

DÜŞÜNCE, İNSAN DİLİ VE SANAT DİLİ

Cengiz ASİLTÜRK *

ÖZET

Sanatların, biçimsel düzlemde ortak paydası olan kurgu, sinema dilinin yaratıcı öğelerinden biridir. Bir filmin en küçük parçası olan çekimler, doğal dilin sözdizimine benzer biçimde dizilenir. Bu açıdan kurgunun sanat türlerindeki yeri ve sinemanın sanat olmasındaki rolü önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Kurgu, Çekim, Film- Yapı, Şiir- Yapı, Kaydırmalı Çekim, Sahne

ABSTRACT

Fiction , as the common denominator of all arts at formal level,is one of creative factors of the language of cinema.Shots,as the smallest elements of a film,are structured like the natural syntax of language.In this respect,fiction is crucial within all art forms and it plays a significant role in terms of cinema becoming art.

GİRİŞ

İnsan, nesnelere dünyasına, ancak dil sayesinde ulaşabilir. Dünya, ancak düşünce düzlemine aktarılarak *bilgi* konusu olur, karmaşık bir bütün olmaktan çıkar; dil yoluyla somutlaşan bilgiler, her nesneyi içinde boğulmakta olduğu yığından çekip alır, son derece karmaşık bu bütüne düzen getirir, böylece onu anlaşılır kılar. Düşünce, dille bütünleşebildiğinde görev yapabilir. Dil onun yardımcısı değil, vazgeçilemez ortağıdır. Düşüncenin tüm boyutlarına ulaşılabilmesi için dil gereklidir. Kendine biçim verecek anlatım kalıbı bulunmayan yerde düşünce gelişemez. Böylesine yakın ilişkiye karşın, bu iki düzlemin birbirlerinden ayrı olduğu ve düşünce ile dilin özdeş sayılamayacağı unutulmamalı; kimi durumlarda düşüncenin dil dışına taşması, dilsiz düşünceden söz edilmesine yol açan durumlara rastlanması, dilin, insanın en

* Yrd.Doç.Dr.Cengiz ASİLTÜRK: Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema TV
cengistemucinasilturk@gmail.com

önemli bilişsel yeteneği olmasını önleyemez. Mounin'in belirttiği gibi, dildışı düşünce ile dilsel düşünce arasında kopukluk olamaz (Vardar, 1998: 13-14).

Görüldüğü gibi, insan eylemlerinde tasarlama, buna bağlı olarak düşünce esastır. Dil söz konusu olunca, durum karmaşıklaşır. İnsanı insan yapan her şey, önemli ölçüde onun dilinde yer alır; diline yansır. İç içe olan dil ve düşünce birbirlerini öncelemez.

Toplumsal psikoloji (dar anlamda ideoloji, bilim, sanat) bir bilgi alanıdır. Edimsel ve maddi varoluşu açısından toplum bir *dil etkileşimi* alanıdır. Toplumsal psikoloji, dilsel iletişim (göstergesel iletişim/etkileşim) sürecinden uzaklaştırıldığında, metafizik ve mitsel bir kavram kılıfına bürünür: Ortak ruh, ortak bilinçdışı, halkın ruhu... Gerçekten, toplumsal psikoloji, içeride bir yerlerde (iletişim halinde bulunan öznel ruhunda) konumlanmaz; *dışarıda*, anlambirimlerde, jestlerde ve edimlerde biçimlenir. Sözlü değiş-tokuş biçimlerinin tümü, ortaya çıktığı toplumun özel koşullarıyla yakından bağlantılıdır (Voloşinov, 2001: 61-62).

I. Doğal Dil (İnsan Dili) ve Düşüncenin İşleyişi

Dil-düşünce birbirine koşuttur, ama anlatımın açık-seçik olamaması onu okuyan ve dinleyen kişilere göre nitelik değiştirir. Bir metnin açıklık-seçiklik durumu, onun karşısındaki insanın kültürü ve algılama düzeyiyle ilişkilidir. Dil-düşünce ilişkisinin doğal sonucu olarak, günlük yaşantısını yüz sözcikle geçiren birinin düşünce gücü, günlük yaşantısında beş yüz sözcük kullanan birinin düşünme gücünün altında olur. Dilin yazıya geçirilmesi düşüncenin bir buluşudur. Dil ile yazı, birbirinden ayrı iki gösterge dizgesidir. Yazının tek varlık nedeni *dili* göstermektir (Saussure, 1985: 28).

Uygulayım koşullarının ve toplumsal yaşamın ürettiği yenilikleri karşılayıp adlandıran ve güçlü bir yapıya sahip olan dil, değişim karşısında dirençli kalır; yapı olarak değişimden doğrudan etkilenmez. Köklü değişimler dışında, dil dizgesi, iç zorunluk baskısıyla yavaş değişir (Benveniste, 1994: 168-169). Tüm bunlara karşın, dilin yetmediği durumda, başka bir biçimin diline başvurulur.

II. Sanatın Dilsel Biçimi

Karşılıklı konuşan oyuncuların görüntüsünü taşıyan film parçalarının birbirine eklenmesiyle elde edilen film kuşağı, kendi başına, gerçek bir sinema filmini tanımlamaya yetmeyeceği için, gerçek sinema filmi, kendine özgü biçimin dilini zorunlu kılar.

Sanatçılar, tasarımlarını gerçekleştirebilmek için, yapıtın özdeği parçaları anlam yaratacak bir biçimde kurgularlar, böylece onu, tasarımlarına en yakın biçimde ortaya çıkarırlar (Kagan, 1993: 31). Müzik, fotoğraf, karikatür, resim ya da sözlü dilin kullanılmadığı sessiz sinema dönemi filmleri, belli bir düşünceyi dışavurmanın aracıdır. Sanatsal dil, sanatçılara bir düşünceyi kendi yapısına özgü kurguyla sergileme olanağı tanır. Resim çizilirken, film çekilirken, şiir yazılırken, belli bir sanatın dili kullanılıyor demektir; düşünce, hayal, imge, tasarım, sav, dile dayanılarak dışavurulmuş olur. Yazılı dil, sinemada *altyaz* ya da *arayazısı* olarak kullanılır. Kadrajı yerleştirilen bir satıhtaki *yazı*, dilin sinemada yazılı kullanılmasıdır. Bu yazı, oyuncunun önünden geçtiği duvarda, eldeki defterde, masadaki kağıtta, duvardaki fotoğrafta ya da çerçevede olabilir. Yazı, dilin ses yönünü ayrıntısıyla aktarmaz. Sözlü dil, yazı diline göre daha devingen, daha dinamik, daha değişkendir. Değişkenlik, film repliklerinde, şiirde gözlenebilir. Toplumsal yapı ve dil, dünya görüşünü belirlemede iki önemli unsurdur. Dolayısıyla da bu iki önemli unsur, şairi ve görsel gösterge kullanan sanatçıyı etkiler. Şair, şiiri yaratma edimi sürecinde dili kullanırken onu işler, kendine özgü bir söyleyiş (deyiş) yakalamaya çabalar. Şiire özgü üstdili önemli kılan, şiirin kendi başına bir dil olmasıdır; çünkü şiirde neyin yazıldığı değil, onun nasıl yazıldığı önemlidir.

II. Göstergenin (Sözcüğün, Çekimin) İçindeki Görüntü

Sözcükler, ad oldukları varlıkların görüntülerini içlerinde taşırlar. Saussure'ün, bu nedenle, "sözcük ekrandır" dediği bilinmektedir. Edebiyatta, sözcüklerin zihinde görüntü (imge) yaratması da, onların böyle bir niteliği

olduğunu gösterir. *ağaç* Türkçe, *tree* de İngilizce konuşanların zihinlerinde *ağaç* görüntüsünü oluşturur. *ağaç*, ortak bir dil kullanan herkesin zihninde, biçimi her yönüyle belirli ve somut bir *ağaç* kavramını oluşturmadığı için, soyut varlıklar söz konusu olduğunda durum iyice karmaşıklaşır. Somut kavramı anlatmak için kullanılan sözcükler, gerçeği belirgin biçimde tanıtmaya yetmiyorken; *umut* ve *ruh* gibi sözcüklerin karşılığı olan soyut gerçekliklerin, insanların zihinlerinde imgesel görüntü olarak ve ortak bir biçimde algılanmasının olanağı yoktur.

Kamera soyut gerçeklik evrenine giremeyeceğinden, soyut varlıkların görselleştirilebilmesi amacıyla, sinema dilinde doğal dildekine benzer yollara başvurulur. Doğal dilde, soyut gerçekliğin zihinde tek bir dil göstergesi aracılığıyla görselleştirilememesi, tanımlanamaması; *ödin* dendiğinde zihinde görsel *imge* oluşmaması, bunun başka sözcükler yardımıyla anlatılabilmesi gibi, sinemada da soyut gerçeklikler, başka görüntüler yardımıyla anlatılabilir. Pudovkin'in *Ana* adlı filminde, tutuklu genç, hapisneden kurtulacağını muştulayan bir mektup aldığı anda, umutlu durumun anlatılabilmesi için, onun gülümseyen görüntüsünün arkasından coşkuyla çağılayan derelerin, çiçek açmış ağaçların, koşup oynayan çocukların; somut gerçeklikler evreninin bir görüntüsü getirilmiştir. "Umutla çırpınan yürek" tümcesi, insan zihninde oluşan *umut* coşkusu, örnekte olduğu gibi imge olarak anlatabilir.

Sıradan izleyicilerinin kimi filmleri "anlamadığını" söylemesi anlaşılır bir durumdur; çünkü Bunuel'in *Endülüus Köpeği* örneğindeki gibi gerçeküstücü filmler, Tarkovski'nin *Ayna* örneğindeki gibi şiirsel filmler, izlenmenin de ötesinde, onun okunmasını gerektirir. Okur-yazar olduğu halde okuduğu şiir için "Bu şiirden bir şey anlamadım" diyen insanın durumu da, şiir dilini bilmemesiyle açıklanabilir.

III. Sanatın Ortak Tözü: Kurgu

Tüm sanatların özgün dillerini oluşturan sayısız öge söz konusudur, ancak sanatlar ortak bir töze dayanır. Bu ortak töz, kurgudur. Kurgu olmadan sanat

yapıtı olamaz. Sanatın dilini oşuşturan öğelerin tümü, belli biçimsel oluşumların yaratılması amacıyla, sanatın tözü olan kurguya hizmet eder. Bu nedenle, her sanatın kurgu biçimi farklıdır; çünkü biçimler kurguyla yaratılır. Şiir sözcükler (sonrasında dize, paragrafsal dize ve şiirsel bölümler); sinema çekim, sahne, ayırım ve bölümler; müzik nota ve ses; dans devinim orantıları, ölçünlülük ve dizem; resim renk, ışık, biçim, gölge ve nesnelerin kurgusu aracılığıyla yaratılır. İçinde *İsa, melek, savaşçı erkek, kahraman kadın, kükremiş aslan* gibi somut varlık biçimleri gizli olan mermer bir küttleden, heykeltıraş ne yontmak istiyorsa bir seçim yapar ve onu yontar. Mermere onun biçimini verir (Kıran-(Eziler) Kıran, 2001: 123).

Sanatın dili, seçmeye dayanır. Sanatçı, dil kurma olanaklarından dilediğini seçer. Resimde, *renk-ışık-gölge-nesne karşıtlığı, nesnelerin yönsemesi, fırça vurma biçimi, derinlik, nesne konumları*, sanatçıya bu olanağı tanır; özgün dil oluşturulamadan da özgün sanat yapıtı yaratılamaz. Özgün yapıt yaratma becerisi, eğitim-öğretimin yanında özel bir yetenek gerektirir; doğayı görme sanatının Mısır hiyerogliflerini okuyabilme sanatı gibi öğrenilmesi gerekir (Gombrich, 1992: 27). Sanatın ortak dilini kullanmış da olsalar; Boticelli'nin biçemi ya da üslubu, Credi'nin biçiminden farklıdır. İkisi de Floransalı oldukları için, biçimleri Venediklilerle olabileceğinden daha yakındır; sanatçılarda (kapalı biçimden açık biçime geçiş vb.) ortak nitelikler elbette aranabilir. Kuşkusuz, her sanat yapıtı kapalı bütün oluşturmalı, çünkü yapıtın sınırlanmamış oluşu “acemilik” sayılır. (Wölfflin, 1990: 11, 18, 26).

IV. Sanat Dilinde Betimleyicilik

Betimlemek, her zaman belli bir özne için dünyadan bir kişinin özelliklerini başka bir özne için seçip ayırmaktır. Dolayısıyla bu, yararcı koşullara bağımlı anlamlama eylemidir. Bir gösterim betimlenirken, başkası (izleyici ve okuyucular) için önemli olduğu düşünülen kimi özellikler seçilir. İnsan, her şeyi kendisi için saptamaya çabalamaz, bugün yaşayan insanları ve daha sonra yaşayacak olanları ilgilendirecek olamı değerlendirir. Betimleyici çözümleme,

çözümlemecinin, düşüncelerinin doğruluğu konusunda ikna edilmesi gerekiyormuşçasına, dışarıdan bir gözlemci için öngörülen bir anlam tasarısına göre yapılır (Pavis, 2000: 53). Nasıl ki şiir incelemesi, düzyazının hiç bilinmediği durumlarda, eksik kalmaya yazgılı ise, sanatsal incelemeler de, ancak resim yoluyla gerçekleştirilen *betimlemelerin dilbilimine* ait araştırmalar ile tamamlanabilir.

İkonoloji ve imgenin simgeyle alegori (canlandırma, göz önüne getirme) içindeki işlevini, ideaların görünmez dünyası biçiminde, “adlandırılabilen dünya”yla ilişkilerini konu edinen bilim dalının temel çizgilerinin şimdiden belirginleştiği gözlenebilmektedir. Sanatın dili ile görünen dünya ilişkisi eşzamanlıdır. Bunlar göstergebilimciler ve sanatçılar dışında kalan insanların algı düzenine yabancı kalabilir. Sanatçılar bu dili, insanın anadilini kullanma düzleminde olduğu gibi dilbilgisi, anlambilim öğrenmek zorunda kalmadan kullanır (Gombrich, 1992: 23-25).

V. Sanatlarda Anlatım Tekniği ve Dil

Sanat yapıtından söz edilirken, çoğu zaman, dille bağlantılı anlatım tekniği denen olgudan söz edilir. Bu, onun kendine özgü dilsel yapısından başka bir şey değildir. Mimari yapılar da, insana resim, tiyatro, müzik, şiir, roman, film, yontu bir şey söyler. Türsel örneklerin hepsi birlikte (anlatı, yontu, şiir ya da başka bir sanat) tek ad altında toplandığı halde, her türün biricik herhangi bir yapıtı, özgün varlık olarak yalnızca kendini temsil eder. Böyle olmasının nedeni, anlatımdır. Dolayısıyla dil kullanımıdır. İster mermer kütesini yontsun, isterse boyayla çalışsın, her sanatçı, bir şey anlatmak ister. Bu arzusuna, dil ve kurgu aracılığıyla ulaşır. Mermer kütelere anlamsal biçim veren, boyalara çekicilik kazandıran, sessizliği ses yapan, donuk fotoğrafı devindiren sanatçı, bir şeyi kurgulamış, dil kullanmış olur.

VI. Doğal Dilde ve Sanat Dilinde Kurgu Ögesi Ses ve Renk

Duyumdaşlığın (*synesthesia*), yanılısamalar sonucu beş duyudan birine özgü olan yaşantının ötekilere de geçmesinin; sesli görmenin ve renkli işitmenin

yaygınlığını, her dildeki *deyişler* kanıtlar: *ciyak*, *canlı*, *bağırın*, *cırtlak* renklerden; *aydınlık*, *canlı* renklerden; *tatlı*, *şeker* çocuklardan; *müzik*, *şarap*, *buz* gibi kadınlardan; *donuk*, *parlak* düşüncelerden, *soğuk*, *aydınlık*, *sıcak*, *renkli* ya da *ışılıklı* insanlardan; *kaynayan* kalabalıktan; *renkli*, *kara* günlerden söz edildiğinde, denilmek istenen anlaşılır. Ortaklaşa duyumsayan yalnız göz ve kulak değildir; çünkü daha başka duyular da bir olayı aynı ölçülerde algılayabilir; *kadife* seslerden, *tatlı* ezgilerden, *soğuk* renklerden, *buruk* tonlardan söz edilir. Eisenstein'ın “görüntüleri duyacak sesi göreceksiniz” yaklaşımı ile, Vivaldi'nin *Dört Mevsim* adlı yapıtlarında mevsimleri betimleyişi aynı mantığa dayanır; bu senfoniye ilk kez dinleyen insanlar, sonbahar senfonisini yaz senfonisinden, kış senfonisini de diğerlerinden kolayca ayırt edebilmelidir. Bu da, sanatta farklı dillerin karşılıklı etkileşimini ve iç içe geçmiş olduğunu açıkça göstermektedir.

VII. Sanatların Ayrışık Dilleri

Kurgu konusuna sanatlar üzerinden bakıldığında, şunlar söylenebilir: Müzik sanatının dili, dil birimleri, notalardır. Orkestra şefleri, çalgıların sesini, bu yazılı notalara göre yönetir. Çalgıların sesinin belli anlatımlar sağlamak üzere yükselip alçalması ve çalgılardan birinin bir süre susması, ardından öteki çalgıların seslerinin arasına girmesi, sonra başka bir aletin sesinin alçalarak silinmesi biçiminde “sessel kurgu” yaratılır. Tüm bunlar, müzik dilini oluşturur. Çalgıların yükselip alçalması ve notaların atlanması sırasında aksama olursa, işitimde bozuk sesler oluşur, dil bozulur. Dilsel işlev, yerine getirilememiş olur. Müzik dilinden beklenen, kulağa hoş gelecek sesleri belli bir yeğnilik, bir dizem, bir baskınlık ve belli bir dizimde işitimi sağlamasıdır.

Roman söz konusu olduğunda, betimlemelerle dolu sayfalarla karşılaşılır. Betimlemelerin açıklayıcı, çözümleyici, anımsatıcı, şiirsel işlevleri olabilir. Betimlemeler, duygu ve akıl aracılığıyla imgelem yaratılmasını sağlar. Bir şey betimlemek, onu kurgulayarak karşıdakine yeniden sunmaktır. Yazar, betimleme yapmak için sayısız neden bulur; genellikle de bilgi vermek,

açıklamak ve roman olayının geçtiği uzamı tanıtmak için betimler. Anlatının temel öğelerinden betimlemenin düzenlenişi, yukarıdan aşağı, yakından uzağa, dıştan içe, içten dışa olur (Kıran –[Eziler] Kıran, 2000: 18, 19).

Filmlerde, bir kentin dış görüntüsünü veren çekimin ardından, kamera, sokakta dolaşabilir; bir yalının dış görünüşüne, ardından yalının içindeki davetlilerle çevrili masaya geçebilir. Çerçeve, ovada ilerleyen otomobil varken, ardından onun içindeki insanların yakın plan çekimi gösterilebilir. Birinci betimlemede, davetli topluluğunun hangi kentte ve nerede toplandığı izleyicilerin zihinlerine imlenir. O andan sonra, izleyiciler artık, olayın nerede geçtiği konusunda karmaşaya düşmez. İzleyici anlayışında en geniş film uzamı yaratılmış olur. Yalının içine girildiğinde, izleyiciler, yalının (olay ve kahramanlarla özdeşlik kurma yoluyla) hangi kentte olduğunu bilir. İkinci örnekte, insanların nerede olduklarının betimlenmesi için, aracın gösterilmesi gerekmiştir. Arabanın nerede bulunduğu betimlenebilmesi içinse, ilk çekim, geniş plan yapılmıştır. İki örnekte, dıştan içe bir betimleme söz konusu. Yönetmenin amacı değişince, mekanın kullanılış biçimi değişir.

Klasik anlatımcılığın kurtarılmak istenen resim sanatında, görünen dünyayı araştırma amacına sırt çevrişin ardından, yeni, heyecan verici bir görev olarak, sesler dünyası betimlenmeye başlandı. Kandinsky önemli adımlar attı; Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie* tablosunda, insanları, bu dönüştürmenin tam anlamıyla gelişmiş, kabul edilebilir bir örneğiyle karşılaştırır. Gombrich (1992: 352), “Bu tablo, *boogie-woogie*’nin ne olduğunu tam olarak bilmeyen benim gibi birinin kafasında bile, belli bir tasarım yaratacak niteliğe sahip” der. Gözle algılanan dünyanın irdelenmesi sırasında olduğu gibi, tinsel dünya ile düşler evrenini geleneksel deneyle irdelenin olanaklı olduğu günümüz sanat yapıtlarında gözlenebilmektedir. Bu gözlemler, XX. yüzyıl sanatı karşısındaki tutum açısından önemlidir; çünkü modern sanat, dar anlamdaki duyumdaşlık yaşantılarını konu almamasına karşın, sıkça renk

ve biçimleri duygusal konumların temsilcisi kılar, iç dünyayı betimlemeye çabalar. Duyumdaşlığın bir ‘bağıntılar sorunu’ olduğundan kuşku duyulamaz. Söz ile imge arasında yapılan böyle bir karşılaştırma, işitim ile imge arasında, şiir dizesi oluşturan dilsel gösterge ile bunların zihinde yaratabildiği imge arasında bağlantı kurulabileceğini de gösterir. Küçük İskender’in, *sıfır merasimi* şiirinin, *bir tavşanın ürkek kaldırıp başını dağda / yağın yağmuru seyretmesi gibi* (Küçük İskender, 1995: 85) biçimindeki dizelerinin imgesel görüntüleri, ister filmsel görüntü, isterse dizelerin zihinde yarattığı görüntü olarak ortaya çıksın, bu iki görüntünün bu dizeleri okuyan/izleyen tüm insanlarda benzer duyguları uyandırır, ama bu benzetmeyi daha ileri götürmekten sakınılmalıdır. Zaten, böyle bir amaç güdülemez. Amaç, her sanatın kendine özgü bir dili olduğunun, ancak **sinema** ve **şiir** gibi kimi sanatlarda bu dillerin benzer mantıkla işlediğinin ortaya konulmasıdır. Bu nedenle sinema dili de, tüm diğer sanat dilleri gibi şiirsel bildirişimden ayrı düşünülemez.

Bu da, biçimsel imge belirtilerine dayanan sanat sınıflandırmasının salt biçimselleşmesine değil, her türün aynı zamanda içeriksel olarak da yinelenemez oluşuna yol açar. Böylece, her sanat kendine özgü bilgi gücü ile yönlendiricidir ve kendi değerinin belirlenmesine olanak sağlar. Birisi görüntüsel, öteki dilsel gösterge olsa da; plastik sanatlar ile şiire özgü göstergelerin maddi doğası arasında derin içerik bağlantıları ve ortaklıkları bulunur. Bu ortaklık biçimleri, yaşama anlık bakışın dondurulmasına, böylece, onun zaman akışı dışında saptanabilmesine olanak tanır; eylemsel bir *anın*, nesnenin değişmez durumu haline getirilmesine aracılık edense, plastik sanat dilleri ile şiir dilinin benzeşir oluşudur. Bu benzerlik, söz sanatlarının da, tıpkı sinema sanatı gibi zaman akışı içinde değişen akış ve süreçleri iletme olanağını doğasında taşıdığını gösterir (Kagan, 1993: 335); böylece değişen süreçlerin ve zaman akışının iletilmesine aracılık eden söz sanatları, nesne ve görünüşlerin somut varlığının gerçek dünyada (sinemada ve resimde olduğu gibi) yeniden

yaratılmasının insan tarafından kavranılmasına yardım eder. Ancak, sözcüklerin anlaşılma sürecinde ortaya çıkan güçlüklerin kuraldışı sayılması gerekir. Belli dilsel göstergeleri belirleyen güçlükler, ayırıcı özelliklerin olumsuz koşulları nedeniyle, açık biçimde saptanamadığı durumlarda aksaklık yaratır. Bu güçlükler, gerçek dünyadaki hazır nesnelerin hiçbir koşulda doğrudan yansıtılmadığı ve göstergeler aracılığıyla sergilendiği imgesel betimlemelerde, betimlemelerin özü gereği ortaya çıkar. Her resim, olayların doğası gereği, görsel tasarım gücüne yönelik bir çağrı niteliğindedir; bu nedenle, hiçbir resim, izleyicinin gerçekleştireceği tamamlamalar olmadan anlaşılabilir. Resim, betimlediği nesnenin sınırlı sayıda özelliğini yansıtabilir (Gombrich, 1992: 236).

Resimde, her seferinde nesnelerin hangi özelliklerinin verildiği, ancak resme egemen olan gelenekler, kültürel düzgüler (kod), bağlamlar bilinirse anlaşılabilir; yapıtların okunabilmesini ise, ancak miras alınan dilin bilinmesi sağlayabilir. Filmleri, görsel beğeni düzeyleri uygun olmayan izleyiciler tarafından yadsındığı gözlenen Angelopoulos'nun kendine özgü o geniş planları ve uzun çekimleri de, bizce bir dil sorunsalı nedeniyle kolay kabul görmemektedir. Hollywood filmlerinin diline göre biçimlenmiş gözlerin/zihnin, bu tarz filmleri yadsıması, miras alınan dil biçimi nedeniyle normal karşılanabilir. Gerçekten, gelişmelerin doğası gereği, sanatta araçlar; resimde ışık, boya, uygun başka malzemeler, fotoğrafta varolan tüm nesnelerin görüntülenmesi, sinemada kamera, senaryo, ölçek, oyuncu, çerçeve, kurgu gibi öğeler, anlatım gücünün yitmesine neden olacak ölçüde zayıfladığında, anlatım yapmak için doğal dili oluşturan temel ilkelere geri dönülmesinin kaçınılmaz olacağını göstermektedir.

Şiir dili ile film dili arasında benzeşirlik ilişkisi kurulmak istenirken, “Şiirde konu olmaz” savı unutulmamalıdır. Bu görüşe karşın; Dağlarca'nın Kurtuluş Savaşı'na kadınların katkısını içeren anlatısal şiiri *Mustafa Kemal'in Kağnısı*, Dıranas'ın çocukken bir kadına aşık olan bir gencin derin özlemini içeren

anlatısal şiiri *Fahriye Abla*, Baudelaire'in tayfaların eline geçmiş bir şaire benzetilen *albatros* kuşunun öyküsünü konu alan anlatısal şiiri *Albatros* gibi, öykülü şiirlerle karşılaşmaktadır.

Bilindiği gibi sanat yapıtı kurulurken, insan doğayı taklit eder; yani sanatçı, taklit (*mimesis*) yoluyla var olanı dönüştürür, değiştirir, başka bir biçimde ortaya çıkarır. Öyleyse, her yenedensunum bir yorumlamadır. Bu açıdan, şu örnek, yol gösterici olabilir: “Bir trafik kazası, ancak birkaç saniye sürer; insan duyuları, sinemacı gibi, kazanın gözden kaçan tüm anlarını kayıt edemez. Her tanık, hızla geçip giden anları içgüdüsel olarak, kendine göre tamamlar; boşlukları hemen doldurur, bunların birer beyaz boşluk olduğunu unuttur.” Birkaç saniye süren bir trafik kazası bir *anlatıya* dönüştüğünde, birkaç dakikayla olduğu gibi, on dakikayla da anlatılabilir. Bu çerçeveden bakılırsa; anlatı, üretimi yapan özneye bağlıdır denilebilir. Doğal olarak aynı şey algılama için de geçerlidir. Anlatı, duruma göre, yeniden düzenleme, yeniden yazma, seçme yapma etkinliğidir. Bu nedenle de *yorumbilimin* yetki alanına girer (Kıran-(Eziler) Kıran, 2000: 54).

Dilsiz ve kurgusuz sanat yapıtı ya da anlatı olamayacağı için, yazınsal türlerde dil, kurgu (*composition*: dilsel bağlamda bir anlatım için *yan yana koyma*) biçimini almıştır. Yazınsal bir kurgu, o yazınsal türün en küçük birimi olan sözcüklerden işe başlanarak yapılır. Böylece, yapıtın bütünü, kurgunun etkisi altına alınır. Doğal dillerin, varlığın kendine özgü niteliklerini sözcük kurgusu aracılığıyla göstermeye başlaması, yapıtların başka bir dile (yanısıra dil içinde dile) çevrilme güçlüğünün temel nedenir.

Kurgusal yapı, birçok anlatıda gözlenebilir. İki ayrı uzamda, kendi bağımsız serüvenlerini yaşayan kahramanlar, koşut kurgu yapılarak, daha sonra karşılaştırılır. Okurları anlatıya bağlayan, çoğunlukla, bu buluşma *amına* tanık olma arzusudur. Şiirin bir dizesinden bir anda başka bir dizesine geçilivermesini andıran biçimde, sinema izleyicileri de, sinema dilinin önemli

öğelerinden *kararma-açılma* ya da koşut kurgu yoluyla bir uzamdan ötekine bir anda geçiverir.

Sanat yapıtı yaratılmaya başlandığı andan itibaren, onun kurgu ve dil yapısı da örülmeye başlanmış demektir. Dilsel anlamda film kurgusu, iki çekimin yalnız birbirlerine eklenmesi olmadığı gibi, başka sanatlarda da iki olay ya da görüntünün parçalarının salt eklemelenmesi değildir. Sinema kurgusu, öncelikle, farklı içerikte çekimlerin yan yana getirilmesi, çarpıştırılması, diyalektiğin temel yasası gereği yeni bir anlamın yaratılmasıdır. Joyce, *Finnegans Wake* adlı romanı yazmaya, romanın sonunda yarım bıraktığı (bırakacağı) tümcenin sonuyla başlar. Manchevski de, *Yağmurdan Önce* adlı filminin sonunda ilk sahneye geri döner, yeniden aynı noktaya gelir. Manchevski'nin filminde de söylediği gibi, “çember asla yuvarlak değildir”; çünkü aynı noktaya gelirken yaşanan tüm olaylar, çemberi kırmıştır. Bu iki yapıtta da, tümsel yapıyı oluşturan parçaların yaşamdaki yazım ve gösterim sırası değiştirilmiştir. Böylece, filme ya da romana ilişkin izleğin gerçek yaşamdaki gelişim çizgisine bağlı kalınmamış; yapıt, *ekleme* anlayışına sahip kurgunun o geleneksel yapısından uzaklaştırılmıştır. Kurgunun yeni aşamasında anlatım ve gösterimin sırası karmaşık verildiği için, okurun ve izleyicinin parçaları bütünleştirme çabasına girmesi, dolayısıyla kurguyu bir kez de zihninde yapması gerekir. Tüm bunlar; bir sanat yapıtının, şiirin, romanın, tiyatronun, öykünün, sinemanın, kurgu ve dil yaratısı olduğunu gösterir. Geleneksel anlatıda dil, konuşma dilinden büyük ölçüde sapma göstermezken, şiir dili, kendi varlığını tam da bu sapmaya borçludur.

Şiirsel anlamın temel yapısı, *sinema* ile *şiir* arasında bulunan soyut anlam eksenini üzerindeki karşıtlıklara dayanır. Şiirle sinemanın tüm anlambirimcikleri ortak olsaydı, bu iki sanat birbirinin bire bir aynısı olurdu. Böyle olmadığı kesin, ancak bulunan bu ortak anlambirimcikler, onların birçok açıdan benzerliklerini ortaya koyar. Bunuel'in, *Endülüs Köpeği* filminin, kovboy filmlerinden çok, gerçeküstücü bir resme ya da şiire yakın olduğu söylenebilir.

Bu nedenle, şiirin biçimi ve anlamı, çoğu zaman anlatıların da ötesinde, insanın geleneksel algı alışkanlıklarına pek uymayan bir karşı süreç gibi görünür. Öteki sanat yapıtları gibi şiir de, çok yönlü, çok katmanlı bir tek (mutlak) anlamı içerir; ama yine öteki sanatlarda olduğu gibi, bu anlamın algılanması da, geçmiş *okuma* sürecini (şiir dilini bilmeyi) gerektirir. Yetkin bir sinema izleyicisi de, iyi ya da kötü filmi birbirinden kolayca ayırt edebilir, çünkü bu yapıt, geçmiş *okuma-izleme* sürecini, yapıtın dilini, sinema dilini, sanatsal filmi ayırt etmeyi gerektirir. Ancak bu donanıma sahip izleyici, filmdeki oyuncuların başarılı olup-olmadığını, renk-ışık kullanımını, estetik görüntü düzenlemesini algılayabilir ve çözebilir.

Şiir, alışıldık sözcükleri, alışıldık nesnelere yepyeni gösteren-gösterilen ilişkisine sokarak, bilinen doğal dili, kalıplaşmış algılamanın tekdüzeliğinden kurtarır. Şklovski'ye göre, sanat yapıtları, bilinç alışkanlığına karşıt olan dilsel özelliğe yabancılaştırır. Bu özellik, sanatın belirleyici ilkesidir. Bu açıdan Hulme'un, *Rıhtımın Üzerinde* adlı şiiri, ilginç bir örnektir:

[1] *Sessiz rıhtımın üzerinde geceyarısı*, / [2] *Takılmış uzun seren direğinin ipli tepesine*, / [3] *Sallanır ay, öylesine uzak görünen bir zaman* / [4] *Bir çocuk balonu ancak, oyundan sonra unutulmuş*.

XX. yüzyılın başlarında, romantizmin hemen sonrasında, o güne kadar “sessizlik”, “gece”, “ay” sözcüklerinin nasıl kullanıldığına alışan okuyucuları bu sözcüklerin ne tür basmakalıp duygusal bir beklenti içine sokacağı açıktır. Hulme'un dörtlüğü dikkatle okunduğunda ise, bu tür beklentilerin bir yanılgı olduğu ortaya çıkar. Bu şiirde; “gece”, “sessizlik”, “ay” ve “gemi” sözcükleri, kalıplaşmış duyarlılıkta anlam nesnesine yönelik dilsel gösterge değildir.

Şiirin kurmaca dünyası ile bilinen dünya arasında varolan karşıtlık, şiiri okuyan bireylerin bilinç yapısının, şair tarafından öngörülen algı konumuna getirilişinde, sıçrama tahtası görevi görür. Sanat yapıtının üzerindeki örtü yırtılır, okura sunulan gerçeğin bireysel ve kendine özgü başka nitelikleriyle, dünyanın nesnel gerçeğine doğrudan bağlı olmayan “imgelem” etkinliği açığa

çıkart. Böylece şiirin ya da anlatımın sunduğu bir dünya, insana, önceden tanınmayan, bütünüyle gerçekleşmemiş olan algı olanağını sağlar. Ona, nesneler dünyasıyla ilgili yaşantısını yeniden kurma olanağı verir (Göktürk, 1997: 102-103). Anlamı tamamlamayı okura bırakan şiir anlayışı, sinema dili için de geçerlidir. Champion'un, *Piyano* filminde, konuşma yetisini yitirmiş Ada ile piyano arasında derin bağlar vardır. Kocasını piyanoyu elden çıkarır. Ada piyanonun satıldığı eve giderek piyano çalma özlemini giderir. Piyanonun yeni sahibiyile aşk yaşamaya başlayınca, aldatılan koca, onu, parmağını keserek cezalandırır. İzleyiciler parmak kesilmesi ile piyano arasında öyküsel düzlemde bir bağlantı kurar, anlamı çözer. İletinin anlaşılabilirliği için böyle bir düzeneğin olması gerekir. Bu filmde iletiyi taşıyan düzenek, senaryonun öyküsel düzlem kurgusudur. Olayın göstergeler yoluyla anlaşılabilirliği, özgün bir sinema dili olduğunu da gösterir.

VIII. Doğal Dil ile Sanat Dilinin Benzeşen Anlatım Olanakları

Doğal dildeki yananlam, düzanlam, benzetme, eğretilme vb., sinema dilinin olanaklarıyla da kullanılabilir; filmde, *deniz* görüntüsü kimi zaman düzanlamda, “yerkabuğunun çukur bölgelerini dolduran su kütleli” olarak, kimi zaman da, “saflik, temizlik” ya da “coşkulu” bir durumu anlatmak amacıyla gösterilir. Eisenstei'nin, *Potemkin Zırhlısı* filminde, çıkan kargaşadan sonra, halkın zırhlıya kayıklarla yiyecek taşıdığı ayırmadaki durgun, dingin “deniz”e başka anlamlar yüklenmiştir: “Huzur”, “rahatlık”, “güven.” Küçük İskender'in *sıfır merasimi* şiirinin, “bıçak kendine sihirlenerek güler” dizesindeki “güler” sözcüğü “sinirlenerek güler” sözünün akla getirdiği “sinirle gülmek”, “sinirden gülmek”, “sinirlenerek gülmek” deyiminin katkısıyla “sinirlenir, ışıldar, kızar” yananlamlarına sahip olmuştur. Eşanlamlılık, iki ve daha çok sayıda göstergenin aynı anlama gelmesi, ayrı göstergelerin aynı gösterileni belirtmesidir. “Mektup göndermek” ve “mektup yollamak” örneğinde görüldüğü gibi, “göndermek” ve “yollamak” göstergeleri eşanlamlı özelliklerde göstergelerdir. Sinemada, kimi çekimler eşanlamlı

sayılabilir. Pudovkin, *Ana* adlı filminde hapishaneden kurtulma umudu beliren tutsak gencin “gülümseyen yüz” çekiminin hemen ardından, “çağlayan dereyi” gösteren çekimi ve “çiçeklenmiş dalı” gösteren çekimi, eşanlamlı olarak kullanılır. “Bulutlar arasından sıyrılan güneşi” ve “coşkuyla zıplayıp oynayan kuzuyu” gösteren çekimler, aynı bağlamda kullanıldığında, eşanlamlı çekim (ya da sinemanın “eşanlamlı sözcüğü”) sayılabilir; çünkü çekim de, tıpkı dil göstergeleri gibi gerçek anlamını bağlamında bulur.

Sinemada karşıtlıkları kullanmanın çok çeşitli yolları bulunmaktadır. Öncelikle sinemanın teknik yapısından kaynaklanan karşıtlıklar, ışık-gölge karşıtlığı, renk karşıtlığı, nesnelerin biçim karşıtlığı ve yatay-düsey uzunlukların karşıtlığı bunlardan bazılarıdır. Örneğin, tren katarını yatay konumda boylu boyunca gösteren çekimin karşıtı, yüksekliği (kuleleri, gökdelenleri) içeren çekim olabilir. Manchevski'nin, *Yağmurdan Önce* adlı filminde içeriksel anlamda karşıtlıklar vardır: “aşk-savaş.” Acı dolu bir dünyada sevgiye ve aşka sarılıp ayakta kalmaya çabalayan basın fotoğrafçısı adamla sevdiği kadın, taksinin arka koltuğunda sevişirken, acı ve göz yaşlarına boğulur. Hem seven hem de savaşın dehşetine yakın duran iki insandır onlar. Yaşadıkları “güzelliğin” karşıtı “savaş”, bu insanları rastgele savuran “çirkin”liğe dönüşür.

Dilsel anlamda karşıtlık, kurgu biçimi olarak da ortaya çıkmıştır. Pudovkin, bu kurguyu, şu örnekle açıklamıştır: Açlıktan ölmekte olan bir adamın durumunu ortaya koymak için, açlık çeken adamın çekimine, zengin adamın anlamsız oburluğunu gösteren çekimini eklemiştir. Bu kurguyu, sinemaya, *Sabıkalı* filmiyle Porter getirmiştir. Eski bir mahkumun yoksulluğunu içeren bir görüntü ile ona iş vermeyen patronun varlığını içeren görüntü, ardışık getirilerek, “karşıtlık” yaratılmıştır (Pudovkin, 1966: 75). Bu kurgu, karşıt içerikli olayların sırayla verilmesine dayanır.

Erksan, *Müthiş Bir Tren* adlı filminde, “yaşayan tüm insanlar, ölüye benziyordu” anlamını, ‘ölü gibi görünen insan görüntüleri’ ile ‘canlı insan

görüntülerini' kurgulayarak yaratır. Ancak bu kurgu, çekimin içinde gerçekleşir; çünkü perdedeki görüntü, bir terenin gara girmesiyle tamamen değişir: İstasyonda bekleyenleri “devinimsiz”, “suskun” durdurarak, “yaşayan ölümler” eğretilmesi yaratmıştır. İstasyonda tepkisiz dikilen insanlar, gara giren trene ilgi göstermez; trenin gara gelişi, çekimi içsel olarak değiştirir. Eğretilme benzetime dönüşür; çünkü çerçeve içinde bir kurgu, yani iki değişik çekimin iç içe geçmesi söz konusudur. Trende bulunanlar, konuşmadan ve kıpırdamadan oturur, kitap ve gazete okurlar. Aslında gerçek ölümler, trendekilerdir. Bu trende oturanlardan yaşlı bir adam, kahramanın yıllar önce ölen müzik öğretmeni; genç zabıt, savaşta yanında ölen arkadaşı; onun yanındaki genç kız, zabıtın ölen nişanlısı; gazeteyle yüzünü gizleyen adam, kahramanın babasıdır. Tren, bir anda devinir, geldiği gibi sessizce gider. İstasyondaki insanlar ise, ilk durumdaki gibi donuk kalır. Onların görüntüsü, kahramanın trende yaşadıklarıyla birlikte düşünüldüğünde, yaşayan ölümler eğretilmesi oluşur. İstasyona gelip-giden ölümler treni, eğretilmeyi benzetmeye dönüştürür. Çünkü ilkinde ortalıkta gerçek ölümler yoktur, ikincisinde trendeki ölümler vardır.

Sinemada benzetme, değişik biçimlerde yapılabilir; benzer nesnelerin görüntüsü ve benzer devinimler, ardışık getirilebilir. Örneğin fotoğraf makinesi ile tabancayı, işlevsel açıdan şu çekim sırası içinde düşünelim: Çekim 1: Fotoğraf makinesine film takılması (çok yakın çekim). Çekim 2: Tabancaya mermilerin konulması (çok yakın plan çekim). Çekim 3: Fotoğraf çekirtmeye hazırlanan bir adam (boy çekim). Çekim 4: Kurşuna dizilmek üzere bekletilen bir adam (boy çekim). Çekim 5: Objektif ayarlayan ve nesneyi çerçeveleyen fotoğrafçı (genel çekim). Çekim 6: Tabancayı idamlık adama çevirip nişan alan adam (genel çekim).

Bu çekimler ardışık getirildiğinde, fotoğraf filmi ile mermi, fotoğraf makinesi ile tabanca, fotoğrafçı ile cani, fotoğrafı çekilen adam ile idam edilecek adam benzeşmesi sağlanır.

Kurosawa'nın, *Düşler* adlı filminin dördüncü (*Tünel*) bölümünde, *Üçüncü Taburu*, kendi hatasıyla, tümünden ölüme gönderen komutanın vicdan hesaplaşması konu edilmiştir. Savaş sırasında verdiği yanlış kararlar sonucunda, *Üçüncü Tabur*'un tamamen yok olmasına neden olduğu için ceza alan, artık evine dönen komutan, bir tünele girmek üzeredir. Tünelden köpek hırlaması duyar, dönüp bekler. Köpek tünelden çıkar ve ısırarak gibi hırlayarak onun çevresinde dolanır. Komutan kendini korur, yoluna devam eder. Tünelin öbür ucundan çıktığında, arkasından ayak sesleri gelir, komutan durup bekler. Bir asker gelir, ölmediğini, evine gidip annesinin yaptığı keklerden yediğini, ailesini kendisinin öldüğüne inandıramadığını açıklar. Komutansa, onun ölmek üzereyken de keklerden söz ettiğini, can çekişirken düş görmüş olduğunu söyler, ama askere ölmüş olduğunu kabullendiremez. Büyük bir çabanın sonunda, onu öldüğüne inandırır. Asker tünelin içine doğru yürür, gözden yiter. Bu kez, düzgün adım yürüyen askerlerin ayak sesi yaklaşır. Savaşta, taarruz sırasında tamamı ölen *Üçüncü Tabur* askerleri, taburun başındaki çavuş komutasında gelir. Çavuş, komutanına, kendisinin emrini beklediklerini açıklar. Komutan, onlara, kendisinin hatası sonucu tümünden öldüklerini söyler. Vicdan azabı içinde, “Sizlerle birlikte orada ölmüş olmayı çok isterdim” der. Oysa, askerler, evlerine dönmek istemektedirler. Komutan, uzun çabadan sonra, onları ölmüş olduklarına inandırır. *Üçüncü Taburu* oluşturan tüm askerler karşısında birer ölü gibi dururken, komutan, onlara, “Üçüncü Tabur! Geriye, dön! Maarş” diye bağırır. Tabur döner, geldiği gibi uygun adım tünele girer ve gözden yiter. Saldırgan köpek, komutanın vicdanını temsil eder. Komutanı rahatsız eden “köpek” ile, içerden saldıran rahatsız eden “vicdan” arasında bir benzerlik kurulmuştur.

Düzdeğişmece karşıtı olarak eğretilme, doğal dilde olduğu kadar sinema dilinde de çok önemli bir anlatım ögesidir. Eğretilme, sinemayı, gerçek yaşamda olanların basit bir kopyası olmaktan kurtarır, ona sanatsal bir nitelik kazandırır. Böylece aradaki benzerliklerden yararlanılarak, bir olay ya da olgu,

bu olayın gerçekte kendisi olamayan olay ya da olguyla anlatılır; görünmeyen varlıklar, görünen varlıkların görüntülerine anlam bakımından dönüştürülerek gösterilir.

“Sen bir aslansın” tümcesi, cesareti vurgulamak; “Sen bir şimşeksin”, tümcesi de ivediliği vurgulamak için söylendiğinde, bir eğretileme yaratılmış olur. Sinema, öncelikle görüntü olduğu için, eğretileme, bu sanatta görüntüyle yaratılır. Eisenstein’ın uzanan, yarı doğrulmuş ve saldıran üç taş aslan yontusunun çok kısa çekimlerini birleştirerek yarattığı “kükreyen halk” eğretilemesi, bu tür anlatıma örnek oluşturur. Eğretilemeli anlatıma sık başvuran yönetmenlerden Godard (1993: 141), birçok ünlü insanın adlarının bulunduğu karatahtadan bu adları tek tek sildirir. Geride yalnız “Brecht” kalır. Böylece “Herkes gitti, Brecht kaldı” eğretilemesi yaratılır. Pasolini (1992: 35), yazın sanatının (dolayısıyla da şiirin), neredeyse tamamen eğretilemeden oluştuğunu, sinemada neredeyse hiç eğretileme kullanılmadığını; eğretilemeli anlatım bakımından sinema-yazın arasında ayrılıkların olduğunu söyler. Oysa örnekler eğretilemeli anlatımın da sinema dilinin temel taşlarından olduğunu göstermektedir.

Sinema, eğretileme yapmak isteyen yönetmenlere değişik olanaklar sunar. Kesme yöntemi bu olanaklardan biridir. Kesme, eğretilemeli anlatım için yönetmenlere gerekli uzaklıkları sağlar. Bu tür bir yöntemle eğretileme yaratmaya Fellini’nin *Tatlı Hayat (La Dolce Vita, 1960)* filmi örnek gösteren Büker, bu örneği, şöyle açıklar: Başı, gökyüzündeki İsa’ya dönük olarak dans eden birisinin çekiminden, onun baktığı yerdeki helikopterden sarkan İsa yontusunun yeryüzüne dönük yüzüne kesme yapılarak bir eğretileme yaratılmıştır (Büker, 1991: 134-135, 148).

Bu doğrultuda, Resnais’nın *Hiroşima Sevgilim (Hiroshima Mon Amour)* filminin adı bile eğretileme yaratır. Bir yanda, üzerinde atom bombasının gücü denenmiş, üç yüz bin masum insanın katledildiği “Hiroşima” adı, öte tarafta ise, insanın varlık nedeni olan sevgiyi temsil eden “sevgilim” sözcüğü vardır.

“Hiroşima” adı ölümle özdeşleştiği için de, bu iki sözcük, artık sonsuza kadar karşıt anlamlıdır. İki karşıt anlamlı sözcük bir araya getirilerek, eğretilme yaratılmıştır. Filmde sevişme, hastane, müze görüntüleri, 6 Ağustos 1945’te çekilmiş olan haber filmlerinin görüntüleriyle kesilir. Geçmiş ile yaşanan an arasında gidip-gelen filmde, sevgi coşkusu içindeki çiftin görüntüleri, atom bombasının neden olduğu saldırgan yıkıcılığın yarattığı görüntü ile kesilir, yıkım-yaratım karşıtlığı vurgulanır (Büker, 1991: 148). Bu eğretilmenin oluşması için gereken iki birim arasındaki uzaklık (kent, savaş ve aşk), bu filmde yeterince bulunmaktadır. Görüntü ve sesleri bindirerek eğretilme yaratan Bunuel ise, iki sözcüğü bindirerek eğretilme yaratır. Yarattığı bu eğretilmeyi de, filmine ad olarak verir (Büker, 1996: 143): VIRUS (virüs; hastalık mikrobi) + DIANA (kızıoğlan kız ya da tanrıça) = VIRIDIANA.

Yazın sanatı ve şiir, eğretilmeden bağımsız düşünülemez. Dizeler ile yaratılmak istenen anlamlar, çoğu zaman eğretilmenin ürünü olarak ortaya çıkar. Küçük İskender, *kanlı masal* şiirinde “Tüm eski sevgilerimi unuttum” demez; “unutma” sözcüğünü kullanmadan, şiiri eğretilme ürünü olarak ortaya çıkarır; eski sevgililerin unutulmasını anlatan dizeleri oluşturan sözcükler birlik içinde “unutma” eğretilmesini yaratır: [1] *yatağıma döküldün* / [2] *yatağıma döküldüm* / [3] *ve ben bu sonsuz savruluştayım* / [4] *o gece* / [5] *bütün eski sevgilerimden ince ince söküldüm* / [6] *senin oldum!* 1-2 dizelerinde, özne (şair), canlı durumdan, cansız duruma (ben diyen) özne durumdan dökülen *yaprak* (su) durumuna geçer. 3 dizesinde özne yaprak gibi savrulur. [4] dizesinde savruluşun yaşandığı anı belirtmede gece “zaman dilimi”, bunun yanı sıra savruluşun geçtiği yer olarak /uzam/dır. [5] dizesinde önceki sevgililerine sıkıca bağlılığı söz konusu olduğu için canlı insan, unutma sürecine girildiğinde (birbirlerine dikilmiş kumaşlardan biri gibi sökülür) cansız olur. Olağan koşullardaki biçimine oranla kimi öğeleri eksik olan, eksikleri anlamayı aksatmayan dizimde; özne, /canlı/ ve /cansız/ olma durumu arasında eğretilme sanatı ile gider-gelir. Eksiltisi yapılan biçimler durum ya

da dilbilgisi açısından kolayca kavranabilecek, eksik yanı bir güçlük çıkmadan giderilebilecek olan biçimlerdir (Vardar-Ötekiler, 1998: 95).

Sinemada anlatımın (dilin) sıkıcı olmaması, görüntünün estetik yapıda akması için, çekim fazlalıkları kurguda kesilir. Eksilti en basit halde çekimin işlenmemiş halinde iş görür, gerçek işlevi filmsel bütün içinde yerine getirir. Sağlam şiir-yapı, ondan bir tek sözcük çıkarıldığında bile nasıl çökerse, rastlantılara yer bırakılmayacak biçimde inceden inceye kurgulanmış sağlam film-yapı bir çekimi çıkarıldığında çöker. Özetle, izleyiciye anlatılmak istenen öykünün süzgeçten geçirilmesi ve tüm fazlalıkların atılması eksilti işleminin temelini oluşturur.

Kullanılmadıkları durumlarda şiiri eksik bırakmayacak kimi sözcüklerin şiirin dışarısında bırakılması, şiir dilinin eksilti özelliğini oluşturur. Bu yaklaşımsa bize şiir-yapının “sözcük eksiltme” yoluyla elde edildiğini gösterir. *eski sinemalar* (İlhan 1990: 36) şiirinin son altılığı şöyledir: *kanlı bir sarışınla şanghay trenindeyim/ takma kirpiklerinde hülyalı dumanlar/ yabancılar lejyonu’nda Fransız teğmeniyim/ belki harp divanından idamım çıkar/ bitmiyor nedense başlayan hiçbir film/ ne yapsam içimde o eski sinemalar*. Eksiltiyle bu altılığın dışında bırakılan sözcükler yerlerine konulursa, dizeler şöyle görünür: / **(ben)** kanlı bir sarışınla **(birlikte)** şanghay trenindeyim/ **(onun)** takma kirpiklerinde hülyalı dumanlar **(var)**/ **(ben)** yabancılar lejyonu’nda **(bir)** Fransız teğmeniyim/ belki **(bu)** harp divanından idamım çıkar/ **(nedenini bilemiyorum ama)** bitmiyor nedense başlayan hiçbir film / ne yapsam içimde**(ki)** o eski sinemalar (**‘ın anısını unutamıyorum**).

Okumanın açıklama/anlaşılması dizimsel düzeyde gerçekleşiyorsa, birleşmeye dayanıyorsa, dil düzdeğişmeceli, anlatisallığın temel özelliği olarak vazgeçilmez. Jakobson, Amerikalı yönetmen Griffith’in değişik çekim açıları, perspektif ve çekim odaklarıyla tiyatro geleneğini yıkararak, yakın ya da büyük çekimle düzdeğişmeceli dili yarattığına dikkat çeker (Büker, 1985: 73, 76). Griffith, *Judith of Bethulia* (*Bethulialı Judith-1913*)’da, öykünün can alıcı

noktalarını ilk ayrıma yerleştirir: Çekim 1: Bethulia'nın surları yarı genel çekimle gösterilir. Kamera kayaların arasındaki görünümü daha geniş gösterecek biçimde ayarlanmıştır. Çekim 2: Kuyu başında Naomi'nin (Mae Marsh) yakın çekimi. Çekim 3: Kuyudan su çeken Naomi'nin yakın çekimi. Çekim 4: Ağır kovayı kaldıran Naomi'nin yakın çekimi. Çekim 5: Naomi'nin sevgilisi Bobby'nin boy çekimi. Bobby, gülümseyerek su testisini Naomi'nin omuzuna almasına yardım eder. Çekim 6: Sevgilisine bakan Naomi'nin yakın çekimi. Bobby sağda, neredeyse çerçeve dışındadır. Çekim 7: Kuyudan uzaklaşmakta olan sevgililerin boy çekimi. Sağdan çerçeve dışına çıkarlar. Çekim 8: Sevgililer,soldan yakın çekimle çerçeveye girerler. Uzun çekimle sağdan çerçeveden çıkarlar. Bu ayrım, dizimsel ve düzdeğişmeceli kurguya bir örnek oluşturur. Nesne ve kişilerden ayrılmadan, onları değişik açılardan betimleyen bu ayrımda yönetmen, iki sevgiliyi gösterir, izleyicileri onlardan yana çeker (Büker, 1985: 78 – Büker, 1996: 131-132).

SONUÇ

Hem sinema dilinde hem doğal dilde, soyut gerçekliklerin somut gerçeklikler aracılığıyla anlatılabileceği söylenebilir. Tüm sanat dallarının ortak bir töze dayalı, kendilerine özgü bir dilleri vardır. Bu ortak töz, kurgudur. Kurgu olmadan sanat yapıtı olamaz.Baudelaire'nin “Kurgulanmamış hiçbir şey sanat eseri olamaz “ sözü sanat eserinde kurgunun önemini açıklar.Doğadaki kendi içinde kurgulanmış gerçeklik sanatçının eli değmeden yalnızca bir hammaddedir salt bir gerçekliktir.Sanatçı doğadaki hammaddeyi kurgulayarak sanat eseri haline getirir.

KAYNAKÇA

1. *BENVENISTE, Emile. (1995). Genel Dilbilim Sorunları. (Çeviren: Erdim ÖZTOKAT). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.*
2. *BÜKER, Seçil. (1985). Sinema Dili Üzerine Yazılar. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.*

3. BÜKER, Seçil. (1991). *Sinemada Anlam Yaratma*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
4. EZİLER/KIRAN, Ayşe, Zeynel KIRAN. (2001). *Dilbilime Giriş*. İkinci Baskı. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
5. GODARD, Jean-Luck. (1991). *Godard Godard'ı Anlatıyor*. (Çeviren: Aykut DERMAN). İstanbul: Metis Yayınları.
6. PASOLINI, Pier Paolo. (1992). *Hepimiz Tehlikedeyiz*. Hasan AYDIN. İstanbul. Şehir Yayınları.
7. GÖKTÜRK, Akşit. (2000). *Sözün Özü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
8. GOMBRICH, E.H.. (1986). *Sanatın Öyküsü*. (Çeviren: Ahmet CEMAL). İstanbul: Remzi Kitabevi
9. GOMBRICH, E.H.. (1992). *Sanat ve Yanılsama*. (Çeviren: Ahmet CEMAL). İstanbul: Remzi Kitabevi.
10. KAGAN, Moisses. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. (Çeviren: Aziz ÇALIŞLAR). Ankara: İmge Kitabevi.
11. PAVIS, Patrice. (2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi – Tiyatro, Dans, Mim, Sinema*. (Çeviren: Şehsuvar AKTAŞ). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
12. PAZ, Octavio. (1995). *Şiir Nedir? Yay ve Lir*. İstanbul: Era Yayınları.
13. PUDOVKIN, Vsevolod Illarionoviç. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*. (Çeviren: Nijat ÖZÖN). Ankara: Bilgi Yayınevi.
14. SAUSSURE, Ferdinand de. (1985). *Genel Dilbilim Dersleri*. (Çeviren: Berke VARDAR). Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
15. WÖLFFLİN, Heinrich. (1990). *Sanat Tarihinin Temel Kavranmları*. (Çeviren: Hayrullah ÖRS). İstanbul: Remzi Kitabevi.
16. VARDAR, Berke. (1998). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*. İstanbul: Multilingual.
17. VARDAR, Berke. Nükhet Güz ötekiler. (1998). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: ABC Kitabevi A.Ş.

18. VOLOŞİNOV, V.N.. (2001). *Marksizm ve Dil Felsefesi*. (Çeviren: Mehmet KÜÇÜK). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.