

Kitap İncelemesi / Book Review

Kitap İncelemesi

Christian Metz- Sinemada Anlam Üstüne Denemeler

(2012, Çev. Oğuz Adanır)

Canan Geçen*

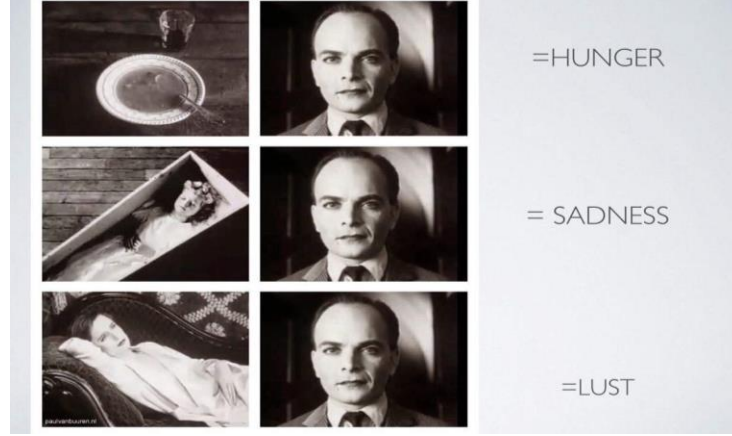
Christian Metz, filmo-semiyotik, sinemasal göstergebilim ve film dili gibi konularda öncü çalışmalarıyla tanınan kuramcıdır (1982;1985). Metz, sinema ile fotografik görüntü arasındaki sınırları belirginleştirerek film eleştirisini psikanalitik çerçeveye yaklaştırmış ve sinemasnesini imgesel olandan simgesel olana yöneltmiştir (1982, s. 3). O döneme kadar dilbilimsel yöntem ve tekniklerle çözümlenmeye çalışan sinema metinlerine yönelik yeni bir anlayış geliştirmiştir. Ona göre filmo-semiyoloji, dilbilimsel semiyoloji çalışmalarından sahip olduğu; öyküsel süreç, zamansal boyut, devinim ve görece karmaşık yan anlam örüntüleri bakımından keskin olarak ayrılmaktadır. Sessiz bir kâğıt dikdörtgen olan fotografik sözcük dağarcığının ise sinemasal sözcük dağarcığından çok daha küçük olduğu açıktır. Film sadece iki dakika uzunluğunda olsa bile, bu iki dakika, sesler, hareketler ve benzerleriyle, ekranın yüzeyinden ve projeksiyon gerçeğinden başka bir şey dahi söylemeden genişletilir (1985, s. 81). Sinemanın teknik olarak fotoğraflardan oluştuğu bilgisi esas alındığında, bir öyküsel düzlemde bu fotoğrafların, eninde sonunda anlamı oluşturan kısmi görünümlemler olduğunu ileri sürer. Ona göre sinemada bir ev gösterilmek istendiğinde önce bir merdiven, sonra dış duvarlardan bir tanesi, ardından bir pencerenin yakın çekim görüntüsü ve nihayet bütünsel bir toplu çekim sunulmaktadır (Metz, 2012, s. 97). Bu anlamda film, fotoğrafta rastlanılmayan bir tür kurgusal eklemeliğe sahiptir ve bu durum film analizinde kullanılacak yeni yöntemleri gerektirmektedir.

Sinema: Dil mi Dil Yetisi mi? (1.Cilt 3. Bölüm)

Metz (2012) “*Bir Sinema Dönemi: Egemen Kurgu*” başlığında 1925-1930 yıllarındaki o ünlü dönemde kurgunun sahip olduğu yüksek önem düzeyini eleştirmektedir. Çağdaş sinemada kurgunun artık o eski önemine sahip olmamakla birlikte hala filmsel yaratım sürecinin vazgeçilemeyen evrelerinden biri olmayı sürdürdüğünü ifade eder. Bu bağlamda kesme ve ekleme işleminde dikkatli olunması ve “*kesilmesi gereken şeyin en iyi yerden kesilmesi*”

*Arş. Gör., Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, canangecen@erciyes.edu.tr, ORCID: 0009-0003-6442-3897.

gerekmektedir. Bu bağlamda Metz, egemen kurgu döneminin önemli bir dayanağı olarak Kuleşov'un ünlü deneylerini gösterir (s. 43). Sovyet film yapımcısı Lev Kuleşov, bağlamın kurgusal manipülasyonunun seyircinin bir oyuncunun yüz ifadeleri, düşünceleri ve duygularına ilişkin algısını değiştirebileceğini göstermiştir.



Şekil 1. Kuleşov Etkisi: Artzamanlılık, Kurgusal Güç ve Algısal İlişkiler

Kaynak: <https://www.thecollector.com/what-is-the-kuleshov-effect/> (Erişim Tarihi: 21.11.2024)

Kuleşov'un gözlemleri biraz anekdot niteliğinde olmasına rağmen, daha sonraki deneysel çalışmalar, uygun bağlamsal çerçevelemenin bir gözlemcinin nötr yüzleri mutlu veya üzgün, kızgın yüzleri korkulu ve çılgınları neşeli olarak algılamasına neden olacağını doğrulamıştır (Mobbs vd., 2006, s. 95). Nitekim bu sav egemen kurgu döneminin temel itkilerinden birini oluşturması bakımından önemlidir. Kitabın ilerleyen bölümlerinde Metz, Kuleşov deneylerinin kurguya bilimsel bir nitelik kazandırmaya çalışan ve popülerlik kazanmış yönünün dışında bu konu üzerindeki birtakım eleştirel yaklaşımlardan bahseder. “Kuleşov hileleri” olarak da bilinen bir çalışma, bireylerin doğal ve organik yapısı itibarıyla artzamanlı düşünme ve nedensellik ilişkileri kurmaya yönelik bir yeteneğe sahip olduğunu ve bu yetinin egemen kurgu anlayışına özgü bir değer olarak nitelenemeyeceğini öne sürmektedir. Bu bağlamda dil yetisi ve kurgu arasında ikili bir ilişki ağı kuran Metz, bu iki uç birbirine yaklaştığında veya uzaklaştığında farklı sonuçların meydana geldiğinden bahseder. Bu iki uç birbirinden az da olsa uzaklaştığında sinema, her türlü özel kurgu oyunun ötesine geçen bir dil yetisine dönüşmektedir (s. 43)

Metz'e göre sinema, bir dil yetisi olduğu için bize güzel öyküler anlatmaz. Zaten o böylesine güzel öyküler anlatabildiği için bir dil yetisine dönüşmüştür. Bu anlamda Metz, stillerini başarılı bulduğu Antonioni, Visconti, Godard ve Truffaut gibi yönetmenleri örneklendirerek yakaladıkları başarının sinemanın bir dil yetisi olma özelliğini azami ölçüde

kullanmalarının bir sonucu olarak görmektedir. Ona göre bu yönetmenler ellerinden çıkan mesajı “koda rağmen” yaratmışlardır. Çünkü kod her zaman için değişebilir ya da ortadan kalkabilir. Ancak mesaj derdini anlatmanın her seferinde başka bir yolunu bulmaktadır.

Metz kurgunun egemenliğine inanılan dönemi bir tür “*havai fişek parıltısına*” benzeterek süreç içerisinde ünlü kurgucu Eisenstein’in da kurgunun neredeyse ahlaksızlığa varan aşırılığı karşısında bu düşünceye yaklaştığını belirtir. Ona göre Pudovkin’in filmsel yaratımı da salt kurgudan ibaret olup yalın ve organik bir plana yalnızca bir ham madde niteliğinde yaklaşılmaktadır (s. 44). Bu anlamda Metz’in eleştirisinin temelinde, sinemanın gerçeğin bir duplikasyonu olarak tanımlanan fotoğrafı aşırılığın geçebilmesine koşut olarak kurguyu öne süren argümana bir karşı çıkış olduğundan bahsedilebilir. Ona göre 1925- 1930 yılları arasında kurgu ve film birbirine karıştırılmıştır. Nitekim günümüzde de sinemanın ilk dönemlerinde olduğu kadar baskın olmamakla birlikte halen kurgu, yedinci sanat sinemanın diğer görsel-ışitsel sanatlardan farklılaştığı temel güç kaynaklarından biri olarak görüldüğünden bahsedilebilir.

Egemen kurgu noktasında Eisenstein’in düşüncelerini ve kurguya atfettiği büyük önemi de eleştiri alanına dâhil eden Metz, onun sinema öncesi de dâhil olmak üzere, ki bu kimi zaman resim kimi zaman edebiyat tarihinde, iki rengin yan yana gelip gelmemesini bile içine alacak biçimde her şeyin kurgu olduğuna dair bir inanıştır, en küçük yaratıcı güç kıvılcımını dahi yadsımaya konsantre olduğunu ileri sürer. Ona göre Eisenstein, her yerde öncesinde bölünmemiş, ustaca bir güdümlenmenin daha sonra gelip kurgulayacağı unsurlar görmektedir (s. 45). Sinemada kurgunun öncü isimlerinden biri olarak tanınan Eisenstein’a göre, gerçekçi sanat, gerçek dünyanın yanıltıcı bir kurgudan başka bir şey olmadığına dair gizlenen endişeyi söndürmek için yaratılmış gibidir. Bu bağlamda Eisenstein’ın aktüel ve gerçek arasındaki diyalektik ayrımı, bu doğal eğilimin tarihselleştirilmesine yol açar. Belirli tarihsel durumlarda kişilerin ilk izlenimlerinin geçerliliğini sorgulamaması ve bu izlenimlerin kodlanmış statüsünün gizli tutulması ideolojik olarak avantajlıdır (Polan, 1977, s. 19). Fotoğrafik ya da sinematografik imgenin algıyı aktüel olanın algısıyla sınırlama eğilimi, filmi çifte eklemlenme sorununun başlıca sanatsal mücadele alanı haline getirir. Bunun yanı sıra film imgesi, kodsız belirlenimini güçlü bir şekilde maskeleyen ölçüde, diyalektiğe yönelik en büyük sanatsal meydan okumayı da temsil eder. Bu durumu saldırganlık olarak nitelendiren Metz, Eisenstein’ı bir nevi “natüralizm düşmanı” olarak görmekte ve daha sonraki başlığın ana temasını oluşturacak güdümlenme kavramını onun kurguya yönelik bakış açısı ile eşleştirmektedir.

Güdümlenici Düşünce

Kitabın bu başlığında Metz'in oklarının hedefini yoğun olarak Eisenstein sinemasına doğrulttuğu görülmektedir. Bu noktada Metz, eleştirisinin kaynak noktasının onun politik görüşleri ile ilgili olmadığı daha çok bunun onun anlatısal düzeyde sahip çıktığı ve sadık kaldığı derin anlamsal ilişkilere bağlı olduğunun altını çizer. Eisenstein'in kurgu sinemasını bir tür Lego oyununa benzeten Metz, bu durumun belirli ideolojik anlamların kurgu aracılığıyla oluşturulması ve doğal akışa müdahale edilmesi noktasında baskın bir güdümselliği işaret ettiğini vurgular. Burada güdümsellik kavramı sinemanın varoluşsal dinamikleriyle de ilişkilidir. Fotoğraftan farklı olarak sinemanın, dizimsel yönüyle her koşulda bir tasarı/güdümlenme olarak varlık gösterdiği düşünülmektedir. Bölümde ayrıca konu üzerinde tek bir açıdan bakmanın madalyonun diğer yönlerini görmezden gelmek olabileceğini de belirten Metz, bu durumu: “...bir şeyin altını biraz fazla çizen bir kişi diğer görünümünün altını çizmediği için suçlanmaktadır” biçiminde açıklar. Bölümün devamında insana ait sözlü dil yetisi üzerine yoğunlaşmaktadır.

Metz'e göre sözlü dil yetisi en değişik dizimsel düzenlemelere izin veren oldukça kesin bir zenginliğe sahiptir ve tamamıyla örgütlenemez. Nitekim insana özgü bu enstrüman, fonik ve anlambilimsel söz olmak üzere hem bedeni hem de tını ilgilendiren iki farklı insani yetiye dayanır. Bu noktada Metz, makinelerin dil yetileri ve insanın sözlü dil yetisi arasında karşılaştırma yapar. Ona göre makinesel dil yetileri insana özgü dil yetisinin sahip olduğu zenginliği boşaltıp geriye bir iskelet ve “kusursuz” birimler bıraktığında artık ortaya çıkan istenen sırayla kurgulamaktan başka yapacak bir şey kalmamıştır. Metz bunu “protez” ile örneklendirir. Buna göre bacak için takma bir organ neyse insan için ürettiği tümceye oranla siberetik mesaj da odur. Savunulan temel argümanın makine dilinin ve siberetik teknolojinin günümüzde geldiği noktanın çok öncesinde sunulmuş olması, onu linguistik alana yönelik bir tür erken uyarı niteliğinde görmeyi mümkün hale getirmiştir. Bugün gelinen noktada ise öğrenme kuramı çalışmalarında makine dilinden nasıl etkin biçimde yararlanılabileceği gibi konular tartışılmaktadır (Hunte vd., 2021).

Metz doğal yaşam içerisinde var olan ve sinemanın ham maddesini oluşturan nesneye “*model nesnesi*” adını vermektedir. Ona göre doğal nesne ile sonradan üretilen modeli arasındaki ilişki bir yeniden üretim olmamakla birlikte aksine bir simülasyon, diğer bir deyişle güdümlenmedir. Bu noktada Baudrillard'ın simülasyon evrenine, gerçeklik ve izdüşümü arasındaki ters ilişki anlayışına yaklaşan Metz'e göre, güdümlenen sinemada kendi başına doğal gerçeklik yeterli değildir (s. 45). Metz, doğal anlamlar ve bilinçli yüklenmiş anlamlar arasında

ayrım yapar. Ona göre doğal anlamlar, bütünlük taşıyan sürekli ve belirgin bir ifadeyi işaret etmeyen, örneğin bir çocuğun yüzüne okunan neşe gibi, durumlardır. Nitekim doğal ve bilinçli anlam arasındaki yaptığı ayrıma Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısı filmindeki aslan heykellerini örnek gösterir.



Şekil 2. Potemkin Zırhlısı (1925) Filmi Aslan Heykelleri

Kaynak: <https://unaffiliatedcritic.com/2013/01/battleship-potemkin-1925-independent-study-in-world-cinema/> (Erişim Tarihi: 21.11.2024)

Metz'e göre bu sahnede (Şekil-2) göz kamaştırıcı bir sekans gerçekleştirmek yetmemiş aynı zamanda bir dil olgusu ortaya çıkarmak istenilmiştir. Nitekim heykellerin farklı pozisyon ve açılarla dramatik bir etki yaratıcı biçimde art zamanlı sıralanması şiirsel bir dokunuşun varlığına da işaret etmektedir. Bu bağlamda kitabın "*Güdümlenici Düşünce*" bölümünde ayrıca tarih boyunca özellikle edebiyat ve şiirde baskın bir güç olan güdümlenmenin zaman içerisinde yerini bilimsel ve formülü edilebilir mekanizmalara bırakmaya başladığından bahsedilmektedir. Bu sava göre güdümlenicilik ve doğal akış arasındaki şiddetli tartışmalar, sibernetik ve yapısal bilim gibi çağdaş alanlarda çok daha az gerçekleşmektedir. Buna ek olarak Metz, güdümlenici düşüncenin egemen dönemlerde bu denli baskın olmasının başat nedeni olarak ise sinemanın başlangıç evresinde olmasını ve bundan dolayı da belirli ideolojilerin yönlendirmesine karşı daha savunmasız bir konumda yer almasını gösterir (s. 46). Sinemanın ideolojinin tahakkümüne karşı korumasız durumda olduğu bu dönem, özellikle Sovyet ve Nazi iktidarlarının etki çapı geniş bu yeni sanat dalının yetilerini ideolojik amaçları doğrultusunda nasıl kullanabileceklerini araştırdıkları bir dönem olarak öne çıkmıştır. Bu amaç doğrultusunda totaliter iktidarlar birtakım yönetmenleri finanse ederek kendi ideolojilerini geniş halk kesimlerine yaymaya çalışmışlardır ki bunlardan biri de Sovyet yönetmen Eisenstein'dır.

"*Sine-Dilden Dil Yetisi Sinemaya*" bölümünde Metz, Eisenstein'ın kişisel özgeçmişinden, yapımlarında kullandığı güdümlenici yöntemin kaynaklarından bahsetmekte, sinemanın sahip olmadığı pek çok özelliğe sahipmiş gibi görüldüğü düşüncesine eğilmektedir. Ona göre bir dil yetisi olan sinema başlı başına bir dil olarak algılanmak istenilmektedir. Nitekim Eisenstein da sinemanın özgüllüğünden bahsederken, diğer sanat biçimlerinin de sahip olduğunu söylediği

iki farklı özelliğe dikkat çeker. Bunlardan ilki primo'dur: Bunu doğanın kaydedilmiş parçaları olarak tasvir eder. İkincisi ise secundo: Bunu da çeşitli şekillerde bir araya getirilen parçalar, dolayısıyla çekimler ya da çerçeveler ve dolayısıyla montaj olarak tasvir eder (Gichuki, 2023, s. 22). Bu noktada ise gerek senaryodaki bölümlenme gerek film düzeyindeki kurgu zorunluluğu ortaya çıkmaktadır.

Belirgin bir dizimsel örgütlenme biçimine sahip olmasına rağmen kendi varlığının bilincinde değilmiş gibi gösterilmek istenen sinema, şüphesiz ki keskin bir diziselliğin sonucudur. Bunun yanında filmlerin önüne geçen bir takım sözdizimsel yöntemleri ve filmlerin ancak bu yöntemler vasıtasıyla anlamlı olabileceğine dair görüşü eleştiren Metz, filmi anlayabildiğimiz ölçüde onun sözdizimini de anlayabileceğimizi savunur. Örneğin bir zincirleme karartma ya da üst üste bindirme tekniğini anlamak için daha öncesinde başka filmlerde de bu yöntemlerle karşılaşmış olmamız yeterlidir (s. 48). Bunun yanı sıra A.Astruc'un "kalem kamera" kavramını örnekleyen Metz, "bir kaleme ne yazdırılırsa onu yazar" savını ileri süren bu yaklaşımın egemen kurgu kuramına göre üstün yanlarını vurgular. Ona göre egemen kurgu, kalem kamera düşüncesinin tersine kendine içkin anlamı parçalara bölerek istenilen şekilde kullanılabilir yalın göstergelere dönüştürmektedir.

Dili Olmayan Bir Dil Yetisi: Filmin Anlatma Yetisi (Narrative)

Metz'e göre fotoğraflar anlatma konusunda o kadar beceriksizdirler ki bir şeyler anlatmak istediklerinde sinemaya dönüşmektedirler. Metz, sinema tarihinin başlangıcından itibaren popülerliğini korumaya devam eden öykülü filmin bir zorunluluk ya da doğallık içermediğinden bahseder. Ona göre bu salt bir formül olmakla birlikte kimi zaman her seansta iki film göstermek de bir formül olabilir. Bu bağlamda şimdiye kadar değişmeden kalan temel form ise bize bir öykü anlatan büyük bir parçayı film olarak adlandırmamızdır. Bu bağlamda sinemanın iyi bir anlatıcıya veya kendine yakışan bir anlatı yetisine sahip olması gerekmektedir. Metz'e göre film denilen şey inovatif yazma biçimleri peşinde koşan toplumda çeşitli biçimlerde üretilebilecekken bunu yalnızca romana özgü bir düşsellik ve öyküsellik özelinde düşünmek makul bir bakış açısı değildir. Filmsel anlatıdaki bu öykü egemenliği, enlemesine, derinlikli ve farklı biçimlerde okunma imkânına sahip sinemayı, dikey ve hızlı bir şekilde, dış dünyadan bağımsız ve tek kaygısı ardından hangi görüntünün gelmesi gerektiği olan bir okuma nesnesine dönüştürmüştür. Metz bunu şu ifadelerle vurgular: "Planları birbirlerine eklemeyen sekans onları ortadan kaldırmaktadır" (s. 53).

Konuşan Sinema Tersliği

“Kendini gerçek bir dil olarak gördüğü sıralarda sinema gerçek dillere karşı kutsal bir tiksinti duymaktaydı” (s.55).

Metz sesli sinema dönemini “*dilsiz gevezelik*” olarak nitelemektedir. Ona göre hiçbir dönem sessiz sinema kadar geveze olmamıştır. Sessiz filmlerde görülen bağırıp çağırma, abartılı jest ve mimik kullanımları ve kehanetlerin hepsi hayali bir rakip olan söze karşı üretilmişlerdir. Sinemaya sesin girmesi ile birlikte yaygın görüş, bu gelişmenin sinemanın aleyhine olduğu ve sırları henüz keşfedilmemiş bu gizemli sanatın büyüsunü tamamen yitirmesine neden olacağı yönündeydi. Aynı zamanda diğer bir görüş ise sözün filme girmesinin geçici bir durum olduğu ve zaman içerisinde bu modanın geçip gideceğine dair bir argümandır. Bu algı üzerinde farklı nedenler etkili olsa da asıl neden sözlü dil yetisiyle söylenebilecek her şeyi hiç söze başvurmadan ya da sözsüz bir dil yetisiyle söylemek isteyen bir bilinçaltı girişimindeydi (s. 56).

1920'lerin sonlarında Amerika Birleşik Devletleri'nde senkronize ses teknolojileri yaygınlaştığında, ses ve görüntünün bu yeni birleşiminin zaten köklü olan film kültürüne nasıl dahil edileceği sorusu büyük bir ilgi konusu oldu ve o dönemde geçerli olan dilin altında yatan bazı ideolojileri ortaya çıkardı (Taylor, 2009, s. 2). Önceki bölümde sözü edilen güdümlenici düşünce perspektifinden bu durum büyük bir mağlubiyete işaret etmekteydi. Nitekim 40'lı yıllara kadar sesin sinemada kullanımına yöneltilmeye devam eden sert eleştiriler, zaman içerisinde konuşan sinema gibi bir tersliğin sessiz sinemayı kalbinden vurması ile sonuçlanmıştır. Metz, sözün her zaman filmin önüne geçmeye meyilli bir doğaya sahip olduğundan ancak yine de sessiz sinema döneminin gürültülü (jest, mimik vb.) yapısının sesli sinema döneminde yerini olgunluk çağına bıraktığından bahseder.

Metz'e göre sinema bir özgünlüğe sahipse bunu dil yapısına benzemeye çalışan bir sanatın içinde, sanat olmak isteyen bir dil yetisine benzemesine borçludur. Bu noktada filmsel söylev ve imgeleştirilmiş söylem arasında bir ayrıma gider. Ona göre filmsel söylev bir bütün olarak ancak birleştirici olabildiği (kompoze edebildiği) ölçüde özgün bir yapıya sahip olabilmektedir (s. 62). Çeşitli katmanların senkronik bileşiminden oluşan bir görsel-işitsel mecaz olarak tanımlanabilecek sinemanın, sahip olduğu devinim algısı ve aktüellik onu çerçeveselendirilmiş bir imgesel söylemden ayırmaktadır. Metz'e göre mecaz anlamda bile olsa sinemada çift eklemliliğe uyan hiçbir şey yoktur. Bu ifade ile kastettiği şey, dilbilimde de söz konusu olduğu üzere içerik ve bunun dışavurumunu niteleyen biçem arasındaki uzaklığın sinemada oldukça kısa olmasıdır.

Sinemanın başka bir kültür tarafından anlaşılabilmesi için dilbilimsel çalışmalarda olduğu gibi bir çeviri işlemine ihtiyaç duymaması onu evrensel bir niteliğe kavuşturmuştur. Metz'e göre sinemanın evrenselliği iki ayrı olgunun varlığını zorunlu kılmaktadır.

1. Sinema evrensel bir sanattır, çünkü dünyadaki görsel algılama ulusal dillere oranla çok daha değişkendir.
2. Sinema evrensel bir sanattır, çünkü çift eklemliliğe sahip değildir.

Sinema bilinçli bir şekilde herhangi bir yan anlam yüklenmese dahi barındırdığı temel birim olan imge bakımından bir sözcükten ziyade bir tümceye benzemektedir. Bunu şu örnekle açıklar: “*Bir tabancanın yakın çekimi demek tabanca demek değildir. İşin içinde yan anlamları katılmadığı zaman bile bu imge ‘işte bir tabanca’ anlamına gelmektedir.*” İmge kendisiyle birlikte bir tür ‘işte’ sözcüğünü de beraberinde getirmektedir. Bu noktada imgenin aktüelliğe, hemen tam o anda söylenmiş bir tümceye benzemeye yönelimi olduğu söylenebilir. Metz, herhangi filmi anlamamanın az ya da çok mümkün olduğunu ancak filmin hiçbir zaman büsbütün anlaşılamayacağını ileri sürmektedir. Ona göre en akıllı izleyici bile bir filmin tamamını anlayamaz. Anlaşılmayan filmlerin anlaşılmama nedeninin ise temelde filmin kendisinden değil açıklaması yapılmayan boşluklardan kaynaklandığı konusuna odaklanır ve bu konunun yeterince tartışılmamasının temel nedeni olarak güncel eğilimin her şeyi dil yetisine dönüştürmek istemesi olduğunu belirtir (s. 67).

Metz, sahip oldukları dışavurum biçimlerini taşlar ve sesler gibi belirgin bir özelliğe sahip olmayan malzemeler aracılığıyla yayabilme şansına sahip yalnızca iki sanat dalı olduğundan söz eder: mimari ve müzik. Oysa yazın ve sinema doğaları gereği yan anlamlı olmaya mahkûmdurlar. Ona göre bir Proust romanını bir mutfak kitabından, bir Visconti filmini bir Tıp belgeselinden ayırt etmemizi sağlayan şey sahip olduğu yan anlamların zenginliğidir. Sinemanın Poetikası ise tam da bu noktada bizi şu soruya yönlendirir: Film yapımcıları, belirli anlamlar oluşturabilmek için film ortamının estetik dinamiklerini nasıl kullanmaktadırlar? (Coëgnarts ve Kravanja, 2012, s. 2). Metz'e göre dışavurum ve anlam arasında belirgin bir sınır bulunmaktadır. Ona göre bir şey için bir anlama sahipse ve bu anlam ancak ve ancak doğrudan o şeyden kaynaklanıyorsa dışavurumdan söz edilebilir. Bu açıdan anlama keyfi bir görünüm kazandırmaya çalışmak onu sahip olduğu tek sözleşmesel dayanaktan yoksun kılmaktır (s.73).

KAYNAKÇA

- Coëgnarts, M., & Kravanja, P. (2012). Towards an embodied poetics of cinema: the metaphoric construction of abstract meaning in film.
- Gichuki, A. (2023). Sergei Eisenstein: Contributions to montage theory and cinema. *African Journal of Emerging Issues*, 5(1), 21-26.
- Hunte, M. R., McCormick, S., Shah, M., Lau, C., & Jang, E. E. (2021). Investigating the potential of NLP-driven linguistic and acoustic features for predicting human scores of children's oral language proficiency. *Assessment in Education: Principles, Policy & Practice*, 28(4), 477-505.
- Kapetanakis, T. (2023). *What Is The Kuleshov Effect & Why Is It So Efficient?. MA Film Studies, BA Cultural Technology & Communication.* <https://www.thecollector.com/what-is-the-kuleshov-effect/> (Erişim Tarihi: 21.11.2024)
- McDunnah, M. G. (2013). *Battleship Potemkin (1925). Independent Study in World Cinema.* <https://unaffiliatedcritic.com/2013/01/battleship-potemkin-1925-independent-study-in-world-cinema/> (Erişim Tarihi: 21.11.2024)
- Metz, C. (1985). Photography and fetish. *October*, 34, 81-90.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* (Çev. Oğuz Adanır). Hayalperest Yayınevi, 1. Baskı
- Metz, C.(1982). *Psychoanalysis and the Cinema The Imaginary Signifier*. The Macmillan Press. 4th
- Mobbs, D., Weiskopf, N., Lau, H. C., Featherstone, E., Dolan, R. J., & Frith, C. D. (2006). The Kuleshov Effect: the influence of contextual framing on emotional attributions. *Social cognitive and affective neuroscience*, 1(2), 95-106.
- Polan, D. B. (1977). Eisenstein as theorist. *Cinema Journal*, 17(1), 14-29.
- Taylor, J. (2009). "Speaking shadows": A history of the voice in the transition from silent to sound film in the United States. *Journal of Linguistic Anthropology*, 19(1), 1-20.