

S NEMA D L , F LM RETOR VE MGELENEN ANLAMA ULA MA

Mustafa MENCÜTEK N

stanbul Arel Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo TV Sinema Bölümü, Dr.

THE LANGUAGE OF CINEMA, FILM RETHORIC AND ACHIEVING THE MEANING ENVISAGED

Abstract: The century we are in is ascribed as a cinematic century, in the fullest sense. Whereas movie theaters have not still expanded till to the remote points in rural areas today, cinema has taken a particular place in the private life of almost every single person, by means of internet, compact disks, video players and television. Those people who have worked on the creation of films aim to transfer a specific meaning to the audience by their works. No matter this particular meaning sometimes seems to be very obvious, it often presents a certain closure. To realize the transfer of that closed meaning, the specific elements of the film language, is rhetoric, certain symbols and images are employed. This paper contrives to point out the ways to reach the meaning signed by images and stated through that language and rhetoric.

Keywords: Film Language, Film Rethoric, Cinematic Meaning, Symbols and Images in Cinema, Visual Language, Cinematic Semiology.

I. G R

Her türlü görsel anlatımın ne olduğu ve nasıl ifade edildiğini söylemek gerçekten zor bir iş olarak ele alınmakta ve yazın dünyasında bir dizi zeki rakip kavramlardan söz edilmektedir. Sinemanın görsel ve işitsel anlatımları, sadece gelenek-güdümlü sembolik veya göstergebilim sistemleri açısından ya da bir oyunmu gibi tam olarak açıklanamadığı gibi, sinemasal anlatımların barınan bir analizi denince, bir filmin sinema izleyicisinin sinemanın ses ve görüntüleri arasındaki algısal benzerlikleri ya da temasını nasıl sağlayacağını ve neyi anlatacağını tarif etmesi üzerinde durulmaktadır. Çoğu insan daha önce sadece görsel ve işitsel anlatımlar yoluyla daha önceden görününü bildiği bazı ünlü insanları sokakta hemen tanıma deneyimini yaşamıştır. Bu tür tanıma hareketleri günlük deneyim dünyasına sinema kuralları veya bazı dilbilgisi uygulamalarının sonucu değildir. Bunun yerine tanıma işi psiko-fiziksel kökeni henüz bilinmeyen ya da anlamı algısal benzerlikler nedeniyle mümkün görünmektedir. Sinematik anlatımların işlevinde algının rolünü vurgulamak önemli olsa da, bir film izleyicisinin işitsel ve görsel bir metni kavrayıp imgeleri üretenlerin ilgili etkinlikleri hakkındaki inançları da dahil pek çok algılamayla ilgisi olmayan inançlarca yönetildiği söylenmektedir [1]. Çinde bulunduğumuz yüzyılın tam anlamıyla sinematik bir yüzyıl olduğu öne sürülmektedir. Bugün kuçmaz

S NEMA D L , F LM RETOR VE MGELENEN ANLAMA ULA MA

Özet: Çinde bulunduğumuz yüzyılın tam anlamıyla sinematik bir yüzyıl olduğu öne sürülmektedir. Bugün kuçmaz kervan geçmez diye nitelenen uzak yerle im birimlerine kadar henüz sinema salonları yaygınla mı olmasa da, internet, kompakt diskler, video çalarlar ve televizyonun aracılığıyla hemen her ferdin dünyasında sinema yer edinmiş durumdadır. Sinema sanatının e siz ürünleri olan filmler aracılığıyla o filme emek verenlerin hepsi belli bir anlamı seyirciye aktarmak isterler. te bu anlam kimi zaman çok açık gibi görünse de çoğu zaman belli bir kapalılık sergiler. Bu anlamın iletiminde sinemanın kendine mahsus dili, retori i imgeler ve semboller i in içine girerler. Bu çalı ma sözkonusu bu dil, retorik ve imgeler aracılığıyla imgelenen anlama ula manın yollarına i aret etmeyi denemektedir.

Anahtar Kelimeler: Film Lisanı, Film Retori i, Sinemasal Anlam, Sinemada Sembol Ve İmajlar, Gorsel Dil, Sinema Semiyolojisi.

kervan geçmez diye nitelenen uzak yerle im birimlerine kadar henüz sinema salonları yaygınla mı olmasa da, internet, kompakt diskler, video çalarlar ve televizyonun aracılığıyla hemen her ferdin dünyasında sinema yer edinmiş durumdadır. Pek çok insan için sevdiği ve hayran olduğu yıldız ki ileri görmek, izlemek anlamına gelen sinema, bazıları içinse sunduğu görüntülerin büyüklüğü ve enteresantlığı, müziğin canlandırıcılığı, yakın çekimleri, solup kaybolan sahneleri, gerçeküstü görüntüler olmasına imkan tanıyan kurgu ve geçişleri, bazen de inanılmaz güzellikteki manzara görüntüleri ile çekicilik kazanabilmektedir. Adorno filmi bir sanat eseri olarak kendisine değer atfedilmesinden ziyade tamamen kültür endüstrisinin ürünü olarak ele alsa da [2], bilim kadını Elena Dagrada'nın ifadesine göre film de insanların anlam ve mesaj aktarımında işlevselleştirdiği lisanlar gibi bir lisan içerir, ve bu lisanın anlaşılabilirliği için kendi içindeki anlam oluşturma araçlarının tanınması gerekir [3].

Sinema temelde Roland Barthes'ın "fotoğraf etkisi" diye nitelendiği, fotoğrafların kendi gerçeklik duygularını kendilerinin yarattıkları çok özel ve etkileyici tarza dayanmaktadır. Öte yandan, seyircinin gözünden bakıldığında, sinematik illüzyon çok özel bir yanılsama türüdür: bu illüzyon, çok önceden olmuş bitmiş ve muhtemelen bir daha da var olmayacak eye/eylere dair bir yanılsamadır. Bu bir tür büyü oluşturmaktır zira

olmayan bir ey var gibi gösterilmektedir. Perdede gösterilen eyin yanılısına olup olmadığını seyirciyi dü ünmeye koyulurken o çoktan perdeyi terk etmi olmaktadır. Gösterilen figürler ve mekanlar seyirci için çoktan varlık sahnesinden silinmektedirler. Kısaca sinema var olmayanı var eder gibidir ve büyüğü de burada yatmaktadır [4]. Bill Nichols'ın **Ideology and Image** kitabında ifade ettiklerine gelince, popüler anlamdaki gerçekçi sinema anlatımı öncelikle rüyalarla benze mekte; daha sonra sırasıyla arzusunun yapılandırılmasının temelinde yer alan Oedipus kompleksindeki açmazla da ortak noktalar içermekte, öte yandan imajları i levsellemesiyle Lacan'ın ki ilik olu umuna yönelik ortaya koydu u kuramda yer alan ayna safhasının imajlar dünyasına göndermeler yapmaktadır. Yine seyircileri Eflatun'un me hur ma ara alegorisindeki sırtları ma aranın ık kayna ı olan giri e dönük olarak zincirlemedi ma ara sakınları haline getirerek; çok özel anlatımı ile sundu u imajlar içinde izleyenler için cinsel ya da ekonomik manada kimsenin bilmesini istemedi i eksikliklerini maskeleyen bir feti nesnesi yaratır gibidir [5].

Ba ka bir yakla ımla sinema geni albenisi olan ama kendi, üretim de erleri'nin ürünlerini pazarlamaya geni yatırımları zararını ödemeye yönelik olarak dizayn edilen, yüksek miktarda sermayeye yatırılan ve imdi evrensel olarak nüfuz eden bir sanat olarak tanımlanmaktadır [6]. Her halükarda sinema kendi gerçekli ini ortaya koyarken sundu u dünyada kalıcı, katı, orta-büyükükte (insanların 100 katı kadar büyük ve insanların yüz katı kadar küçük diyelim) nesnelere dolu bir ön plan vermektedir. Bunlar, uzamsal ve zamansal temasın de i im geçi i için çok önemli görüldü ü nedenselli in bir 'itme-çekme' kavramı açısından birbirleriyle ili kili ve birbirleriyle tarifli mümkün nesnelere. Uzamsal olarak be adet ikiliyle ayırım açısından birbirleriyle ba lantılıdır: sa /sol; yukarı/a a ı; önde/arkada; içinde/dı nda; bitli ik/ayrı. Zamansal olarak bir üçlü ayırım söz konusudur: önce/aynı anda/sonra. Son olarak birincil kuram nesnelere arasında iki önemli ayırma gidilmektedir: insanlarla di er nesnelere arasındakiler; ve ki inin kendisi ve di er insanlar arasındakiler [1]. Sinemayla ilgili hareketlerin temeli olan açık hareket önemlidir. Açık hareket muhtemel evrensellerin önde gelen örneklerinden biridir: gerçi insanlar film seyredilebilmek için belli bir evrimden geçmi de illerdir; ancak sinemayı yaratanlar bütün görebilen insanlara kolaylıkla ula abilecek resimsel bir gösterim olu turmak için insanın görme duyu sisteminin bir özelli ini kullana gelmektedirler. Sinemada mevcut di er duyuşsal tetikleyiciler, daha çok görselli e hitap eden ton a ırlıklı yakla ımlarda renk tonu kar ılıklılarının a ırı oranlarda kullanılmasıdır; çerçeveye ani bir müdahalenin yarattı ı ürkme tepkisi ve çekim içinde doku ve ses yaratmak için ı ıklandırmanın kullanımı da di er faktörler arasında sayılabilirler.

II. S NEMASAL YARATIM

Sinemasal yaratım, gösteren (biçimsel anlatım) ile gösterilen (anlam) arasındaki ba ıntının olu turulmasıyla meydana gelmektedir. Nedeni de, hem temel-anlamın hem yan-anlamın do rudan bu ba ıntı üzerinde kurulabilmesidir. Bu ba ıntının niteli i de, gerçe in sunulu biçimiyle anlamlandırmaktadır. Sinemasal anlatımda yönetmen gerçe i belli bir ölçüde bozarak iletisini göndermek zorundadır, ama gerçe i de keyfi olarak alabilirdi ne bozamaz. Yönetmenin dileti i anlamı nasıl yaratabilece i sorusu ise, can altıcı noktayı olu turur. Sinema kuramcıları, bu sorunun cevabını; renklerin seçimi, ı ı n düzenlenmesi, kamera hareketleri, kesme, zincirleme vb. gibi sinemanın biçimsel ö elerinin bilinçli bir biçimde kullanılması olarak vermektedir. Öte yandan, filmin kendisini yaratandan ba ımsız ama kendisini izleyenlerden ba ımsız olamay ı dikkate alınması gereken ba ka bir özellik olarak belirlemektedir. Film sınırlı bir süreç içinde yaratılır, oysa onu izleyenlerin sayısı ve dolayısıyla izlenme süresi bir anlamda sınırsızdır. Bu sınırsızlık içindeki seyirciler, ya am birikimleri, kültürel düzeyleri ve ya adıkları dönemin verileri içinde filmi anlamlandırırılar. Bundan ötürü, sinemada biçimin olu turdu u yan-anlamlar incelenirken bu gerçe in sürekli göz önünde tutulması bir zorunluluk gibidir [7]. Sinemada söylem ve anlam varlı ını ancak imgeler yoluyla olu turabilmektedir. Sinema esteti i konusunda önde gelen isimlerden biri olan Metz, imgelerin her zaman için nedenli olmasından ötürü sinemanın bireyselle tirilmi bir dil sisteminden çok evrensel bir dil oldu una inanır. Metz'e göre filmi seyredirken seyirci iki a amalı bir süreçten geçer. Ona göre, önce imge temel-anlam içeri i düzeyinde okunmakta ve ardından imgenin yan-anlam olarak ima etti i eyler dü ünülmektedir. Metz'in sundu u biçimiyle bu iki a amalı süreç, imgelerdeki temel-anlam ve yan-anlam arasındaki farkı çözümlenmek isteyenler için potansiyel bir de ere sahiptir [7]. Bir bahçe çe itlili inde olan temsili bir araç daha olası bir biçimde farklı türlerin etkilerinden bir buket sunacaktır. Her ortaya konan imge, duyuşsal tetikleyicileri (hatları belirtmek için renk zıtlıkları gibi), insan figürünün tanımı gibi muhtemel evrensellere, siyah çizgi resimler gibi kolayca ö renilen efektler ve alegorik figürleri tanımlama gibi daha karma ık yeteneklere seslenecektir. Yani, "ba lamdan yola çıkarak" bir eyi anlamakla kastedilen eyin bir kısmı, seyirciyeye sunulan temsil paketinde olandır, daha muhtemel evrensel imalar daha fazla içşel imalardan belirli ekillerde anlamlar çıkarılmasını sa lamaktadır. Bu ise hem açık bir biçimde ö renmeyi kolayla tırmakta, hem de her imgede evrensel etkenler, kültürel açıdan daha spesifik olanlara kar ı uygun reaksiyonu gösterme ile ilgili hipotezleri de desteklemektedir [1].

III. S NEMANIN SEM YOLOJ S

nsanlar için “resmin dilini”, “foto rafın dilini ve “filmin dilini” konu mak artık sıradan bir aktivite halini almı görünmektedir. Fakat, 1950 ve 1960’lı yılların ortalarında konu ma ve yazma diliyle dilin dı mdaki i aret sistemleri arasındaki mukayese modern dilbilimi ba larından sonra sorgulanmaya ba landı. Bu çalı maların akla gelen ilk klasi i, 1964’te Fransız gazetesi **Communications**’da basılan Roland Barthes imzalı oldukça uzun makaledir. **Communications**’ın bu basit yayımı, daha sonra semiyolojik metodun sinemaya ve reklâm analizine nasıl geni letilece ini anlatan “semiyolojinin ö eleri” metodunun tasla mını sa lamı görünmektedir [8]. Son yıllarda ise sinema semiyolojisine önemli bir ilginin geli ti i, özellikle sinema ele tirisi ve esteti inin genel i aretler biliminin sınırları içine girip girmedi i konusunda soruların yo unla tı tı gözlenmektedir. Sayıları yıllar geçtikçe kendili inden artan film dilinin ve gramerinin tekrar ara tırılması gere ini vurgulayan yakla ımlar ve bu dillerin genel dilbilimin kurulu disipliniyle ilgili olması gerekti i görü leri daha da bir a ırlık kazanmaktadır. Sinema dili kavramı kullanıldı nda mutlaka bunun bilimsel bir dil olarak kullanılması gere i üzerinde bir fikir birli inden söz edilebilmektedir. Fransa ve talya’da Roland Barthes, Christian Metz, Pier Paolo Pasolini ve Umberto Eco’nun çalı maları etrafında artan bir tartı ma bu yönde bir seyir takip etmi tir; ve bu ele tirimen ve semiologların çalı malarının arkasındaki ana metnin Ferdinand de Saussure’in “Course in General Linguistics” derslerinden do du u ve yayıldı ı kabul edilmektedir. Saussure’nin 1913’te ölümünden sonra Geneva Üniversitesi’ndeki eski ö rencileri onun ders özetlerini ve notlarını toplayıp, bunları 1915’te Cenova’da bastırarak sistematik bir biçimde sunmak üzere sentezlemi lerdir. Derste Saussure semiyoloji biliminin detaylarını adeta kehanet vafında önceden bildirmi görünmektedir [9] :

Toplumdaki akla yatkın i aretlerin ya amasına çalı an, sosyal psikolojinin ve genel psikolojinin sonucu olan bir bilim; ben onu semiyoloji diye adlandıraca ım. Semiyoloji hangi i aretlerden olu tu unu ve hangi yasaların onları yönetti ini gösterir. Bu bilim henüz var olmadı ndan, kimse onun ne olaca mını söyleyemez; fakat onun var olma ve ileride belirlenmi bir yer edinme hakkı vardır. Dilbilimi genel semiyoloji biliminin sadece bir parçasıdır; semiyoloji tarafından belirlenen yasalar dilbilimine uygulanabilir.

Semiyotik bu temellendirmeler üzerine “göstergelerin ve seslerin toplumdaki sirkülasyonunun teorisi” diye tanımlanır olmu tur. Genel kelimeler sözlü ü semiyoti i “göstergelerin ve gösterme biçimlerinin genel bilimi” diye tanımlamaktayken, böylece dilin, gösterme tarzlarından yalnızca birisi oldu una vurgu yapmaktadır. Linguistik, yalnızca semiyoti in bir daldır. Böylelikle semiyolojinin gösterge sistemlerinin sosyal hayat içinde

incelenmesi oldu u netle irken, gösterge sistemlerinin sosyal bir fonksiyonları oldu u kesinlik kazanmaktadır. Neticede göstergeler daima görsel nesnelere atıfta bulunmaktadırlar [10]. Semiotik biliminin kurucusu kabul edilen Saussure için lisan, öncelikli algılama bandında çalı an bir i aret sistemidir. Yazılı ileti im bile ısrarla alfabeyi ve yazıya geçirilen harfleri “sembolün sembolü”, yapay, dı sal, ikincil derecede önemli bir alt-sistem olarak gören dilbilimcilerin gözünde niteliksiz bir yer almaktadır. Wollen’e göre asıl ihtiyaç duyulan ey “görsel algılama bandı kapsamındaki, yazılar, sayılar ve cebirden sinema ve foto rafın olu turdu u görüntülere kadar her türlü ileti imi inceleyen çalı malardan olu an, 17. yüzyıl’da kullanılan simgeler biliminin yeniden canlandırılmasıdır”. Bu bandda, sembolik yönü keyfi ve soyut olarak a ır basan harfler ve sayılar gibi i aretlerden, belgesel foto raflar gibi indeksiyal yönü (indeksiyal=özne, yer ve zamana ba lı olarak de i iklik gösteren) a ır basan i aretlere kadar birçok farklı örnek ortaya çıkabilecektir. Sinemada anlam olu turma ve dil kuramı konusunda önde gelen bilim adamlarından Pierce ise, bir i aretin hem simge hem de bir indeks ve ya bir sembol olabilece ini; bir simgenin nesnesinin tam anlamıyla benzerini gösteren bir i aret oldu unu; gösteren ve gösterilen arasındaki ili kinin keyfi olmayıp, benzeyi ya da benzerlikten biri oldu u fikrini ileri sürmektedir. Bir indeks ise kendisi ve nesnesi arasındaki bir ba dan dolayı bir i aret olarak kabul edilir. Pierce buna birkaç örnek vermi tir: Sallanarak yürüten bir adam, bir ihtimale onun denizci oldu unun i aretidir. Kadife pantolon, tozluk ve bir ceket içinde çarpık bacaklı bir adam ise onun bir jokey veya o türde bir eyler oldu unun i aretleri olabilir. Bir güne saati ve ya bir duvar saati gündüz oldu unu belirtir. aretlerin üçüncü kategorisi olan sembol sosyal yapısı nedeniyle ki isel yakla ımlardan hayli uzak kalmaktadır. Bir sembolik i aret ne nesnesiyle benzeyi ne de onunla var olan bir ba talep etmez. O bir klasiktir ve bir kanun gücü vardır [9].

IV. S NEMA D L

Metz için sinema bir dildir çünkü onun anlamlı söylevleri olan metinleri vardır. Fakat sözlü dillerden farklı olarak daha önceden var olan kodlara i aret etmez [9]. Jensen’in yakla ımlarıyla sinema temel “langue/parole” paradigmasıyla kendi arasında uygun bir analogi kurulmasına izin vermese de, sinema dili anlam üreten bir i aret sistemine sahiptir. Ve bu anlamda sinema aynen di er sosyal ve kültürel üretimlerin tamamında oldu u gibi özel bir lisan olarak görülebilir [10]. Filmleri pek çok yönden bildik lisanlarla kar ıla tırarak bir i aretler sistemi olarak kabul etmek son derece uygun ve akılcı bir tavır olacaktır, zira filmlerdeki görüntü ve sesler tesadüfen düzenlenmezler. Bunun yanında filmlere atfedilen anlamlar ne tek bir ana özgü ne de tek bir ferde özgü de ildirler, ortada hemen her zaman bir insan toplulu u tarafından belli bir zaman yayılımında

paylaşılan bir anlam-lar bütünü söz konusudur. Film tarihi boyunca artık kalıpla mı filmsel yapılar ve anlayışlar olu mu olsa da yaratıcılık sonucu olu an/olu acak her türden yenilikte seyirci tarafından anlamlandırılmaya açıktır [3].

Sinema perdesinde görünen her şeyin çerçevelenmesi ve ço u şeylerin tekrarlanabilir olu u, üretilen filmleri bir bütün olarak kaçınılmaz biçimde bir tür gösteriye çevirmektedir. Sinemada gösterilen şeyleri yargılayabilmek için, olayların bu ekilde manipule edildi i gerçeğinin i i nde, görünen şeylerin ne kadar sahnelendi ini ve açıkça planlandı mı bilmek önemlidir. Bunu yaparken çe itli sinema türlerini göz önüne almak ve onları, bir uça tamamen kurguya dayananlar; di er uça ise tamamen “gerçek” olan veya gerçek dünyanın en az sahnelenen gelip geçen görüntüleri olmak üzere, bir yelpaze halinde sıralamak yararlı olmaktadır. Dramatik bir gösterim film veya video bandına alındı ndan sonsuz sayıda tekrarlanabilir bir gösterimdir. Bu tekrarlanabilirlik, tiyatronun ve bütün dramaların temel bir özelliğinden ba ka bir şey de ildir. Gerçek olaylar sadece bir defa olur, geriye alınmaz ve tekrarlanamaz; drama da gerçek bir olayı gibi görünür, ama istenirse tekrarlanabilir. Kurgu ve dramatisyona dayanan oyunlar uzun süre devam edebilir veya bir metinden tekrar hayat kazanabilir. Bu açıdan, kamerayla yakalanan önceden hiç prova edilmemi olaylar bile dramaya dönü ebilmektedir [11]. Cavell “bir sinema filminde gerçekten canlı insanların orada olmadı ı tartışılmaz bir gerçektir. Ama insan gibi bir şey, ve bildiğimize şeylere benzemeyen bir şey”, derken, sinemanın temelindeki temel paradoksa dikkat çekmektedir (var-yok, gerçek-hayal) [1]. Kamera, hiçbir ekilde bozulması olası olmayan nesneliyle kusursuz bir yapı sunarken, modern insanların mizacı açısından bütün tasvir ve akıl yürütme sübjektiviteyle kirlenmi tir ve dolayısıyla belirsiz ve üphelidirler [10]. Foto rafın kullanılmaya başlaması (hayal üretmenin otomatik yönü) uzun zamandır devam eden sübjektiviteden kurtulmak için simgesel sanatı kullanma arzusunu yerine getirmi tir.

Sinemada orijinal olarak ortaya konan asıl şey, onun ontolojisi, pe pe e gelen yüzlerce becerikli foto rafın hareketi görselle tirmesidir. Yani bir film çekmek aslında filme alınan nesnelere derin bir bedensellik vererek halen foto rafik olan imgeleri dinamize etmektir. Veya ba ka kelimelerle ifade edilecek olursa, hareket realitenin kesin gücü imi gibi ortaya konarak, mekan ve zaman adeta gerçek kılınmaktadır. Bu nedenle filmin hareket eden resimleri ile realitenin tekrar üretimi gibi bir olguyu ba ardı ı rahatlıkla öne sürülebilmektedir. Sinemanın özel pozisyonu anlatımının ikili karakter ta masındandır. Alı lmadık bir algısal zenginlik vardır, fakat aynı zamanda ba tan itibaren ola an dı ı ölçüdedir. Gerçek dı ılıklı da ta ır. Di er sanatlardan daha çok sinema izleyenleri hayali olarak içine almaktadır. Sinemanın anlatım ekli sinema

görüntülerinin hayali özellik ta malarından dolayı söz gelimi roman anlatım eklerinden çok farklıdır, çünkü ekrana yansıtılan şey hem bir sunum içerirken hem de bir geri çekme olu turmaktadır. Bu açıdan bir filmi analiz etme dü ünçesi belirdi inde onu izlemenin yerini tutabilecek hiçbir aktivite yoktur, zira bir filmi incelemek herhangi bir edebiyat türünü incelemekten çok farklıdır. Kitap istenen yere ta nabilir, sayfalar hiç de i meden kalırlar ve kelimeler sayfalara perçinlenmi lerdir [13], ama bir filmin de i ik mekanlarda de i ik aparatlar kullanılarak izlenebilme imkanı her keresinde de i ik algılamalara kapı aralar bir yapı içerir.

V. F İLM RETORİK VE S İNEMADA ANLAM

Film retorisi filmin hikayesinden bamba ka bir eydir. Filmlerin anlatımları ile ilgili çalışmalarda esas nokta film içeri i ile filmin kendisi arasındaki ilişkidir. Edebiyattaki anlatım teorisinde ise söylem ve hikaye arasındaki ayrı ma önem arz eder. Filmin yapısı edebiyattaki harfler gibi tek element üzerine kurulmadı ndan, film içinde gerçekle en ilişki türleri edebiyata göre daha karma ıktır.

Metz’e göre anlamın olu turulmasında ana görev yüklenen film kodları yeniden gruplanmaz ya da birbirlerine eklenmezler veya bir ekilde kar ı kar ıya getirilip kar ıla tırılmazlar. Onlar ciddi bir üslupla düzenlenirler, belli bir organizasyon içerisinde ele alınır ve hemen her zaman tek taraflı hiyerarşik düzenlemelere kar ıdırlar [5]. Kodlara ek olarak ifade edilecek olursa, sinemaya gitmenin film izlemenin her şeyden önce güvenli olması, risk içermemesi ve yıkıcı la meydan vermemesi sinemada *diki sizlik prensibinin* (Bir filmin ba ndan sonuna kadar perdede akıp giden görüntü zincirinin teknik olanakların ustaca kullanılması ile seyircide filmin özünde yer alan gerçektir ilı ı tamamen unutturup, maksimum düzeyde gerçeklik duygusu uyarması. Böylelikle seyirci film sürecine en üst düzeyde katılarak, izleme edimini gerçek ve gerçek üstü arasında bir yerde tamamlamakta ve anılan sinema eserinin olu turulması ile hedeflenen doyuma en üst düzeyde ula maktadır) en temel ideolojik anahtar kavramı olarak göze çarpmaktadır. Yani sinema izleyicisi, sinemaya huzur içinde gitmeli, huzur içinde filmini izleyebilmeli ve filmin ba ndan sonuna kadar o filmin teknik bir üretim sonucu olu turulmu ticari bir meta oldu unu hatırına getirmemelidir. Bütün bunları da sa layacak olan şey filmin bütün elementleriyle emniyet duygusu ba ta gelmek üzere, ciddi bir bütünlük, gerçekçilik, inandırıcılık ve illüzyon olu turabilmesidir [12]. Bu ba lamda Murray Smith, ünlü sinemabilimci Baudry’nin sinemanın canlandırıcılı na dair geli tirdi i teoriye ele tirisini öyle özetlemektedir [12]:

Gerçekten herhangi bir şeyi gerçekliğinden dolayı övmek ilk ba ta o şeyin benzetilen şeyle aynı olmadığını

kabul etmeyi gerektirir. Bu etki elde etmek için gerekli bir in a i lemidir. Ba ka bir deyimle o basmakalıptır.

Film karakterlerinin gerçekli ini sorgulayan ciddi hiçbir ele tiri olmadı ı gerçe ini bir tarafa bırakırsak gerçek bir ki i tarafından canlandırılan bir film karakterinin akla yatkın bir ki i olarak mütalaa edilmesi mantıklı görülmektedir. Di er bir tabirle roman bir olayı, seti ya da karakteri ifade etmekte zorlanırken, sinema bunların gerçeikle tirilmesinde görece olarak hiç zorlanmamaktadır. Gerçekten de sinematik imajların çok ba ımsız bir özelli i oldu undan dolayı kapsamlı bir sinema teorisi olu turmak uzun sürmektedir. Bu durumu Christian Metz "sinemaları anlamak kolay oldu undan dolayı onlar hakkında konu mak zordur" diye belirtmektedir. Ünlü ngiliz roman yazarı Joseph Conrad da sinema için "Sizi görmü hale getiriyor", yorumunu yapmı tır. Daha sonra D.W.Griffith aynı terimleri film yapımcılarının i ini tarif etmek için kullanmı tır. Denilebilir ki sinema temel olarak di er tüm sanat dallarından daha çok hayata yakındır. Hayatta de i iklikler ve geçi ler gözler önünde aniden olu urlar [14].

Dramatizasyon

Dramatizasyon sayesinde bir metin gösterime sokuldu unda sergilendi i her defada oldukça farklı anlamlar ta iyabilir. Yani ünlü tiyatro oyunu Hamlet'in bugünkü icrası aynı metnin bir, iki veya üç asır önceki icrasından tamamen farklıdır dense yanlı bir ey söylenmi olmaz.. Sadece sözlerin asırdan a ıra farklı tarzlarda telaffuz ve ifade edilmesi açısından de il, sadece kostümlerin, zamana ve görüntüye ili kin biçimlerin de i mi olması açısından de il, aynı zamanda yazılı metnin temel planına eklenen birçok ilave i aret sistemleri nedeniyle her bir gösterimde farklı ileti im türleri gerçeikle mekte ve oldukça farklı anlamlar ta iyabilmektedir. Dramada her soyut fikrin bir ki inin sözü olarak ortaya çıkması gerekti inden, bu ki i dile getirdi i fikirlerin etkisinin önünde yer almakla ve bu fikirleri güçlendirmekle kendini metne ra men ortaya koyabilmektedir [11]; böylelikle sabit bir metne ra men çok farklı dramatizasyonlar ortaya çıkabilmektedir.

Dramada çizgisel ve soyut bir unsur bulunur, fakat sahnede söylenen her ey esas itibariyle birer imaj biçiminde algılanan insanlardan çıkar ve bu nedenle a ızlarından çıkan sözler bu insanların imajlarının tali birer fonksiyonundan ibarettir. Sözlü unsur zorunlu biçimde, tabi oldu u birincil imajı ya peki tirecek ya da ona zıt dü ecektir. Bir sahnedeki veya bir sinema perdesindeki bir dramatik gösterimde bulunan i aret sistemleri hiç de az de ildir: oyuncuların yüz ve gövde görü ünün muazzam miktarda bilgi aktarmasının yanında, jestleri ve hareketleri de gövde dilinin karma ık sistemi içinde yer alan i aretlerdir. Kostümler, elbise ve anlamlarına ait di er bir bütünlük ortaya koyan, i aret

sistemidir. Buna dekorlar ve sahne donanımının ayrıntılarıyla hazırlanan anlamlar sistemi, yani bir odanın mefru atı veya bir binanın mimarisi gibi unsurlar da eklenmelidir. Ayrıca sahnenin ı ıklandırılmasında ve ço u sinema filmlerinin ve pek çok televizyon gösterilerinin temelini te kil eden müzikal arka planda da i aret sistemleri bulunmaktadır. Bunların yanında, filmlerdeki bir di er i aret sistemi çe itli çekim biçimleri (uzak, orta ve yakın) ve bunların montajıdır. Bütün bu i aret sistemlerinin her birisini bir öncelikler merdiveninde katı biçimde sıralamak mümkün de ilse de, bir nokta açıktır: Dramada ortaya konan karma ık, çok katmanlı imaj, söylenen sözün önüne geçerek, ona hakim olmaktadır. Hatta en önemli ileti im aracı olan dil unsuru soyut fikirlerin ta ınmasına ili kin oldu undan ço u kez jest ve hareketten, kostümden ve hattâ dekorun etkisinden sonra, merdivenimizin en a a ı basamaklarında yer alabilmektedir [11].

Klasik sinema anlatımında ana olay örgüsünün (diegesis) temel özellikleri olarak unlar görülür: örgü genellikle devamlılık esası gere ince tekil olarak sunulur; ba langıç, orta bölüm ve sonuç bölümlerini içermesiyle kapalı bir sistemdir; yanılsamacı, günlük görüntülerin söylem ve görüntüleme açısından ve metin ba lamında minimize edilerek verilmesi yönüyle effaf; anımsatma olu turması ve anlamın etraflica ekillendirilmesi aracılı ıyla keyif verici ve izleyiciyi asıl öznel karakterleri de alt öznel olarak kabul etmesiyle özde le meye imkan tanıma özelli i [5]. Bir oyuncunun davranı mın dramatik olarak temsil etti i ey, foto rafik olarak temsil edilene mantıksal açıdan e it de ildir. Aksine, bu konuların mantı ı daha karma ıktır. Bir filmde oyuncunun belirli özelliklerinin oldu unun, açık olarak yansıtıldı ı gerçe i, o etmenin sahnelendi i kurgusal karakterin, filmin hikayesinde o özelli e sahip oldu u anlamına gelmez. zleyicilere, açık olarak anlatılan özelliklerin ve olayların hangisinin filmin hikayesinin bir parçası oldu unu hakkında çıkarsamalar yapmak dü er. Dahası, bir karakterin özelliklerinin hepsi olmasa bile bazıı filmde açıkça gösterilir; bu nedenle, izleyicilerin filmdeki karakterin gösterilmeyen di er özellikleri hakkında çıkarsamalar yapması gerekir [1].

VI. S NEMA VE LET M

Kurmaca, belgesel ve deneysel filmler ileti imin çok özel türlerindedirler. Di er ileti im araçlarında oldu u gibi – hareketsiz foto raflar, mimari sanatı, giyim, romanlar, trafik i aretleri, oyunlar ve yiyecek – bunların da anla ılabilirli i ve fonksiyonerli i ileti imciler tarafından payla ılan lisanlara ve kodlara ba lıdır. Bir filmde bu türden kodlar öncelikle sözlü lisanları (ngilizce, Fransızca, Çinçe gibi), ve sonra di er kodları – renk, moda, ık, düzenleme, mekan ve mekanda cisim uzaklık ayarları, etiketler, kli eler, vb. - içerirler. Böylelikle ortada gerçeikle en ileti imler bu kodların realize edilmeleri olarak meydana gelirler: Bu ileti imler

metin düzeyindedirler; okunmaları arttır, yani kısmi olarak açılımları olan ifadelere atıfları yapılmalıdır. Sinema çok sayıdaki di er ileti im kategorilerinin – sanat, e lence, deneme, mitoloji, propaganda, reklam - hemen hepsini içine alan bir ileti im ekli oldu undan, sinemanın sınırlarını ve spesifik özelliklerini tanımlamak, onun insano lu üzerindeki etkisi üzerine bir arka plan olu turmaya çabalamaktan daha az önem arz etmektedir. Bu arka plan her eyden önce politiktir. Sinemayı anlama hedefi salt anlamı olma adına belirlenen bir hedef olmayıp, hayatın genelini belirleme ve toplumu ekillendirme mücadelesinde bir araç olarak onu anlama demektir [5]. Çe itli fonksiyonları arasında filmin en önemli fonksiyonlarından birisi de kolektif davranı lar için model olu turmaktır. Aslında bu model olu turma i i filmin kendi içyapısında ta en ba tan beri vardır. Filmin sundu u hareketler izleyici kitlenin etki altında kalması açısından içerik ve anlamdan çok çok önce gelmektedir [15]. Bu da zaten ideolojik manada filmin i levselle mesinde çok ciddi bir uygunluk sergiledi ini göstermektedir. Bu durumda sinemanın soysal de i imde ne derece kuvvetli bir araç olabilece i göz önüne alındı nda, hem iyilik adına hem de kötülük adına her an bir silaha dönü ebilece i akıllarda tutulmalıdır.

Leslie Devereaux'a göre, filmin çok özel bir olgu olması gerçe i onun kompoze edilmi imajlar içerisinde içkin olarak barındırdı ı tarih duygusunda yatmaktadır. Film bu yönüyle günlük gerçe in kategorilerden daha çok kolektif kültürel söylemler tarafından araçsalla tılmaktadır. Bu yüzden sinema filmleri effaf bir atf niteli i ta ımasıyla izleyenlere gerçe i algılama konusunda yanılmayı teklif eder bir havaya sahip gibidir [16]. Ki esasında da izleyiciler bu yanılmayı ba aramadıkları takdirde bir filmde neden bahsedildi ini asla do ru düzgün anlayamayacaklardır. Herhangi bir film bir bütün olarak içinde çe itli durumların, tiplerin ve sosyal ili kilerin yer aldı ı akılda kalıcı bir dünyayı temsil eder. Yine içinde yer alan de i im olgusu, de i imin sosyal ili kileri anlatmada ona - mitolojilerde de yer aldı ı üzere - izin verdi i kadar kendine özgü ekillerde bizim toplumu da geni manada sarmalayan sosyal temsillere de cevaplar sunarak yer bulmaktadır. Seyirci sinemasal izleme ve algılama sürecini verili kültürel ba lam içinde bir kez ba latmaya görsün, hemen belli bir algılama sabitli i belirivermektedir. Kültürel artlanmalar tüm a ırlıklarıyla devreye girerek, sinemasal algıyı ekillendirmektedirler. Gündelik hayatın de i ebilir de erleri, çok daha az de i ken olan sinemasal kodlara atıflarla bir tür çeviri faaliyetine u ratılırlar. Böylelikle sinemasal çevre di er metinler gibi okunması icap eden bir metne dönü üvermektedir.

VII. S NEMA VE DEOLOJ

Sinema filmleri, ekonomik ili kilerin belirli sistemi içinde ve kendisinden ücret alınmı belirli sayıdaki bir insan toplulu unu bir amaç için toplayarak,

ba ımlı ya da ba ımsız film yapımcılarının emek harcayarak ürettikleri bir üründür. Bu süreç nedeniyle sinema ürünleri olan filmler, biletlerin ve sözle melerin satı ıyla gerçekle en ve pazarın kurallarıyla üretilen ve tecimsel de i im de erine sahip olan birer ekonomik metaya dönü ürler. Bu nedenle belirli bir film, bu ekonomik ya da endüstriyel sistemin maddi bir ürünü olmasıyla, aynı zamanda sistemin ideolojik bir ürünü haline de gelmektedir. Bu durum da mesela Fransa'da genelde sinemanın özelde herhangi bir filmin kapitalizmle tanımlanması anlamına gelebilmektedir. Hiçbir film yapımcısı, kendi bireysel çabalarıyla filminin üretimini ve da ıtımını yöneten ekonomik ili kileri de i tiremez. Bu sistematik yapının i leyi i ile birlikte, i in ba ında mesaj ve ekil a amasında bir fikir olarak yola çıkan ürünler olan filmler, yapımcılarının bile ekonomik sistemde hızlı ve radikal bir de i imi etkileyemedikleri bir sürecin nesnelere haline gelmektedirler.

Her sinema filmi ekonomik sistemin bir parçası oldu u için aynı zamanda ideolojik bir sistemin de parçasıdır. Çünkü "sinema" ve "sanat" en genel ekilde ideolojinin toplumsal hayata uzanan dalları olarak kabul edilebilirler. Hepsinin ideoloji sarmalı içinde kendilerine ayrılan yerleri vardır. Sistem kendi do asına kördür fakat buna ra men aslında bu yüzden, bütün parçalar bir araya geldi inde çok açık bir resim olu tururlar. Sinema kendi usulünce gerçe i yeniden olu turmaktadır, fakat film yapımcılı ının araçları ve teknikleri kendileri de ortadaki "gerçekli in" bir parçasıdır ve gerçeklik hüküm süren ideolojinin bir ifadesinden ba ka bir ey de ildir. Bu açıdan bakıldı nda kameranın kavrayan ya da daha çok somut gerçekli indeki dünya tarafından doldurulan bir alet oldu unu savunan klasik sinema kuramı çok anlamlı görünmemektedir. Aslında kameranın kaydetti i ey baskın ideolojinin belirsiz, düzenlenmemi , kuramsalla tılmamı , dü ünülmemi dünyasıdır denilse yanlı olmayacaktır [17]. Sinema dünyanın kendi kendisiyle ileti im kurdu u dillerden birisi oldu undan, bütün diller gibi ideolojinin süzgecinden geçerek olu turaca ı her tür gerçeklik de ideolojinin yeniden üretilmesinden ba ka bir ey olmayacaktır. Açık bir ekilde politik içeri i olan filmlerin sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Yalnız bu filmler do rudan ya da dolaylı olarak içine yerle tirildikleri ideolojik sistemi etkili olarak ele tirmezler. Çünkü, onlar sorgusuz sualsiz ideolojik sistemin kullandı ı seslendirme metodunu ve betimlemesini benimsemektedirler. Sinemanın yapısı insanların ideolojiyi görmesine izin verirken, hem de onu i aret ve if a etmektedir. Netice itibarıyla her halde sinema içinde ya adı ı ideolojiye hizmet eder bir yapı içindedir. Batı dünyasındaki edebi ele tiri tarihinin, Eflatun'un benzetme sanatının yanıltıcı, duygusal olarak rahatsız edici, ahlaki olarak da yanıltıcı a yol açıcı gören üphecî yakla ımı ve Aristo'nun aynı olguyu ciddi, disiplinli ve hislerin bo almasını sa layıcı olarak gören görü ü arasındaki çatı madan kaynaklandı ı ve

simgelerin önemiyle ilgili tartışmaların hala devam ettiği söylenmektedir [14].

VIII. ÖZDELEME

Sinema seyircileri hemen her zaman sinema filminde yer alan figür ve imajlarla bir seri özdeleme süreçlerine girmektedir. Bu süreç özdeleme kelimesinin kapsamıyla tam olarak ifade edilmesi hayli güç olan bir özdeleme midir, çünkü kelime seyircinin basit bir ekilde merkezi karakterlerden biri veya birkaçıyla (görüne katılma, tarafını tutma ya da hollanma ekileriyle kendini gösteren) özdeleme mesajlarında algılanmaktadır. Bu kökeninde filmlerde gerçekte en özdeleme iki amaçlı bir özdeleme midir. İlk önce sinema aracının kendisiyle bir özdeleme gerçekte tirilir; ikinci olarak ta narsistik bir durula, perdedeki herhangi bir insan figürü, ya da insanı andıran robot ya da hayvanlarla gerçekte tirilen özdeleme midir. Perdedeki figürlerle seyircinin kendini özdeleme tirilmesi kavramı, psikanaliz bilimi tarafından tanımlanan bir seri psikolojik süreçle sinema izleme sürecinin kimi ortak noktaları olmasından kaynaklanmaktadır. Öncelikle bir ferdin kendini bir imaj olarak algılaması söz konusudur: bir bireyin kendi vücudundan ayrı olarak, kendinin dışında algıladığı bir imaj. Freud bu durumu izah için sudaki aksine amaç olan Narsisus örneğini kullanmaktadır. Bu meselenin de iki safhası vardır: öncelikle bir ferdin kendi görüntüsünü (imajını) bakışının imajını gibi algılaması, ve bu imajın istenen arzu edilen bir imaj olması. Lacan da bu durumu bir çocuğun kendi benliğini oluşturma sürecinde kritik bir an olarak tanımlamaktadır [4]. Kahramanla uyum içine girme (alignment) ve kahramana sadakatla bakışlanma (allegiance), filmdeki bir karakterle özdeleme sürecinde iki farklı ekil olarak karşımıza çıkmaktadır. Uyum oluşturmada genel olarak karakter/kahramanın gittiği yol paylaşarak, onun bakış açısına fiziksel anlamda itirak edilirken, sadakatla bakışlanma türü özdeleme mede kahraman/karakterin de erlerinin paylaşılmasıyla, onun görüşü ve bakış açısına ahlaki anlamda bir katılımdan söz edilmektedir. Fakat genellikle bu iki tür özdeleme türü birlikte bulunmaktadır [18]. Pek çok filmde kahraman aktif oldu u kadar edilgen bir pozisyon da sergiler. Kahraman gönderilir, ona meydan okunur, ona yardım edilir; kimi zaman da kahraman do al, sosyal ya da do üstü engeller tarafından bertaraf edilmeye çalışılır [5].

IX. SON SÖZ YER NE

İmajlarla abartısızca aktarılan bilginin sezgi ve çağırımı esasına dayanan bir bilgi türüne yol açtığı öne sürülecek olursa ortaya öyle bir çıkarımla karşılaşılmaktadır: düşünme delile dayanır, bu düşünmeyi yaratan imaj bir delil hissini ve onun akla dayalı olmadığını inancını do urmaktadır. Bu düşünme türünün devinimiyle oluşan düşüncelerin nedenlerinin gösterilmesi istendi inde, ortalama bir bakış açısı “aslında

her şey çok açık” iddiasında bulunabilir. Aslında ise imajlar çerçevesinde ekilenen bu düşünme tarzı, önyargılar ve klişeler yarattığı için sorgulanamaz bir havaya girmektedir. Sonuç olarak da bir imajla tartışılmayacağı için, bir film kahramanına meydan okumak da asla mümkün olmamaktadır [4]. Böylelikle filmlerde oluşturulan imajlar istense de istenmese de tartışılmazlık zırhına bürünerek dolaylı bir idealle tirilmeye ulaşırlar. Öte yandan, modern toplumda yaygın olarak itirilevselle tirilen güç teknikleri insanların zihinlerini imajlar içinde tuttu undan, bu imajların etkisiyle insanlar kaderlerine, hayatın anlamına karşı adeta ilgisiz hale gelebilmektedirler. Di er bir ifadeyle imajlar insanlar üzerinde öyle bir hakimiyet oluşturur ki insanların büyük bir teknik maceraya adanmış çasına bir durum sergilediklerini söylemek yanlış olmaz. İnsanlar adeta kendilerini teknik geli melere vakfeder gibi bir hale girmektedirler ve imajlar da bu adanın mükemmel biçimde dile getirilmesinde rol oynamaktadırlar. İmajların deste iyle kendini ortaya koyan film kahramanı özdeleme için uygun bir psikolojik zemin oluşturarak, insanlarda mevcut bulunan baba figürlü bir lidere bakışlanma duygusunun sonuna kadar sömürülmesine imkan tanımaktadırlar.

Görselin sözel ve yazılı olana sıklıkla açık üstünlükle, geni çevrelerin ya anan yüzyıla sinema yüzyılı ünvanını vermesine yol açan sinematografi sanatı, anlamın ve mesajın üretilmesinde ve aktarılmasında, ulusal kadim dilleri a kın, milletler ve topluluklar üstü, co rafyalar üstü nitelik taşıyan kendine ait özel bir dil ortaya koymaktadır. Bu özel dilin yine sınırları a kın özel retori i sayesinde, dramatisasyonun a rırlık taşıdığı sinemasal özdeleme gerçekte mektedir. Özdeleme meye olanak sağlayan bu özel yapı da nihayetinde sinemanın oluşturduğu ve aktardığı anlam ve mesajları ideoloji bakışlanmalarıyla kayna tırmaktadır. Ek olarak, ortalama bir de erlendirmeye çok açık gibi görünse de ço u zaman belli bir kapalılık ve katmanlılık sergileyen sinemasal anlam, sinemanın kendine özel dili, retori i, imgeleri ve sembolleri itirilevselle tirilmesiyle oluşturulmuş için, ancak anılan elementlerin de iki boyutlarda incelenmesi sonucu belli bir belirlilik kazanmaktadır. Belki de sinemasal anlamın temelindeki bu yapıları zamanla kitlelere mal edildikçe, anlamsızca popüler/tecimsel ve sanatsal ayrımına u rayan filmler arasındaki bu temelsiz ve itirilevsiz kategorizasyon da tarihin sayfaları arasında kaybolup gidecektir.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- [1] Bordwell, D. & Carroll, N. (1996). *Post-Theory Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- [2] Mc Gee, P. (1977). *Cinema, Theory And Political Responsibility in Contemporary Culture*. New York: Cambridge University Press.

- [3] Moriel, L. (1998). The Sign of Zero: Semantics of Seeing, Perceiving, and Believing. *Film-Philosophy*, 2(34), November. (<http://www.film-philosophy.com/vol2-1998/n34moriel>). [17.06.2004].
- [4] Ellis, J. (1992). *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. New York: Routledge Publications.
- [5] Nichols, B. (1981). *Ideology and The Image*. Bloomington: Indiana University Press.
- [6] Devereaux, L. & Hillman, R. (1995). *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. London: University of California Press.
- [7] Sözen, M. (2003). *Sinemada Renk*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- [8] Burgin, V. (1996). *In Different Spaces*. London: University of California Press Ltd.
- [9] Wollen, P. (1998). *Signs and Meaning In The Cinema*. London: Bfi Publishing.
- [10] Ellul, J. (1998). *Sözün Dü ü ü*. (Çev.: Arslan, H.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- [11] Esslin, M. (1991). *TV Beyaz Camın Arkası*. (Çev.: Çiftkaya, M.). İstanbul: Pınar Yayınları.
- [12] Jensen, K.B. (2000). *A Handbook of Media and Communication Research*. London & New York: Routledge Pub.
- [13] Bryan, B.M. & Boyd, H.D. (1975). *Writing About Literature and Film*. New York: Harcourt B.J. Inc.
- [14] Rosenstone, R.A. (1995). *Revisioning History*. New Jersey: Princeton University Press.
- [15] Adorno, T.W. (2001). *The Culture Industry*. London & New York: Routledge Pub.
- [16] Marr, D. (1982). *Vision*. New York: W.H.Freeman and Company.
- [17] Easthope, A. (1999). *Contemporary Film Theory*. New York: Longman Critical Readers.
- [18] (<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/rhetoric2.html>). [27.07.2004].



Mustafa MENCÜTEKİN

mmencutekin@yahoo.com

He graduated from METU ELT in 1991, taught in many varying institutions and started MA in Fatih University, in English Language and Literature department, in 1998. Overwhelmed by the outstanding language of the film as a particular genre, he applied and finished a PhD program on cinema in Istanbul University, Faculty of Communication in 2001. He directed and has been directing all his academically interest to comprehend this magical style of cinematic communication so far. The technical, psychological, sociological and communicative aspects of cinematic language are just some of the wide range of the fields he has been studying and searching. His background of languages and literature lays a firm ground for his further interdisciplinary studies. He is a perfect practitioner of English language and able to communicate in German. He has penned and published several articles in Turkish and English about the communicative and morphological sides of film and cinema. He has translated a book from English to Turkish, and recently preparing a book titled "acting for cinema." His personal hobbies include active guitar playing, new cultures, and philosophy of visuality, languages, poetry and scenario.