

## TÜR VE SİNEMA\*

Çeviren : Araş. Gör. Ali BALABANLAR  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
İletişim Fakültesi

### GİRİŞ

"TÜR" kavramı, film ve televizyon eleştirilerinin yakın geçmişinde oldukça az ilgi görmüştür. Biraz da şartırcı olan şey, izleyicinin beklentisinin oluşumunda "tür alışkanlığının" oynadığı roldür. Sinema seyircileri ve televizyon izleyicileri hem film ve televizyonun kendi içindeki, hem de ikisi arasındaki türleri birbirinden ayırabilecek değişikliklerin belki de daha bilinçli olarak farkındaydılar. Her ne kadar bunlara net bir şekil veremeyebilirsek te, bilim-kurgu ile tarihi aşk arasındaki ya da komedi ile polisiye dizileri arasındaki farklılıkları tam manâsıyla kavrayış, "başarılı" bir izleyiş için en alt seviyedeki kriterleri oluşturmuştur. Biliyoruz ki her defasında beklenen: ne tür bir öykünün sunulacağı, bunun nasıl çözüme ulaştırılacağı, öykünün anlatımının hangi heyecan ve gerilim unsurlarıyla birleştirileceği ve benzeri şeylerdir. Kısaca tür alışkanlığı, izleyici için tanımlayıcı ve belirli zevk sistemlerinde onu düzenleyicidir. Oluşabileceği tahmin edilen zevk biçimlerini ayrıntılı bir şekilde araştırmada, görüşlerimizi bir sisteme bağlarlar.

"TÜR ve SİNEMA" başlıklı yazıda Stephan NEALE, film ve televizyon kurumlarının gelişimine ilişkin olarak semiyoloji ve psikoanaliz yoluyla ele alınmış yazı ve makalelerin ışığı altında kavramı yeniden düşünmeye gayret ederek, türlerin bu eleştirel ihmali içindeki hatayı düzeltiyor ve "Tür"ün" sinemada tekrar ve farklılık ilişkilerini düzenlemek için basit bir çerçeve olarak görülmüş olması ya da film yapımcısı ile izleyici arasında birinden diğerine etkili bir anlam iletimini kolaylaştırarak üzerinde mutabakata varılmış bir kod olarak ele alınması konusunda eski tanımları tartışırken; "türlerin yazılı bir kanun maddesi şeklinde görülmemesi gerektiğini ancak teknik, senaryo ve özne arasındaki dolaşımı sağlayacak bir yönlendirme, beklenti ve anlaşmalar sistemi olabileceğini" de ileri sürüyor.

---

(\*) Stephen NEALE, "Genre and Cinema", Popular Television and

Film, Tony Bennett (ed.) London, British Film Institute in association with the Open University Press, 1981, pp. 6-26.

"TÜR", Christian METZ'in deyimiyile, özneliğin emirlerini düzenlemek için bir nev'i 'makina'dır. Türler ayrıca hafızayı ve beklentileri düzenleyen ve okuma imkanlarını içeren bir vasıta sağlarlar. Metinsel örneklere karşı arzuları düzenlemeyi desteklediği gibi, sinemanın tutarsız seçeneklerini de arzu edilen çeşitte sunmaktadır.

NEALE'in türlerin teknik, öykü ve özne arasındaki dolaşımı sağlayan yönelme, beklenti ve anlaşma sistemlerini ihtiva ettiği iddiası, elbette sinemada olduğu kadar televizyon için de geçerlidir. TV kurumlarının program tarifelerinde "drama", "dizi melodram", "komedi" ve benzeri yayınlar, program yapımcısının izleyici çekmeye çalışması ve bunu bir kez başardı mı, onların tepki olasılıklarını ve zevk biçimlerini sınırlandırması yoluyla tescilli markalar gibi kolayca işlev görürler. Daha 60'lı yıllarda televizyon bilhassa hiciv alanında bir dizi parodi biçimleri türetti. Bu tür parodiler komik etkilerini izleyici beklentileri ile açık bir flört içinde olmasına borçludur. Bunlar, televizyonun alışılmış türlerini, bunların içindeki bilinen temaları abartılı bir biçimde sunmak suretiyle yapaylıklarını göstererek alaycı bir şekilde taklit ederler. Parodi aynı zamanda, sık sık radikal film yapımcıları ve yönetmenlerin elinde bulunan malzeme arasında önemli bir araç olmuştur. Çünkü bu, hakim türler tarafından yaratılan beklenti kalıbını kıran ve yeni kavramsal düzenler getirerek seyirciyi sinematik ya da telegörsel (televisual) "makina" düzeninden kurtaran bir araçtır.

Sinema yalnızca bir endüstri ya da özel yazılı metinler dizisi değildir. Hepsinin üzerinde, sinema sosyal bir kurum niteliğindedir. Bu konuda Christian METZ'in "The Imaginary Signifier" adlı kitabında şu sözler yer almaktadır :

*Sinematik kurum yalnızca sinemaların boş kalmaması, izleyicilerle dolması amacıyla yönelik bir sanayi değil, aynı zamanda sinemaya alışmış izleyicilerin tarihsel akış içerisinde içine çekildiği ve onların film tüketimine alıştırıldığı bir diğer endüstri olarak da sayılabilecek 'zihinsel araç' niteliğindedir (1).*

Sinema yalnızca bir grup ekonomik deneyimler ya da anlamlı ürünler olmakla kalmayıp ayrıca sürekli değişim gösteren bir anlamlandırma süreçleri dizisi; anlamların ve durumların üretimi için bir araç ya da daha doğrusu anlam yerleştirimleri ve özneliğin düzenlenmesi için bir araçtır. Türler ise bu aracın bileşikleridir. Anlam ve durumun ifade biçiminin sistemleştirilmiş kalıpları gibi, bunlar da sinemanın 'zihinsel aracının' temel unsurlarıdır. Bu yönde yaklaşıldığında, türler, yazılı metinler halinde toplanmış kalıplar olarak görülmemeli; ama teknik, öykü ve özne arasındaki dolaşımı sağlayan yönelme, beklenti ve anlaşmalar sistemi olarak kabul edilmelidir.

(1) Christian METZ, *The Imaginary Signifier*, 1975, p.18.

## TÜR VE ÖYKÜ

Öykü her zaman için, varlığının sebebini teşkil eden unsurlar dengesinin bir değişim sürecidir: ilk dengenin sebep olduğu inkıtal; bunu dağılmanın ve kendi bileşiklerinin yeniden şekillenmesinin izlemesi.

Sinemanın bir özelliği olarak, dağılma ve yeniden biçimlenmeyi belirli bir yolla düzenleyen anlatım sistemi 'tek'tir. Böylece dağılma ve dengesizlik, simetri ve denge unsurlarında birlikte yer alır ve muhafaza edilirler. Sonuçta da, başarısı öykünün final biçiminde olacak yeni bir dengeye oturtulurlar.

Burada iki husus önemlidir. Birincisi, burada söz konusu olan "unsurların" denge ve dengesizlikleri ile düzen ve düzensizlikleri, verilen öykü yapısının anlamlandırılmış bileşiklerine basitçe indirgenemez ve onlar yalnızca tek bir söz ya da tutarsız bir yapı olarak düşünülmüş bir öykü ürünü değildirlir. Dahası onlar, birbirleriyle etkileşim sonucunda her birinin maruz kalacakları değişim, yeniden şekillenme ve dönüşüm ile birlikte, bir dizi sözün yazılı şekli olan öykü sürecinde ifade edilmiş "anamlardır". Buradan hareketle ikinci husus, denge ve dengesizlik ile düzen ve düzensizliğin, yeralan sözler arasındaki tutarlılık ilişkisinde ve bunlar arasında varolan uygunluk ve çelişkilerde temel bir işlevi olduğudur. Üstelik tam bir denge ve tüm unsurların toplu halde bulunma durumu hiçbir zaman mümkün değildir. Özellikle dramatik çatışma biçimindeki dengesizlik, gerçekten bu imkânsızlığı ihtiva eder mahiyettedir: eğer denge biraz olsun muhafaza edilebilmişse, giderek çılgınlaşan bir yinelenmenin çatlaklarında oluşan hepsinden daha güçlü ve rahatsız edici bir boşluğun ısrarını adeta bir ameliyat dikişi gibi birleştirir.

Türler, bu öykü sisteminin üslûpları, kendi imkanlarının düzenli istemleridir. Bundan dolayı bazı unsurlarının özelliklerini ve belirli türlerin, temel öykünün çeşitlerini ihtiva ederek ve kullanarak hep birlikte işlev görmesindeki birtakım yolları sunmak üzere işe buradan başlamak mümkün olabilir. İlk olarak, denge ve bozulmanın ifade edildiği üslûplara ve bunların türler arasında farklı ve değişken bir şekilde temsil edildiği tanımlanma biçimlerine değinmek gerekir. Her defasında, türsel özellikleri belirleyen bu gibi işaretler, daima belirli türlerin belirli bileşimleri ya da sözsel kategoriler biçiminde oluşan bir ifade tarzıyla üretilirler. Belirli bir düzen'in organizasyonu ve bozulması, her zaman için, tutarsız kategorilerin ve işlemlerin çoğalan halkaları arasındaki birleşmeler ve bölünmeler şeklinde görülmelidir. Örneğin, western, gangster ve dedektif filmlerinde bozulma, sürekli olarak fiziksel şiddet biçiminde tam anlamıyla kendini belli eder. Dengesizlik, bozulan unsurların sürecini belirleyen ve düzeni en sonunda yeniden tesis edecek vasıtaları oluşturan bir şiddet olayıyla başlar. Denge ve dengesizlik, her defasında kanun, varlık/yokluk, yasal kurumların ve onun temsilcilerinin etkisi/etkisizliği bağlamlarında özel bir surette ifade edilirler. Bu yüzden yine her defasında bu türlerde kullanılan sözler; suç,

yasallık, adalet, sosyal düzen, uygarlık, özel mülkiyet, yurttaşlık hakları ve benzeri konular üzerindeki konuşmalar şeklidir. Bunların birbirlerinden ayrıldıkları nokta, genelde paylaştıkları sözsel ifadeye verilen özel ağırlıkta, daha özel türsel elemanlar karşısındaki sözsel anlatımın yazımında ve sinemaya özgü kodlar karşısında bunların üstüste konmasında ortaya çıkar. Kuşkusuz, şiddet tasvirlerini içeren başka türler de vardır. Fakat farklılık, sözsel ifadenin doğasında ve bozulan düzenin tanımlanması ile bu bozulmanın oluşturduğu düzensizliğin içinde yeralan tutarsız kategorilerin yapısında bulunur.

Örneğin şiddet, en belirgin şekilde bir canavarın (kurt adam, vampir, psikopat ya da benzeri olabilir), ancak kendisinin de yok olması ya da normale dönmesiyle son bulan bir dizi cinayet ve yok etme hareketlerini başlattığı korku filmlerine de damgasını vurur. Bu özellik, Polanski'nin "*Rosemary'nin Bebeği*", *Vampirlerin Dansı*" gibi bazı filmlerinde veya Herzog'un "*Nosferatu*"sunda kural haline gelmiştir. Fakat bu belirgin türün özünü belirleyen şey, böylesine bir şiddet değil, canavarlığın görüntü ve tariflerle sağlanan birleşimidir. Onun kural ve kuralsızlık örneklerine uyum özelliklerini belirleyen, "insan" ve "doğal"lık tanımlamaları ve sınıflandırmaları ile desteklenen terimler karşısındaki ifade tarzlarıdır. Canavarın yok edilmediği ancak bunun yerine canavarlığı doğuran sosyal bünyeyi istilâ etmesiyle sonuçlanan, böylece onunla bütünleşmeye başlayıp normale döndüğü örnekler, insan/tabiat karşıtlığını kendi tutarsız nizamında taşıyan sözsel ifadenin göreceli ağırlığına delil olarak, kanun/itaâtsizlik ikilemini kovboy, dedektif ve gangster filmlerinde kullanılan şiddet bağlamında nisbileştirerek ve hattâ tamamen ortadan kaldırarak, korku türü için özel bir şık oluştururlar. Canavarın hem kendisi, hem de onun başlattığı ve somutlaştırdığı karışıklık, sürekli olarak "insan" ve "doğal"lık tanımlamaları ile sınıflandırmalarını tahrif ederek bunlara meydan okur. Genellikle konuşan, bozulmayı üzerinde odaklamış olan canavarın vücududur. Şekli tahrif edilmiş ya da insan ve hayvanların farklı oluşumları ile görünümü belirlenmiş veya yalnızca - insanî olmayan- dik bakışlarla ifade edilmiş bu vücut, bir bakıma 'farklı' bir şeyi sürekli çağırıştır ki , bu da tamamen bir canavarlık çağrışımıdır. Bu husustaki farklılık, insan ya da hayvan türünde devler veya karşıtı olan cüceler ve benzeri tipler üreterek "insan" ve "doğa" düzenini idare eden cismanî (maddesel) ölçütlerdeki kargaşaya bir ithaftır. Bir başka deyişle, burada yeralan düzen kesinlikle metafizikeldir. Dahası, öyküdeki çarpıklık ve dengesizlik, kendilerini anlamamız için karakterler tarafından (sık sık da izleyici tarafından) kullanılan ifadeler ve tutarsız sınıflandırmalar ile katletme olaylarının sonuçlarının sıralanması arasında olduğu ölçüde, deneysel (gerçek) ve doğüstü (yapay) arasındaki tutarsız bölünmeler biçiminde bariz olarak belirlenmiştir. "*Manyak*" adlı film, bu açıdan mükemmel bir örnek teşkil etmektedir. Her ne kadar bu örnekte 'metafizik' , dinsel karakterden daha 'bilimsel' verilmişse de, gelişen olaylar, kişilik motivasyonu (dürtüsü) ile cinsel kimliğin geleneksel sınıflandırmalarını altüst eden bir ifadeyle açıklanmıştır. Bu son söylenen, yok etme ve 'gayrıtabiî' vahşilik hareketlerinin, 'gayrümümkün' şekil değiştirmenin, her tür 'doğüstü' olayların, sağduyu ve bilimin prensiplerine meydan okuduğu *Drakula* ve *Frankenstei*

gibi vahşi korku filmlerinde hakim özellik olma eğilimindedir. Böylece dehşet filmlerindeki öykü süreci, sözsel anlatımla birlikte aynı anda kendi 'sıkıntısını' oluşturan ve somutlaştıran insan kişiliğini kavramayı ve kontrol etmeyi mümkün kılacak özel bir bilgi türüne ilişkin bir araştırma ile belirlenmeye yöneliktir. 'Drakula' filmindeki Van Helsing ya da 'Manyak' adlı filmdeki psikolog gibi karakterlerin işlevi tamamıyla böylesine bir sözlü anlatımı tanıtmak ve ifade etmektir.

Müzikal ve melodramlarda şiddet unsuru, *WEST SIDE STORY* ve *WRITTEN ON THE WIND* filmlerinde olduğu gibi, önemli bir yer tutacak tarzda işlenebilir; ancak bu, hem kargaşanın tescili biçiminde hem de kendisinin yok olma özelliği gibi bir anlam taşıyacak ölçüde tanımlayıcı bir karakteristik değildir. Her iki türde de öykü süreci, (hetero)seksüel arzunun henüz sıkı bir biçimde inşa edilmiş olan sosyal düzene karşı patlaması ile başlatılır. Denebilir ki, kanun ve 'suçluluk' anlatımı, korku türünün metafiziksel ifadesi ister bütünüyle reddedildiğinde veya açıkça fantazi olarak vasıflandırıldığında olsun, hiçbir surette olayın dışında bırakılmadığı halde, marjinal bir boyut kazanır. *WEST SIDE STORY*'deki polis memurunun ve *WRITTEN ON THE WIND*'deki mahkemenin rolü, *ANATOMY OF A MURDER* adlı filmde (ki bunların herbiri kendine özgü bir aile sevgisi içerir) yer alan tüm bu kanun temsilcilerinin oynadıkları rollerle mukayese edildiğinde, değişik türler içerisindeki yasalara ilişkin anlatımın statüsü üzerindeki farklılığım ortaya koyar. Melodram ve müzikallerde cinsellik patlaması, korku ve dedektif türlerinde ve zaman zaman da western'de (örnek olarak *STAGECOACH* gösterilebilir) rastlanabileceği gibi, yasallık (meşruiyet) kodları karşısında öncelikle yer almaz. Aksine, kendi arzu süreci ile sözde bir 'sağduyu'nun içindeki oluşuma muhtelif setler çekme süreci sosyal düzeni inşa ettikçe, öykü hareketini başlatan dengesizliğe bir kimlik kazandırılmış olur. Başka bir deyişle, melodramlardaki arzu süreci, sosyal düzensizlik ve 'kanunsuzluk' görüntüsünde yapılanmış yasaların emirlerini, ifadesini ve faaliyetlerini tamamen engeller ya da çıkmaza sokar. Melodram böylece, yasal olarak kurulmuş bir sosyal düzen şeklinde tanımlanan ve sınırlanmış olan alan içindeki anlatımı güçleştirir. Buradaki sosyal düzen, western ve dedektif filmlerinin sonunda oluşturulan düzen biçimindedir. Melodram bu tür düzendeki bir krizi yansıtmaz ama bunun içinde yeralan çıkmazı, yani bir bakıma 'evdeki' yeni dekorasyonu ima eder.

Özetle, açıkça anlaşılmalı olması gerekir ki burada ele alınan her örnek (kendisinde yeralan öğeleri kastedmiyorum), kesinlikle özel türlere mahsustur. Türsel özellik, tanımlanmış da olsalar, özel ve benzersiz öğelere ilişkin bir soru değil, ama öğelere herhangi bir tür içerisinde verilen ve gerçekte diğer türlerle paylaştığı benzersiz ve özel ağırlığın kendine özgü oluşuna ve özel bileşimleri ile öğelerin ifadesine yönelik bir sorudur. Burada ele alınan öğe olan 'karşı cinse duyulan arzu' kuşkusuz asla müzikallere veya melodramlara mahsus değildir. Fakat bu türlerde oynadığı rol özel ve ayırdedicidir. Yalnızca öykünün doğuşunda büyük ölçüde işlevsel rol oynar.

makla ve yalnızca ana karakterlerin hareketleri için gerekli dürtüyü sağlamakla kalmaz, aynı zamanda bu belirli türler tarafından harekete geçirilmiş ve biçimlendirilmiş tutarsız topluluk içindeki ikincil ya da sathî (çevresel) bir mevkiye karşıt olarak bir merkez oluşturur. Kısacası, varlığı değişken bir tercih değil, bir zaruretler.

Müzikal'de arzu ve tatmin genellikle iki grup tutarsız muhalefet biçiminde belirtilir: birincisi, özel ve genel arasında, ikincisi ise sosyal başarı ve başarısızlık arasındaki muhalefettir. Bu iki grubun her biri daha sonra zıt örnekleri bir yanda 'ahenk', öte yandan 'uyumsuzluk' olan bir ölçüye göre ifade edilirler.

Uyum ve uyumsuzluk, müzikteki denge ve dengesizlik görüşlerini belirlemek için kullanılan kavramlardır. Bu bağlamda, türü böylesine ayırdeyen görüntünün içinde yeralan öğeler arasındaki ilişkilerde olduğu kadar, ses-görüntü ilişkilerinin de düzenlenmesinde belirleyici ilkeler olarak müziğin özgün kayıtları olduklarını ima etmek için de kullanılırlar. Bu, müziğin, denge ve dengesizlik kavramlarının en yoğun biçimde ifade edilebilmelerini sağladığı ve sonuçta öyküsel çözümün olduğu, nihai aşamada biçim veren, belirleyen ve tescilini kaydeden bir metni teşkil edecek anlatımdaki çoğulluğa yönelik özgün kayıttır. Bir başka deyişle, sanki vücut ve sesin farklı ifadeleriyle belirtilmiş olan şarkı ve dans sekansları, öyküsel anlatım düzenindeki nöbet değişimini temsil ederler. Öyküye örülen bir 'başka' düzen olan bu sekanslar, öyküyü bir bütün olarak farklı yönlere sürükleyen çatışmaların, gerilimlerin ve problemlerin ayrıntılı bir biçimde, yoğun ve tutarlı ifadesine imkan sağlar. Bunlar aynı zamanda bazı müzikal filmlerin belirli kısımlarında bu çatışmalara, gerilimlere ve problemlere ilişkin çözüm yollarını da gösterirler. *THE BAND WAGON* filminin 'Dancing in the Dark' sekansında Cyd CHARISSE ve Fred ASTAIRE'in birbirleriyle olağanüstü güzellikte dans etmeleri, aralarında geniş çapta oluşabilecek ilk düşmanlığın vücutlarının birbirine ritmik etkisi vasıtasıyla bertaraf edildiğini göstermektedir. Böylesine bir çözüm tüm şarkı veya dans sekanslarında ortaya çıksın ya da çıkmasın, burada ele alınan husus, müzikal olarak düşünülmüş bu tür sekansların bütünlük ve mükemmeliyetlikleri içersinde tasarlanması gereken çözümü ya da çözümden yoksun oluşu ve sonuçta başarıya ulaşacak denge ve sağlamlıkla bağıntılı olan tutarsız bir üslubu temsil etmesidir.

Kuşkusuz burada yeralan öğeler yalnızca vücut ve sesle sınırlı değildir. Dekor, renk, kostüm, kamera hareketleri, kurgu ve diğer öğelerin tümü dahil edilmiş, tamamına biçim ve bütünlük kazandırılmış, yine tümü öteden beri görüntü ve ses arasında olduğu kadar görüntüler arasındaki ve içindeki anlamlandırma ilişkilerinin düzenlenmesini yöneten ve kesinlikle estetik bir düzenleme biçimi olan müziğe dayandırılmıştır. Müzikal, belki de bu nedenle en 'stilize' edilmiş, türlerin en 'estetikleştirilmiş'i olarak kabul edilmiş ve sanat, eğlence ve show dünyasındaki ifade tarzının değişmez varlığı şeklinde tescil edilmiştir.

Sonuç olarak komedinin değişik tarzları, anlatımın kendisiyle ilişkili olan kargaşayı özelleştirmek suretiyle çalışırlar. Sosyal Komedi bir yanda, düzensizliğini toplumsal olarak kurumlaştırılmış tutarsız hiyerarşilerin rahatsızlığı şeklinde belirleme eğiliminde iken, Çılgın Komedi diğer yanda, dil ve kod düzeyinde uyumsuzluklar, çelişkiler ve mantıksızlıklar üreterek sözsöz ifadenin özel mekanizmaları karşısındaki düzen ve düzensizliği ifadeye yöneliktir. Bu iki komedi tarzının gerçekte yalnızca birer eğilim olduğunu vurgulamak önemlidir. Chaplin, Marx Kardeşler, Tashlin ve Hawks'ın komedilerinin çoğunda açıkça yapılan toplumsal taşlamalar yer almaktadır; tıpkı Lubitsch, Capra ve Sturges'in ifadenin mantıksal mekanizmalarına sahip bir oyununda sıkça bulunan örneklerdeki gibi... Fakat yine de bu iki tür komedi, özel bir öneme haiz vurgulamalar ve eğilimler olarak farklı ve bağımsız kalırlar.

Paul WILLEMEN, Tashlin sinemasındaki 'gag' çalışmalarına ilişkin eleştirisinde, çılgın komedinin işleyiş üslubuna işaret etmektedir. Bu gag'ların bilhassa mantığın semiyotik dizilerine bağımlılık derecesini ve bunların dilin birimleri pozisyonundaki öğelerini ele almak suretiyle işleyişlerinin kapsadığı alanı özellikle vurgulamaktadır:

*...bileşimin temel kalıplarının değişimleri (varyasyonları) üzerine dayandırılan çok sayıda gag'lar bulunmaktadır. Bileşimin temel kalıplarının yeni bir yapı oluşturmak için iki ya da daha fazla unsuru bir araya getirerek ihtiva ettiğini kabul edecek olursak, bunun sonrasında Rock-A-Bye-Baby filminde pudra tozları içinde kaybolan bebek ve The Disorderly Orderly'de alçı sargıları içinde gözden kaybolan adam örneklerindeki gibi gag'lar aracılığıyla bir varyasyon oluşturulur. Alçılı adam gag'ı yalnızca bir çıkartma (ek-siltme) kalıbı değildir. Çünkü izleyici bu şanssız hastayı eşit değerdeki parçaların bir bileşiği (alçı sargılar + adam) olarak düşünmez. Aynı açıdan pudralanmış bebek de eşit değerdeki iki unsurun bileşimi olarak kabul edilmez; hem denklemin içinden çıkarılabilecek olsa bile, (yani, pudrasız bebek/bebeksiz pudra gibi). Bu bakımdan Tashlin'in bu tür gag'ları görsel/anlamsal birimleri harfi harfine bozup, parçalarına ayırır.*

Tamamen sözsöz düzeydeki mekanizmaların, anlatım vasıtaları olarak açık bir biçimde ortaya konduğu Marx Kardeşler'in filmlerinde, diyalogların kendine özgü bir mantık çizgisi izleyen, böylece semantik ve dramatik saçmalıklara yön veren çok sayıda örneği izleyicilerden birisi rahatça farkedebilirdi: 'Şüpheli şahısların nerede olduklarını biliyorum : bitişiğimizdeki evdeler' - 'Ama bitişiğimizde başka ev

yok ki' - 'O halde biz de bitişliğimize bir ev yaparız'. *Animal Crackers* filmindeki de-  
dektifler gibi onlar da çizgilerini 'Bu tablo solak bir ressam tarafından yapıldı' yerine  
'Bu resim solak bir güve tarafından yendi' ifadesine dayandırılırlar.

Sosyal seviyeye dönüş yapan Chaplin gag'larının birçoğu, tavır ve hareket  
göstergelerinin karışımına bağlıdır. *The Gold Rush* (Altına Hücum) filmindeki bot  
(postal) yeme sahnesi bunun klasik bir örneğidir; tıpkı *Shoulder Arms* filminde su  
dolu bir çukurda hazırlanan yatak sahnesinde olduğu gibi. Her ikisi de, tavırların hem  
mantıkî ve mantıkdışı hem de uygun ve uygun olmayan durumlarında oluşan bir  
mantık çizgisine tabidir. Bununla birlikte verilen her iki örnekte, gag'lara ve bunların  
dayandıkları yapıya yönelik olarak açıkça yapılan 'toplumsal' taşlamalar da yer al-  
maktadır.

Sosyal komedi özelliği, sabit noktaları daima sınıfsal ve cinsel olmaya yöne-  
lik bir sosyo-tutarsız düzen alanının haritasının çıkarılmasıyla ilerleme sağlar. Düzen,  
kendi hiyerarşisinin yeniden tanzimi maksadıyla karışıklık içine itilir. Yeni ve 'daha  
iyi' bir hiyerarşinin kuruluşu, öykünün finalindedir. Bilhassa Capra'nın filmleri bu-  
nun en belirgin örnekleridir. Böylece *Mr. Smith Goes to Washington* ve *Mr. Deeds  
Goes to Town* filmlerinde ilk öykü dengesi önemli ölçüde 'sosyal' ilişkiler üzerinde  
belirlenmiştir. (Mr. Smith'de politik kurumlar ele alınır; bu kurumların odak nok-  
tasını Senato teşkil etmiştir. Mr. Deeds'de ise özellikle finansal kurumlar merkez alın-  
mak suretiyle bu kurumların dağıttığı servet konu edilir.) Her seferinde şehir  
yaşamında odaklanan bu denge, bozuk ve adaletsiz olarak ve nihayet kendi çevresi  
içinde kural teşkil eder biçimde sunulmuştur. Saf ve idealist bir tip gelir ve öyküsel de-  
yimiyle 'ilk unsurları' harekete geçirir; böylece nihai denge değişik bir hüviyet kazanır  
ve ahlâk prensiplerine uygun olarak gerçekleştirilen bu yeni düzenin vurgulanması  
gereklidir. Dışardan gelen bu yabancı sözsel anlatımı omuzlarında taşıyan bir hamal  
gibidir, ki onun ifadesi şehrin ifade ettikleri ile bir zıtlık oluşturarak mizah ve komedi-  
yi doğurur ve kurallarına uygun anlatımı, ölçümlenecek nihai denge ile bağıntılı  
sözleri ifade eder.

## TÜR, ÖYKÜ VE ÖZNE

Öykü, tek başına ne bir ürün ya da bir yapı, ne de bir üretim süreci veya bir  
yapılandırma eylemidir. O, hem bir üretim süreci; hem de yapılandırma eylemidir;  
ancak aynı şey özne için de geçerlidir. Özne 'fonksiyon' demektir ya da daha iyi bir de-  
yimle ifade'nin faaliyete geçmesidir. Değişik ifade üslupları, farklı konuşma şekilleri  
üretip, özneyi kendi çeşitli semiyolojik süreçleri içersinde farklı bir biçimde hareket  
ettirerek, değişik öznellik faaliyetlerini ortaya çıkarırlar. Temel öykü, etkinliklerin  
harekete geçirdiği ve yapılandırdığı farklı oluşumların içinde ve karşısında yeralan  
özne, daima tutarlılık sağlamak için çalışan bir ifade üslubudur. Temel öykü, özne-



yi, ifadelerin yerleştirim ve biçiminin 'duygu'yu yarattığı noktadan, onun bağlayıcı mekanizmalarının kaynaştığı noktaya kadar işin içine karıştırmak suretiyle ve etkilerini öyküsel fonksiyonlar olarak özelleştirip, bu fonksiyonları simetri ve denge birimlerinin içine çekerek birbirine bağlar. Böylece konu, dağılmaya ve film metninin katmerli yoğunluğuna aykırı bir biçimde sonuçlandırılır.

Bu nedenle tutarlılık, sadece sonuçlandırma şekli, sağlamlığındaki başarı ve son birleştirilme durumunun oluşum şekli demek değildir. O, aynı zamanda ve eşit derecede, kapanışı yöneten bir süreç hali, dengesizliğin ihtiva ettiği yerleştirim hareketinin denge vaziyeti demektir. Çalışma prensibi basit ve tek olmaktan ziyade karmaşık ve çok yönlüdür. Örneğin öyküdeki karmaşıklık, bu gibi tek özne pozisyonunun yarattığı karışıklığı kapsamaz ama bunun tersine bir dizi durumun karışıklığını, ifadelerin çoğulluğu içine kaydedilmiş durumların çoklukları arasındaki ilişkilerde yeralan 'disphasure' oluşumunu ihtiva eder. Temel öykünün tutarlılığı büyük ölçüde, disphasure'ın 'dramatik çatışma' limitlerini hiçbir zaman aşmayan (bu nedenle çözümlene olasılığı limitlerini de asla aşmayan) bir titreşim dizisi olarak kapsamında bulundurması yoluyla ve bu gibi bir çatışmanın her zaman ve sonuçta tek ve ayrıcalıklı bir bakışı açısından ifade ediliş yoluyla sağlanır.

Sonuç olarak, temel öyküdeki öznenin ve onun konuşma tavrındaki üslubun tasarrufuna esas teşkil eden şey, bir yanda süreç (beyan) ile öte yanda durum (ilân edilen) arasındaki tutarlı bir dengenin korunmasındaki başarıdır. Fakat bu tasarrufu çok çeşitli yollardan yapılandırmak mümkündür. Türler, bu çeşitliliğin sistemleştirilmiş halini temsil ederler. En azından bir ölçüye kadar her tür, kendine ait bir öyküsel üslup sistemine, kendine özgü bir denge ifadesinin tanımına sahiptir. Bu nedenle her tür, aynı zamanda herhangi bir tarzdaki dengenin ihtiva ettiği iki temel öznel mekanizmayı farklı bir biçimde angaje eder ve yapılandırır: süreçteki zevk ihtiyacı ve bunun sona erişindeki zevk isteği...

Örneğin, dedektif filmlerini ve onun öykü anlatım tavrının karakteristik üslubu olan 'izleyici meraklandırarak belirsizlikleri' düşünün.. Merak, kuşkusuz, dedektif türüne özgü bir özellik değildir ama bununla birlikte onun özünü teşkil eder. Dedektif türünün öykü yapısı, böylece, anlatım sürecindeki doğal gerilimi, özellikle kanun, simge ve bilgi ile alâkalı bir dizi sözsöz ifadenin faaliyeti doğrultusunda direkt olara dramatize eder. Bilmece-soruşturma yapısının etkilemeye yardımcı olduğu şey, tüm 'klasik' öykülerdeki doğal gerilimin kuvvetlendirilmesidir: süreç (bunun tutarsızlığı ve üstünlük kaybının tehdidi ile) ve durum (bunun, diğer tarzda da aynı şeyi içeren sabitlik ya da zorlayıcı tekrarı tehdidi ile) arasındaki gerilim. Öteden beri 'tutku'ya dayandırılan tüm semiotik sistemleri uyaran bu gerilim, kendini belirgin iki tür zevk biçimi şeklinde ortaya koyar: ilki, durağanlığın 'sıkıcı' gücü yönündeki bir süreç içerisinde bulunan zevk; ikincisi ise, tüm gücüyle sınırsız bir sürece dayalı olan korkuların

çehresindeki durumda yeralan zevk. Bu gerilimin kuvvetlendirilmesi, büyük ölçüde, polisiye filmin kendi ifade sürecini onun temel sorunu olarak dramatize etmesi meselesine bağlıdır: Kanun, soruşturma içinde doğrudan yürürlüktedir; bu demektir ki, öykü içinde biri dedektif, diğeri seyirci olan iki değişken bağlantılı bilgi dizisi arasında ortaya çıkar. Polisiye filmde dedektif ve seyirci, bir dizi farklı olay, gösterge ve tanımlamayı hissetmek zorundadırlar. Öyküde temsil edilmiş olan dedektif için 'riziko', şiddet ve ölüm tehlikesidir. Seyirci için 'riziko', duygu ve anlam kaybı ile durum ve üstünlüğün yitirilmesidir. Öte yandan, seyirci için öykü süreci, bu zevkin başlıca kaynağıdır. Seyredilen özne bu suretle, klasik öykünün gerilimlerini hiçbir zaman aksiyomatik olarak bunun ötesinde bulunmayan bir kırılma noktasına kadar gerdiren bir yapı içinde askıya alınır.

Süphe'ye ve genel olarak gerçekten de polisiye filmin daha iyi tasvir ettiği öykü üslubu'na ilişkin önemli bir boyut vardır. Öykü, her zaman için ve esasen bir tür düzenleme ve anlatım sürecidir; metnin geçici akışının ve içindeki öznenin değişimli akışının her ikisini de düzenleme ve anlamlandırma sürecidir. Stephen Heath'in ifadeyle öykü :

Her zaman için ve temel olarak, konumlandırma ve etkilemenin, özne-zaman için (verilen gerçekliğe göre zaman içindeki özne için) sürekli bir performans oluşturduğu bir sistemdir.

Birbiriyle kaynaşmış olan iki daimi zaman dilimi (bu görüşler klasik konulu sinemayı, filmin ticari amaçla kullanımını ilgilendirir) arasında sunulan özne-zaman performansının kendisi de kompleks bir zamana sahiptir: özne-yansıması ve özne-süreci (filmin özne-zaman performansı olan iki varlığın tabakalanma ve dengesi). Özne-yansıması, öyküsel bir etkidir (ya da etkiler dizisidir) : farklılıklar zincirinin hareketinde (görüntü ve sesin çeşitli yoğunluk derecelerinde akışı) öykü, zincirin hareketlerine ilişkin aşamaları tanımlar; ilişkileri anlamlandırır ve bu ilişkilerin yönetimi amacıyla bir özne tayin eder; görüntü ve izleyen arasındaki uyumu sağlar. Özne-yansıması'ndan yola çıkarsak, özne-süreci aynen şudur : süreç, üretim-performans'ındaki sistemin tüm unsurları, temsildeki bütün araçlar demek olan bir sirkülasyon (dolaşım) çoğalımı (zenginliği)'dir, yani farklılığın kesintisiz hareketi...

Temel öykü, kendi semiyotik süreçlerinin sürelerini dengeleyerek, karmaşık bir biçimde düzenler; bir yanda metin ve özne akışını sürekli olarak ileri doğru zorlayan gelişim noktaları ve öte yanda bunu kendi içinde, hafızanın hatırlatıcı tutarlılığına geri katlayarak, tekrar biçimindeki süreci devamlı surette içeriğinde bulunduran çağrıştırmaya noktaları.. Ancak bunu, çok çeşitli yollarla (çeşitli türler içinde tesis edilmiş ifade üsluplarının çeşitliliği yoluyla) gerçekleştirebilir.

Polisiye filme dönecek olursak, bilmececinin işlevi kuşku oluşumunu yapılandırmaktır; ancak bunu, öyküyü yalnızca bir bilmece olarak ifadelendirmek yeterli değil, aynı zamanda bilmeceyi de belirli zamansal terimlerle/dönemlerle ifadelendirerek başarır. Bilmece, ilk kez birbirinden ayrılan iki süreyi odaklar; suçun gerisindeki öyküye ait geçmiş zaman ve bunun yeni- oluşumunun şimdiki zamanı.. Gerçekten de çeşitli türlerdeki bilmece, bu sürelerin bölünmesi şeklindedir. Sonuç olarak bu iki süre, tutarlı bir biçimde yanyana getirilir ve bilmece çözümlenir. Tutarlı hafıza böylece, suç öyküsünün ayrı örnekleri, kendi soruşturma öyküsü ve yine kendi metninin süreci karşısında yapılandırılır : film içerisinde yapılandırılan hafıza, film tarafından inşa edilen hafızayı bir kat daha güçlendirir. Bu zamansal güçlendirme ve çift zamanlı gerilimin yaratımı, tam anlamıyla, bir öncekine sunulan gerilimi belirleyen ve oluşturan bir şeydir. Bu nedenle, aynı zamanda, kendi kuşkusunu da belirleyen ve oluşturan bu zamansal boyutun anahatları, Barthes tarafından aşağıdaki şekilde belirlenmiştir :

'Yaşam'daki bir toplantıda en ihtimal dışı şey, oturmaya davet etmenin, oturma eylemiyle anında izlenemeyeceğidir; öyküde, taklitçilik yönünden ortak özellikler taşıyan bu iki birim, oldukça farklı işlevsel alanlara ait uzun eklemeler dizisiyle de ayrılabilirler. Böylece gerçek zamanla çok az bağlantılı olan bir tür mantık-sal zaman oluşur ve birimlerin belirgin bir şekilde ezilmesi, sekansın çekirdeğiyle bağlanan mantık tarafından daima aynı yerde tutulur. Kuşku, apaçık, bozulmanın yalnızca ayrıcalıklı -ya da şiddetlendirilmiş- bir biçimidir : bir yanda bir sekansı açık tutarak (vurgulu geciktirme ve yenileme işlemleriyle) açıkça 'phatic' bir işleve sahip olan okuyucu (dinleyici) ile ilişki kurmayı sağlamlaştırırken öte yandan, karmaşık olmayan bir sekansa, belirgin bir örneğe (eğer her sekansın iki uç noktası olduğuna inanırsak) yani, mantıksal bir kargaşaya ilişkin gözdağı verir. Bu kargaşa, korku ve zevk ile tüketilen bir oluşumdur. Diğerlerinin tamamında da böyledir; çünkü sonunda daima çözüme kavuşturulur.

Çok basit gibi görünen bu nokta, gerçekte yalnızca ana metindeki zevk kullanımını anlamak için değil, türlerin kendi işlevlerini anlamak bakımından da önemlidir: türler alışkanlık yaratırlar; tutarlılığı, kurumsallaştırıcı (alışkanlık yaratıcı) geleneklerle sağlarlar; yani, değişime maruz kalabilecek öykü sürecine ve öykünün kapanışına göre değişen, ancak asla aşırılığa kaçmayan ve parçalanmayan bir beklentiler dizisi.. Türlerin varlığı, izleyicinin kesinlikle, herşeyin sonuç olarak bir çözüme kavuşturulacağını (adaletin yerini bulacağını), herşeyin tutarlı olacağını, öykü sürecinin kendi içeriğinde herhangi bir tehdit ya da tehlikenin her zaman için bulunabileceğini bilmesi anlamına gelir.

Kuşku, türsel üslubuna göre, hem gangster hem de korku filmlerinde eşit derecede güçlü ve karakteristiktir. Bununla birlikte bu türler, değişik anlatım yapıları ve

değişik diegetic alışkanlıkların birarada olması yoluyla, kuşkuyu farklı bir biçimde gösterirler. Gangster filmlerindeki kuşku, anlatımdaki gerilimlerin yükseltilmesinden doğar; ancak bunu, ne öykünün bir bulmaca haline dönüştürülmesi yoluyla tutarsızlık endişesini yükselterek, ne de bu gerilimi geçmiş ve gelecek arasındaki bir zaman eksenini karşısında belirleyerek yapar. Bunun yerine ilk olarak, öykünün kapanışı için gerekli olan şeyin Kanun'un mevcudiyeti olduğunu tespit ederken, bir yandan da öykünün varolabilmesi için gangsterlerin eylemlerinin mevcudiyetine duyulan gereksinimi belirlemek suretiyle, buna ulaşılır. Gangster filmlerinde yasa kuşkusuz, yasaklama gibi belirli, zamansal ve tarihsel bir kanun şeklinde belirlenme eğilimi gösterir. Çoğu kez sembolik yasanın kendisinin bir göstergesi olarak işlev gören polisiye filmlerindeki yasa, daha az özeldir. Böylece durumun zevkleri ve korkuları, yasal ve yasadışı arasındaki ideolojik bölünme karşısında ifade edilmek suretiyle daha karmaşık bir hale getirilir. Önceki, böylesine bir anlatımla ilk belirleme, sonraki ise, belirlemenin ikinci derecedeki türleri için bir zemin hazırladığından beridir ki, öykünün ve öznenin bir kenara bırakıldığı bir dizi potansiyel boşluk ve çelişki açığa çıkar. İkinci olarak, kuşku, şimdiki ve gelecek zaman eksenini karşısındaki öykünün yapılandırılmasıyla elde edilir. Gangsterlerin meşgul olduğu başlıca fiillerden biri 'plan yapmak'tır (para ve güce hükmetmeyi olduğu kadar, varlığını sürdürmeyi ve itibarını arttırmayı da sağlayan soygun, adam öldürme, kan davası gibi birçok eylemin planlanması). Öykü ve öznesi böylece, sürekli bir bekleyiş içindedirler. Planlanan ve gerçekleşen arasındaki muhtemel veya gerçek farklılıkta bulunan, kuşkunun hem mikro-anlatım düzeyinde (görüntü ya da bölüm düzeyinde) hem de bir bütün olarak öyküsel yapı düzeyinde oluşturulduğu ve ifade edildiği gangster filmi ile en büyük vasıtayı temin eden gerilim, bu bekleyiş ile birlikte, oyunun ta kendisidir.

Kuşku, Barthes'in "anlaşılabilir heyecanı" dediği özel bir tür etkiyi içerir ve tür listesinde "gerilim" (thriller) adı verilen tür budur. Gerilim aslında çok çeşitli öykü yapılarını içerebilir ve kuşkuyu çeşitli yollarla yaratabilir. Polisiye filminden ödünç öğeler alabilir : bilmecenin konumlandırılması- Hitchcock'un McGuffin'i ve soruşturmacı bir yapının kullanımı; ya da, öykünün büyük bir bölümü suçlu kahramanın eylemleri üzerinde yoğunlaştırarak özdeşleşme ve zevk'i tamamlamak üzere, gangster filmlerinden de ödünç şeyler alabilir veya kendine özgü öğeler ve yapılar kullanabilir. Bunların arasında en çok kullanılanlardan biri, kahramanı (erkek-ara sıra kadın-), hem suçlular hem de yasa tarafından tehdit altında bulundurulduğu bir konuma oturtmayı içerir. Burada, Lang'ın *Woman in the Window*, Sirk'ün *Shockproof* ve kuşkusuz Hitchcock'un pek çok filmi -*Strangers on a Train*, *The Thirty Nine Steps*, *North by Northwest*- ve diğerlerini örnek olarak verebiliriz. Bu yalnızca kahramana yönelik tehlikeyi değil, aynı zamanda, öykünün tüm sonuçları tutarlı bir biçimde biraraya getirildiği ve öykü doyurucu bir şekilde bitirildiği takdirde, yapılması gereken çalışmaların sayısını ve karmaşıklığını da arttırır. Böylece, öykünün sona ermesi isteği, kahramanın kendini tümüyle devre dışı bulduğu bir durum karmaşasında-

ki gerçek karşısında belirtilirken, öykünün sürdürülmesine ilişkin istek ise, bunun hatırı sayılır ölçüdeki risk'leri ihtiva etmesindeki gerçek karşısında ifadelendirilir. Yapı ne olursa olsun, herhangi bir belirli heyecan verici'deki (thriller) diegesis'in özelliği ne olursa olsun, tür bir bütün olarak, gangster ve dedektif öyküsünde olduğundan farklı bir biçimde, ilk etapta üslubuyla ve farklı yollarla olsa da, asıl stratejisi gereği sürekli olarak kuşku üretiminde bulunmasının zorunluluğu olgusuyla belirginleşir.

Diğer türler, özneyi başka etki yapıları içinde girmekten alkoyan öyküsel üslubun değişik usulleri ve öykünün iki 'gerekşinim'ini belirtmenin diğer yolları ile belirlenirler. Örneğin komedide etkileme tarzı, iki ya da daha fazla anlatımın ve iki ya da daha fazla sayıdaki tutarsız yapı veya rejimin, tasarruf içinde, yani aralarında oluşan çelişki ve direnmelerin giderildiği uygunluk-zekâ-ile keşiştiği noktanın karşısında yeralan iki öyküsel ihtiyaç ve zevkin yapılandırılmasından gelen bir zevk boşalması şeklindeki gülme'dir. Bu öncelikle, direniyor olarak gösterilene karşı kazanılan bir 'zafer' biçiminde gerçekleşebilir; örneğin, sık sık karşı konuluyor olarak gösterilen şeyin sadece 'gerçeklik' olduğu birçok Buster Keaton filmindeki gibi.. Burada gülme, sadece karşı koymanın galip gelmesinden değil, aynı zamanda ve öncelikle, bu galibiyetin, anlatım mantığının zorlu (ama tutarlı) bir yeni-düzenlemesini ihtiva etmesi olgusundan kaynaklanır ki, birlikte filmi ilgilendiren 'gerçeklik' düzenini ve alanını tanımlarlar. Alternatif ve ikinci olarak, karşı koyanın 'zafer'inden ileri gelebilir (örneğin, muz kabuğu gag'ında olduğu gibi). Burada gülme, özellikle, kaçınılmazlık beklentisinin beklenen olayın kendine özgü zamansal ifadesi karşısında sergilenmesi, gag'ın, şakanın veya komik sahnenin kusursuz olarak zamanlanması, yapılandırılan ve gerçekleştirilen zamansal -ve mantıksal- tasarruf ve temsil ettiği kuşku yoluyla sağlanır. Gag'ların peşinen gönderildiği ancak etkisini başlıbaşına zamanlama ve neden ile etki arasındaki süre'nin değişimleri yoluyla sağladığı bu tip komedinin en güzel örnekleri, Blake Edwards'ın çalışmalarında ve özellikle *Pembe Panter* dizilerinde görülebilir.

Sonuç olarak, belki de hiçbir belirli etkileme tarzı ile ilişkisi bulunmamasına rağmen müzikal, kendi öykü dengesi ve görüntüsünden gelen özel bir tür üsluba (anlatıma) sahiptir. Patricia Mellencamp'ın belirttiği gibi, genellikle şarkı söyleme ve dansetme tarzındaki görüntü anları, en azından bir dereceye kadar, öykünün aynı çizgideki akışından daima ayrı tutulurlar. Tutarlılık ve süreç tutkusunu, vücut hareketlerinin, sesin, müziğin ve mizansenin uyumu ile birlikte gerçekleştiren bu anlar, yoğun haz ve zevk anlarıdır. Bunlar, özellikle 'stress' derecesinde ortaya çıkmaya yatkındırlar (hem karakterler ve öykü için, hem de özne ile onun zevk ve arzuları için); böylece pekçok şekliyle tasarrufa yönelik bir katkıda bulunmak, bu kuşku türlerinin antitez'idir : 'Bu fasıllar, (öyküdeki görüntü örnekleri) zevki "Son"a (The End) kadar ertelemek yerine, mevcut ve düzenli dozlarda haz'lar sağlayarak, öykünün zamansal

gelişiminin yerini değiştirirler'.

Bununla birlikte görüntünün kendisi değişime uğramadan, herhangi bir zaman diliminde muhafaza edilemez (aksi takdirde, görünürdeki doluluğun tabanındaki eksiklik, hazzı rahatsız ederek, zorlamaya başlayabilir). Bu yüzden öykünün, bu değişimi, "seyirlik an'ının" dışında oluşan bir süre içinde sağlamak için geri dönmesi zorunluluğu, öteden beri temel sinamayı ilgilendiren bir husustur. Böylece, Mellen-camp'ın öne sürdüğü gibi, görüntüyü alt üst edici öykü ile birlikte, çatışma halindeki iki varlık yerine bunlar, aslında birbirlerini takviye etmek ve desteklemek üzere işlev görürler; bir varlığın 'yetersizlikleri', diğerinin 'üstünlükleri' ile asgari seviyeye indirilir ve bunun tersi de olabilir. Dahası, kapsamlı bir metinsel sistemin baştanbaşa tutarlılığı içindeki anlatımın iki tescilini sağlamada müzikal, bunların tutarlılık biçimlerini iki kat arttırırken, aynı anda semiyotik etkilerinin olanaklarını da iki kat arttırır. Oyunu, tutkuları ve zevkleriyle ikiye katlarken, bunları birbirine bağlayan üslupları da iki misline çıkarır.