

MUSTAFA FİLMİNİN ÖZ(N)ELLİĞİ

Duygu ÖZTİN PASSERAT

Dokuz Eylül Üniversitesi

Çağlar YILDIRIM

Dokuz Eylül Üniversitesi

Belgesel sinemada belki gerçek ve doğruluk kadar önemli olan bir başka boyut da içtenliktir. Diğer bir deyişle, anlatılanların gerçeğe uygun olması için yönetmenin elinden geleni yaptığına inanmak.

Guy Gauthier

Abstract

In this study we examined the semiotic aspects of the controversial movie Mustafa (2008) based on the life of Mustafa Kemal Atatürk, which was directed by Can Dündar. While doing this, we described the language of cinema and exhibited the distinction between the documentary and fictional movie. We, then, tried to define the role of editing techniques over the phase of interpretation of the movie Mustafa by examining its directors meta-enunciational elements, the use of wording. The backbone of the study was Hjelmslev's relational theory of semiotics, inspired from Saussure's theory on dualism of signifier and signified, which he used in order to explain every system of communication and that posits the sign as the composition of the expression and content.

Key words: *Documentary film, Fictional movie, enunciation*

Çalışmamızda, Mustafa Kemal Atatürk'ün yaşamını konu alan ve kamuoyunda oldukça fazla tartışma (polemik) yaratan Can Dündar'ın 2008 yılında gerçekleştirdiği **Mustafa** adlı filmini göstergebilim kuram ve ilkelerine dayanarak incelemeye çalışacağız. Bunu yaparken, öncelikle sinema dilinin ne olduğunu betimleyecek, daha sonra belgesel film ile kurmaca film arasındaki ayrımı ortaya koyarak, **Mustafa** adlı filmin, üst-sözcelem öznesi olan yönetmenin, filmin içeriğini biçimlerken, hangi tür anlatım biçimlerini kullandığını inceleyip, bu kurgulama tekniklerinin filmin anlamlandırılma sürecinde ve en önemlisi filmin seyirci tarafından anlamlandırılmasında nasıl rol oynadığını açıklamaya çalışacağız. Saussure'un dilsel göstergenin, gösteren gösterilen ikiliğinden esinlenerek, Hjelmslev'in her türlü iletişim dizgelerini

açıklamada kullandığı göstergesi *anlatım ve içerik* düzlemlerinden oluşan bir bütün olarak öneren göstergebilimsel bağıntı kuramı çalışmamızın yöntemsel olarak ana ilkesini oluşturacaktır.

1. Bir iletişim dizgesi olarak sinema

Sinema ve dil, Saussure'ün kısaca "dil" olarak adlandırdığı dilyetisinin (fr.langage) iki farklı biçimidir. O halde, bu dil kavramı, sadece konuşulan dilden değil, diğer anlatım biçimlerinden de ayrıdır. Bilindiği gibi, dil göstergelerden oluşur. Saussure'e göre, gösterge, kavramla işitimi imgesinin bir araya gelmesinden oluşur.

Sinema, özgül bir iletim aracı olmaktan çok sanatsal bir dilyetisidir. Sinema dili, doğal dilden farklı olarak çok türdeş (heterojen) bir yapı sunar. Çünkü sinemanın göstergeleri, görüntü, söz, müzik, yazı ve seslerdir. Anlatım biçimlerindeki bu çeşitlilik ve kurgu olanakları, seyircideki etkisi bakımından, sinemayı doğal dile en yakın sanat dalı (dili) haline getirmiştir. Diğer yandan, sinema dilinin kendine özgü ya da olmazsa olmaz göstergesi görüntüdür. Dilsel göstergeden farklı olarak, sinema göstergesi olan "görüntü"deki gösteren ile gösterilen arasındaki bağ nedenlidir. Çünkü görüntüdeki gösteren ile gösterilen aynı şeydir. Bir araba göstermek isteyen yönetmen, zorunlu olarak, bir araba göstermek zorundadır. Bükler'in de öne sürdüğü gibi (Bükler, 1996:75), "sinemada görüntü hem gösterendir, hem gösterilen". Diğer yandan, sinema göstergesi, çift eklemli değildir. Metz'in de belirttiği gibi (Metz, (çev. Rifat), 2005: 259)), gösterileni ya da göstereni parçalara ayırmak olanaksızdır. Bu nedenle, doğal dildeki çift eklemliliğe uymaz. Sinemada sesbirimler bulunmadığı gibi sözcükler de yoktur. Sinema –bazı anlar dışında ve bir bakıma da raslantı dışında- doğal dildeki birinci eklemliliği de içermez.

(...) Görüntü burada sözcük olarak tanımlanır, kesit (sekans) de bir tümce olarak. Oysa, görüntü (en azından sinemadaki görüntü) bir ya da birçok tümceye denk düşer, kesit ise karmaşık bir sözcüktür. Kuşkusuz "tümce" terimi, dilbilimcilerin yazılı tümcesine (iki belirgin noktalama işareti arasında yer alan çoğul öne sürümlerin oluşturduğu karmaşık sözce) değil sözlü tümceyi belirtir. Dilbilimcilerin tümcesi söz konusudur burada. (...) Sinema görüntüsü, yazılı tümcenin değil sözlü tümcenin bir tür "eşdeğer"idir.

Doğal dilin göstergeleri olan sözcüklerin yerini böylece sinema dilinde görüntü alır. Sinema diline özgü olan görüntü, ses, müzik ve sözlerle birleşerek sinema dilini oluşturur. Bu nedenle, tıpkı doğal dilde olduğu gibi sinema dili de bir töz değil bir biçimdir. Herhangi bir nesneyi, kişiyi ya da şeyi izleyiciye aktarmanın pek çok değişik yolu vardır. Yönetmenlerin birbirlerinden farkı, anlatım biçimlerinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda da biçim, görüntünün gerçeğe yakınlığı sayesinde sinema dilinde önemli bir rol oynamaktadır.

2. Belgesel film-Kurmaca¹ film

En genel tanımıyla, belgesel film ile kurmaca film arasındaki ayrım şu şekilde yapılabilir: Belgesel film, kendine, yönetmenine müdahale hakkı vermeksizin, gerçeğin aktarılmasını amaç edinmiş bir film türüdür, buna karşın kurmaca film gerçeği aktarma gibi bir kaygı gütmeyip, olayları anlatı biçiminde aktaran bir sinema türüdür. Bu nedenle belgesel film ile kurmaca film arasındaki en büyük ayrım, belgesel filmin kendine konu olarak ‘gerçeklik’i seçmiş bir film türü olmasıdır. Konusu, yaşanmışlık, tarihsel kişilikler ve gerçek olaylar olan belgesel film, gerçeklik izlenimini arttırmak için çok fazla fotoğraf ya da arşivlerden alınmış görüntüleri kullanır. Diğer yandan kurmaca film ile belgesel film arasındaki ayrım, yalnızca anlatım biçimini oluşturan bu göstergelerden değil aynı zamanda anlatım biçimini oluşturan alıcı (fr.caméra)² devinimleri, çekim büyüklükleri ya da alıcı açısından ayrım ile de ortaya çıkar. Hjelmslev’in iletişim dizgelerinin (doğal dil, müzik dili, sinema dili) çözümlenmesi için önerdiği, anlatım ve içerik düzlemleri tablosunu belgesel film kurmaca film ayrımına uygulayacak olursak şöyle bir tablo elde edebiliriz:

¹ Belgesel film karşısı olarak, “kurgusal”, “anlatı”, “romansı” gibi terimler kullanılmaktadır. Biz “kurmaca” terimini, çalışmamızda “kurgu” (fr. Montage) terimini sıklıkla kullanacağımızdan dolayı, kullanmayı uygun gördük.

² Alıcı sözcüğü Fransızcadaki “camera” sözcüğünün türkçe karşılığı olarak TDK yayınlarında önerilmiştir. Bu nedenle sözcüğü Türkçe karşılığı ile vermeyi uygun bulduk (Özön,1981:10).

Tablo 1. Belgesel Film-Kurmaca Film

	Belgesel Film	Kurmaca Film
Anlatımın Tözü	Görüntü, yazılar, söz, müzik, gürültü	Görüntü, yazılar, söz, müzik, gürültü
Anlatımın Biçimi	Çekim büyüklükleri, kurgu (montaj), alıcı devinimleri, alıcı açıları, ışık, anlatıcı-yorumcu rolündeki dış-ses	Çekim büyüklükleri, kurgu (montaj), alıcı devinimleri, alıcı açıları, ışık
İçeriğin Tözü	Gerçek olaylar, savaşlar, doğa olayları, canlıların yaşamı, tarihi kişiler v.b.	Düş türünü olan olaylar, olgular
İçeriğin Biçimi	Gerçek olay ve olguların sinema dilinin olanakları ile verilmesi. Örneğin, yakın çekimde verilen bir görüntüyle müziğin, alıcı açısının değişmesi, ya da dış-sesin yorumuyla birlikte görüntünün verilmesi, alıcının görüntüdeki konumu	Kurmaca olayların anlatılmasında sinema dilinin araçlarının (anlatımın biçimi) kullanılması: çekimlerin kesitleri oluşturması, görüntü ile müziğin ya da sözlerin eklemlenişi (kurgu)

Yukarıdaki tabloda da görüldüğü gibi, kurmaca film ile belgesel film arasındaki en önemli ayırım, ne anlatımın tözünde ne de içeriğin tözündedir. İki tür arasındaki ayırım, içeriğin biçimlenmesini oluşturan anlatımın biçimlenmesinden kaynaklanır. Bu nedendir ki, sinema göstergebilimi içeriğin biçimlenmesini anlatımın biçimlenmesinde araştırır ve inceler.

3. Sinema dilinde sözceleme

Yukarıdaki tabloda içeriğin biçimlenmesi olarak tanımlanan boyut, bir anlamda, filmin anlamlandırılma ya da sözceleme aşamasıdır. Her sözcenin bir sözceleme aşaması vardır. Mustafa filminin sözceleme aşamasını ortaya koymak için filmin sözceleme öznesini (öznelerini) bilmek gerekir. Sözcelerin gerçek ve yapıntısal (fr.fictif) olmak üzere iki tip sözceleme öznesi vardır. Courtès (Courtès, 1992:246) bu iki aşamayı sözceleme (sujets de l'énonciation) ve sözce özneleri (sujets de l'énoncé) olarak tanımlar. Bunlar, romanda yazar ve okuyucu sinemada ise yönetmen ve seyircidir. Yazar ya da yönetmen kendisine bir anlatıcı seçer, bu da yapıntısal düzeyi oluşturur. Bu nedenle ortaya çıkan sözceden birinci derecede sorumlu üst-sözceleme (yazar ya da yönetmen)

öznesidir. **Mustafa** filminin gerçek sözceleme ya da üst-sözceleme öznesi, filmin yönetmeni olan Can Dündar'dır. Yapıntısal sözceleme öznesi ise alıcıdır. Courtès, sinemada sözceleme, seçilmiş çekim (fr.plan) büyüklükleri ya da ölçekleri, alıcı açısı (fr. angle de prise de vue), alıcı devinimlerinin (fr.mouvements de caméra) v.b. kullanılmasıyla açıklar. Diğer bir deyişle, sözceleme, bir şeyin NASIL söylendiği ya da sinemada nasıl söylendiği ile açıklanır.

Konuşan kişinin sözcesinde varlığının izlerini bulduğumuz, sözcelemenin özneliği olarak adlandırdığımız olgu da, yukarıda verdiğimiz tabloda, anlatımın biçiminde tanımladığımız sinema dili *stratejilerinin* öznel bir biçimde kullanılmasıdır. Sinemada sözcelemenin özneliği, tıpkı doğal dilde olduğu gibi, sözceleme öznesinin sözcisi içinde kendi duygu ve düşüncelerini dolaylı ya da dolaysız bir biçimde vermesiyle ortaya çıkar. Sözceleme öznesi-yönetmen, bunu, seçtiği kurgulama teknikleri ile gerçekleştirir. Örneğin, üstten çekim (fr. contre plongé), gösterilen ya da çekilen şeyi olduğundan daha küçük gösterdiği için, değer yargısı olarak esenliksiz (fr. dysphorique) bir kullanım biçimidir.

4. Belgesel film olarak *Mustafa*'nın içeriği

Belgesel sinema kurmaca filmlerden farklı olarak ya bir şeyi kanıtlama amacı güden ya da bir şeyin propagandasını yapan filmlerdir. Luis Bunuel'in **Ekmeksiz Yurt** (Terre Sans Pain), Frank Capra'nın **Neden Savaşıyoruz?** (Why We Fight?) adlı filmlerinde hep bir propaganda ya da halkı savaşa ikna etme amacı vardı. Bu nedenle, belgesel filmler "kanıtlayıcı" film türleridir. **Mustafa** filminin yönetmeni Can Dündar, yapılan televizyon, gazete ya da dergi söyleşilerinde, bu filmi yapmaktaki amacının "Atatürk'ün insani yönlerini göstermek" olduğunu pek çok kez yinelemiştir. Bu anlamda, "Mustafa" filmi, insani özellikler ve tarihi özellikler ayırımı kanıtlayacağı iddiası ve amacı taşıyan bir filmdir.³ Film, ilk kesitte Mustafa Kemal'in son günlerinin anlatıldığı çekimle başlar, daha sonra ise zamansal bir diziliş içinde Mustafa Kemal'in yaşamı anlatılır. Bu nedenle, ilk ve son kesit –tabloda yürüyen çocuğun konumu dışında- birbirinin aynıdır. Bu nedenle, filmin öyküsü zamansal olarak büyük

³ Bu nedenle, filmin adı, *Atatürk* ya da *Gazi Mustafa Kemal Atatürk* değil yalnızca **Mustafa**'dır.

bir geri dönüşüm (fr. retrospection) içine oturtulmuştur. Bu anlamda, öykü zamanı olarak geriye dönük bir anlatım biçimi söz konusudur.⁴

İçerik (içeriğin tözü) olarak, Mustafa Kemal Atatürk'ün insani yanlarını anlatmayı kendine konu olarak seçen **Mustafa** filmi bu anlamda, yaşamöyküsel bir belgeseldir. İçerik olarak, insan olan Atatürk'ün insani yönlerini anlatmayı amaçlamak gibi zor bir görevi seçmiş olan film Atatürk'ün sadece insani değil askeri, tarihi yanlarını da konu edinmek zorunda kalmıştır.

5. Belgesel film olarak *Mustafa* filminin söylemsel (anlatım biçimi) özellikleri

Yaşamöyküsel bir belgesel olduğu için filmde oldukça fazla fotoğraf ve arşiv görüntüsü kullanılmıştır. Bu konuda bir istatistik verecek olursak; Film, 110 dakikadır; 32 kesitten (fr.séquence), 745 çekimden (fr.plan) oluşmuştur. Çekimlerde kullanılan fotoğraf sayısı 248, arşiv görüntüsü ise 241'dir. Bunun yanında, filmdeki toplam süresi 41:45 dakika olan sinemasal anlamda (fr.cinématographique) 256 çekim kullanılmıştır. Diğer bir deyişle, arşiv görüntülerinin ve fotoğrafların gösterim süresi 65:12 dakika olup, gerçek anlamdaki sinemasal çekimlerden daha fazladır. Fotoğraf ve arşiv görüntüsünün filmde bu denli fazla kullanılması, filmde anlatılanların gerçeklik ve doğruluğunun vurgulanma gereksiniminden kaynaklandığı söylenebilir.

5.1. Eğretilene aracı olarak fotoğraf ya da arşiv görüntüleri:

Yukarıda belirtildiği gibi, **Mustafa** filmi belki de, fotoğrafın bu denli fazla kullanıldığı belgesellerden birisidir. Bunun nedeni, fotoğrafın gerçeğin aynısı olmasından kaynaklanmaktadır. Fotoğraf, çoğunlukla, yakalanmış görünümünün dizisini sunduğu için, yaşanmış deneyimlerden koparılmış bir bilgi sunar. Fotoğraf, küçük bir olayın görünümünü, anı dondurur ve anlatılan konunun gerçek bir belgesi olur. Gerçeklik izleniminin güçlülüğü konusunda fotoğraf, sinema diline en yakın olan dildir. Diğer yandan, "film, dizi halindeki fotoğraflardan oluştuğu halde, fotoğraf, bir kareden oluşur ve bir anlatı içermez" (Öztin,1997:85). Roland Barthes, fotoğraf ve sinema görüntüsünü ayıran en

⁴ Metz, sinema dilindeki kodları, sinemaya özgül, sinema dışı ve diğer dillerle ortak olan kodlar olarak üçe ayırır. Geriye dönük anlatım biçimi de sinemanın roman ya da tiyatro ile paylaştığı ortak bir koddur.

büyük ayrımlardan birisinin de “ben, işte oradaydım, diğerinde ise ben buradayım” olduğunu belirterek fotoğraf ile sinema görüntüsünün ayrımının “zaman boyutu” olduğunu vurgular. Yine, Roland Barthes, “Bir fotoğrafa bakmak, o anda fotoğrafın üstünde olanı değil, çekim anını görmeyi amaçlamaktadır” der. (Barthes, 1964:47)

Mustafa filmi yaşamış bir kişiyi ya da tarihi bir kişiliği anlatan bir film olduğuna göre zamanın en büyük tanıklıkları fotoğraflardır. Bu nedenle, Mustafa Kemal’in fotoğrafları ve eski görüntülerden oluşan film arşivi, filmin gerçekliğini kanıtlayan önemli anlatım biçimleridir. Diğer yandan, her türlü iletişim dizgesi anlamını oluşturma süreci iki eksene dayanır: Birleştirme ya da seçme eksenini. Daha doğrusu anlam, ya benzetme ilişkisine ya da bitişiklik ilişkisine göre belirlenir. Sinema dili her iki türden anlamlandırmaya olanak tanıyan bir dildir. **Mustafa** filminde kullanılan fotoğrafların filmin anlamlandırma sürecindeki rolüne bakıldığında, fotoğrafların filmde yalnızca gerçeklik belgeleri olarak kullanılmadığı, aynı zamanda, kesitlerin bitişinde ya da kesitlerin birbirlerine eklenmesinde (kurgu) kullanılarak, filmin eğretilmeli (fr. métaphorique) yönünü oluşturdukları görülür. Diğer bir deyişle, tarihin ya da gerçeğin tanığı olan fotoğrafların kullanılmasıyla, film, gerçeği kanıtlamaya çalışır.

Diğer yandan, fotoğraflar, üzerinde alıcı devinimleri, çekim büyüklükleri, alıcı açılarının kullanıldığı sinemasal çekimler gibi, filmin bir parçası olmuş ve filmin anlamlandırılma sürecinde rol oynamıştır. Örneğin, Zübeyde Hanım’ın fotoğrafının (*Mustafa*: 11:28) önce genel çekimde, sonra da üzerinde alıcının yaklaşması ile birlikte yakın çekimde verilmesi filmin seyirci tarafından anlamlandırmasında duygusal bir etki yaratmıştır.

5.2. Müzik ve dış-ses

Sinema dili bilindiği üzere görsel (fr. visuel) ve sessel (fr. auditif) olarak iki banttan oluşur. Ses bandı da kendi içinde, sözler (konuşma), gürlütler, müzik olarak üçe ayrılır. Daha önce, üst-sözceleme ve sözce özneleri olarak ikiye ayırdığımız, filmdeki sözceleme boyutu filmdeki tüm göstergeler (müzik, ses, konuşmalar) için de geçerlidir. Genette, bu aşamaları, (Genette, 1972:252) romandaki sözceleme için, öyküsel (fr. diégétique) ve dış-öyküsel (fr. extradiegétique) olarak adlandırmıştır. Bu anlamda Goran Bregović’in film

müziği dış-öyküsel bir müzik ama filmin öyküsünü oluşturan ve aktörlerden birinin söylediği uzun hava öyküsel bir müziktir. Filmlerin anlamlandırılma aşamalarında öyküsel müzik kadar dış-öyküsel müzik de önemli rol oynar⁵. Örneğin, gerilim filmlerindeki dış-öyküsel müziği kaldırdığımızda filmin etkisinin azaldığını görürüz. Bu anlamda, filmde Goran Bregoviç'in yaptığı film müziği, içerik olarak, bir ülkeyi yoktan var etmiş tarihi bir kişinin destansı yaşamını anlatan coşkulu bir film müziğine değil, melodilerinin daha çok gerilim filmlerinde kullanıldığı müzik türüne benzemektedir.

Diğer yandan, görüntüler verilirken konuşan kişinin gösterilmediği dış-ses kullanımları, tümü öyküsel olmak üzere üç çeşittir: Birincisi, yukarıda üst-anlatıcı olarak belirlediğimiz dış-ses, diğeri Mustafa Kemal Atatürk'ün mektuplarını ya da günlüklerini okuyan dış-ses, sonuncusu da, iç ya da dış basında çıkan yazıları okuyan dış-sestir. Bunlar filmde de ayrı sesler (kişiler) tarafından seslendirilmiştir.

5.2.1. Gerçeğin tanıklığı olarak dış-ses

Sinema dili dış-sesi oldukça sık kullanır. Diğer yandan, kurmaca filmlerde kullanılan dış-ses ile belgesel filmlerdeki dış-ses farklıdır. Birincisinde, dış-ses öykünün bir parçasıdır. Belgesel filmde ise öykünün bir parçası olmakla kalmaz, öyküyü anlatır, yorumlar. Diğer bir deyişle, belgesel sinemanın belgelere dayanıyor olmasından ve bu belgelerin tek başlarına olayların anlamlandırılmasında yeterli olmamasından, belgesel sinemada üst-anlatıcı kimliğindeki “dış-ses” bir zorunluluk olarak karşımıza çıkar. Guy Gauthier, tarihin kendisini konu edinen belgesellerde, belgelerin genellikle yazılı ya da görsel olmalarından dolayı, onları yorumlayan bir dış-sese gereksinim olduğunu, “dış-sesli çekimler ile filmin klasik anlamda çekimini seyircinin ayırt etmesi için, bazen, bir filmin bir karesinde, dış-sesi konuşan oyuncunun gösterildiğini” söyler. (Gauthier, 2008:203) Dış-ses, izleyiciyi görüntüler hakkında bilgilendirir, hatta görüntüleri nasıl okuması konusunda yönlendirir. Bu nedenle, belgesel sinemada doğru ya da gerçek, bir yerde dış-sesin ne söylediğine bağlıdır. Dış-ses, belgesel filmin kaçınılmaz bir ögesidir. Anlatılmak istenenler, görsel verilerin dış-ses aracılığıyla açıklanması sayesinde

⁵ Bunu, aynı zamanda “fon müziği” olarak adlandırıyoruz.

izleyiciye aktarır. Böylece dış-ses görüntünün önüne geçer. Seçil Bükler belgesellerdeki dış-ses için şöyle der:

"(...)Belgesel film nesnel gerçeklikle, anlatı filmi ise yapıntısal gerçeklikle ilgilidir. Belgesel, izleyicinin nesnel gerçeklikle ilişki kurmasını büyük oranda dış-sesten yararlanarak gerçekleştiriyor. Dış-ses görüntüye kanılmaz, gözlemci gibi davranır. Nesnel olduğu izlenimini yaratır. Belgeseldeki dış-sesin film anlatısındaki dış-ses ile hiç ilgisi yoktur. Belgeseldeki dış-ses, salondaki izleyicilerle birlikte perdeye bakar. Bir bakıma o da izleyicidir. Ama onun perdeye nereden baktığı belli değildir. Yalnız, o, bakmakla kalmaz, görüntüdeki nesnelere yorum yapar, anlamı oluşturur. İzleyiciyi yönlendirir. (...)Anlatı filmindeki dış-ses görüntüyü bastırmaz, görüntüyü destekler. Belgeselde ise görüntüyü bastırır, izleyici görüntüyle ilgilenmek yerine soruyla ilgilenir. Çünkü dış-ses, kendisini dinleyen olduğunu varsayar ve konuşur. İzleyici edilgindir, tepki gösteremez, karşı düşünce geliştiremez" (Bükler, 1996:178)

Bükler'in de dediği gibi, anlatı ya da kurmaca filmde, dış-sesi ortadan kaldırdığımızda genellikle anlatılmak istenen engellenmez. Ama anlatıcının olmadığı bir belgesel filmde hangi konunun ya da bir konunun hangi boyutunun anlatıldığı kestirilemez. **Mustafa** filmi çözümlediğimizde, dış-sesin rolü o denli büyüktür ki, dış-sesi kaldırdığımızda filmin ya da görüntülerin anlamlandırılmasında güçlük çekilmektedir. Bu nedenle, özyaşamsal belgesel olan **Mustafa** filmde anlamın oluşturma süreçlerinde, sinemaya özgül olan görüntülerin değil sesin başat olduğu görülür. Bunun diğer bir nedeni, daha önce de söylediğimiz gibi filmde sinematografik olarak çok az çekimin ve aşırı derecede fotoğraf ile arşiv görüntüsünün olmasıdır.

5.3. Özne alıcı

Alıcının *nereden* ve *nasıl* baktığını açıklamaya yarayan, alıcının bakış açısı olarak adlandıracağımız alıcı kullanım biçimini incelediğimizde, filmde büyük ölçüde özne alıcı kullanıldığını görürüz. Nedir özne alıcı? Alıcının tıpkı oyuncunun gözüymüş gibi yerleştirildiği kullanım biçimidir. Buna aynı zamanda, iç odaklayımlı anlatım biçimi de diyebiliriz. Seyirci, oyuncudan ne daha fazla görür ne de daha fazla bilir. Bu tür alıcı kullanımları, daha çok seyircinin ne olup bittiğini bir an önce öğrenmek istediği gerilim filmlerinde kullanılır. **Mustafa** filmi incelediğimizde, özne alıcı özelliklerinden olan yakın çekimlerin, hatta detay çekimlerinin, alan karşı alan (fr.champ-contre

champ) çekimlerinin, üstten çekimlerin, ve ileriye doğru kaydırmalı çekimlerin oldukça fazla olduğunu görürüz. Örneğin, filmin ilk kesiti ve son kesiti ileriye doğru kaydırmalı çekimdir. Alıcı yavaş yavaş ilerler ve bir yerde odaklanır. Diğer yandan, yakın çekim, tıpkı doğal dilde vurgulamak istediğimiz şeyin altını çizmek gibi, sinemada da, vurgulamak ya da seyircinin dikkatini çekmek istediğimiz şeyin gösterilmesinde kullanılır. Filmdeki yakın çekimlere ve detay (fr.très gros plan) çekimlerine baktığımızda küllük, sigara içen el, rakı bardağı gibi çekimlerin olduğunu görürüz.

Mustafa filminin sözcemele aşamasının öznel alıcı ile biçimde veriliyor olması üst-sözcemele öznesinin bir seçimidir. Öznel alıcının anlatım biçimi olarak kullanılması, ister istemez filmin anlamlandırılmasında önemli rol oynar. Diğer bir deyişle, öznel alıcı kullanılan çekimler daha çok vurgulandığı için, o çekimler, seyircide sanki daha doğru, daha gerçekmiş izlenimini uyandırır. Diğer yandan, öznel alıcı kullanımı, daha doğrusu alıcıyı ya kahramanın gözüne ya da omuzunun üzerine yerleştirmek, filmin seyirci tarafından anlamlandırılmasında seyirciyi bir beklentiye sokmuş ve seyircide, Mustafa Altıoklar'ın dediği gibi, bir huzursuzluk yaratmıştır. Altıoklar'a göre, filmin üst-sözcemele öznesi olan yönetmenin öznel alıcı kullanmasının nedeni, kahramanın yüzünü göstermek istememesinden kaynaklanır.

“Bakış açısı” adını verdiğimiz kamera pozisyonunda ise, kamera, oyuncunun gözü gibi yerleştirilir. Bu kamera pozisyonuna “öznel kamera” da denmektedir. Karanlık bir odada iki saat boyunca “amors” ve “öznel” kamera pozisyonlarının seçimi nedeniyle hakkında pek çok şey söylenen bir kişinin yüzünü görmeden izlenen filmlerin seyircide bıraktığı duygu tortusu tek kelimeyle özetlenebilir: “huzursuzluk.” (Altıoklar, 2008)

5.4. Düzdeğişmecesel çekim ve alıcı devinimleri

Öznel alıcının kullanım biçimlerinden saydığımız yakın çekim ya da detay çekimi, bir anlamda düzdeğişmecesel çekim biçimidir. Anlam üretme aşamasında, ya benzerlik ya da bitişiklik bağlantısı ekseninden yararlandığımızı daha önce söylemiştik. Bitişiklik bağlantısı çağrışımlar üzerine kurulu bir anlam üretme boyutudur. Bitişiklik üzerine kurulu anlam üretme biçimleri türlere ayrılır: Parça-bütün, kapsayan-kapsanan, neden-sonuç gibi. Sinema dili düzdeğişmecenin oldukça sıklıkla kullanıldığı bir dildir. Göstereceğimiz nesnenin, kişinin ya da olayın yalnızca bir parçasını göstererek seyirci üzerinde

hem değişik bir etki bırakır, hem de filmin estetik yanını arttırabiliriz. **Mustafa** filmine bakıldığında, gerek alıcı açısının belirlenmesinde, gerek nesnelerin ya da kişilerin sunuluşunda, nesnelerin çekiminde ayrıntı ya da yakın çekimlerin çok fazla olduğu ya da oyuncunun genellikle bir parçasını gösteren çekimlerin kullanıldığı gözlenmiştir: Mustafa Kemal Atatürk'ün, dans ederken yalnızca ayak çekimlerinin verilmesi, sigara içerken sadece elinin gösterilmesi gibi.

5.5. Parçaüstü birimlerin anlamlandırma aşamasındaki rolü

Mustafa'nın yaşamsöyküsel (fr. biographique) bir belgesel olarak içeriğinin biçimlenmesi, aynı zamanda, anlatımın biçimini oluşturan sinemaya özgül (fr. cinématographique) ya da sinema dışı (fr. paracinématographique) göstergelerin de bir araya gelmesiyle oluşur. Metz, filmin anlamını oluşturan göstergeleri, parçasal (fr. segmental) ve parçaüstü (fr. parasegmental) göstergeler olarak ikiye ayırır. (Metz, 1968:197) Renkler, kostümler, alıcı devinimleri parçaüstü birimlerdir. Bunlar tek başına anlam taşımazlar ancak, diğer göstergelerle kullanıldıklarında anlam oluştururlar. Bu göstergeler filmin yananlamını oluşturmada önemli rol oynamaktadırlar. **Mustafa** filminin sinemasal çekimlerine baktığımızda, filmin afişinde olduğu gibi, genelde gece çekimleri, ya da siyah ve kırmızının ağırlıklı olduğu çekimlerin kullanıldığını görürüz. Işığın yetersizliğinden dolayı, gündüz yapılan çekimlerin koyu olduğunu görürüz. Özel alıcıyla birlikte verilen koyu çekimler filmin anlamlandırılmasında seyircide bir hüüzün ya da sıkıntı yaratmıştır.

Sonuç

Mustafa adlı film, içerik olarak tarihi bir kahraman olan Mustafa Kemal Atatürk'ün yaşamını kendine konu olarak seçmiş ve bu içeriği kurmaca filmlere özgü olan anlatım biçimleriyle anlatmaya çalışmış bir yaşamöyküsel bir belgeseldir. Üst-sözceleme öznesi olan yönetmenin, anlatımı biçimlendirirken kullandığı önel alıcı, üstten çekim, yakın çekim, koyu renkler gibi parçasal ve parçaüstü birimler de filmin dilini ve anlamını oluşturmada önemli rol oynamıştır. Bu nedenle, filmin dış-sesin söylediklerine bağlı olarak kamuoyunda yarattığı "filmin gerçekliği tarihsel gerçeklikle örtüşmüyor" tartışmasının bir nedeni de üst-sözceleme öznesi olan yönetmenin, filmin içeriğini biçimlendirirken anlatım biçimlerini yanlış seçmesinden

kaynaklanmaktadır. Bu nedenle, yaşamı söyleme dönüştürmeyi başaran sinema dilinin üst-sözceleme öznelere olan belgesel film yönetmenleri, gerçekleri aktarma kaygısı güttüklerinden dolayı, sinema dilinin olanaklarını, belki de, kurmaca filmlerin yönetmenlerinden daha titizlikle kullanmalıydılar.

Kaynakça

- Altıoklar, M., "Mustafacan Hakkında her şey", **Cumhuriyet gazetesi**, 21.11.2008.
- Barthes, R., (1964), **Rhétorique de l'image**, in Communications 4.
- Büker, S., (1991), **Sinemada Anlam Yaratma**, İmge yayınevi, Ankara.
- Büker, S., (1996), **Film Dili, Kuramsal Eleştiriler ve Eğilimler**, Kavram Yayınları, İstanbul.
- Chion, M., (1990), **L'audio-vision, Son et image au cinéma**, Nathan, Paris.
- Dündar, C., (2008), **Mustafa**.
- Gauthier, G., (2008), **Le documentaire un autre cinéma**, Armand Colin, Paris.
- Genette, G., (1972), **Figures III**, Editions du Seuil, Paris.
- Matarı, B., <http://www.sanatteorisi.com/Makaleler.asp.sayfa=Okuid=284>.
- Metz, C., (1968), **Essais sur la signification au cinéma Tome 1**, Klincksieck, Paris
(2005) "**Sinema: Dil mi, Dilyetisi mi**"?, (çev. Mehmet Rifat), **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları (2. Temel Metinler)**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Özön, N., (1981), **Sinema ve Televizyon terimleri sözlüğü**, TDK yayınları, Ankara.
- Öztin, D., (1997), **Une Etude Sémiolinguistique Du Langage Scénaristique A Partir De "Hiroshima Mon Amour" De Marguerite Duras**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- Saussure, F., (çev. Berke Vardar) (1998), **Genel Dilbilim Dersleri**, Multilingual, İstanbul.