olarak tanımlanan göstergenin varoluşu da tümüyle rastlantısal, yani nedensizdir. “Örneğin, ‘kardeş’ kavramının, kendisine gösterenlik yapan k-a-r-d-e-ş ses dizilişiyle hiçbir bağıntısı yoktur” (1998: 112). Hatta çeşitli dillerdeki yansımaları sesler ve ünlemler de son tahlilde nedensizdirler. Saussure, farklı dillerin var olmasını göstergenin nedensizliğinin en büyük kanıtı olarak gösterir.

Dil göstergesiyle ilgili ikinci ilke, göstergenin çizgiselliği ilkesidir. Dil göstergesinin çizgiselliğiyle ilgili ilkeyi bizzat Saussure’ün (1998) ifade ettiği şekilde aktarmakta fayda var: “Gösteren işitimsel nitelikli olduğundan yalnız zaman içinde yer alarak gerçekleşir ve zamandan kaynaklanan özellikler taşır: a) Bir yayılım gösterir ve b) Bu yayılım bir tek boyutta ölçülebilir: O da bir çizgidir” (1998: 115).

Başka bir deyişle dil aslen ses aygıtıyla çalıştığından, sesin üretilmesini ve duyulmasını sağlayan fiziksel ve ontolojik kaideler de ister istemez dili belirler. En karmaşığında en yalınına kadar her türlü sesli iletişim son kertede seslerin dalgalar halinde peş peşe sıralanması ilkesine dayanır. Dil göstergesi için başka bir varoluş şekli düşünülemez. Bu ilke özellikle diğer olası göstergebilimler için hayati bir önem taşır. Görsel göstergeler bir yığın olarak, hareketsiz biçimde bir arada durarak, anlamlı bir bütün oluşturabilirler. Hareketli görüntüyü kullanan sinema gibi ifade biçimlerinin zaman eşliğinde ilerleyen eklektik bir düzen oluşturmaları dil göstergesinin çizgiselliği gibi anlaşılmalıdır. Çünkü dil göstergesinin çizgisel ilerleyişi kesintiye uğradığı anda varlığı da eksik kalır. Bir sonraki göstergeye bağlanamaz ve böylece dilin kendisi kesintiye uğramış olur. Dil göstergesi başka bir göstergeyle çakışamaz. Aynı kişi aynı anda iki ayrı dil göstergesini birden dillendirilemez. Oysa bir görüntüde birçok görsel gösterge aynı anda bulunabilir. Durağan görüntü yerine hareketli görüntü söz konusu olduğunda kesintisiz ilerleyişin, dolayısıyla çizgiselliğin görsel gösterge için de en az dil göstergesi kadar hayati olduğu düşünülebilir. Oysa bu tam anlamıyla bir yanılgıdır. Çünkü bu, öyküsel ilerleme ile Saussure’ün tanımladığı anlamıyla çizgiselliği birbirine karıştırmak demek olur. Dil göstergesi ontolojik olarak çizgiselliğe tabidir. Oysa öyküleme yahut kurgulamadaki süreğenlik izafi bir anlatı inşa eder. Buradaki art ardalık dil göstergesinde olduğu gibi varoluşsal nitelikli değildir. Saussure (1998) şöyle der:

Görsel gösterenlerin (denizci belirtkeleri, vb.) birçok boyutta birden süremdeş olarak dallanıp budaklanabilmesine karşın, işitimsel gösterenlerin tek boyutu vardır, o da zaman çizgisidir. Bunların öğeleri birbirini izler ve bir zincir oluşturur. İş yazıya döker de zaman içindeki ardışıklığın yerine yazı göstergelerinin uzam çizgisini koyarsak bu özellik hemen ortaya çıkar (115).

Bu noktada dil göstergesi bağlamında görsel göstergeyle ilgili birtakım can alıcı sorular ortaya çıkmaktadır. Dil göstergesi yahut başka türden bir göstergeye gösterge diyebilmek için bu iki temel koşulu aramak gerekir mi? Hatta soruyu daha da belirginleştirmek gerekirse görsel gösterge söz konusu olduğunda göstergenin nedensizliği ve göstergenin çizgiselliği ilkelerini aramak gerekir mi? Bir görsel göstergeye gerçekten gösterge diyebilmek için onun bir görsel imgeyle bir kavramın birliği olması yeterli midir? Dil göstergesinin olmazsa olmaz iki ilkesi görsel gösterge söz konusu olduğunda geçerli değilse sinemanın bir dil olduğunu ileri sürmek yahut bir sinema dilinden bahsetmek ne derece meşrudur? Tek meşru tanım olarak ‘sinema göstergebilimi’ belirlenecek olsa bile sadece görsel göstergenin varoluşsal özneliliğine vurgu yapacak, kesinlik taşıyan ilkeler belirlemek gerekmez mi? Sorular çoğaltılabilir.

Saussure’ün, görsel göstergede dil göstergesinin iki temel ilkesini aramanın gerekli olup olmadığı sorusuna verdiği yanıtı anlamak için kuramının satır aralarına bakmak gerekli görünüyor. Göstergenin nedensizliğiyle ilgili bölümde geçen şu ifadelerin çözümlenmesi açıklayıcı olacaktır: “Göstergebilim kurulduktan sonra tümüyle doğal nitelikli göstergelere dayalı anlatım türlerinin -pandomima gibi- kendi alanına girip girmediğini araştırmalıdır.

Göstergebilimin bu anlatım biçimlerini de ele aldığını varsayalım: işte o zaman da başlıca konusu gene göstergenin nedensizliğine dayanan dizgeler bütünü olacaktır” (Saussure, 1998: 112-113).

Saussure’ün ‘doğal nitelikli gösterge’ diye nitelediği göstergeler, göstergenin nedensizliği ve çizgiselliği ilkelerini tam anlamıyla karşılamayan göstergeler olarak anlaşılmaktadır. Gerçekten de pantomim, bir eylem gerçekleştirirken yapılan hareketlerin tekrarlanması yoluyla icra edilir. Özü itibarıyla bir taklittir. Pantomimde göstergeler parça parça anlamlı olan hareket birimleri olarak ele alınırlarsa bu göstergelerin dil göstergesinde olduğu şekliyle göstergenin nedensizliği ilkesini tam anlamıyla karşılamadıkları görülebilir.

Saussure, yukarıdaki ifadesinde, buna benzer göstergelerin, göstergelere dayalı bir bilimin araştırma alanına girip girmeyeceği konusunun incelenmesi gerektiğini söyleyerek üstüne düşen uyarıyı yapmıştır. Saussure’ün esasen, göstergeleri temel alan bir bilimin toplumsal uzlaşıya dayalı ve görece göstergenin nedensizliği ilkesini taşıyan gösterge sistemlerini ele alması gerektiği kanısında olduğu söylenebilir. Özellikle onun şu sözleri düşüncesinin istikametini de göstermektedir. Fakat bu sözleri bütün olarak değerlendirmek gerekir; aksi takdirde bu ifade farklı anlamlar çıkarmaya da elverişlidir:

Onun için, diyebiliriz ki göstergelerin her bakımdan nedensiz olanları göstergesel yöntemin ölküsünü öbürlerinden daha iyi gerçekleştirir. Bundan ötürü, anlatım dizgelerinin en karmaşığı ve en yaygını olan dil aynı zamanda bunların en belirginidir de. Dilbilim bu bakımdan her türlü göstergebilimin genel örneği olabilir. Dilin yalnız özel bir dizge taşıması durumu değiştirmez (Saussure, 1998: 113).

Bu parçanın sadece son iki cümlesi alındığında, yukarıda tarif edildiği haliyle doğal nitelikli göstergelerden oluşan sistemlerin de bir göstergebilimi olabileceği ve bu göstergebilimlerin kuruluş aşamasının, dilbilim örneğinin refakatinde gerçekleşebileceği sonucuna varılabilir. Fakat bu alıntının ilk cümlesinin belki tekrar tekrar okunması ve Saussure’ün birkaç paragraf önce yaptığı, ‘doğal nitelikli göstergelerin genel olarak göstergebilimin alanına girip girmeyeceğinin araştırılmasının gerekli’ olduğu yollu uyarıyı da hatırlamak gerekir. Dolayısıyla Saussure’ün ‘her türlü göstergebilim’ ifadesiyle ‘göstergenin nedensizliği’ ilkesini karşılayan gösterge sistemlerinin tümünü kastetmiş olması daha olasıdır.

### *Görsel Göstergenin Eleştirisi*

Şimdi yukarıdaki akıl yürütmeyi sinema göstergebilimi özelinde devam ettirmek gerekiyor. Kendi özgün film teorisini anlattığı kitabın başlığı da Sinema Göstergebilimi olan Yuri Mikhailovich Lotman’ın fikirleri soruşturmaya bir yön verebilir.

Öncelikle Lotman’ın dil tanımına bakmak gerekir. İlk belirtmekte fayda var ki Lotman, dil fenomenini bir bütün olarak ele alır ve değerlendirir. Dolayısıyla bize Saussure’ün langage, langue, parole ayrımında yaptığı gibi karmaşık bir bakış açısı sunmaz. Lotman’a (2012) göre dil son kertede düşüncenin iletimini sağlayan bir araçtır:

“Dil, kurallara bağlı, iletişimsel (bilgilerin aktarılmasına hizmet eden) bir göstergeler sistemidir. Dilin iletişim sistemi diye tanımlanmasında, toplumsal işlevine ilişkin niteliği ortaya çıkmaktadır: Dil, toplum içinde bilgilerin değiş tokuşunu, birikmesini ve toplanmasını sağlar” (2012: 13). Aynı şekilde Lotman için ‘gösterge’ kavramının kapsamı da oldukça geniştir: “Gösterge bir toplum içindeki bilgi değiş tokuşu sürecinde eşyanın, fenomenlerin ve kavramların fiziksel anlatımıdır. Demek ki göstergenin temel özelliği, anlatma becerisini ve işlevini gerçekleştirmektir” (2012: 16).

Anlaşıyor ki Lotman insan dünyasına ait anlamlı her içeriğin fiziksel taşıyıcısını bir gösterge olarak kabul etmektedir. Bu bağlamda burada Saussure’ün tersine ‘dil’ terimi yalnız konuşma dilini tarif etmemekte; iletişim işlevini yerine getiren, kendine ait bir göstergeler sistemi olan, dolayısıyla bilgi alışverişine olanak tanıyan her anlaşma şekli ayrı bir dil olarak görülmektedir. Dünya denilen ortamın aslen bir öznelarasılık olduğu ve onun asıl mahiyetinin tinsel

bir birlik, kültürel bir varlık olduğu düşünülecek olursa ona aidiyetten dolayı tüm fiziksel nesnelere, anlamları taşıyan birimler olarak değerlendirilebilirler. Böylece dünya tamamen bir göstergeler alanına dönüşür. Bu akıl yürütmeye göre, birbirine benzer göstergelerin oluşturduğu her farklı sistem, ayrı bir dildir. Buna göre, insanın anlaşma amacı güden her sistematik eylemi farklı bir dil sayılmaktadır: vücut dili, işaret dili, sinema dili, fotoğraf dili, tamtam dili, duman dili (Lotman, 2012: 12) vb. Gelgelelim Lotman (2012) bunun hemen ardından göstergeleri iki ana kategori altında sınıflandırır:

Göstergeler iki bölümde sınırlanır: Uzlaşımsal (itibari, konvansiyonel) ve görüntüsel (ikonik). Uzlaşımsal olanlar, anlatım ve içerik arasındaki ilişkinin içsel nedenleri konusunda hiçbir bilgi vermeyen göstergelerdir... Görüntüsel ya da resimli gösterge kavramı, doğallıkla kendisine ait yalnız tek bir anlatımı olan anlamı içerir. Bunun en sık görüleni de çizimdir (16-17).

Bu sınıflandırma dâhilinde tanımlanan ikonik gösterge, Saussure'ün doğal nitelikli gösterge dediği şeye denk düşmektedir. Fakat Saussure, doğal nitelikli göstergelerin nedensizlik ilkesine uymadıkları gerekçesiyle olası bir göstergebilim alanına girmesi konusunda tereddütlüdür. Lotman ise bu kanaati dikkate aldığından mıdır bilinmez ama bu noktada, görsel göstergelerin de uzlaşımsal nitelikleri olduğunu ortaya koymaya yönelik bir manevra yapar. Bir cismin, örneğin bir trenin, gerçek dünyadaki varlığının insan tarafından doğal bir gösterge olarak değerlendirilmesi gerektiğini kabul ederken ilgili cismin görüntü veya çizimini, yani her türlü görsel karşılığını uzlaşımsal gösterge olarak değerlendirir: "Mekânsal, üç boyutlu bir nesnenin görüntülenmesi sırasında yassı, iki boyutlu bir resimle yer değiştirmesi zorunluluğu da belirli bir uzlaşımın ortaya çıkarır. Görüntülenenle görüntü arasında eşdeğerlilik kuralı egemendir, örneğin izdüşüm (projeksiyon) kuralı gibi" (Lotman, 2012: 18).

Böylece Lotman, görsel göstergeyle görüntüsel göstergeyi birbirinden ayırmış olur. Lotman bu savını kanıtlamak için farklı örnekler de verir. Avrupa kültürüne tamamen yabancı toplumların, diyelim Çinlilerin, izlenimci bir sanat eserini anlaşılabilir bir renk yığını olarak görebilmesini görüntüsel göstergelerin uzlaşımının bir kanıtı olarak gösterir. Fakat New York Modern Sanatlar Müzesi'nde çalışan Amerikalı bir temizlik işçisi de aynı izlenimci sanat eserine bir Çinlinin tepkisini verebilir. Bunun göstergenin uzlaşımının ilkesiyle bir ilgisi yoktur. Çünkü uzlaşımın aslen göstergenin nedensiz olduğu iletişim sistemlerinde işleve sahip bir ilkedir. Böyle bir dil ve gösterge tanımı Saussure'ün çok uzağındadır. Görüntüsel göstergelerin uzlaşımın nitelik taşıdığı iletişim biçimleri de yok değildir. Örneğin yukarıda benzer bir vesileyle oluşturulan ideogramları tekrar ele alalım: Bunlar görüntüsel olmakla birlikte uzlaşımın niteliğe sahiptirler. Fakat bu göstergeler de mutlak nedensiz değildirler.

Bir diğer açıklamasında Lotman (2012), oldukça uçuk ve hayali bir örnek verir. Görüntüsel göstergenin de nedensiz gösterge kadar uzlaşımın olduğunu göstermek amacıyla dünya dışı bir varlıkla olası bir iletişim durumunda görüntüsel göstergelerin en az uzlaşımın göstergeler kadar anlaşılabilir olacağını ileri sürer: "Çünkü dünya kültürü dışındaki bir yaratık için 'anlaşılır' bir göstergeyle 'anlaşılabilir' bir söz arasında hiçbir ayırım olmayacaktır, bu ayırım yalnız dünya uygarlığında vardır" (2012: 19).

Lotman'ın görsel göstergeyi iki boyutlu görüntüsel göstergeden ayırma ve bu tip göstergeleri uzlaşımın göstergeler sınıfına sokma çabası elbette sebepsiz değildir. Çünkü aksi halde sinemanın bir dil olduğunu iddia etmek zorlaşacaktır. Hatta belki de sinema göstergebiliminin dilbilimsel dayanakları bile tehlikeye girecektir. 'Dil' terimi Saussure'ün tanımladığının dışında kategorik bir terim olarak kullanıldığında bile herhangi bir iletişim şeklinin dil adını almaya layık olup olmadığı yine göstergenin nedensizliği ilkesine göre belirlenmektedir. Başka bir deyişle pantomim, doğal göstergeleri, tasviri ve taklidi kullandığından, dil olarak değerlendirilmekten uzaklaşırken, sağır ve dilsizlerin kullandığı beden işaretlerini esas alan iletişim şeklinin, nedensiz göstergeleri işe koymasından ötürü bir dil olarak değerlendirilmesi daha meşrudur. Bu bağlamda Saussure'ün, göstergebilimin nedensiz gösterge sistemleriyle sınırlanmasının daha uygun olacağı yollu kanısının doğruluk payının güçlendiğini ifade etmek gerekir.

Bu çözümlemeden çıkan en önemli sonuç şüphesiz sinematografik göstergenin mahiyetinin aslen ne olduğuyla ilgilidir. Sadece sinemaya mahsus müstakil bir gösterge tipi varsa öncelikle

onun adını koymak gerekir. Sinema göstergebilimi literatüründe kimi zaman kullanılan 'sinematografik gösterge' deyiimi bu gösterge tipini adlandırmaya uygun görülüyor. Ancak Lotman'ın soruşturmasında sinematografik göstergenin ne olduğuna yönelik doğrudan yapılmış bir açıklama bulmak zordur. O da çoğu sinema göstergebilimcisi gibi sinema sanatının aslen ne olduğuna yönelik soruşturmasını daha çok başka varolanlarla kurduğu analogiler üzerinden, genellikle de dil fenomeni üzerinden yapmaktadır. Özetlemek gerekirse Lotman'a göre sinematografik gösterge ilkin görsel nitelikleriyle ortaya çıkan bir göstergedir. Fakat bu gösterge özel bir görsel gösterge türü, çünkü onun asıl varlığı, görsel göstergelerin görüntüsü olmasına dayanıyor. Bu görüntüye indirgeme sürecinde doğal görsel gösterge, uzlaşımsal görüntüsel göstergeye dönüşüyor. Dolayısıyla sinema bir dil olarak değerlendirilmeye hak kazanmış oluyor ve sinematografik gösterge sinema dilinin temel ögesi olarak belirleniyor. Lotman'ın soruşturmasının devamı, sinema 'dilinin' işte bu temel ögesi olan sinematografik göstergenin dilbilimdeki karşılığının ne olduğunu soruşturulması üzerinden devam ediyor denebilir. Yani sinematografik göstergeyi dildeki sözcük olarak mı değerlendirmek gerekir yoksa tümce olarak mı değerlendirmek gerekir? Sinema dilinin anlamlı en küçük parçası nedir? Sinematografik gösterge, bu anlamlı en küçük parça her ne ise ona mı karşılık gelmektedir? Sinematografik göstergeyi, sinematografinin çekim, ayırım gibi 'parçasal' birimlerinde mi aramak gerekir yoksa renk, kamera, dekor gibi 'parçalarüstü' (Büker, 2012: 53) birimlerde mi aramak gerekir?

Metnin genelinden anlaşıldığı kadarıyla Lotman sinema görüntüsüne ait her türlü anlamlı birimi, parçayı ve bütünü birer gösterge olarak görme eğilimindedir. Çekim, kesintisiz, yekpare bir hareketli görüntü olmasından ötürü bir gösterge olarak değerlendirilebileceği gibi sahneler de bütünsel bir anlam taşıdıklarından bir gösterge olarak değerlendirilebilirler. Bunun yanı sıra sesler, oyuncu mimikleri ve yüz ifadeleri, tercih edilen renkler ve nesnelere, yani sinema görüntüsünde kategorik olarak değerlendirilebilecek ne varsa birer gösterge olarak değerlendirilebilir. Hatta Lotman, bir sinematografik sözcükler sözlüğü bile önermiştir. Anlamlı her birimi tanımlayacak bir başvuru kaynağı olacaktır bu sözlük.

Sinematografik gösterge bir sinematografik imge ile bir kavramın birliği olarak tasavvur edilebilir. Sinematografik göstergenin asli yapısal özelliğini ve tözünü, onun hareketli bir görüntü oluşu teşkil etmektedir. Durağan görüntü sınıfına giren her türlü görsel malzeme -şekiller, imgeler, desenler, ideogramlar, simgeler, fotoğraflar- sinematografik göstergeden farklı değerlendirilmelidir.

Sinematografik gösterge sadece görsel ya da görüntüsel gösterge olarak değerlendirilmemelidir. Çünkü sinematografik gösterge görsel-işitsel bir göstergedir. Görselliğe bitişik sadece sessizlik olsa bile sinematografik göstergeye görsel-işitsel gösterge demek gerekir. Çünkü ses/söz sinemaya sinematografik bir olanak olarak girmekten de öte sinemayı başkalaştırıp onun tözünü değiştirmiştir. Anlama ve yorumlama etkinliklerinin başvurduğu iki duyusal öğeden biri olan görmenin yanına en az onun kadar önemli olan işitmenin de katılması, sinemayı insan dünyasını çözümlemenin özgün bir aracı haline getirmiştir. Dolayısıyla sessiz/sözsüz sinema dönemindeki sinemayı, sesli/sözlü sinemadan ayrı, salt görsel imgelere dayalı plastik bir sanat olarak değerlendirmek daha uygun olabilir. 'Sessiz sinema' deyiimi de aslen sesli/sözlü sinema dönemine ait bir ifadedir. Sessiz sinema döneminde sessiz film dışında başka bir film tipi var olmadığından sinema demek zaten sessiz sinema demektir.

Bu bağlamda, sinematografik göstergeden bahsedilen her yerde bir sinematografik imgenin bulunduğunu da düşünmek gerekir ve bu imge görsel-işitsel bir imge olmak durumundadır; tıpkı insanın duyusalılığıyla dış dünyadan çekip aldığı imgeler gibi. Gerçi insanın dış dünyadan süzdüğü imgelerde beş duyunun izleri vardır ama burada da en önemli pay yine görsel ve işitsel tarafa düşer. Saussure'ün işitim imgesi tanımından hareket edilecek olursa sinematografik imgenin hem bir kavramı gösteren cisimsel bir varlığının olması gerekir hem de anlıkta, yani görsel-işitsel hafızada bir izinin bulunması gerekir. Sinematografik imgenin cisimsel varlığı görsel-işitsel her çeşit hareketli görüntüdür. Ancak onun gösterileni dil göstergesindeki gibi belirgin değildir. Dil göstergesinde, ses aygıtı, belli bir dilin iç düzeneğine göre çalışmaya başladığı andan itibaren, iletişim kurulan diğer kişinin zihnindeki işitim imgeleri peş peşe

uyarılmaya başlayacaktır. Dil, zihnin bir edimselliği ve iletişim fenomeninin farklı türlerinden biri olarak var olacaktır. Oysa ne sinematografik imge işitimi kadar belirgindir ne de sinematografik gösterge, dil göstergesinin çizgisel varoluş ilkesine uyar.

Bu noktada önemli başka bir hakikat ortaya çıkıyor: Doğal dil vasıtasıyla iletişim kuran insan çoğunlukla dili saf, katıksız olarak kullanmaz; onu hep diğer duyularının, özellikle de görme duyusunun refakatinde kullanır. Dolayısıyla gösteren ile gösterilenin tözü ve neliği hep bir muğlaklığa itilir. Örneğin, önemli bir konuda yemin edip söz verirken alaylı bir ses tonu kullanılırsa kimse o yemine inanmaz. Yahut tehdit ederken sesi titreyen bir kişiden kimse korkmaz. Aslında Saussure tam da bu nedenlerden dolayı dilin yapısal incelemesini yapmak istediği için onun muğlak öğelerini dışarıda bırakan bir kavramsal çerçeve çizmeye çalışmıştır. Sözü (parole), yani dilin gündelik ve anlık anlamı taşıyan kısmını dilbilimin çalışma alanının dışında bırakmasının nedeni de budur. Aynı durum sinematografik gösterge için de geçerlidir: İki boyutlu olması, yansı olması, göz yanılmasıyla çalışıyor olması ya da bir çerçeve içinde sınırlanmış olması sinematografik göstergenin bütünüyle elle tutulur, dil göstergesinde olduğu gibi nispeten belirli bir gösterge tipi olduğunun kanıtları olarak gösterilemez. Çünkü sinematografik gösterge sonuçta gerçekliğin kayıdır. İnsan duyularının onu algılayış biçimi gerçekte olup bitenleri algılayış biçiminden pek farklı değildir. Bu sanki ayna vasıtasıyla birini izlemeye benzer. Sinematografik gösterge tıpkı günlük konuşmadaki söz gibi muğlaktır, anlaktır, değişkendir. Onda toplumsallık, yani uzlaşsallık bir türlü sağlanamaz. Bu muğlaklığa sebep olan aslen nedir diye sormak gerekirse bu sorunun hep göz önünde olan bir yanıtı vardır: anlam.

## **Dilsel Anlam, Dilsel Değer ve Sinematografik Anlam, Sinematografik Değer**

### *Dilsel Anlam*

Anlamın neliği yahut anlamın 'anlamı' konusunda farklı görüşler mevcuttur. Bunlardan birine göre her dilsel gösterge kendi başına bir temel anlama sahiptir. Bir diğeri ise göstergeyi gösterge sistemi içinde bir değer olarak kabul edip anlamı onun farklı koşullarda kullanılmasıyla ortaya çıkan ilineksel bir varlık tarzı olarak tanımlar. Bu görüşe göre anlamın, ortaya çıktığı taşıyıcısı olan varolanla bağı görelidir. Bu taşıyıcı ister bir gösterge, bir kod, bir sözcük, bir tümce, bir belirti, bir simge ister başka bir şey olsun, bu gerçek yine de değişmez.

Teo Grünberg'in düşüncelerini kısaca irdelemekle konuya başlayabiliriz. Grünberg'in Anlam Kavramı Üzerine Bir Deneme adlı kitabının önsözünü kaleme alan Hüseyin Batuhan (2006), Grünberg'in davranışçı-nominalist bir anlam anlayışını savunduğunu söylüyor. Buna göre Grünberg ne Platon'un 'soyut nesnelere' olarak tanımladığı anlamda ne de Husserl'in 'zihinsel nesnelere' olarak tanımladığı anlamda kavramların varlığına inanmaktadır: "O'na göre anlamlı olan sözcüklerdir; hem de belli dillerin sözcükleri, kavram olarak anlamlar yoktur, sadece belli durumlarda belli sözcükleri anlama vardır. Sözcüklerin anlamını da etrafımızdakilerin dilsel davranışlarını gözleyip yaptığımız genellemelerle öğreniriz" (10).

Grünberg'in (2006) bu çalışma için faydalı olabilecek ikinci tespiti, anlamı bilgisel olan ve bilgisel olmayan olarak sınıflandırdığı belirlemedir: "Yerinde kullanmak şartıyla her (dilsel) ifadenin, her sembol ve işaretin geniş manâda bir anlamı vardır (örneğin: sürrealist bir şiirin, non-figüratif bir tablonun anlamı) ama yalnız bazılarının bilgisel-anlamı olabilir" (2006: 21).

Bilgisel anlam birimleri önermelerdir. Çünkü ancak önermeler içinde geçtikleri bağlamdan bağımsız olarak belirlenebilirler. Grünberg (2006) önermenin ve terimin bilgisel anlamını şöyle tanımlar: "Bir önermenin bilgisel -anlamı, bu önermenin doğruluk-değerini belirlemek için gerekli olan anlam bileşeni demektir. ... Bir terimin bilgisel anlamı, bu terimin (içinde geçtiği), her bir önermenin doğruluk-değerini belirleme görevinde kendisine düşen pay demektir" (2006: 22).

Grünberg'in bu çalışma için önemli olabilecek üçüncü ve son tespitiyse göstergebilimin<sup>3</sup> alt dallarını kategorik olarak tanımlama girişimidir. Modern mantıkçıların semiyolojiyi dilsel

<sup>3</sup> Grünberg, "semiotik" terimini kullanıyor.

ifadeleri de içine alan en kuşatıcı 'işaretlerbilimi' olarak tanımladığını hatırlatarak onun alt dallarını farklı bir kategorik içeriklendirmeye tanımlar: "Pragmatik: ifadeleri 'kullanan' faktörü açısından inceleyen semiotik dalıdır. .... Semantik: 'kullanan' faktörünü hiç hesaba katmadan, dilsel ifadeleri sadece dile getirdikleri 'anlam' açısından inceleyen semiotik dalıdır. .... Sentaks: dilsel-ifadeleri gerek 'kullanan' faktörünü gerek 'anlam' faktörünü hesaba katmadan inceleyen semiotik dalıdır" (Grünberg, 2006: 70-71).

Anlam mefhumunun iletişim fenomeninin bir ögesi olarak değerlendirilmesi halinde alacağı vaziyetin bir yorumunu ortaya koyan Graeme Burton, 'anlam', 'kod' ve 'gösterilen' kavramlarını aynı görevi yerine getiren ögeler gibi kullanmaktadır. Sinema göstergebilimi için sapma olarak değerlendirilebilecek durum, yani gösterilenin anlam olarak kabul edilmesiyle ortaya çıkacak teorik çıkmazların oluşturacağı durum, Burton (1995) tarafından açıkça ikrar ve ilan edilir. Onun göstergeyi ve anlamı şöyle tanımlar: "Daha teknik bir dille söylersek, göstergeye gösteren, bununla beraber, olası anlamların her birine gösterilen ve alıcının göstergeye verdiği anlama da anlamlandırma denir" (1995: 40).

Bu tanım aslında göstergenin bilinen doğasına aykırıdır. Bu tanımda kavram ortadan kalkmış, gösterge terimi de gösteren ile eşitlenmiştir. Dahası, tanımın içine alıcı, yani insan unsuru da yerleştirilmiştir. Burton 'kod' kavramını ise şöyle tanımlar: "Göstergelerin konuşma, yazı ve resimler gibi belirli şekillerde toplanmış biçimine kod denir" (1995: 40).

Bu tanımlar belki iletişim fenomenini bir yönüyle anlamayı kolaylaştıracak kavramsal içerikler sunuyor olabilir ama göstergebilimin kendine ait iç ilkeler silsilesi oluşturma sürecini zedelemektedir.

John Berger popüler kitabında şu tespitte bulunur: "Bir imgenin anlamı onun hemen yanında görülen ya da hemen arkasından gelen şeye göre değişir" (2005: 29).

Bu ifade, anlamın hermeneutik doğasına uygun bir yorumdur. Bununla birlikte bu bilgiyi şu yorumla tamamlamak gerekir: İmgenin anlamı sadece hemen arkasında ve önünde bulunana doğru değil, daha geniş dünyasal bağlamlara doğru yayılır. Bilinç bir fenomeni, göstergeyi yahut anlamlı herhangi bir varolanı anlama süreci içindeyken doğrusal bir yol izlememektedir. Çağrışım, analogi, hatırlama, tahmin gibi birden fazla bilinç yaşantısıyla kişi, varolanı, kendi dünyasının bağlamına yerleştirmeye uğraşır. Bunu yaparken de bilinç, bazen varolanın o anki anlamından çok uzak anlam bağlamlarına kadar uzanır, zikzaklar çizerek parça ve bütün arasında ilişkiler kurar. Tefekkür sürdüğü müddetçe bu dinamik zihinsel etkinlik devam eder. Anlam ancak bir bütün dâhilinde değerlendirilebilir. Bütün ise görelî bir varolandır. Bu bakımdan anlam öznellik taşır. Bir göstergenin taşıdığı anlamın mutlak olduğu savı neticelendirilemez; farklı kişiler aynı göstergeden farklı anlamlar çıkarabilirler.

### *Dilsel Değer*

Saussure, göstergebilimi, asli görevi göstergelerin farklı durumlarda ne anlama geldiklerini betimleyen bir disiplin olarak tanımlamamıştır. Bu bağlamda sinema göstergebiliminin sinematografik göstergelerin film içindeki anlamını çözümlenmeden önce daha temel görevleri olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Çünkü 'sinematografik gösterge' diye kavramlaştırılan sinemaya özgü göstergenin, sinemada aslen hangi birime yahut birimlere karşılık geldiği konusunda dahi bir uzlaşma mevcut değildir.

Saussure üzerinden girişilecek bir göstergebilim soruşturmasının önünde duran temel sorulardan birinin anlam ile değer arasındaki ayırmadan kaynaklanması kaçınılmaz görünüyor. Bu bağlamda sinema göstergebiliminin sonuca bağlaması gereken bir uygulama sorunu da ortaya çıkıyor. Sinematografik imgenin (görüntünün) gösteren olduğu kabul edilecek olursa sinema göstergebilimi uygulamalarında şöyle bir sapma gözlenmektedir: Sinematografik imgenin gösterdiği varolan, yani gösterilen, bazı durumlarda kavram olarak değil anlam olarak değerlendirilmektedir. Bu karışıklık büyük olasılıkla bu ikisinin ayırımına yönelik bilgi eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Sonuç olarak bu farkındalık eksikliğiyle yapılan birtakım tercihler oldukça hayati sonuçlar doğurabilmektedir. Nitekim bazı sinema göstergebilimcilerinin bilerek ya da bilmeyerek uyguladıkları gibi gösterilen, göstergenin 'anlamı' olarak belirlenecek olursa sinema göstergebilimi sinema filmlerinin içeriğini

çözümleyen bir eleştiri teorisine dönüşüverir. Saussure'ün dilbilim teorisinde yaptığı gibi gösterileni kavram olarak belirlemek ise sinema göstergebilimine sadece sinematografiyi yapısal olarak çözümlenme görevi vermek anlamına gelecektir. Bu arada belirtmek gerekir ki kavram, soyutlamayla oluşan ve anlam ile karıştırılmaması gereken ayrı türden bir zihinsel varolandır. Örneğin 'özgürlük' bir kavramdır fakat onun anlamı dilsel ifadelerde değişiklik gösterebilir. Öte yandan bu görelilik de 'mutlak' anılmamalıdır. Çünkü her kavramın birbiriyle bağlantılı olmak kaydıyla kategorik tanımları yapılabilir. Şu halde kavram, kategorik tanım olarak öne çıkıyor. Grünberg'in anlamlı esas birimin kavram değil de sözcük olduğu yollu savı da bu noktada anlam kazanıyor. Dolayısıyla sözcüğün ne olduğunu soracak olursak Saussure'e müracaat etmek durumunda kalırız: Sözcük, işitme imgesiyle kavramın birleşimi olan göstergeden başka bir şey değildir. Anlamlı olan birimin ancak gösterge olabileceği ortaya çıkmaktadır. Kavram ise anlamlı birim olmaktan ziyade zihinsel, kategorik değer olarak kendini gösteriyor.

Bir göstergenin dilsel ifadeler içindeki anlamı, 'bütün'e göre değerlendirildiğinde mutlak suretle değişecektir. Bu durum dil, yazı gibi uyuşmsal gösterge sistemleri için geçerli olduğu kadar duygusal dışavurumlar olarak mimik, jest gibi doğal gösterge sistemleri için de aynı oranda geçerlidir. Kuleshov deneyleri buna en güzel örnektir. Belli bir göstergeler sistemi içinde göstergelerin sahip olduğu kendilikler, yani göstergelerin tek başlarına birer birim olarak değerlendirildiklerinde sahip oldukları nitelikler, o göstergelerin anlamları değildir, gösterge sistemi içindeki değerleridir.

Saussure'ün kendi dilbilim teorisinde yaptığı en önemli tespitlerden biri olan dilsel değer-dilsel anlam ayrımının önemi böylece belirginleşiyor. Eğer dilsel göstergeler sisteminin yapısal çözümlenmesinin kapısını aralayan şey göstergenin nedensizliği ve çizgiselliği ilkeleriye onun eşliğini aşmayı olanaklı kılan da yukarıda ifade edilen, dilsel anlamı dilsel değerden ayıran tespittir.

Saussure, daha önce göstergenin nedensizliği ilkesini açıklamak amacıyla kullandığı satranç oyunu örneğini dilsel değerlerin aslen ne anlama geldiğini açıklamak için de kullanır. Öncelikle satranç taşlarının satranç tahtası dışında hiçbir anlamının ve değerinin olmadığını ifade eder. Taşların görünüşlerinin, yani at taşının gerçek ata yahut kalenin gerçek kaleye benzeyip benzememesinin de hiçbir önemi yoktur çünkü taşların şekilleri saymaca ve uyuşmsaldır. Saussure (1998) şu örneği verir: "Bir oyunda bu taşın kırıldığını ya da yitirildiğini varsayalım: 'Eşdeğer bir başka taş kullanabilir miyiz onun yerine? Kuşkusuz, evet: Yalnız bir başka at değil, ata hiç benzemeyen bir başka öge de aynı değerle donatılmak koşuluyla, eski taşla özdeş sayılabilir" (1998: 166).

Saussure'ün bu ifadesinde kullandığı 'değer' kavramıyla ne demek istediğine özellikle dikkat etmek gerekir. Saussure göstergeleri dilin somut kendilikleri olarak tanımlar ve göstergenin dilbilimin temel nesnesi olduğunu ortaya koyar. Dilbilimin bir göstergeyi araştırması demek, onun dilsel göstergeler sistemi içindeki değerini incelemesi demektir. Yoksa dilbilim, göstergelerin çeşitli kullanımları dâhilinde anlamlarını çözümler (Saussure, 1998: 156). Saussure'e göre dil bir değerler dizgesinden başka bir şey değildir. Saussure 'dilsel değer' kavramını dilsel özdeşlikleri, gerçeklikleri ihtiva eden, çoğu zaman gösterilenle yani kavramla kaynaşmış halde bulunan birim olarak tanımlar. Bu açıklamayı satranç örneğinin ardından yapar ve şöyle devam eder:

Görülüyor ki, belli kurallar uyarınca öğelerin birbirini karşılıklı olarak dengede tuttuğu dil gibi göstergesel dizgelerde özdeşlik kavramı değer kavramıyla değer kavramı da özdeşlik kavramıyla karışır, kaynaşır. İşte sonuç olarak, değer kavramının birim, somut kendilik ve gerçeklik kavramlarını kapsamamasının nedeni budur (Saussure, 1998: 166).

Dilsel değer, böylece, dilsel bir somutluk olarak öne çıkıyor. Bununla birlikte Saussure (1998) 'dilsel anlam' kavramının bir tanımını vermeye yanaşmaz ve şöyle der:

Bir sözcüğün değeri ele alındığında her şeyden önce genellikle o sözcüğün bir kavramı gösterme özelliği düşünülür. Gerçekten de, dilsel değerlerin çeşitli yönlerinden biri budur. Peki ama, durum eğer böyleyse, değer acaba hangi bakımdan sözcüğün anlam denilen yönünden ayrılır? Yoksa bu iki sözcük eş anlamlı mıdır? Sanmıyoruz (1998: 170).

Öte yandan 'anlam' mefhumunun tatmin edici bir tanımının yapılmasını pek olanaklı görmez: "Kavramsal yönü bakımından değer, anlamın bir ögesidir: kuşku yok buna. Anlamın değere bağlı olmakla birlikte gene de ondan nasıl ayrıldığını anlamak çok güçtür" (Saussure, 1998: 172). Bununla birlikte dilsel anlamın dilsel değerden kesinkes ayrı olduğunu ifade eder: "Bir dizgenin parçasıdır sözcük, onun için de yalnızca bir anlam içermekle kalmaz, özellikle de bir değer taşır. Bu ise apayrı bir şeydir" (172).

Son olarak şu ifadesini de aktarmakta fayda var. Burada Saussure (1998) göstergenin nedensizliği ilkesine vurgu yaparak anlamın değişken bir doğasının olduğunu kabul eder: "Eğer sözcüklerin görevi, önceden belirlenmiş kavramları göstermek olsaydı, her sözcüğün her dilde anlam bakımından tam bir karşılığı bulunması gerekirdi" (1998: 173).

### *Sinematografik Anlam, Sinematografik Değer*

Bütün bu düşüncelerin ve fikirlerin sinema göstergebilimi açısından ne anlama geldiğini araştırmak gerekiyor. Bu noktada soruşturmayı sinemada anlam konusunda en fazla fikir üretenlerden biri olan Christian Metz üzerinden devam ettirmek faydalı olacaktır. Üslupları farklı olsa da Metz'in Mitry'nin izinden gittiğine kuşku yoktur. Mitry ile ilgili düşüncelerini şöyle özetler:

Jean Mitry'nin kısa bir süre önce yayınladığı 'Sinema Estetiği ve Psikolojisi' başlıklı yapıt şimdiye kadar sinema üstüne yazılmış her şeyi özümsemiş bir düşüncenin ürünü olup, filmoloji ve sinema kuramı gibi birbirini tamamlayan iki alan arasındaki tüm sorunları da derinlemesine çözmektedir (Metz, 2012a: 81).

Bu övgü büyük ölçüde Mitry ile fikir uyumuna dayanır. Son tahlilde sinema Metz (2012b) için de kendine özgü bir dilyetisidir: "Sinema, gerçeğe ait parçaları yeniden üreten ve sanatsal yaratıcılık gerektiren bir dilyetisidir" (11).

Başka bir yerdeyse şöyle der: Özetle sinema sırtını dilbilime sağlam bir şekilde dayamalıdır diyoruz. Sinema bir dil değilse bu söylenenler ne anlama gelmektedir (Metz, 2012a: 63).

Metz'in (2012a: 24) sinema üzerine tanımları çoğunlukla spekülatifdir:

Oysa sinemada 'düşsel' olarak adlandırdığımız şey 'filmsel-öykü-sürecidir.' .... Oysa sinematografik gösteri tümüyle gerçekdışıdır. Başka bir dünyada olup bitmektedir. .... Tiyatrodaki gibi düşle yaşam birbirine karışmadığı için filmsel-öykü-süreci bizde belli bir gerçeklik izlenimi duygusu uyandırabilmektedir.

Başka bir deyişle sinematografi tümüyle düşsel olanı gösterdiği için, insanı tiyatrodaki gibi çelişkiye düşürmez ve bu yüzden biz sinemanın gerçek olduğuna daha fazla inanırız. Bu ifadeleri ne tam olarak doğrulamak ne de yanlışlamak mümkün. Bunun sebebi Metz'in kullandığı kavramların tanımlarının ucunu açık bırakmasıdır. Örneğin onun yukarıdaki ifadesini ayakta tutan 'düş' veya 'gerçek' gibi kavramların sinemayla tam olarak nasıl bağdaştığı tam olarak ortaya konmamaktadır. Metz için gerçek -metnin bazı bölümlerinde bu fikre uzaklaşıp yaklaşırsa da hatta uzaklaştığı kimi yerlerde fenomenolojik tespitlerde bulunsa da- son kertede gerçeklik içinde cisimsel tarzda varolan demektir. 'Düş' ise burada kabaca sinemanın cisimsel varoluşunun yansıması anlamına gelmektedir. Metz için sinema bir çeşit gerçeklik yanılmasıdır. Bunu birçok makalesinde ifade eder. Bununla birlikte mensubu olduğu düşünsel konvansiyonun 'gerçek' kavramına yönelik tatmin edici bir tanımının bulunmadığının da farkındadır: "Bütün bunlardan sonra daha kesin bir ayırım yapılması gerekmektedir. Çünkü 'gerçek' sözcüğü sürekli olarak onu kullananlara oyun oynamaktadır" (Metz, 2012a: 25).

Fakat bu ifadenin hemen ardından malzemesi hareketli ve hareketsiz görüntü olan sanatlar, fiili gerçeklik gibi olmayı başarma yarışına sokulmaktadır: "Çünkü bu hesaba göre

filmden daha gerçek-dışı bir malzemeye benzeyen fotoğrafın sinemadan daha güçlü bir kandırma yeteneğine sahip olması gerekmektedir. Gerçeğe, fotoğraftan daha da uzak olan figüratif resme gelince onun daha da güçlü bir kandırma yeteneğine sahip olması gerekecektir” (Metz, 2012a: 26).

Metz yapısalcı çözümleme ile fenomenolojik yaklaşımı bağdaştırmaya çalışır: “Kestirmeden gitmek gerekirse, yapısalcı çözümlemenin daha önceden açıklanmış olsun ya da olmasın her zaman işlediği konuya fenomenolojik bir şekilde yaklaştığı söylenebilir” ((2012a: 31).

Metz bu düşüncesinde sonuna kadar haklıdır: Ne ki bu yapısal çözümlemenin de Saussure’ün uyguladığı gibi kavramlarının sınırlarını kesin çizgilerle belirlemiş olması, incelediği nesneye ki bu nesne dil ya da sinema olabilir, doğrudan yaklaşması, sadece nesnesine odaklanması ve gerektiğinde genel düşünsel mutabakatın dışına çıkmayı göze alması da gerekir. Bu bakımdan Saussure’ün yapısalcılığı bu koşulları sağlayan bir yapısalcılıktır. Onun bütün niyeti dil fenomenini anlamayı başarmak olmuştur. Bu doğrultuda aslında dilin yasalarını ortaya çıkarmak gibi takıntılı bir amaç da gütmemiştir Ama dili anlama çabası sırasında yasallıklarla karşılaştığında bunları açıkça ortaya koymaktan da geri durmamıştır. Aslına bakılırsa, dil fenomeni bir bütün olarak değerlendirildiğinde mutlak yasalardan bahsetmenin mümkün olmadığını en iyi anlamış kişi Saussure’dür. Daha metnin başında yaptığı dilyetisi, dil ve söz ayrımının özü budur. Saussure: “Genel olarak dilbilimsel yasadın söz etmek, bir hayaleti kucaklamaya kalkışmak demektir” (Saussure, 1998: 142).

Saussure herhalde başka hiçbir sözcüğü kullanırken ‘yasa’ sözcüğünü kullanırken davrandığı kadar temkinli davranmamıştır. Dil fenomeni ne kadar dar bir çerçeve içine yerleştirilirse yerleştirilsin bu alanda hiçbir zaman mutlak bir yasalılıktan bahsedilemeyeceğinin farkındadır. Eşsüremlî<sup>4</sup> ve artsüremlî<sup>5</sup> olarak tespit ettiği dilbilimin birbirinden farklı iki türünde bile ayrı yasaların işlediğini ortaya koyar:

Kısacası –sözü getirmek istediğimiz noktada bu– artsüremlî olguları da, eşsüremlî olguları da yukarda tanımladığımız türden yasalar yönetmez. Her şeye karşın dilbilim yasalarından söz edilmek istenirse, o zaman yasa terimi bu olgulardan birine ya da öbürüne uygulanmasına göre baştan değişik anlamlara bürünecektir (Saussure, 1998: 146).

Yasa konusu dilbilim için olduğu kadar göstergebilim için de önemlidir. Saussure’ün sadece birtakım genel geçer, kesin, değişmez yasaların peşinde koşan biri gibi gösterilmesi göstergebilimsel yaklaşımı da olumsuz etkiler. Saussure’ün eseriyle ifşa olan şu hakikatin altını önemle çizmek gerekiyor: Saussure’ü güdüleyen asıl irade dil fenomenini anlama isteğidir, yasa bulma isteği değildir. Bu bakımdan Saussure’ün dilbilimi Husserl’in ‘şeylerin kendilerine’ dönüş şiarını layıkıyla uygulaması itibarıyla fenomenolojik olarak değerlendirilmeyi dahi hak eder. Zira Saussure yalnız ‘dil’ denen fenomenin peşinden gitmiştir.

Buraya değin yasa sözcüğünü türel anlamda kullandık. Acaba dilde, fiziksel ve doğal bilimlerin anladığı biçimde yasalar, daha açık bir deyişle, her yerde ve her zaman doğrulanan bağıntılar var mıdır? Kısacası, dil tümsüremlî<sup>6</sup> açıdan incelenemez mi? Kuşkusuz incelenebilir. Örneğin, sesler her zaman değiştiğine ve değişeceğine göre, genel olarak bu olguyu dilyetisinin sürekli görünüşlerinden biri sayabiliriz. Demek ki yasalardan biri bu. Satrançta olduğu gibi dilbilimde de bütün olaylardan sonra geçerliğini sürdüren kurallar vardır. Ama bunlar somut olgularla ilişkisiz genel ilkelerdir. Özel ve somut olgulardan söz edildi mi, tümsüremlî görüş açısı diye bir şey kalmaz. Örneğin kapsamı ne olursa olsun, her ses değişimi belli bir süre ve bölgeyle sınırlıdır. Hiçbir değişim her zaman ve her yerde gerçekleşmez. Yalnızca artsürem çerçevesinde yer alır. Bu da dile ilişkin olanla olmayanı birbirinden ayırmamızı sağlayan bir ölçüttür. Tümsüremlî bir açıklamaya elverişli somut olgu dilde yer alamaz (Saussure, 1998: 146-147).

Sinema göstergebiliminin Saussure’ün yapısalcı dilbiliminden öğrenmesi gereken ilke

<sup>4</sup> Fr.: *linguistique synchronique*, İng.: *synchronic linguistics*

<sup>5</sup> Fr.: *linguistique diachronique*, İng.: *diachronique linguistics*

<sup>6</sup> Fr.: *panchronique*, İng.: *panchronic*

belki de doğrudan doğruya sinema fenomeninin kendisine yönelmek gerektiğidir. Sinema göstergebilimi, sinemayı dilbilimin nezaretinde ve refakatinde analogilerle tanımlama, belirleme uğraşı olmamalıdır.

Metz, yapısalcı dilbilimin hemen hemen bütün kavramlarını ve öğelerini sinema göstergebilimine uygulamıştır. Hatta Saussure'ün kendi dilbilim kuramına çizdiği sınırların dışına çıkıp genel göstergebilimin diğer alanları olan ve yukarıda Grünberg'in kategorik tanımlama biçimiyle geçen, pragmatik, semantik ve sentaks alanlarına da girer. Sinema ile dilbilim arasındaki ilişkiyi sonuna kadar zorlar. Metz, sinema göstergebiliminin bir çeşit film çözümleme teorisi olmaktan daha fazla işlevinin olduğunun farkındadır. Andrew'a bakılırsa Metz sinema göstergebilimine sinemanın yapısal olarak çözümlenmesi dışında bir görev tanımamaktadır. Andrew (2010), Metz'e ithafen şöyle der:

Çoğu sinema tartışması ve film eleştirisi, bir filmin ne söylediği (mesajları) üzerinde yoğunlaşır. Semiyotik ise, sinemanın kendi olanakları ölçüsünde, bu mesajları yöneten yasaları keşfetmeyi amaçlar. Semiyotik metnin (filmin) söylediğini tekrar etmez. Bunun yerine hammaddeden mesajların çıkmasına olanak veren mantıksal mekanizmaları yakalamayı amaçlar (2010: 332).

Bu yorum büyük ölçüde doğru sayılabilir. Metz'in temel motivasyonu sinema hakkında değişmeyeceğini düşündüğü bilgiler ortaya koymaktır. Ne var ki bunun mümkün olup olmadığını tüm boyutlarıyla sorgulamamıştır. Üstelik uygulama yöntemi de tartışmalıdır. Örneğin, yukarıda ifade edildiği üzere Metz yapısalcı dilbilimin çoğu yöntemini sinema göstergebilimine uygular; fakat yapısalcı dilbilimin dilsel değer ile dilsel anlam arasında yaptığı hayati ayırım konusunda bir farkındalık geliştiremez. Bu da onun sinema göstergebiliminde dilsel değere karşılık gelebilecek 'sinematografik değer' fikrini geliştirmesini engeller. Başka bir deyişle Metz sinematografik anlam ile sinematografik değer arasında bir ayırım yapılmasına mani olur.

Sinematografik gösterge, anlamın taşıyıcısıdır. Fakat göstergenin yapısal olarak çözümlenmesi, tözünü oluşturan bileşenlerinin ele alınmasını gerektirir. Anlam göstergenin izafi ilineğidir. Fakat bu ifadeyi, filmlerin anlamlarının göstergebilim kullanılarak çözümlenmesini yasaklamak olarak anlamamak gerekir. Gerçi eşyanın doğası gereği herhangi bir sinema eserinin anlamının göstergebilim aracılığıyla çözümlenmesi daima tekil olanın çözümlenmesi olarak kalacaktır. Eğer sinemanın genel yapısı ifşa edilmek isteniyorsa sinematografik anlamlara değil, sinematografik değerlere yönelmek gerekir. Bu minvalde Metz'in bu iki yaklaşım arasında sıkışmış olduğu görülmektedir. Örneğin onun sinema göstergebilimi hakkında yaptığı şu tanım bu kanıyı destekler niteliktedir:

Sinema göstergebilimi bir yananlam göstergebilimi ya da bir temelanlam göstergebilimi olarak da tasarlanabilir. Her iki yaklaşımda ilgi çekicidir. Göstergebilimsel film incelemesi biraz gelişip sistemli bir bütüncü (corpus) oluşturduğu gün yananlamlı ve temelanlamlı anlamlarla da ilgilenecektir... Amerikan gangster filmlerindeki bir rıhtımın parıldayan sokak taşları insanda bir korku ve acımasızlık duygusu uyandırmaktadır (yananlam gösterileni). Bu aynı zamanda yeniden canlandırılan (vinçler ve sandıkların yer aldığı ıssız ve karanlık rıhtımlardır) görsel unsurlardır (temelanlam gösterileni) ve belli bir rıhtım imgesi elde etmek amacıyla ışıklandırmaya dayalı bir çekim tekniğidir (temelanlam göstereni). Görüldüğü gibi temelanlamın göstereniyle gösterileni birleşerek yananlamın gösterenini oluşturmaktadırlar (Metz, 2012: 96).

Öncelikle bu ifadeleri açıklamak gerekir: 'yan anlam göstergebilimi' yan anlamları, 'temel anlam göstergebilimi' ise temel anlamları çözümleyen göstergebilim anlamında kullanılmış. Buna göre bir sinematografik imgenin anlamı, ancak o imge nasıl görünüyorsa öyle tarif edildiğinde, nasıl gösteriliyorsa öyle betimlendiğinde ortaya konmuş olur. Örneğin, rıhtım gibi. Sinematografik imgenin film biçiminde varolmasını sağlayan ve aynı zamanda bu imgenin taşıyıcısı olan ise çekim tekniğidir, ışıklandırmadır, filmin cisimsel varlığıdır ve 'gösteren' işlevini yerine getirir. Yan anlam ise sinematografik imgeden çıkarılabilecek olası anlamlardan her biri oluyor.

Bir kişi 'kalem' sözcüğünü dillendirdiğinde ilk elden anlaşılın onun temel anlamı

olacaktır. Başka bir deyişle 'Kalem nedir?' sorusuna verilecek kategorik tanım, örneğin şu olacaktır: 'Kalem, yazı yazmaya yarayan araçtır.' Şimdi sormak gerekir: rıhtımın hangi biçimde çekimi bu kategorik tanımlamada olduğu gibi nötr, sınırları belli bir temel anlam oluşturabilir? Örneğin güneşli bir havada, insansız, olabildiğince sade ve kameranın hareket etmediği bir çekim, rıhtımın temel anlamı olabilir mi? Bu soruya olumlu bir yanıt vermek mümkün görünmüyor. Çünkü rıhtımın diğer bütün çekimlere dayanak olarak gösterilebilecek, onun temel anlamı olacak, nötr bir çekimi söz konusu olamaz. Hiçbir çekimin temel anlamı taşımak bakımından bir diğeri karşısında ayrıcalığı yoktur. Rıhtımın bir sinematografik imge halini alması demek, belli sinematografik tercihlerle çekilmiş olması demektir. Hiçbir sinematografik imge nötr bir temel anlama sahip olamaz. Dahası, rıhtımın gerçek varlığının nötr olduğu bir an da yakalanamaz. Onun gün ışığında başka, gecenin karanlığında başka bir imgesi vardır.

Aslında burada Metz'in takip ettiği düşünsel izlek şudur: Gangster filmlerini bir film türü olarak kabul edecek olursak, bu film türü içinde birtakım sinematografik imgeler zamanla herkes tarafından aynı şekilde anlaşılmasını sağlayan anlamlar kazanırlar. Tıpkı bir gangster filmindeki karanlık rıhtımların korku ve acımasızlık duygularını uyandırması durumunda olduğu gibi. Bunu olanaklı kılan aynı sinematografik imgenin sürekli aynı anlama gelecek şekilde kullanılmasıdır. Bu durumu, klasik koşullanmaya dayalı bir çeşit kodlama olarak da değerlendirebiliriz. Metz, bu noktada muhtemelen doğal dil ile sinematografi arasında bir analogi kurmaktadır çünkü bu durum tıpkı dildeki işitme imgelerinin uzlaşım sal oluşum sürecine benzer. Metz bu benzerliğe dayanarak doğal dilde sözcüklerin nasıl temel anlamları varsa sinematografik imgenin de benzer şekilde bir temel anlamının olması gerektiği sonucunu çıkarır. Fakat dilde sözcük, yani temel anlamın yahut yan anlamın taşıyıcısı olan birim bir göstergedir, yani işitme imgesiyle kavramın bileşkesidir. Oysa sinematografik imge gösterge değil, gösterendir. Bu durumda taşlardan biri eksiktir. Sinematografik imgenin neyi gösterdiği belli değildir. Bu dizgeye göre en iyi olasılıkla temel anlamı ya da yan anlamı gösterir. Gelgelelim bu değerlendirmeler yapısal dilbilimin refakatinde yapılıyorsa şu ilke çiğnenmiş olur: Gösterilen ancak kavram olabilir, anlam olamaz. Metz (2012a: 96) bunun da çaresini bulur:

Bütün estetik dilyetlerinde büyük bir öneme sahip olan yananlamın gösterileni herhangi bir yazınsal ya da sinematografik 'stil', herhangi bir 'tür' (destan ya da western), herhangi bir 'simge', (felsefi, insancıl, ideolojik, vs.), herhangi bir 'şiiresel atmosfer' olabilir. Göstergebilimsel açıdan gösteren olarak da temelanlamalı malzemenin tümüne sahiptir. Bu gösterenin aynı zamanda gösterilen işlevine sahip olduğu unutulmamalıdır.

Görüldüğü üzere burada, gösteren yani sinematografik imge, aynı zamanda gösterilen, yani kavram olmaktadır. Gösterenin imgeyle kavramın bileşimi olarak alındığı tanımdan vazgeçilmemişse ve gösterilen ile gösteren bir ve aynı şeyse yani sinematografik imgeyse sinematografik imgeyi tek başına gösterge olarak belirlemenin de bir mahsuru yoktur. Böylece geriye göstergebilimsel her öğeyi -gösterileni, göstereni, göstergeyi- karşılayan tek bir birim kalır: sinematografik imge. Burada bir taraftan Saussure'ün yapısal dilbiliminin argümanları kullanılırken diğer taraftan sinematografik göstergeye doğal gösterge muamelesi yapılmaktadır. Sonuç olarak sinema göstergebilimi, fark ettirilmeden, deyim yerindeyse başladığı yere döndürülmektedir.

Dilsel değer ve dilsel anlamdan yola çıkarak kavramlaştırdığımız sinematografik anlam ve sinematografik değer ayırımına yönelik farkındalık eksikliği en açık biçimde, Metz'in çekimleri bağlayan geçiş yöntemlerini noktalama işaretlerine benzeterek çözümlediği makalesinde görülür. Öncelikle hatırlamakta fayda var ki sözel dilde noktalama işaretleri yoktur, tonlama ve vurgu vardır. Noktalama işaretleri aslen yazıya ait yardımcı araçlardır. İlginç olan nokta şu ki noktalama işaretleri doğal dildeki tonlamanın ve vurgulamanın yazıdaki karşılıkları olsunlar diye icat edilmiş şeyler değildir. Hiçbir noktalama işareti bir tonlama veya vurgu bildirmez. Bu açıdan müziği okuyup yazmaya yarayan nota işaretlerinden farklıdır; olsa olsa vurgunun ve tonlamanın yerini söylerler. Noktalama işaretleri yazının

kendi iç düzeneğinin selameti için, yine yazı aygıtının içinden çıkmış uyulaşımsal işaretlerdir. Harf değildirlir, çünkü bir işitimi imgesini yahut bir ses parçasını karşılamazlar. Noktalama işaretlerinin anlamları bellidir ve bu kesin işlevlerinin dışına asla çıkmazlar. Yazı dilinde bir cümle bitirildiyse sonuna 'nokta' konur. Başka bir seçenek yoktur. Oysa konuşma dilinde bir cümle onlarca farklı tonlamayla bitirilebilir.

Metz bu konudaki soyut, analogik muhakemesini, noktalama işaretlerinin kâğıt üzerindeki görünüşünü, filmdeki karartma, zincirleme gibi tekniklerin perdedeki görünüşüyle kıyaslayacak kadar ileri götürür. Şöyle demektedir Metz (2012b):

1964 yılında Gaumont tarafından üretilen Aktüalite filmlerinde yer alan o hafta olup biten değişik konulan birbirlerinden ayırmak amacıyla o güne kadar hiç başvurulmamış (en azından buradaki biçimiyle) bir noktalama işaretinden yararlanılmıştı. Bu siyah bir fon üzerinde yer alan beyaz yatay çizgileri izleyen panoramik kamera hareketidir. .... Tipografik noktalamanınsa tam tersine çok daha yoksul bir malzemeye sahip olduğu; örneğin, nötr bir beyaz sayfa üzerinde sabit grafik işaretlerden oluştuğu söylenebilir (2012b: 124).

Bu yaklaşım, soyutlamayı, sinemayla dil yahut yazı arasında analogi kurmaktan da öte ontolojik olarak birbirine bağlamaya vardır. Çünkü sinematografinin kendi içinden çıkmış birtakım teknikleri ve öğeleri, yazı dilinin öğeleriyle ontolojik olarak aynı kategoride değerlendirilmektedir. Başka bir deyişle bu yaklaşıma göre, nokta veya virgül yazı için neyse karartma yahut zincirleme nokta, virgül neyse bizatihi odur: "Dahası var, tipografide noktalamalarla sözcükler birbirlerinden açık ve seçik bir şekilde ayrılabilir. Bir yanda sözcüklerin oluşturulmasını sağlayan harfler, diğer tarafta noktalama işine yarayan 'işaretler' ve 'boşluklar' vardır" (Metz, 2012b: 124).

Karartma, zincirleme gibi sinematografik tekniklerin film sanatları içinde çok farklı amaçlarla kullanıldığı gerçeği de Metz'i bu fikrinden caydırmaz: "Buna karşın sinemadaki pek çok noktalama işaretinin aynı zamanda başka işe yaradıkları görülmektedir" (2012b: 125).

Metz (2012b: 125) akıl yürütmesinin sonunda tek bir sinematografik noktalama işareti olduğunda karar kılar. Başka bir deyişle, noktalama işareti olmayı hak etmiş tek bir geçiş tekniği olduğunu ileri sürmektedir:

Filmsel öykü sürecinin bugüne kadar yerli yerine oturtmayı başardığı tek gerçek noktalama işareti hiç kuşkusuz karartma olup, yaptığım bu çalışmayla görünüşte hiçbir öneme sahip olmayan noktalama işaretlerinin belli bir öykülü kurmaca tarihi anlayışını zorunlu kıldıklarını gösterebildiğim takdirde görevimi yerine getirmiş olacağım.

Oysa karartma, zincirleme gibi tekniklerin noktalama işaretleri gibi kesin anlamları ve de işlevleri yoktur. Kullanılma zorunlulukları dahi yoktur. Örneğin *Kader* (*Kader, Zeki Demirkubuz, 2006*) filminde öykü içindeki bütün zaman atlamaları kesme yoluyla, doğrudan verilir. Bu teknikleri sinematografik değerler olarak belirlemek belki daha doğru bir yaklaşım olabilir. Çünkü bu teknikler sinematografik anlatım içinde farklı *anlamlar* yaratmak için kullanılmaktadırlar. Bu tekniklerin yapı içindeki işlevlerine elbette açıklama getirilebilir. Ama bu açıklama sinematografik tekniklerin olası anlamlarının kataloglarını oluşturma şeklinde değil, onları öncelikle sinematografik değerler olarak kabul ederek, yapı içindeki işlevlerini çözümlemek suretiyle yapılmalıdır. Bunun örnekleri sinema göstergebilimi çalışmaları içinde yok değildir.

Bu savı bir örnekle pekiştirmek gerekiyor. Bela Bâlazs'ın zamanın akışını, sürekliliğini göstermek için zincirlemenin ideal bir araç olduğunu kanıtlamak amacıyla başvurduğu örnek burada incelenebilir. Yönetmenliğini Joe May'in *Heimkehr* (1928) filminde iki asker kaçağının Sibiry'a'yı bir uçtan diğerine geçişlerinin anlatıldığı sahnede yolculuğun tümü ve yılların geçişi sadece kaçakların yürüyüşleri esnasında ayaklarının çekimleri zincirleme yoluyla birbirine bağlanmak suretiyle verilir. Zincirlemenin bağladığı her yeni çekimde asker postalları biraz daha eskir. Daha sonra postallar köylü çarığına dönüşür; ardından da ayaklara sarılmış bez

parçalarına. Kaçakların yürüyüş istikametleri, geçtikleri yerler hiç gösterilmez. İzleyici hayal gücüyle anlatıdaki boşlukları doldurur ve anlaması gerekeni anlar. Bâlazs'a göre, yakın çekimlerin zincirlemeyle birbirine bağlanması tercihi, bu eserde anlatımı güçlendirmiştir (Büker, 2012: 114). Şimdi bu örnek üzerine sormak gerekir: Eğer bu çekimler zincirlemeyle değil de karartma-açılma yahut kesme yöntemleriyle birbirine bağlansaydı, uzun bir sürenin geçtiği anlamı o sahneden yine de çıkmaz mıydı? Muhtemelen çıkardı. Peki, asker kaçakları zincirlemeyle birbirine bağlanan bütün çekimlerde hiç eskimeyen postallar giymiş olsalardı anlam değişir miydi? Kesinlikle değişirdi. Yani zincirleme tekniği burada belki estetik olarak daha uygun düşmüş olabilir fakat buradaki sinematografik anlamın asli taşıyıcısı konumunda değildir. Bu tartışmaya yönelik spekülasyonlar uzatılabilir ama burada çok gerekli görünmüyor. Dolayısıyla bu örnekten, sinematografik geçiş tekniklerinin noktalama işaretlerinin aksine kesin anlamlarının olmadığı, onların aslen sinematografik değerler olduğu ve sanatçı tarafından farklı anlam yapıları oluşturmak çok farklı şekillerde kullanılabileceği gibi birtakım sonuçlar çıkarılabilir.

## Sonuç

Sinema sanatını dil teorilerinin refakatinde anlamaya çalışan soyutlama, sinema teorisi alanında öne çıkan çoğu teorisyen tarafından kabul görür. André Bazin örneğinde görüldüğü üzere, en azından reddedilmez. Bununla birlikte, bu yaklaşım sinema göstergebilimini üst üste yığılmış teorik sorunlarla baş başa bırakmıştır.

Kimi genel göstergebilim çalışmalarında, sanat eserinin göstergebilimin nesnesi yapılması durumunda kendine özgü varlık tarzı hasebiyle özel bir yaklaşıma ihtiyaç duyulacağı yollu uyarılar aslında yapılmıştır. Pierre Guiraud (1994) güzel sanatların göstergebilimle ilişkisini daha sağduyulu ve somut bir şekilde izah eder:

O nedenle güzelduyusal<sup>7</sup> bildirinin, bizi anlama götüren o yalın geçişlilik işlevi yoktur; kendi içinde bir değer taşır; kendisi bir nesnedir, bir nesne-bildiridir. Güzelduyusal gösterendeki bu kendisellik (hypostase) R. Jacobson'un 'şiiresel işlev' diye belirlediği şeyin temel ırasını<sup>8</sup> oluşturur. Sanatın öznel oluşudur bu. Çünkü sanat özneyi etkileri yani 'örgensel ya da ruhsal varlığımız üstünde bir izlenim, bir etki bırakarak duygulandırır onu', bilim ise nesnedir, nesneyi yapılaştırır (1994: 86).

Guiraud, estetik göstergenin, mantıksal göstergelerin aksine, uyulaşımallsağa, dolayısıyla kodlanmaya ve toplumsallaşmaya karşı direnç gösterdiğini ileri sürer. Estetik göstergelerde, örneğin tür sinemalarında olduğu gibi, belli düzeylerde toplumsal uyulaşımallsık söz konusu olabilir. Fakat Guiraud (1994) için bu durum "hiçbir zaman bağlayıcı, kaçınılmaz, genel, mantıksal göstergelerin gerektirdiği zorunlu bir nitelik değildir" (86). Ona göre estetik gösterge bir yerden sonra her türlü saymacalıktan sıyrılmaktadır. Anlam figürde bütünleşmektedir. Sonuç olarak Guiraud (1994) sanat fenomenini daha geniş bir zeminde anlar: "Sanatlar, doğanın ve toplumun betimlemeleridir: bu betimlemeler, gerçek ya da imgesel, görünür ya da görünmez, nesnel ya da öznel olabilir" (1994: 87).

Göstergebilimin diğer çalışma alanlarına nazaran sinema göstergebiliminin daha sorunlu bir alan olduğu gerçeği inkâr edilemez. Ama bu durum göstergebilim çalışmalarının askıya alınması gerektiği anlamına da gelmez; bilakis daha yoğun ve ciddi çalışmalar talep ettiğini işaret eder. Nitekim sinemada göstergebilim çalışmaları bugün bir zorunluluk halini almıştır. Sinemada tür filmlerinin kategorik çözümlenmeleri asla göstergebilim çalışmaları olmadan düşünülemez. Burada göstergebilim çalışmaları sinemanın anlatisallık özelliği üzerine bina edilmektedir.

Rus biçimcileri edebiyat alanında, anlatının biçimbilimi konusunda özgün çalışmalar yaptılar. Örneğin Vladimir Propp (2018), Masalın Biçimbilimi başlıklı eserinde Rus halk masallarını incelemek suretiyle masal anlatısının genel şablonlarını ve motiflerini, hepsinde yinelenen öğelerin mantığını ortaya çıkarır. (Guiraud, 1994: 97-102) Fransız fenomenolog Paul Ricœur

<sup>7</sup> güzelduyusal: estetik

<sup>8</sup> ıra: karakter

de üç ciltlik Zaman ve Anlatı üçlemesinin Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi cildinde anlatının göstergebilimsel birtakım zorunlulukları olduğu yollu düşüncesini “Anlatısallığın Göstergebilimsel Zorunlulukları” başlıklı özel bir bölümde açıklar. Ricœur (2012) göstergebilimsel yönelimin temel güdüsünü şöyle izah eder:

Sürekli olanın bu değişkenliği karşısında göstergebilimsel araştırmayı harekete geçiren şey, özellikle, anlatma işlevinin sürekliliğini tarihe bağlı olamayan kurallara dayandırma tutkusudur. Göstergebilimin gözünde, önceki araştırma tamamıyla bir tarihselcilikle kaplıymış gibi görünmek zorunda kalır. Anlatma işlevi, geleneksellik üslubuyla, bir süreklilik iddiasındaysa da, bu sürekliliği akronik kurallara dayandırmak gerekir. Kısacası tarihten ayrılıp yapıya geçmelidir. Peki, ama nasıl olacaktır bu? Yöntembilimsel bir devrimle olacaktır (2012: 61-62).

Ricœur, bu yöntembilimin üç ana özelliğinden bahseder. Birincisi, tündengelimli bir yöntemin göstergebilimsel yaklaşımın kimyası için bir zorunluluk taşıdığını çünkü sayılamayacak denli anlatı yapısının var olduğunu ifade eder. Dolayısıyla tümevarımlı yöntemin burada uygulanma şansı yoktur. İkincisi, Saussure’ün dil teorisinin ortaya çıkardığı birtakım hakikatlerin temel ilkeler sıfatıyla birer model olmasından söz eder:

Dilbilimin bu noktadaki önerisi şöyle özetlenebilir: belli bir dilyetisinde, kodu bildiriden ayırmak ya da Saussure’ün terimleriyle belirtirsek, dili sözden ayırmak her zaman olanaklıdır. Sistemli olan, kod ya da dildir. Dilin sistemli olduğunu söylemek, aynı anda eşsüremlî (senkronik), bir başka deyişle eşzamanlı özelliğinin, artsüremlî (diyakronik) yani birbirini izleyen ve tarihsel özelliğinden soyutlanabileceğini kabul etmek demektir (Ricœur, 2012: 62).

Anlatının üçüncü özelliği olarak ortaya koyduğu, aynı zamanda göstergebilimsel ilke olarak da belirlenebilecek ilke ise bütün ve parça ilişkisi hakkındadır:

Anlatı açısından çok sayıda içermeleri olan bir üçüncü genel özellik de şudur: bir dil sisteminin yapısal nitelikleri arasında en önemlisi, onun organik özelliğidir. Bu deyişten bütünün parçalara göre önceliğini ve buradan kaynaklanan düzeyler aşamasını anlamak gerekir. .... İster Todorov ile birlikte öykü düzeyi (bu da birbirini bütünleyen iki düzey içerir: mantıksal yanıyla eylemler düzeyi ve sözdizimsel yanıyla kişiler düzeyi) ile söylem düzeyi (anlatının zamanlarını, görünüşlerini ve kiplerini içerir) ayırt edelim. İster Roland Barthes’ı izleyip işlevler düzeyinden, yani Propp ile Bremond’un benimsedikleri anlamda biçimselleştirilmiş eylem dizilerinden ya da Greimas’ın yaptığı gibi eylemlerden ve eyleyenlerden söz edelim. İster son olarak yine Todorov ile birlikte, anlatının gönderici ile alıcı arasındaki bir alışveriş girişimi olarak ortaya çıktığı öyküleme düzeyini ayırt edelim. Bütün bu durumlarda kesin olan şey, anlatının tıpkı dil gibi iki temel süreç arasında aynı birleşimi sunuyor olmasıdır: eklemleme ve bütünleşme, biçim ve anlam süreçleridir bunlar (Ricœur, 2012: 63-65).

Sinema göstergebilimi, içinde bulunduğu belirgin çıkmazların zorlamasıyla yapısal dilbilimin nezaretinden çıkmak gerektiği yollu beyanlara da sahne olur. Bu yönde en güçlü ses şüphesiz Peter Wollen ve onun Charles Sanders Peirce’i temel alan sinema göstergebilimi önerisidir. Wollen öncelikle Saussure’ün ortaya koyduğu ve dilbilim teorisi için devrim niteliği taşıyan birçok kavramsal içeriklendirmenin ve kategorizasyonun genel göstergebilim söz konusu olduğunda işlemediğini ileri sürer (Wollen, 2008: 104-108). Wollen’ın sinema göstergebilimini yapısal dilbilim üzerinden kurmaya çalışan yaklaşımlara yönelttiği eleştiri bu kitap içinde yapılmış eleştirilerle benzerlik taşımaktadır. Sonrasında Wollen, Peirce’in özgün yaklaşımını sinema göstergebilimine uygular. Peirce farklı gösterge sistemleri için ayrı ayrı özgün kavramların ve adlandırmaların peşindedir. Wollen (2008), böylece Peirce’in içeriklendirdiği özgün üç adet gösterge tipini sinema göstergebiliminin temel birimleri olarak belirler ve buna göre kendi teorisini oluşturur:

Bu kitaplar Peirce’ün farklı gösterge türlerini sınıflandırmasını içerir: Bu sınıflandırma Peirce’e göre, kurulacak olan mantık ve retorik için gerekli göstergebilimsel tabanı oluşturur. Şu anki tartışmada bizim için önemli olan sınıflandırma Peirce’ün ‘göstergelerin ikinci üçüllüğü’ dediği şeydir: bu sınıflandırmaya göre göstergeler, görüntüsel gösterge (icon), belirti (index) ve simge (symbol) olarak bölünür. ‘Bir gösterge ya görüntüsel gösterge, ya belirti, ya da simgedir’ (109).

Gilbert Harman, Metz ve Wollen’ın göstergebilim yaklaşımlarını karşılaştırdığı makalesinde her iki teoriye de eşit mesafeden yaklaşarak eksik bırakılan noktaları saptar ve

kuşkularını paylaşır. Makale şu paragrafla bitirilir:

Metz ve Wollen sinema kuram ve eleştirisinin yerine sinema göstergebilimini getirmek istiyorlar. Bundan kuşku duymak için yeterli sebeplerim olduğunu açıklamaya çalıştım. Film estetiğinin pek çok yönü, yalnızca düzgü sözcüğünün kullanımındaki çift anlamlılıktan ötürü, göstergebilimin bir bölümü olarak görünüyor. Peirce'cı anlamda gösterge kuramının yasaları ya da genel ilkeleri yok; olsa olsa birkaç ulam (kategori) bölümlenmesi var. Göstergebilim üç ya da dört konunun toplamı. Bu konuların çok özenli bir biçimde araştırılmasının film araştırması için yararlı olup olmayacağı belli değil (Harman, 1985: 262).

Bu soruşturmanın amacı aslen sinema ile dil arasındaki bağın yapısalci dilbilimi esas alan sinema göstergebilimi teorilerinin iddialarını araştırmaktır. Bu nedenle Wollen'ın önerdiği göstergebilim bu tartışmanın dışında yer alıyor. Bununla birlikte Wollen'ın, Roland Barthes'tan esinlenerek, yukarıda beyan edilen arayış konusunda geliştirdiği çok önemli bir farkındalığı burada atlamamak gerekiyor. Aynen aktarmak gerekirse;

Kostüm dili üstüne olan çalışmalarının sonunda Roland Barthes sözel dilin her tarafa yayılmış varlığından kaçınmanın imkânsız olduğunu söyledi. Sözcükler bir başka düzenin söylemi içine, ya anlamı belirsiz bir şeyin anlamını sabitleştirmek için (örneğin, ad ve unvan sözcükleri gibi) ya da içine girmedikleri takdirde iletilmeyecek bir anlamı ortaya çıkarmak için (bir resimli romandaki konuşma balonları gibi) giriyorlardı. Sözcükler anlamı ya iyice tespit ediyorlar ya da aktarıyorlardı. Sözel olamayan sistemlerin sözel kodun desteğini almadan varolabildiği durumlar çok enderdir. Resim ve müzik gibi çok gelişmiş ve entelektüelleştirilmiş sistemler bile, özellikle popüler düzeyde -şarkılar, resimli romanlar, posterler- sürekli sözcüklere başvururlar. Gerçekte de resim tarihini sözcükler ve imgeler arasında gidip gelen bir ilişkinin fonksiyonu olarak yazmak mümkündür (Wollen, 2008: 107).

Sinema ve dil arasındaki bağı anlama konusunda perspektif kazanabilmek için diğer kuramsal yaklaşımların dil fenomenini nasıl değerlendirdiğine bakmak gerekmektedir. Bu yaklaşım, yapısalci kuramın bir kenara bırakılması anlamına gelmemelidir. Bilakis, farklı kuramsal yaklaşımların sinema ve dil ilişkisi bağlamında işe koşulması gerekir. Bu noktada fenomenoloji ve onun ardılı sayılabilecek -Heidegger'in adlandırmasıyla- hermeneutik fenomenoloji ve aynı geleneğin devamı sayılabilecek, Gadamer'in öncülük ettiği felsefi hermeneutik, dil fenomenini anlamak için yapısalci dil tasavvurunun dışında bir perspektif sunmaktadır. Bu teorilerin ortaya koyduğu dil tasavvuruyla sinema sanatını değerlendirmek uzun soluklu çalışmalar gerektiriyor olsa da kısaca değinmekte fayda var.

Gadamer, "İnsan ve Dil" başlıklı makalesinin başında 'logos' kavramının Yunanlılar tarafından içeriklendirilme süreci üzerinde durur. Gadamer'e göre, Aristoteles'in insanı *animal rationale* olarak belirleyen tanımı, insanın düşünme kapasitesini, insanı insan yapan, dolayısıyla onu diğer canlılardan ayıran bir özellik olarak belirlemiş ve bu belirleme zamanla kurumlaşmıştır. Fakat Gadamer, (2002) 'logos' kavramının asıl anlamının dil olduğunu ileri sürer (65). Benzer görüşü Heidegger de paylaşır. Heidegger, Aristoteles'in ve Platon'un 'logos' kavramını çokanlamlı bir şekilde kullandıklarını ve hangi kullanımın temel anlam olduğunun belirgin olmadığını iddia eder. Heidegger'in tespitine göre 'logos'un temel anlamı sözdür. Logos'un yalnız akıl ve düşünme ile bir tutulması ise onun asli varlığına dair yorumlamalardır aslında (Heidegger, 2011: 33). Logos'un aslen söz olduğunu beyan etmek dili düşüncenin bir aracı olarak görmeyi reddetmek anlamına da gelir. Çünkü hem hermeneutik fenomenolojide hem de felsefi hermeneutikte "sözün açıkça-dile-getirilmişliği" (Heidegger, 2011: 170) olarak dil, aklın, iletişim kurmak, anlatmak yahut anlamak için kullandığı bir araç olarak değil, birlikte-varolma, yani mit-dasein anlamında tanımlanan öznelarası dünyanın somut ortamı olarak kabul edilir. Dolayısıyla sinema sanatı ile dil arasındaki ilişki yapısalci dil teorilerinin belirlemelerini kapsayacak bir genişliktedir.

Özetlemek gerekirse, dil fenomenini Saussure'ün çerçevesini çizdiği anlamda ve onun terminolojisi ekseninde değerlendirecek olursak, 'Sinema bir dildir' ve 'Sinema bir dilyetisidir' önermelerinin tanıtlanamadığını söyleyebiliriz. Saussure, sözel dili kendine has ontolojik ve yapısal nitelikleri olan bir gösterge sistemi olarak tanımlar; yapısal özelliklerini ortaya koymak amacıyla onu dil, dilyetisi ve söz olmak üzere kategorik olarak ayırır. Dilyetisi ve sözü

yapısalcı dilbilimin dışına taşır. Dolayısıyla, sinema teorisinin Saussure'ün yapısalcı dilbilimi ile kurduğu her bağlantı, dil fenomeninin sadece sınırlı bir yüzünü muhatap almaktadır. Bu durum, dil ve sinema arasındaki ilişkinin başka bakış açılarıyla da soruşturulması gerektiğine işaret ediyor.

### Kaynakça

- Andrew, D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Büker, S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Batuhan, H. (2006). Önsöz. *Anlam Kavramı Üzerine Bir Deneme* içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bazin, A. (1967). *What Is Cinema* (Cilt 1). (Çev. Hugh Gray). Los Angeles, USA: University of California Press.
- Berger, J. (2005). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Botasi, L., Demirkubuz, Z. (Prodüktörler), & Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2006). *Kader* [Sinema Filmi]. Türkiye.
- Burton, G. (1995). *Görünenden Fazlası*. (Çev. Nefin Dinç). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Gadamer, H. G. (2002). *İnsan Bilimlerine Prologomena, Dil, Gelenek ve Yorum*. (Çev. & Ed. Hüsamettin Arslan). İstanbul, Türkiye: Paradigma Yayınları.
- Grünberg, T. (2006). *Anlam Kavramı Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. (Çev. Mehmet Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Harman, G. (1985). Göstergebilim ve Sinema: Metz ve Wollen. Seçil Büker, & Oğuz Onaran (Ed.), *Sinema Kuramları* içinde (Çev. Seçil Büker, s. 249-262). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Heidegger, M. (2011). *Varlık ve Zaman*. (Çev. Kaan Ökten). İstanbul, Türkiye: Agora Kitaplığı.
- Lotman, Y. M. (2012). *Sinema Göstergebilimi*. (Çev. Oğuz Özgül). Ankara: Nirengi Kitabevi.
- Metz, C. (2012a). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler I* (Cilt 1). (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Metz, C. (2012b). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler II* (Cilt 2). (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Mitry, J. (1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*. (Çev. Oğuz Adanır). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Mitry, J. (1997). *The Aesthetics and Psychology Of The Cinema* (Cilt 1). (Çev. Chistopher King). Bloomington, USA: Indiana University Press.
- Propp, V. (2018). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev. Sema Rifat & Mehmet Rifat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ricœur, P. (2012). *Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*. (Çev. Mehmet Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Saussure, F. d. (1959). *Course in General Linguistics*. (Çev. Wade Baskin). New York, USA: Philosophical Library Inc. doi: 0231527950, 9780231527958
- Saussure, F. d. (1989). *Course de Linguistique Générale*. Wisbaden: Horrossowitz Verlag. doi:

3-447-00798-2

Saussure, F. d. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (Çev. Berke Vardar). İstanbul: Multilingual Yayınları.

Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev. Zafer Aracagök, & Bülent Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.