

## ***Sinemanın Göstergibilimi ve Film Estetiği Sorunları***

**Asgar HUSİYEV<sup>1</sup>**

**Prof. Cem Kağan UZUNÖZ<sup>2</sup>**

**Geliş tarihi / Received:** 20 Şubat 2019

**Kabul tarihi / Accepted:** 20 Mart 2019

### **Öz**

Modern çağda film, yaratıcı düşüncelerini ve becerilerini ifade etmek isteyen insanlar için ilginç bir endüstri olarak büyümektedir. Film yapımcılarının çoğu, filmin fikirlerini paylaşacak bir medya olabileceğini düşünmektedir. Metz, dil ve sinema arasındaki ilişkinin detaylı ve karmaşık bir incelemesinden sonra, sinemanın sınırsız dil sistemi olmayan bir dil olduğu sonucuna varmıştır. Estetik kavramı, çağdaş ve popüler bir kültürün sinema ile etkileşime girdiği sayısız yolu anlamak için gereklidir. Barbara Kennedy'ye göre film teorisinin eksikliklerinden biri, estetik dürtü olarak adlandırılabilir şeylerle uğraşmamaktır. Makale, göstergibilimsel açıdan sinemanın modern çağda estetik sorunlarını incelemeye yönelik yürütülmüştür. Bu, aynı zamanda makalenin temel amacıdır.

***Anahtar Kelimeler:*** Sinema, Göstergibilim, Estetik, Dijital çağ

<sup>1</sup> İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Televizyon ve Sinema Anabilimdalı Yüksek Lisans Öğrencisi.

<sup>2</sup> İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Televizyon ve Sinema Anabilimdalı Öğretim Üyesi.  
e-posta: kaganuzunoz@aydinedu.tr

## **The Semiotics and Movie Aesthetics Problems of Cinema**

### **Abstract**

In this modern age, the film industry is growing as an interesting market for people who want to express their creative ideas and skills. Most filmmakers think that the film might be a media to share their ideas. Metz, after a detailed and complex examination of the relationship between language and cinema, concluded that Cinema is a language that has no unlimited language system. The concept of aesthetics is necessary to understand the numerous ways in which a contemporary and popular culture interacts with cinema. According to Barbara Kennedy, one of the shortcomings of film theory is not dealing with what can be called the aesthetic impulse. The main purpose of the article is to examine the aesthetic problems of cinema in the modern age.

**Keywords:** *Cinema, Semiotics, Aesthetics, Digital age*

### **Giriş**

Her sanat, izleyicideki gerçeklik duygusuna hitap etmektedir. Bu bağlamda en büyük rol sinemaya aittir. Ancak bahsettiğimiz “gerçeklik duygusu”, başka bir şeydir; ekranda gerçekleşen fantastik olay ne olursa olsun, izleyici tanık ve ayrıca bir suç ortağı olur. Bu nedenle bilinçle, olanların gerçekliğini anlar, duygusal olarak gerçek bir olay gibi görür. İzleyicinin, ekranda gösterildiğinin orijinalliğine dair duygusal inancı, sinema tarihini kültür tarihindeki en önemli sorunlardan biriyle karşı karşıya bırakır.

Sinema dünyası yaşamın görünümüne son derece yakındır ve gerçeklik yanılısaması, devredilemez özelliğidir. Ancak gerçekliğin her zaman tamamı değil, bazen bir parçası ekranlara yansıtılmaktadır. Nesnenin dünyası görünür ve görünmez alanlara bölünmüş gibi görünüyor ve kamera merceği bir şeye döndüğü anda, soru sadece ne gördüğü ile ilgili değil, aynı zamanda onun için neyin var olmadığı da ortaya çıkar. Ekran dünyasının her zaman başka bir dünyanın bir parçası olması, sinemanın sanat gibi temel özelliklerini belirler.

Bu modern çağda film, yaratıcı düşüncelerini ve becerilerini ifade etmek isteyen insanlar için ilginç bir endüstri olarak büyümektedir. Film

yapımcılarının çoğu, filmin fikirlerini paylaşacak bir medya olabileceğini düşünmektedir. Drama gibi, film de görsel ve sözlü, eylem ve jest yoluyla ve sözlü olarak diyalog yoluyla iletişim kurar. Boggs ve Dennis Petrie'nin (2000) 'Film İzleme Sanatı' adlı kitabında belirttiği gibi film, eşsiz bir sanat prodüksiyonudur ve izleyiciyi etkiliyor -çünkü boya, teknoloji, müzik, edebiyat ve dramayı birleştiriyor ve izlenmesi ilginçtir (2).

### **Sinemanın Göstergebilimi**

“Semi-yotik” kelimesi, Yunanca “Semeion” (gösterge, işaret) kelimesinden gelmektedir (Carroll, 1980:12). Modern göstergebilimin temelleri Charles Sanders Peirce (1839-1914) ve Ferdinand de Saussure (1857- 1913) tarafından atılmıştır. Temel olarak göstergebilim, işaretlerin incelenmesidir. Göstergebilimin kurucusu olarak kabul edilen Pierce, işaretin tanımını, sınıflandırmasını (indeksler, ikonlar, semboller), yeni bilimin görevlerini ve kapsamını belirlemiştir.

1960'larda ve 1970'lerde, film gösterge bilimi, özellikle de Christian Metz'in semiyolojisi, dilsel yapısalılık örneğini izleyen genel bir sinema dili sistemi kurmak için farklı düzeylerde filmsel ifade ya da dil seviyelerini organize etmeye çalışıyordu. Filmsel anlatım mekanizmalarının karmaşıklığını hesaba katmanın zorluğu, Christian Metz'in çalışmasında açıkça ortaya kondu. Gerçekten de Metz, neredeyse umutsuzca aradığı “film kodunu”, bu yüce birimi veya filmik anlatımın “sinirini” oluşturan bu yüce birimleri tanımlamayı başaramadı (Eco, 1979). Hemen hemen aynı anda Metz, Eco ve Pasolini, sinema kodlarının pedagojik boyutları hakkında bir tartışma başlattı.

Metz'in, “Sinema bir dil mi yoksa dil sistemi mi?” sorusu, yüzyılın başında yapısal dilbilim ilkelerine dayanan genel bir işaret bilimi olarak tasarlanan İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'un çalışmaları açısından ortaya atılmıştır. Saussure, buna önerilen bilim semiyolojisi adını verdi. Dolayısıyla bu soruyu sormakla Metz, sinema çalışmalarında dil analojisinin uygun yerini kurmaya çalışmıyordu. Sinemanın göstergebilimini yaratmaya çalışmaktaydı. Bunu yaparken Metz, dilbilimsel bir kavramsal şemayı temelde sözel olmayan bir ifade biçimine uygulayarak ve aynı zamanda tüm klasik film teorisi geleneğinin meşruiyetine meydan okuyarak, göstergebilim teorisi sınırlarını genişletiyordu (Metz, 1960).

Metz, dil ve sinema arasındaki ilişkinin detaylı ve karmaşık bir incelemesinden sonra, sinemanın sınırsız dil sistemi olmayan bir dil olduğu sonucuna varmıştır. Ona göre bu sonucun öneminin anlaşılması için Saussure'in yapısal dilbilim ve semiyoloji hakkındaki düşüncelerine bakmak gerekmektedir. (Metz, 1982)

Saussure; psikoloji, antropoloji, dilbilgisi, filoloji vb. gibi dil fenomeniyle, geleneksel olarak ilgilenen diğer bilimlerden bağımsız ve benzersiz olan bir dilbilimi geliştirme kararlılığıyla kendisini çağdaşlarından ayırmıştır. Otantik bir dilbilim, dilin gerçek doğasını ortaya çıkaracak birinin kendi analiz nesnesinin olması gerektiğine inanıyordu. Saussure, dilin kendine özgü karakterinin tarihsel gelişiminde veya konuşulan tezahürlerinde değil, ortak bir dili paylaşan toplumsal bedende toplu olarak var olan dilsel yapıda bulunabileceğini açıklamaktadır.

Saussure'un semiyoloji anlayışı, bir dil ifade modeline dayanmaktadır: Bu nedenle işaretlerin rolünü sosyal yaşamın bir parçası olarak inceleyen bir bilimi düşünmek mümkündür. Sosyal psikolojinin ve dolayısıyla genel psikolojinin bir parçasını oluşturur; bu duruma semiyoloji denilebilir. Bu bilim, işaretlerin niteliğini ve onları düzenleyen yasaları araştırmaktadır. Dilbilim, bu genel bilimin sadece bir koludur. Semiyolojinin keşfedeceği yasalar, dilbilimde uygulanabilir yasalar olacak ve böylece dilbilim, insan bilgisi alanında açıkça tanımlanmış bir yere atanacaktır.

Metz'e göre göstergebilim projesi, sinemanın işaretlerini barındırmak ve dil temelli bir göstergebilim teorisinin öncelikli olarak sözsüz bir anlamlandırma biçimine uygulanmasından kaynaklanan sorunları ele almaktır (Metz, 1974). Ancak bu, Metz'in sinemaya ait bir göstergebilim geliştirme girişimini engelleyen yapısal dilbilim ilkelerine bağlılığıdır. Saussurean'ın, Metz'in görünürde gerçekçi bir eğilimi ile birlikte motive olmuş, doğal ve görsel işaretleri dışlama mirası, sinemanın işaretleriyle doğru bir şekilde başa çıkamayan bir göstergebilim oluşturmaya mecburdur.

## **Film Estetiği Sorunları**

Estetik kavramı, çağdaş ve popüler bir kültürün sinema ile etkileşime girdiği sayısız yolu anlamak için gereklidir. Barbara Kennedy'ye göre film teorisinin eksikliklerinden biri, estetik dürtü olarak adlandırılabilircek şeylerle uğraşmamaktır.

Teorik olarak estetik, sanatta gerçeğin duyusal algısı olan sanatın bir toplumsal bilinci; yaratıcılığın, güzelliğin ideolojik özü hakkındaki sorusunun cevabı olarak yorumlanır. Aynı zamanda sinemanın estetiği, “sosyal dünyanın karakterleri, değerleri, çatışmaları, çözüm yöntemleri ile kapasitif bir şekilde temsil edilmesinin bir yolu” olarak düşünülebilir (Zhabsky, 2008: 78).

Uygulamada dijital çağın estetiği, dağınık unsurlara sahip çok seviyeli doğrusal olmayan bir komplo ya da kitle iletişim araçları, sanallık ve en son bilgi teknolojileri gibi yardımcı araçların birçok özelliğinin tuhaf bir kombinasyonu gibi görünmektedir. Rosen bu durumu şöyle ifade eder;

“Video oyunlarından, zaman içinde ve mekânda farklı noktadaki farklı karakterlerin çoklu arsa çizgilerini ve karakter üzerindeki aksiyonun üstünlüğünü bir araya getirerek, olaylara doğrudan daldırma deneyiminin kavramsal deneyimini bir araya getiriyor. İnternette, yeni estetik filmler, etkinliklere katılımın etkileşimini, bilgi yüklemesi koşullarında ileri yönlendirme becerilerini ve ses, resim ve tarihin herhangi bir şeye bağlanabileceğini varsayımını (internet üzerindeki bağlantılar) ödünç alır” (2001; 89).

Bununla birlikte son on yılların filmlerinin hepsi aynı estetiğe sahip değildir. Öyleyse hangi nesneye estetik denebilir? “Estetik bir nesneyi diğerlerinden ayıran özel bir özellik olarak, estetiğe genellikle güzellik denir. Aynı zamanda, estetiğin güzelliği bir nesnenin fiziksel niteliklerine indirgeme eğilimi vardır -renği, boyutu, yüzey yapısı.” (Artyukh, 2010: 34). Ancak listelenen tüm özellikler sanat sözkonusu olduğunda gerçeklikten uzaktır.

Sinemada olduğu gibi çeşitli sanat türlerinde de, “nesnenin estetiği kamuoyu tarafından belirlenir ve toplumsal bir değeri temsil eder” (Artyukh, 2010:35), yani filmin sosyal yaşamının yaratıcısı olan izleyicinin estetik

tepkisi, sinemanın estetiğinde belirleyici bir faktördür (Zhabsky, 2008:79). Nesnenin kendisi estetik olarak nötrdür ve sadece konu ile etkileşim sürecinde estetik özellikler kazanır. Benzer şekilde sinema, izleyiciyle “temas halindeyken”, dijital gerçeklik, estetiğinin gereksinimlerini karşılayan, dünyadaki milyonlarca izleyicinin kafasında bir tepkiye neden olduğunda estetik özellikler gösterir (Artyukh, 2010: 36).

Filmin izleyici tarafından estetik algısı, sinema “dalmak istedikleri ve kültürel değerlerinin oluşumunda önemli bir etkiye sahip olan aşırı bir gerçeklik” olduğu zaman ortaya çıkar (Podoinitsyna, 2011:261). Hızla gelişen dijital teknolojiler çağında, sadece sinema sanatının estetiği değil, aynı zamanda filmlerin estetik algı süreci de değişmiştir. Filmin sanatsal etkisi ve seyircinin izleniminin derecesi, film bir sinema salonunda izlendiğinde artmaktadır. Bu sebeple teknolojinin gelişiminde çarpıcı bir sıçrama yaşanana kadar izleyiciler, evlerinde filmin estetiğini sinemadaki gibi algılama fırsatına sahip olamamışlardı.

Yakın gelecekte kalıcı bir şekilde dijital teknolojiler geliştirmek, dünya sinemasının tanıma ötesindeki gelişimini, daha verimli bir film kiralama sistemi yaratarak, internetin gücünü kullanarak, sinemanın estetik bileşenlerini etkileyen, yeni çizim biçimleri bularak değiştirebilir. Yeni teknolojilerle birlikte genç kuşağın değişen izleme alışkanlığını ve estetik algısını Rosen şöyle tanımlamaktadır; “Şaşkın anlatım ve kavramsal karmaşıklıklar, karede neler olup bittiğini tam olarak anlamak için filmin ikinci, hatta üçüncü izlemesine izleyicileri motive ediyor. İzleyiciler, özellikle gençler, aktif olarak anlam arayışına katılıyor ve filmin farklı yorumlarını internette tartışıyor” (2001: 90). Sonuç olarak karmaşık, düşünülmüş filmlerin algılanmasından estetik zevk derecesi artar, ekranda gerçekleşen eylem ne kadar karmaşıksa, parça o kadar fazla yakalanır, izleyiciyi farklı bir realiteye sürükler.

Rosen ayrıca şunu da belirtir; “Dijital sinemaya yönelik algı çeşitliliği kendi başına bir son değil, yalnızca yaratıcı ilkenin en iyi şekilde açıklanması için bir araç” (Rosen, 2001: 91). Bu ifade Fechner’in ifade edici sanatsal araçların (örneğin ses, ritim, melodi vb.) paylaşımının estetik algı ve zevk seviyesini artırdığı varsayımına dayanan “estetik yardım” konusundaki ikinci yasasının anlamını en iyi şekilde ortaya koymaktadır.

Yukarıdakilerden, estetik algının, dış (sinema formatı, kalitesi, yönetmenlik derecesi, oyunculuk, ana fikrin düzenlenmesinde kameramanlık ve çok daha fazlası) ve iç (kendi beklentilerimiz, dünya görüşümüz, yaşam konularımız vb.) faktörleri olduğu söylenebilir.

## **Sonuç**

Televizyonun sanatsal ve estetik özelliklerinin etkisini deneyimleyen yönetmenler, film dili şiirlerinin oluşumunda geneleğilimler göstermektedir: yazarların kişileştirilmesi, diyalog, dolaysızlık, tek bir uçtan uca zamanın yaratılması, dünyanın destansı vizyonu için çaba gösterme, fenomen, mozaik, röportaj ve diğer özellikler. Film dilinde, televizyonun etkisine rağmen, görsel imgenin sözel ses üzerindeki baskınlığı devam etmektedir. Net bir izleyici olma becerisine sahip olan televizyon, yapımcıları özellikle Dogma hareketinin filmlerinde açıkça görülen “demokratik” film dilini araştırmaya teşvik eder.

Televizyon, modern sinema ve video sanatının doğasında bulunan video estetiği, bu ekran sanatlarının sanatsal ve estetik özelliklerinin ekran yapımında (film veya televizyon filmi) yaratıcı sentez için bir aracının işlevini taşıyabilir. Sinema televizyona ve videoya, sinema dilinin sanatsal derinliklerine adapte edilmiş ve dönüştürülmüş çeşitli özelliklerini ve yapısal unsurlarını alır. Televizyon ve videonun sanatsal ve estetik özelliklerini kullanan sinema, onları organik olarak dönüştürmek ve estetik yasalarına tabi tutmak için sürekli bir yetenek göstermektedir. Bununla birlikte en yeni sinemada video estetiğinin ve televizyon sanatının özelliklerinin ustalaşması, sadece ekran sanatlarının, video estetiğinin objektif gelişim süreçlerine ve yakınsamasına değil, aynı zamanda film dilini geliştirmek ve yeni iletişim yeteneklerini araştırmak isteyen yazarların sanatsal iradesine ve yeteneğine de bağlıdır.

## **Kaynakça**

1. Artyukh, A. (2010). Yapı Şirketlerinin Zamanı: Amerikan Film Endüstrisinin Küreselleşmesinin Etkileri, *Sinema Sanatı* (3) <http://kinoart.ru/archive/2010/03/n3-article13>.
2. Carroll, John M. (1980). *Toward a Structural Psychology of Cinema*, New York: Mouton Publishers.
3. Eco, U. (1979). *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Indiana University Press.
4. Metz, C. (1968). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor. New York: Oxford University Press.
5. Metz, C. (1974). *Language and Cinema*, trans. Donna Jean Umiker Sebeok. The Hague: Mouton.
6. Metz, C. (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*, trans. Celia Bratton. Bloomington: Indiana University Press.
7. Peirce, Charles S. (1955). *Philosophical Writings of Peirce*, ed. J. Buchler. New York: Dover Publications.
8. Podoinitsyna I.I. (2011). Küreselleşme Faktörü ve Cazibe Ürünü Olarak Sinema: Sorunun Çözümlemesi İçin, *St. Petersburg Üniversitesi Bülteni (Seri 12) Sosyoloji*.
9. Rosen, R. (2001). *Dijital Teknolojide Yeni Bir Estetik: Bazı Kaotik Düşünceler/Traybek* <https://www.tribecafilm.com/ories/516d660a22b152f2e6000001-toward-a-ne>. Erişim tarihi: 15.01.2019.
10. Saussure, F. (1986). *Course in General Linguistics*, eds. Charles Bally, Albert Seehehaye, Albert Riedlinger. Trans. Roy Harris. La Salle, IL: Open Court. Erişim tarihi: 13.01.2019.
11. Zhabsky, M.I. (2008). *Sinemanın Sanatsal ve İletişimsel Doğası* [www.rfbr.ru/rffi/portal/popular\\_science\\_articles/0\\_34459#1](http://www.rfbr.ru/rffi/portal/popular_science_articles/0_34459#1) Erişim tarihi: 11.01.2019.