

METZ'İN SİNEMA DİLİNE YAKLAŞIMI

Ass. Seçil BÜKER

1. SİNEMAYA GÖRÜNGÜBİLİMSEL YAKLAŞIM

1.1. Sinemada Gerçekliğin İzlenimi Üzerine

“Sinema çok geniş bir konudur, bu konuya çok değişik yollardan girilebilir,” diyor Metz **Film Language** adlı yapıtına başlarken. Sinema öyle bir olgudur ki estetiğe, toplumbilime, göstergebilime, ruhbilime ilişkin sorunları içerir. Sinema kuramında birçok sorun arasında en önemlilerden biri “gerçeklik izlenimi”dir. Film bize gerçek bir seyirlik izliyormuş duygusunu verir. Albert Laffay’ın de vurguladığı gibi bu duygu roman, oyun ya da figuratif resmin verdiğinden daha güçlüdür. Film izleyicinin duygulanımsal ve algısal katılımını sağlar. Kişinin bir filmde tümüyle sıkılması olanaksızdır. Gerçeği gösterir gibidir film, sanki “işte böyle,” der.

“Gerçeklik izlenimi”nden ötürü film izleyicinin algı gücünü romandan, oyundan daha çok etkiler ve kitleleri kendisine çeker. Böylece halk ile sanat arasındaki uçurumu kaldıran bir köprü olur. Yönetmenler filmleri salt kendi arkadaşları için yapmazlar. Film kitleleri etkiler ve salonlar dolar. “Gerçeklik izlenimi” ile ilgili bu görüngü (phenomenon) estetik açıdan büyük önem taşısa da

temelde ruhbilimseldir. Çünkü bu dolaysız inanılrlık duygusu gerçekçi filmlerde duyulduğu gibi olağandığı filmlerde de duyulur. Fantastik filmlerde bile gerçekdışı gerçekmiş gibi sunulur ve gözlerimizin önünden doğal olayların akışıymışçasına geçirilir. Onları gerçekmiş gibi algılayamasaydık bu tür filmler bize tuhaf görünebilirdi. Filmlerin konuları “gerçek” ve “gerçek olmayan” diye ikiye ayrılabilir. Ama film her iki türü de gerçek kılma gücüne sahiptir.

Metz sinemada “gerçeklik izlenimi” kavramının önemini vurgularken Roland Barthes’ın bu konudaki düşüncelerini aktarıyor. Barthes’a göre fotoğrafa baktığımızda **var olanı** değil, **daha önce olanı** görürüz. Öyleyse sinemada “gerçeklik izlenimi”ni yaratan nedir? Metz bu soruyu “devinim” diye yanıtlıyor. Edgar Morin “Devinimin gerçekliği ile biçimlerin görünüşünün bileşimi bize somut yaşam duygusuyla nesnel gerçeklik algısını verir,” diyor (aktaran Metz, 1968:7; vurgulama Morin’in). Devinim tözsel (substantial) değildir, onu görürüz ama ona dokunamayız. Gerçek genellikle somutla karıştırılır. Perdede bir ağaç olduğunu düşünelim, bu ağacı tutamayız kuşkusuz. Genellikle gerçekle kopyayı ayırt etmede ölçümüz dokunmadır. Oysa nesne ile kopyası arasındaki ayırım devinim düzeyindedir. Çünkü devinim özdeksel değil, görseldir. Onun görünümünün çoğaltımı gerçeğin yeniden üretimidir. Sinemada devinimin varoluğu, “gerçeklik izlenimi”ni aynı zamanda “izlenim gerçekliği” kılar.

Jean Giraudoux, Jean Leirens ve Henri Wallon’a gönderim yapan Metz, sinemayı tiyatro ile karşılaştırarak, sinemadaki “gerçeklik izlenimi”nin ne denli güçlü olduğunu kanıtlamaya çalışıyor. Bir kez tiyatrodaki oyuncu o denli canlı ve gerçek ki izlenen yaşamın kendisi ya da bir parçası. İzleyici oyuncu ile kendini özdeşleştirmiyor. Tiyatronun oyuncu, sahne, zaman, mekân, ara gibi öğelerini düşünürsek, bu öğelerin yapıntı (fiction) için çok fazla olduğunu görürüz. Sahne düzeni “diegetic”* bir evren yaratmaz. Tiyatro gerçek yaşamla bir uzlaşımıdır diyebiliriz. Oysa sinemada yapıntı “diegesis”tir. Sinemalık seyirlik tümüyle gerçekdışıdır. Başka bir dünyada yer alır. Edindiğimiz “gerçeklik izlenimi” oyununun varoluşundan kaynaklanmaz. İzleyici gerçek mekândan

(*) “Diegesis”: Dilbilim ve göstergibilim terim dağarcığında olmayan bu kavramı ilk kez Etienne Souriau kullandı. “Görüntüsel gösteren” diye çevrilebilir.

kopmuştur ve gerçeği başka bir alana aktarmak zorundadır. Filmin yarattığı “diegetic” evrende devinim “gerçeklik izlenimi”ni sağlayan öğedir. Bu yaklaşımı ile Metz, görüntü ile gerçeklik arasındaki ilişkiden çok, izleyicinin görüntüyü gerçekmiş gibi algılamasının üzerinde duruyor sonucuna varabiliriz (Henderson, 1975:21).

Arnheim’in da bu konuya değindiğini vurgulayan Metz, kuramcının “kısmi yanılsama” (partial illusion) kuramını anımsatıyor ve onun bu konudaki düşüncelerini açıyor. Arnheim’a göre temsili sanatlar gerçekliğin kısmi yanılsamasına dayanır. Fotoğraf oylum ve zamandan yoksun olduğundan, sinemadan daha güçsüz bir gerçeklik duygusu yaratır. Oyunda gerçek zaman ve mekân boyutu vardır. Tiyatroda güçlü olan öge gerçeğin yanılsaması olmaktan çok, gerçeğin kendisidir. Film, fotoğraf ile tiyatro arasında bir yeredir ve salt görüntü verir. Sinemada izleyici sahne ya da oyuncu yerine salt görüntüyü bulur. Filmin yapıntı ögesi tiyatrodan çok daha fazladır. Bu durumda tiyatrodaki izleyici için söz konusu olan gerçekliğin yanılsaması değil, gerçekliğin kendisidir. Oysa sinemada izleyici gerçek olayların tanığıdır. Filmin gizi gerçekliği görüntülerde saklamasıdır ve gerçeklik görüntü biçiminde algılanır. Özcesi, tiyatrodaki seyirliğin gerçekliğinden, sinemada ise yapıntının gerçekliğinden söz edebiliriz. Bu gerçeklik duygusunu yaratan da yaşamla eşanlı bir sözcük olan “devinim”dir.

1.2. Anlatıya İlişkin Değiniler

Betimleme ile anlatı (narrative) arasındaki ayrıma değinerek konuya giren Metz, anlatıda bir zamansal ardısrallığın söz konusu olduğunu, bu olgunun da anlatıyı betimlemeden ayırdığını vurguluyor. Anlatıda iki tür zaman vardır: (1) anlatılan şeyle ilgili zaman; (2) anlatma için gerekli zaman. Anlatının işlevi bu iki tür zamanı uzlaştırmaktır. Yazınsal anlatımda okumak için zamana gereksinim vardır, sinemalılık anlatımda izlemek için. Bizim için önemli olan kavram görüntüdür. Çünkü görüntünün göstereni (signifier) anlaktır. Göstereni anlak da olsa her anlatı gibi o da bir söylemdir.* Yalnız her söylem anlatı değildir: lirik şiir, eğitsel film, vb.

(*) Söylem (discourse): “Konuşan ya da yazan bireyin kullandığı, bir başlangıcı sonu bulunan, kendi içinde bir tutarlılık ilkesine göre örgütlenmiş dil” (Göktürk, 1979:193).

Metz'in görüntü söylemi üzerine düşüncelerini açmadan önce, konuştuğumuz dille (langue) yaratılan söylemden söz etmek istiyoruz. Yazınsal metin doğal dilin üstüne kurulur. "Ancak, doğal dili de yazar dile getirmek istediği insanlık durumunun iletilebilmesi için gerekli değişikliklerle kullanır. Doğal dil, gerek dizimsel gerekse anlambilimsel yönden, ilkeleri kolayca izlenebilecek bir nitelik gösterirken, bir yazınsal metinde dizimsel öğelerle anlambilimsel öğeler kolayca birbirinin alanına taşar, birbiri içinde erir" (Göktürk, 1979:18). James Joyce **Ulysses**'i yazarken Dublin'in adres kütüklerinden, açıklamalı kent planlarından, gazete kesiklerinden yararlanmış, ama bunların çoğu yapıtta güncel yaşam bağlamındaki geçerliliklerini yitirmişlerdir.

Filmde de anlatının gerçek gibi algılanması, anlatılmış nesneyi gerçekdışı kılar. Metz düşsel anlatılara (masal, söylence, vb.) değinmiyor. Çünkü onlar yazara göre gerçekdışının iyi örnekleri değildir, dikkatimizi başka bir gerçekdışına çekerler. Anlatılan gerçekliğe tıpatıp uysa da anlatı olarak algılanır, çünkü zaten gerçekdışı kılınmıştır. Hiç kimse gerçekçi bir romanın kahramanını sokakta görmeyi beklemez. Emma Bovary, Cinderella'nın masalsı annesinden daha az düşsel değildir. Bir akım olarak gerçekçilik somut gerçekliğin arayışı değildir. Giderek Metz canlı televizyon yayınındaki anlatının bile -sunulan olay gerçek olsa da- televizyon ekranında gösterildiğinden gerçekdışı olduğunu söylüyor.

Anlatı bir söylemdir. Söylem de dilin (langue) karşıtıdır ya da dille gerçekleştirilen (langage en acte) bir dildir savını geliştirirken Metz Amerikalı dilbilimci Zellig Harris'in söylem çözümlemesi (discourse analysis) kavramına başvuruyor.

Dille ilgili çalışmalarda incelemeler tümce sınırı içinde yapılagelmiş. Tümce dilde temel ve bağımsız birlikler olarak kabul edilmiş. Oysa düşüncelerin anlatımında tümceden daha uzun ve geniş birliklerin kullanıldığı bir gerçek. Harris inceleme konusu olarak dil parçasını (paragraf ya da bir kitap bölümü) almış ve tümce sınırlarını aşmıştır. Tümce tam olsa da anlamı kesin olmayabilir, aynı tümce daha geniş bir parça içinde kullanıldığında anlamı daha iyi belirlenmektedir (Başkan, 1967:97).

Metz bir anlatı aracı olan görüntünün anlambirimle (moneme) ya da sözcükle eşdeğerli olamayacağını, ancak sözcenin* koşutu olabileceğini vurguluyor. Görüntülerin sayısı sözcelerin sayısı gibi sonsuzdur, sözcelerin konuşucu tarafından yaratılması gibi görüntüler yönetmen tarafından yaratılırlar. Oysa sözcük yaratılamaz. Başka bir deyişle görüntüler de sözceler gibi gerçekleştirilmiş birimlerdir, oysa sözcükler sözlüksel birimlerdir. Tümce ya da görüntü dinleyene ya da izleyene büyük oranda bilgi verir.

Metz'in bu özellikleri belirlerken Chomsky'nin üretici dönüşümsel (transformational generative) dilbilgisi kuramından etkilendiği açık. Chomsky'ye göre dildeki tümce sayısı bir insanın ezberleyemeyeceği kadar çok. Üretici dönüşümsel dilbilgisine göre insan dili sonsuz sayıda tümcenin belli sayıda kurallar ile üretilmesi ve anlaşılması ile işleyen bir dizgedir.

Bu dizgedeki sözcükler Saussure'e göre dizisel (paradigmatic) ya da dizimsel (syntagmatic) anlam bağları oluştururlar. Dizisel anlam bağı şöyledir:

bir (kitap)
on bir ”
yüz on bir ”
bin yüz on bir ”

Bu tür bağlantıda aynı çekim içerisinde bulunan göstergeler (signs) birbirleri ile yer değiştirip “bir kitap” yerine “bin yüz on bir kitap” biçimine gelebilir (Başkan, 1967:67).

Sözcükler aynı zaman düzlemi içinde dizilmişlerse aralarındaki ilintiye dizimsel bağlantı denir (Başkan, 1967:66):

bin + yüz + on + bir

Görüntü sözcce benzeri olduğundan dizisel bağ oluşturma olasılığı azdır. Sözcce gibi görüntü de tek başına anlam taşır. Oysa sözcük ancak tümce içinde anlam kazanır.

2. SİNEMA GÖSTERGEBİLİMİNİN SORUNLARI

2.1. Dil (langage) mi, Dil Dizgesi (langue) mi?

Rossellini **Cahiers du Cinema**'nın Nisan 1959 sayısında yayım-

(*) Sözcce (statement): “Bir konuşucunun ürettiği, iki susku arasında yer alan söz zinciri parçası” (Göktürk, 1979:193).

lanan bir konuşmasında, kurgu üzerine düşüncelerini aktarırken, çağdaş sinemada kurgunun 1925'lerdeki yerini koruyamadığını söylüyor. Rossellini'ye göre kurgu filmin vazgeçilmez bir aşaması. Kişi çektiğini kuşkusuz seçmeli. Kurguyu gerçekleştirirken bunu elden geldiğince en yetkin biçimde yapmalı; kurgu bugün en güçlü işleme (manipulation) aracı olarak algılanmıyor. Metz'e göre Pudovkin, Dziga-Vertov, Kuleşov, Béla Balázs, Rudolf Arnheim, Abel Gance gibi kuramcılar için "kurgu" sözcüğü "sinema" sözcüğüyle eşanlamlıydı. Aizenştayn sinemada her tür betimsel gerçekliği yadsıyordu. Salt nesnel bir temsil ya da bilgi veren bir anlatı diye nitelediği doğalcılık akımına öfkeyle bakıyordu. Kısa bir sahnenin sürekli çekiminin başka çekimler arasında seçim olasılığı olabileceğini düşünmüyordu. Çekimler bölünmeli, birbirinden ayrılmalı, her şey yeniden kurulmalıydı. Sinemasal seyirliğin kendi güzelliği yok mudur? Bunu söylemeye kimse cesaret edemezdi. Oysa her çekim bir düzenlemedir. Aizenştayn'ın sürekli düşlediği ve yapmak istediği şey, olayları görsel olarak sunmaktı. Bu nedenle de kurgu çok önem kazanıyordu. "Şeyler vardır. Onlar niçin işlenmeli?" diyen Rossellini'ye Sovyet film yönetmeni "Şeyler vardır. Onlar işlenmeli" diye yanıt verebilirdi. Gerçek olay akışını olduğu gibi vermeyen kuramcıya göre anlam yeterli değildir, anlamlama* olmalıdır. **Potemkin**'de üç değişik aslan heykelinin ayrı ayrı çekimlerinden oluşan ayırım (sequence) görkemli bir dizim oluşturdu. Bu bir dil olgusudur (fait de langue).

2.1.1. Dil Dizgesinden Dile Geçiş

Konuşulan dilde kullanılan sözdizimsel işlemlerin sinemada kullanılması, sinema dilinin bir dil dizgesi olmasına yol açtı. Giderrek bu olgu bir gelenek durumunu aldı. Birçok kişi filmi salt sözdizimsel yapısından dolayı anlayabileceğini sandı. Oysa insan sözdizimini anlıyorsa anlama yetisi olduğu için anlıyordur, yani filmi anladığı için sözdizimini de anlıyordur.

Dil dizgesi düzenlenmiş bir düzgedir (code). Dilse daha geniş bir alanı kapsar. Saussure'e göre dil dizgesi dilin önemli ama yalnızca belli bir bölümüdür, dil yetisinin bireylerce kullanılabilmesi

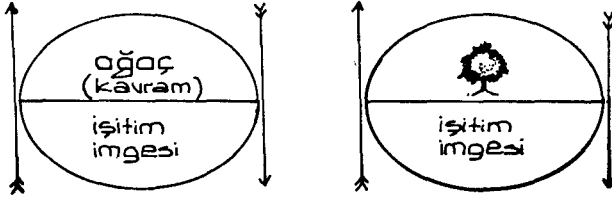
(*) Anamlama (signification): "1— Bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı, anlığımızda canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluş; gösterenle gösterilenin birleşme süreci; anlam aktarma ve anlam verme eylemi. 2— Anlamın eklemlenişi; anlamın üretiliş ve kavranışı" (Vardar, 1980:24).

için toplumun benimsediği zorunlu, anlaşma ürünü kurallar bütünü. Dili oluşturan dil dizgesi artı sözdür (parole). Söz bireysel bir seçme ve gerçekleştirme edimidir. “Tümüyle ele alındığında dilyetisinin [langage] pek çok biçime büründüğü, karmakarışık bir olgular bütünü olduğu görülür. Dilyetisi birçok alana açılır: Hem fiziksel, fizyolojik ve anlıksal niteliklidir, hem de bireysel ve toplumsal özelliklidir” (Saussure, 1916:31).

Metz’e göre dil (langue) benzeri sözdizimsel işlemlerden yoksun olduğunda film olaylar dizisi ve yarattığı “diegetic” evrenden ötürü olayları daha çok anlaşılır kılabilir.

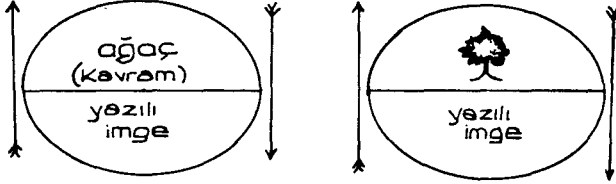
Rossellini “Şeyler vardır. Onlar niçin işlenmeli?” derken açıkça kurgu kuramını amaçlıyordu. İtalyan film yönetmeni insana Fransız yönetmen ve yazarlarını düşündürüyor diyor Metz ve soruyor: André Bazin, Rossellini’nin filmleriyle ilişki kurarak ayırım çekimi, alan derinliği, akıcı çevirim (continuity shooting) gibi olguları geliştirmede mi? Filmin söyleyecek bir şeyi olmalıydı. Bırakalım söyleyeceğini söylesin. Ama söyleyeceğini söylerken görüntüleri sözcükler gibi işleme zorunda olmasın. Bu tür sahte sözdizimine (pseudo-syntax) uyularak yapılan düzenleme çağdaş sinema için gerekli değildir.

André Bazin yalnız değildi. Roger Leenhardt, Jean Renoir ayırım çekimi yanlısıydılar. Alexandre Astruc “ciné langue”ın tam karşıtı bir kavramı, “camera stylo”yu (alıcı kalem) geliştirmişti. Merleau-Ponty ile filme görüngübilimsel açıdan bakılmaya başlandı: Ayırım (sequence) yaşamdan bir seyirlik gibi anlamını kendinde taşır. Gösteren (signifier) gösterilenden (significate) ayrılmaz. Sinema görüngübilimsel bir sanattır, yaratılmış bir seyirliktir. Gösterenle gösterilen birlikte olduğu için, seyirliğin kendi anlamlaması (signification) vardır, böylece seyirliğin kendisi gösterge olmuştur. Bu olguyu Saussure’e dayanarak açmaya çalışalım. Çizim 1 Saussure’ün dil göstergesi için verdiği çizelge. Dil (langue) göstergesinin bir kavramla işitim imgesini birleştirdiğini gösteriyor (Saussure, 1916:61). Kavram (ağaç) **gösterilen**, işitim imgesi **gösteren**, kavramla işitim imgesinin birleşimi **gösterge**. Bu işlemde imge zihinde tasarlanıyor.



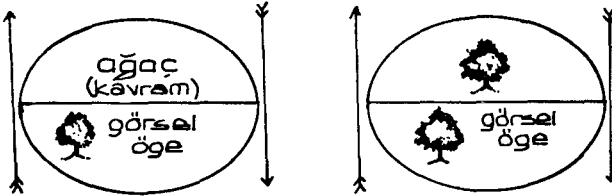
ÇİZİM 1

“Ağaç” kavramının yazılı olarak bize sunulduğunu düşünelim. Saussure’ün çizelgesinden yola çıkarak Çizim 2’deki gibi bir çizelge çizebiliriz. Kavram (ağaç) **gösterilen**, yazılı imge **gösteren**, kavramla yazılı imgenin birleşimi **gösterge**. Bu işlemde de imge zihinde tasarlanıyor.



ÇİZİM 2

Son olarak gösterenin görsel bir öge olduğunu varsayalım (Çizim 3). Görsel öge başlı başına bir **gösteren**, sinema dilinde gösterenin kendisi oluyor. Başka öğelere gereksinimi olmayan, bağımsız bir gösterge; yani gösterenin kendisi imge.



ÇİZİM 3

2.1.2. Film Anlatısı: Dizge Olmayan Bir Dil

“Film en üstün öykü anlatıcısı değil midir?” sorusunu yönelten Metz, sinema anlatısının gücüne olan inancını bir kez daha vurguluyor. Sinemaya gitmek bir tür öykü izlemeye gitmek demektir.

Film bize sürekli öyküler anlatır, bunlar dilin sözcükleriyle de anlatılabilecek türdendir; ama sinemanın söyleyiş biçimi başkadır. Sinemaya çok yakın gibi görünen fotoğrafın öykü anlatmaya kalktığında bu işi gerçekleştirmeye hiç de uygun olmadığı ortaya çıkar. Çünkü resimli romanlarda olduğu gibi sinemaya öykünür. Resimli romanlar genellikle film öyküleri anlatır. Tek fotoğraf ne anlatıyor ki yan yana gelmiş iki fotoğraf bir şey anlatsın. Oysa bir görüntüden ikincisine geçmek dile geçmek demektir.

Kurgunun görkemli döneminde Kuleşov'un deneyleri kurgunun en yetkin örnekleri sayıldı. Bu arada Béla Balázs'ın **Der Geist des Films** adlı kitabında yer alan bir yorum pek dikkat çekmedi. Macar kuramcıya göre kurgu gerçekten görkemliyse bu bir gereklilik sonucu olmuştur; iki görüntü bir rastlantı sonucu yan yana bulunduğu da izleyici ilişkiyi kuracaktır. Film yönetmenleri bunu anladıklarından bu olguyu işleme amaçlarına ulaşmak için bir araç olarak kullandılar. Jean Mitry ünlü deneylerin etkisini daha ayrıntılı olarak irdeler ve şu sonuca varır: Bu deneyler kurgu kuramının varlığını değil, "imleme mantığı"nın (logic of implication) varlığını gösteren örneklerdir. Metz de, sinema kurgunun etkisinin üzerinde ve ötesinde bir dildir; çok iyi öyküler anlattığı için değil, ona bu denli iyi öyküler anlattırıldığı için bir dildir diyerek Mitry'yi onaylar.

Sinema dilini dizge özelliklerinden arındırarak onun dil olmasını sağlayanlar arasında Bazin, Leenhardt, Astruc, Truffaut, Antonioni, Visconti gibi ustaları anan Metz, Orson Welles'i görsel öğeyi kullanmadaki becerisinden ötürü anımsıyor. Onun Marcel Proust'un tümceleri gibi uzun çekimler kullandığına değiniyor. Antonioni, Visconti, Godard ve Truffaut'yu özgül biçemleri (üslup) olduğu için andığını söyleyen Metz, onların ayırım çekimi ile kaydırma çekimi kullanmalarının dile geçişte çok önemli olduğunu vurguluyor.

2.1.3. Dil Dizgesi ve Sözlü Diller

Sinemanın dizge olduğu dönemde sözlü dillere olan tutum pek hoşgörülü değildi. Sinema da bir dil dizgesi olduğundan bir yarışma söz konusuydu. 1930'lardan önce sessiz film sözsöz öğeden korunuyordu ve rahat, durgun bir yaşam sürüyordu. Filmde konuşma yoktu, ama duyurularla, bildirilerle dolu oldukça gürültülü bir dönem yaşanıyordu.

Sessiz filmde egemen olan öge -tiyatrodan geçen- jestlerdi. Sözcüksüz konuşmak oldukça garip değil miydi? Bu tür filmlerde her jest ya da mimik bir dilbilimsel birime karşılık oluyordu. Dönemin sinema kuramlarına ilişkin yapıtlarında görüntü sözcüğe, ayırım tümceye benzetiliyordu. Tümcenin sözcüklerden oluşması gibi ayırımın da görüntülerden oluştuğu söyleniyordu. Bu yaklaşımdan ötürü sinemanın sözlü diller karşısında kendisini daha aşağı bir yerde gördüğünü söyleyebiliriz. Aralarında bir yarışma söz konusu olduğundan, müzikle doğal sesin hemen benimsenmesine karşın, konuşma direnmeyle karşılaştı. Arnoux'nun değindiği gibi, konuşan film iyi ise, iyi bir sessiz filmin özelliklerini taşıdığından ötürüdür. "Talkie" sinema alanında gerçekleştirilen uygulamımsal (technical) gelişmelerden biriydi, belki de daha önce bulunan yakın çekimden çok daha az önemliydi.

Ayzenştayn, Aleksandrov ve Pudovkin ses üzerine ünlü bildirilerinde ses kuşağını olumlu bulurlarken salt ses (noise) ve müzikle ilgileniyorlar, konuşmadan hiç söz etmiyorlardı. Sözün filme girebileceğini bile düşünmüyorlardı.

Sözün sinemaya girmesi bu sanatı tiyatroya yaklaştırdı. Ancak 1930'lardan sonra sinema konuşması ile tiyatro konuşması arasındaki ayırım belirmeye başladı. Tiyatroda söz egemendir, oysa sinemada söz görüntünün yanında ikincil bir öge. Başlangıçta konuşmanın uygun bir biçimde kullanılamamasını doğal karşılamak gerekir. Sinema bir dil değil de bir dil dizgesi olduğu sürece konuşmalar filmle bütünleşemezdi. Çünkü iki tür dizgenin birlikteliği söz konusuydu. Oysa 1940'lardan sonra konuşmanın daha yetkin bir biçimde kullanıldığını görüyoruz. Sinema bir dil olarak algılanmaya başlandıktan sonra konuşmaların da filme uyum sağladığı görüldü.

Alain Resnais, Chris Marker, Agnes Varda gibi yönetmenlerin filmlerinde sözsözsel ögeye çok ağırlık verilmiştir. Ama bu filmler gerçekten filmseldir (filmic), şimdye dek görülenden daha filmseldir.

Sinemanın dil dizgesi olduğu dönemde konuşmayla görüntünün uyumu güçtü. Çünkü sözgelimi İngilizce konuşurken aynı anda Almanca konuşmak olası değildir. Ayrıca konuşulan diller üzerlerine başka öğeler konmasına daha hoşgörülüdürler. Sözlü dili kullanırken bedensel devinimlerden yararlanılabilir. Operada,

balede olduğu gibi üzerine bir şeyler konulabilir. Oysa sinema dili dizge değildir, sanat ve dili birleştiren bir birliktir.

Saussure dilbilimi bağımsızlığa kavuştururken göstergebilimin daha geniş kapsamlı olacağını, dilbilimin de bu bilim dalının bir kolu olarak gelişeceğini vurguluyordu. Dilbilim göstergebilimin bir dalı olsa da göstergebilim dilbilimden doğdu. Yalnız Saussure'den sonrakiler, Saussure'den çok Saussure'cü oldular ve göstergebilimi dilbilimin içine soktular. Metz'e göre ağabeyin kardeşine yardım etmesi doğaldı.

Konuşulan dile ilişkin bilgiler kısa sürede yoğunlaştı. Dilbilim öyle bir ışık yakmıştı ki giderek sözsiz olmayan dillerin de iç mekanizmalarıyla ilgilenilmeye başlandı. Filmi anlamak, daha doğrusu kavramak için göstergebilime başvurmak gerekliydi.

2.1.4. Görüntü Söylemi ve Dil Dizgesi

Sinema dili evrenseldir, çünkü görüntüyü algılama tüm dünyada çok az değişen bir olgudur. Ayrıca sinema dilinde ikinci eklemleme* yoktur. Sesbirim (phoneme) gösterendir, gösterilen değildir. Oysa sinemada görüntü hem gösterendir, hem de gösterilen. Görsel seyirlik gösterenle gösterilenin birleşmesini gerektirir, burada sesbirimin oluşmasına olanak yoktur. Oysa konuşulan diller sesbirim açısından farklıdır, bundan dolayı değişik dilleri konuşanlar birbirlerini anlamazlar. Sesbirim başka dillere çevrilemez. Ancak her dil kendi ses yapısının özellikleri içinde tanımlanabilir. Sesbirimden yoksun olan görüntü söylemini çevirmek diye bir şey zaten söz konusu olamaz. Filmin sesbirimi olmadığından o zaten her dile çevrilmiştir, bu nedenle de evrenseldir. André Martinet de çift eklemlemenin** olmadığı bir yerde dilden (langue) söz edilemez diyor. Bu açıdan sinema dil değil, bir "sanat dili"dir. Bu durumda sinemaya dizgesiz bir dil diye bakmak uygun olacak gibi görünüyor.

(*) İkinci eklemleme (second articulation): "En küçük ses birimlerinden (sesbirimler) oluşan eklemleme düzeyi" (Vardar, 1980:94).

(**) Çift eklemleme (double articulation): "...doğal dilin, en küçük anlamlı birimleri (anlambirimler) ve en küçük ses birimleri (sesbirimler) aracılığıyla oluşturduğu düzen" (Vardar, 1980:51).

Sesbirimleri olmadığından sinemada birinci eklemleme* de yoktur. Filmle ilgili güçlükler başlangıçtaki karışıklıktan kaynaklanmaktadır. Görüntü sözcük, ayırım tümce gibi tanımlanmaktaydı. Oysa görüntü bir ya da daha çok tümcenin karşılığıdır, ayrımsa söylemin bir parçasıdır. Görüntünün bir adamın sokakta yürüdüğünü gösterdiğini varsayalım. Bu görüntü kuşkusuz “Bir adam sokakta yürüyor,” tümcesi ile eşdeğerlidir. Saussure sözdiziminin dizimsel (syntagmatic) olduğunu gözlemledi. Filmle ilgilenen herhangi bir kimse de aynı şeyi düşünebilir. Çekim film zincirinin en küçük birimdir. Ayırım dizimsel bir bütündür. Kişi filmde olası dizimsel düzenlemelerin varsıllığını incelemeli, dizimsel düzenlemeleri sinemanın dizisel kaynaklarının yoksulluğu ile karşılaştırmalıdır. Bu inceleme kurgu sorununu değişik bir açıdan görmemizi de sağlayacaktır.

Filmin dizimsel düzenlemelerinin varsıllığı, dizisel ilişkileri ortaya çıkarmayı güçleştirebilir. Oysa sinema yaratmak zorundadır. Her görüntü bir “hapax”tır**. Yalnız görüntüler anlamlarını öbür görüntülerle dizisel karşılıkları içinde kazanmazlar. Filmin dizisel yoksulluğu, belirli alıcı devinimleri (geri ve ileri kaydırma) ya da noktalama yöntemleri (zincirleme ya da kesme) ile giderilebilir.

2.1.5. Sinema ve Yazın: Görsel Anlatım ve Yazınsal Anlatım

“Langue” çift yönlü iletişim için kullanılan bir göstergeler dizgesidir. Oysa tüm sanatlarda olduğu gibi sinemada da iletişim tek yönlüdür. Başka bir deyişle sinema bir iletişim aracı olmaktan çok bir anlatım aracıdır. Lumière kardeşlerin buluşundan sonra sinema konusunda çok tartışıldı. Sinema bir arşiv aracı mıydı, eğitsel amaçla kullanılabilir bir araç mıydı, yoksa yeni bir gazetecilik miydi? Sinemanın anlatı yolunu seçmesi, gerçekten toplumsal ve tarihsel bir olgudur.

Sözlü dil ile sinema arasında karşılaştırma her zaman yapılır. Bu karşılaştırma bir sözcük sanatı olan yazınla yapıldığında, gö-

(*) Birinci eklemleme (first articulation): “En küçük anlamlı birimler ya da anlambirimlerden oluşan eklemleme düzeyi” (Vardar, 1980:42).

(**) Hapax: Bir tek kez söylenen; bir metinde bir kez geçen sözcük. Metz gene yaratılabilecek olası görüntü sayısının sonsuz olduğunu vurgulamak istiyor.

rüntü sanatı olan sinema ile yazın aynı göstergebilimsel çizgiye oturtulabilir. Sinemayı konuşulan dille karşılaştırsak aynı koşulluktan söz edemeyiz. Çünkü sinema dili konuşulan dilin bittiği yerde başlıyor, yani tümce düzeyinde. Dilin en üstün dilbilimsel birimi olan tümce, film yönetmeninin en küçük birimidir.

Sinema anlatısı ile yazın anlatısı arasındaki ayrımı Metz şöyle açıklıyor: Yazınsal anlatım doğal dilin üzerine kurulmuştur. Yani dil ile yazın ayrılaşmış olgulardır. Sözlü dil her an kullanılır. Yazınsal bir yapıtın varolması onu bir kişinin yaratması ile olanaklıdır. Hangi amaçla gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin film her zaman yazınsal bir yapıt gibidir. Sanatsal da olsa, eğitsel de olsa, film yaratılır. Doğal dille gerçekleştirdiğimiz söyleşi değildir. Kişi eğitsel film, sanatsal film gibi ayrımlara gidebilir, ama bu iki tür arasındaki ayrım doğal dille şiir dili arasındaki ayrım kadar açık değildir. Bu nedenle film bir iletişim aracı olmaktan çok anlatım aracıdır.

Yazınsal yapıtlar ve sinema anlatım aracıdır, çünkü onlara yanıt verilmez. Ama doğal dili kullanırken “Saat kaç?” diye sorar ve “Sekiz,” yanıtını alırız. Bu durumda bir iletişimin kurulduğu açıktır. Kısacası sinema doğal dilden çok yazına benzer.

2.2. Düzanlam ve Yananlam

Eğitsel ve belgesel filmlerin bile sanatsal olduğunu söyleyen Metz, en düzanlamsal görünen görüntünün de yananlamlı olabileceğini vurguluyor. Düzanlamın (denotation) sinemada yananlamla (connotation) eşit olduğu sonucuna varan Metz, düzanlam gibi yananlamın da anlatım aracı olduğunu söylüyor. Görüntünün tümce benzeri olduğunu kanıtlarken verdiği bir örnek onun bu konudaki düşüncesini daha iyi ortaya koyar: Görüntüde bir tabancanın yakın çekimi vardır. Ama bu görüntü salt “tabanca”yı göstermez. Görüntünün anlamı “İşte burada bir tabanca var,” tümcesi gibidir.

Sinema göstergebiliminde yananlamdan söz ettiğimizde sinemanın yedinci sanat olduğu düşüncesine daha çok yaklaşıyor gibiyiz. Işık ögesi, alıcı devinimleri yananlam oluşturmada etkilidir. Yananlamı yaratan da düzanlamlı bir gösterendir. Yalnız değişik ışıkta çekilen aynı sahne değişik izlenim yaratabilir. Bundan do-

layı bu tür etkilerin nedensiz olmaması, olaylar dizisini desteklemesi gereklidir. Örneğin sinemada bir ev göstermenin çok çeşitli yolları vardır. Düzanlamın görüntüye geçiriliş biçimi, yananlamın oluşmasını sağlamaktadır.

Düzanlam göstergenin bilinen anlamıdır. Yananlam düzanlamı kapsayan, ama ondan ayrımlaşan bir ikinci dil gibidir. Yananlamın içeriği ne olursa olsun, bize bu içeriği aktaran biçim düzanlamın gereğidir.

Amerikan kara film türünden bir örnek veren Metz görüntüde New York limanının boş rıhtımlarından birisinin gece yarısı durumunun verildiğini söylüyor. Rıhtım belli bir biçimde gösterilmektedir: üstten çekim, karanlık ve sisli aydınlatma. İzleyici bu görüntüden belli bir baskı duyar. Betonlar çağdaş yaşamın insandan uzaklığını çağrıştırır. Bu duygu, gösterilen nesneye ya da gösterilme açısına bağlıdır. Gülümseyen bir kadın yerine boş depolar görmemiz bizde bu tür bir izlenim yaratmıştır. Kısacası Metz sunuş biçimi ve içeriğin birlikte yananlamı oluşturduklarını söylüyor.

2.2.1. Sinematografik Anlam Nedensiz Değildir

Sinema dili ile doğal dil arasında iki ayrım var. Bunlardan ilki doğal dilde göstereni gösterilenle birleştiren bağın nedensiz (arbitrary) olması: “Örneğin ‘kardeş’ kavramının, kendisine gösterenlik yapan **k-a-r-d-e-ş** ses dizisi ile hiçbir iç bağıntısı yoktur. Başka herhangi bir gösteren de aynı işi yapabilir” (Saussure, 1916: 62). Konuşulan dilin göstergesi nedensizdir, oysa sinema dilinin göstergesi nedenlidir (motivated).

Sinema evrensel bir dildir ve anlatı öğelerinin seçimi anlatılmak istenen içerik tarafından belirlenir. Bize bir ev göstermek isteyen yönetmen, kendisi hangi ulustan olursa olsun, ev göstermek zorundadır. Bu nedenlilik ilişkisi filmi salt düzanlam düzeyinde ele almamızı gerektirmez. Yananlam düzeyinde de nedenlilik ilişkisi vardır. Düzanlamda gösterenle gösterilen birbirine benzer. Köpek görüntüsü köpek gösterir. Göstergibilim açısından gösterenle gösterilenin özdeş olmalarına gerek yoktur. Yananlam söz konusu olduğunda gösterenle gösterilen arasında nedenlilik ilişkisi vardır, ama gösterilen gösterenin ötesine geçebilir. Başka bir de-

yişle yananlam simgeseldir. İsa çarmıha gerildiği için, haç Hıristiyanlık simgesidir.

Bir filmde kahraman sürekli aynı ezgiyi söylerse, giderek kahraman perdede görülmediğinde de ezgiyi duyar duymaz kahramanı anımsarız. Bu durumda ezgi yönetmen tarafından seçildiğinden yanlamsal gösteren (ezgi) ile yananlamsal gösterilen (kahraman) arasındaki ilişki bir bakıma nedensizdir diyebiliriz.

Metz şu sonuca varıyor: İşitsel ya da görsel tema, söylem içinde uygun bir konumda olursa doğrudan taşıdığı anlamdan başka bir anlam taşıyabilir, ama düzanlamla çelişkiye düşmez ya da onu yadsımaz. Gösterenle gösterilen gene bir aradadır. Bundan dolayı konuşulan dildeki nedensizlik ilişkisi sinema dilinde söz konusu olamaz.

Yalnız düzanlamda nedenlilik ilişkisi çok açıktır. İçeriğin biçimi belirlemesi örneksemeyle* olur. Gösterenle gösterilenin özdeş olduğu bu durumda örnekseme nedenlilik ilişkisini sağlar. Bu ilişki görsel ya da işitsel olabilir, köpek görüntüsünün köpeğe, tren düdüğü sesinin tren düdüğü sesine benzemesi gibi.

Yananlam düzeyinde bu ilişki o denli açık değil. Nedenlilik ilişkisi gerçektir, ama örneksemeye indirgenemez. Gösterenle gösterilen birlikte olduğu için gene de nedenlilik ilişkisinden söz edilebilir.

2.2.2. Sinema Dilinde Çift Eklemlilik Yoktur

Sinema dili ile doğal dil arasındaki ikinci ayrım, sinema dilinin çift eklemlilikten yoksun olmasıdır. Doğal dildeki öğeler ayrıktır**. Örneğin her öge belli sayıda sözcük içerir. Sözcükler de belli sayıda sesbirim içerirler. Sinema dili bu tür belli sayıda gösteren birimlerinden yoksundur. Çekim hiçbir zaman sesbirimle eşdeğerli değildir. Yakın çekimin de sesbirimle eşdeğerli olduğu

(*) Örnekseme (analogy): "Var olan dilbilgisel ya da sözlüksel örneklere uygun yeni öğeler yaratılmasına, dilsel birimler arasındaki bir bağıntı aracılığıyla kurulan bir orantıdan kalkılarak yeni biçimler oluşturulmasına, kimi öğelerin anlıkta bağıntı kurdukları öğelerin etkisiyle onlara benzer bir biçime girerek değişmesine yol açan süreç" (Vardar, 1980:117).

(**) Ayrık (discrete): "Değeri bağlamdan ya da çeşitli koşulların yol açtığı değişikliklerden etkilenmeyen, benzer öğelerden ayrı olan, yalnızca varlık ya da yokluğuyla değer taşıyan birimler için kullanılır" (Vardar, 1980:29).

düşünülmemelidir, çünkü öbür çekimlerle karşılaştırıldığında yakın çekim nesneye daha çok yaklaşan, ama genelde gerçeğin tümünü yansıtan bir çekimdir. Yani görüntü, yaratıcısınca yaratılmış bir sözcüktür, bir buluştur. Sözce gibi görüntü de düşünceyi gerçekleştirmez. Oysa sözcük düşünce değildir; değerli bir öge de olsa buluş değildir.

2.3. Filmsel Sözdizimi: Görüntünün Büyük Dizimsel Deyisi

Şimdiye dek “sinematografik dilbilgisi”nden söz ettiğini, onun içeriğine değinmediğini söyleyen Metz, gerçekte kuralların sözlü dildeki kadar katı olmadığını vurguluyor. Film yönetmenini uygun görüntü seçmediğinden ya da uygun sözdizimi yaratamadığından ötürü kınayamayız diyor.

Sinema göstergebilimi açısından görüntülerin dizimsel düzenlemeleri çok önem taşıyan bir konudur. Çünkü her görüntü, tek başına bir anlamı olmasına karşın, başka görüntülerle -kesme ve kurgu yöntemiyle- ayırım oluşturmak durumundadır. Ayrı birimler olmamalarına karşın görüntüler dizimsel düzenlemede yer alırlar. Bir görüntü öbürüne hiç benzemezken, anlatı filmlerinin çoğu dizimsel düzenlemeleri açısından birbirlerine benzerler. Bu nedenle de filmsel anlatı durağanlaşmıştır. Bu yinelemelerden ötürü nerede ise değişmez biçimler oluşturulmuştur. Sinemaya eşsüremliler (synchronic) yaklaştığımızda onların hiç değişmediği izlenimini ediniriz. Oysa konuşulan diller üzerine yapılan birçok artsüremliler (diachronic) araştırmalar, bu dillerin dönüşüm içinde olduklarını kanıtlamıştır. Saussure’ün bu konudaki düşüncesini sinemaya uygularsak, filmin dizimsel deyisi (category) değişebilir, ama onu bir kişinin bir gecede değiştirmesi olası değildir.

Film anlatısının bir büyük dizimi (maximum syntagma) vardır. Bu dizim belli sayıda özerk parçalara* ayrılır. Bu özerklik görelidir, çünkü parçalar anlamlarını filmin bütününden kazanırlar.

Özerk parça (autonomous segment) filmin bir alt bölümüdür. Bu özerkliğin bağımsızlığı getirdiğini söyleyemeyiz, çünkü anlamını filmin bütünü ile olan ilişkisinden kazanacaktır. Çekim fil-

(*) Parça (segment): “...sesbirim, biçimbirim (= anlambirim), dizim, kimi durumlarda da tümce gibi öğelerin her biri; bir dilsel bütünden soyutlanmış bölüm” (Vardar, 1980:119).

min en küçük parçasıdır, aynı zamanda özerk bir parçadır. **Özerk çekimi** birçok çekim içerebilen özerk parçadan ayırmamız gerekiyor. Özerk çekim olaylar dizisinin tek bir oluntusunu (episode) gösterir. Böylece özerk çekim tek bir çekim olmasına karşın filmin ikincil değil, birincil alt bölümünü oluşturur. Yazında da aynı olguyu gözlemleyebiliriz. Tümce paragraftan daha küçük bir birimdir, ama kimi paragraflar tek bir tümceden oluşabilir. Kısacası sinemada da kimi çekimler özerk, kimileri özerk değildir. Özerk çekimin bir alt türü olan **ayrım çekimi**, çağdaş sinemanın bir öğesidir. Tek bir çekimle tüm sahne aktarılır.

Değişik çekimlerden oluşan özerk dizimleri **kronolojik** ve **kronolojik olmayan** gibi de bölümlendirebiliriz. İlk türde değişik görüntülerin gösterdiği olgular arasındaki ilişki düz anlam düzeyindedir. Kronolojik olmayan dizimlerde bunun tam tersi olur, yani yananlam yaratma olanağı daha çoktur. Bu tür dizime iki örnekten ilki film estetikçilerinin **koşut kurgu ayrımı**'dır (parallel montage sequence). Metz ayrım sözcüğünü başka durumlarda kullanmak üzere kaldırıyor ve bu dizime **koşut dizim** (parallel syntagma) diyor. Bu tür dizimde birbirini izleyen "motif"ler bir araya getirilir, ama en azından düz anlam düzeyinde aralarında zamansal ya da mekânsal bir ilişki yoktur. Bu tür kurgu doğrudan simgesel bir değer taşır. Zenginlerle yoksulların yaşamlarını gösteren çekimlerin birbirini izlemesi, kent ve kır çekimleri, deniz ve buğday tarlaları çekimleri gibi.

Kronolojik olmayan dizime ikinci örnek **ayraç dizim**'dir (bracket syntagma). Bu tür dizimde bir dizi kısa sahne aralarında kronolojik bir ilişki olmadan art arda dizilmişlerdir. Birbirini izleyen anımsatıcı olaylar zincirleme, silinme, çevrinme, açılma, kararına gibi optik etkilerle dizilirler. İzleyici ayrımı bir bütün olarak algılar, ayrım içindeki kısa çekimlerle anlatının tümü arasında ilişki kurmaz.

Kronolojik dizimlerde olgular arasındaki zamansal ilişkiler bizi düz anlam düzeyinde düşünmeye götürür. **Betimsel dizim** (descriptive syntagma) birbirini izleyen görüntüler arasında salt mekânsal birliğin olduğu bir tür. Birbiri ardı sıra perdede görülen "motif"lerin birlikte varoluşu söz konusu. Örneğin bir kır betimlemesi: önce ağaç, sonra ağacın yanından akan bir dere, daha sonra uzaktaki bir tepenin çekimi. Yalnız betimsel dizimin salt

devinimsiz nesne ya da kişiler için uygulanan bir dizim olduğu gibi bir izlenim oluşmasın. Bu dizim devinim de içerebilir. Örneğin toplu bir koyun sürüsü; koyunları, çobanı ve köpeği içerebilir.

Betimsel dizim dışında tüm kronolojik dizimler **anlatı dizimleri**'dir (narrative syntagmas). Bu dizimlerin görüntülerindeki nesnelere arasında zamandaşlık (simultaneity) ilişkisi vardır. Ayrıca olaylar birbirini izler. Anlatı dizimleri iki türdür. Birincisi **koşut dizim** (alternate syntagma), ikincisi **doğrusal anlatı dizimi** (linear narrative syntagma).

Koşut dizim sinema kuramcılarınca **koşut kurgu** (alternate montage) olarak bilinir. Örneğin izleyenlerin çekimi, izlenenin çekimi, gene izleyenlerin çekimi. Kurgu koşut olarak iki ya da daha çok olayı göstermektedir. Olay dizilerine bütünüyle baktığımızda bir zamandaşlığın söz konusu olduğunu görürüz.

Doğrusal anlatı diziminde görülen tüm devinimler tek bir sıra biçiminde düzenlenmiştir. Sıra sürekli ya da süreksiz olabilir. Sürekli olduğunda eksilti* yoktur. Sıra süreksiz olursa atlamalar söz konusudur. Alıcının yerinin değişmesinden ya da araçekimden kaynaklanacak olan kesmeler sinemada gerçek eksilti değildir. Çünkü bu tür kesmeden sonra olay kaldığı yerden sürer. Sıra sürekli olduğunda tiyatro sahnesindeki ya da gerçek yaşamdan bir sahneye benzer bir sinema anlatımı yaratmış oluruz. İlk film yönetmenlerinin bildiği tek yöntem buydu. Bugün birçok değişik dizimden biri olarak gene kullanılıyor.

Süreksiz doğrusal anlatı diziminin iki türü vardır: **Olağan ayırım** (ordinary sequence), **oluntusal ayırım** (episodic sequence). Birincisinde zamanın süreksizliği düzenlenmemiştir ya da dağıtılmıştır diyebiliriz. İzleyici atlamak zorundadır. Bu en çok kullanılan bir dizim türüdür. Süreksizlik düzenli olursa, optik düzenlemelerle -zincirleme gibi- birbirinden ayrılmış sahnelerin birbirlerini kronolojik olarak izlediği oluntusal ayırım oluşur. Her iki türde de "süreksizlik" kavramının yanı sıra "sıralama" söz konusudur. Olağan ayırımda anlatının her birimi eylemin atlanamaz bir anını gösterir. Her görüntü salt gösterdiğini temsil eder. Oluntusal

(*) Eksilti (ellipsis): "Olağan koşullardaki biçimine oranla kimi öğeleri eksik olan, ama anlamayı aksatmayan bir dizim ya da tümce kullanma" (Vardar, 1980:75).

ayrımnda her görüntü kendinden daha fazla bir şey gösterir, olay gelişiminin tek bir aşamasını gösteren öbür görüntüler arasından seçilmiş gibidir.

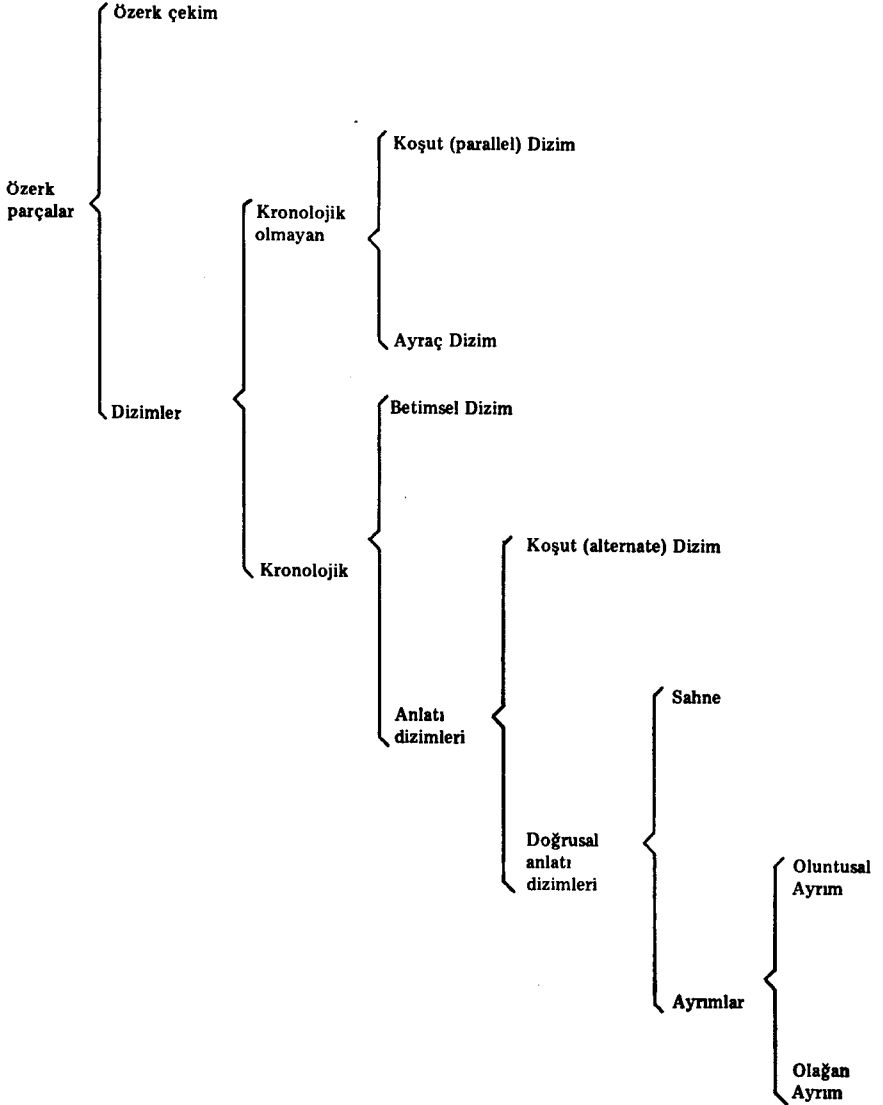
Film yaparken, ya geçmişte egemen olan geleneksel kurgudan ya da çağdaş sinemanın getirdiği bir olgu olan dizimsel düzenlemelerden yararlanmak durumundayız. Yalnız büyüsel ve güçlü bir işleme aracı olarak algılanan kurgudan artık söz edilemez. Kurgu olmadan da film söylemdir. Bir tek çekimle -salt alıcı devinimleri- bile görüntüsel bir betimleme gerçekleştirilebilir.

Sinemanın dizimsel deyişi değişmez değildir. Konuşulan dillerden de çabuk değişebilir. Filmde sanatla dil içiçedir. Sinema dil olmak için sanat olmak zorundadır. Film yönetmeni de sinema dilinin artsüremli gelişimine önem vermek zorundadır. Yazarın kullandığı gereç her zaman dilde vardır. Dil ile sanatın birlikte oluşu yaratıcı yönetmenin sinema dilinde değişimler gerçekleştirmesine yol açar. Yalnız öncü (avant-garde) filmlerde olduğu gibi büyük sapmalar izleyicinin filmi algılayamamasına yol açabilir.

Büyük dizimsel deyi, aynı zamanda filmin dizisel deyişini de oluşturur. Çünkü yönetmen film yapımının herhangi bir anında değişik dizimlerden birini seçmek zorundadır. Sinemada söz konusu olan, dizimlerin dizisidir. Aynı durum pek çok sözlü dilin sözdiziminde vardır. Örneğin pek çok yantümce arasından seçim yapmak durumundayız.

Kimi benzerliklerine karşın sinema “langue” değil, “langage”-dir artık, yani evrensel bir dil.

EK: Görüntü Kuşağının Büyük Dizimsel Deyisi



KAYNAKÇA

- Andrew, J. D. (1976) **The Major Film Theories: An Introduction**. London: Oxford University Press. Ch. 8, "Christian Metz and the Semiology of the Cinema," 212-241.
- Barthes, R. (1979) **Göstergebilim İlkeleri**, çev. B. Vardar, M. Rifat. Ankara: Kültür Bakanlığı (yayın no. 337).
- Başkan, Ö. (1967) **Lengüistik Metodu**. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Göktürk, A. (1979) **Okuma Uğraşı**. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Guzzetti, A. (1973) "Christian Metz and the Semiology of the Cinema." G. Mast, M. Cohen, der., **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**, 2nd ed. New York, N.Y.: Oxford University Press, 1979:184-203.
- Henderson, B. (1975) "Metz: Essais I and Film Theory." **Film Quarterly**, 28 (3) (Spring 1975):18-33.
- Lyons, J. (1968) **Introduction to Theoretical Linguistics**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Metz, C. (1968) **Film Language: A Semiotics of the Cinema**, çev. M. Taylor. New York, N.Y.: Oxford University Press, 1974.
- Özön, N. (1981) **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Türk Dil Kurumu (yayın no. 462).
- Saussure, F. de (1916) **Genel Dilbilim Dersleri**, çev. B. Vardar. 2 c. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1976-1978 (yayın no. 427). Alıntılar 1. ciltten.
- Vardar, B. (1980) **Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Türk Dil Kurumu (yayın no. 471).