

PAPER DETAILS

TITLE: Sinemasal Dramaturgi ve Örnek Bir Çözümleme

AUTHORS: Mustafa Sözen

PAGES: 100-119

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193430>

SİNEMASAL DRAMATURGİ VE ÖRNEK BİR ÇÖZÜMLEME

CİNEMATİC DRAMATURGY AND SAMPLE ANALYSIS

Mustafa SÖZEN¹

ÖZET

Dramaturgi, dramatik metinlere ve onların görselleştirilmesine dair bir kavramdır. Dramaturgide oyun metni düşünsel ve estetik olarak çözümlenmekte, metnin görselleştirilmesi belli bir düşünce doğrultusunda yorumlanmaktadır. Dramatik öykülemeyi oluşturan temel parametrelerin görselleştirilmesine dayanan bu çalışma yapılmadığı zaman, filmler savruk birer anlatıya dönüşmektedirler. Rejiye yardımcı olan, ufkunu açan ve katkı sağlayan dramaturgi, felsefe, tarih, sosyoloji, psikoloji vb. birçok disipline yönelik birikim içinde tümel bir anlayışla yapılmaktadır. Bu bağlamdan bakıldığında, Türk sinemasının pek çok anlatısında düşünsel temel ve bu temeli oluşturan dramaturginin eksikliği göze çarpmaktadır. Bu çalışmada örnek bir dramaturgi çözümlemesi olarak Ümit Ünal'ın 'Nar' adlı filmi ele alınıp incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinemasal dramaturgi, Söylem, Tema, Anlatı, 'Nar' filmi

ABSTRACT

Dramaturgy is a concept which is related to dramatic texts and their visualization. In dramaturgy, the game text is intellectually and aesthetically resolved and visualization of text is interpreted through a certain way of thinking. When this work, based on the visualization of the basic parameters forming the dramatic narration, is not carried out the films become untidy narratives. Dramaturgy that helps to director, supports contribution and opens up his mind, is to be done with an holistic understanding embracing a multidisciplinary approach including philosophy, history, sociology, psychology, etc. From this context, the lack of intellectual background and dramaturgy which forms this background in many narratives of Turkish cinematography stands out. In this study Umit Unal's film "Nar" (pomegranate) is taken as a sample for dramaturgy resolution.

Keywords: Cinematic dramaturgy, Discourse, Theme, Narrative, 'Pomegranate' film.

¹Doç.Dr. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV. Bölümü, sozen@akdeniz.edu.tr

1.GİRİŞ

Almancada ve Fransızcada 'dramaturgie' olarak aynı şekilde adlandırılan bu kavram, Türkçe'de 'dramaturgi' veya 'dramaturji' olarak adlandırılmaktadır.

Dram sanatı, yaşam ve yaşam kesitleri üzerine 'düşünme' nin egemen yöntemlerinden biridir ve bu nedenle de çağımızda çok önemli bir duruma gelmiştir. Önceki çağlardan daha çok sayıda insan oyun seyretmekte, doğrudan etkilenmekte, onun tarafından yönlendirilmekte ve programlanmaktadır (Esslin, 1996:13).

Önceleri yalnızca yazılı metinle ilgilenen ve dramatik oyun yazım kurallarının üstünde duran dramaturgi, süreç içinde sahneleme olgusunun estetiğini de gözetir olmuştur (Çamurdan, 1996:58). Ağırlıklı olarak tiyatro disiplinine yönelik kullanılan bu kavram, anlamını ve içeriğini giderek genişleterek görüntünün dramaturgisine ve hatta müziğin dramaturgisine dek uzanan geniş bir yelpazede etkin olmaya başlamıştır. Bunun nedeni, dramatik yapıya sahip bütün metinlerin kendi estetikleri çerçevesinde dramaturgiye gereksinim duymalarıdır.

Bugün ağırlığını daha çok tiyatro sanatında gösteren dramaturgi, metnin dramatik kuruluşunu, metindeki düşüncenin estetik ve ideolojik boyutta nasıl sahneleneceğine yönelik yorumları ve oyun ile izleyici arasında kurulacak olan iletişimi (alımlama estetiğinin) irdelemeye çalışan bir çözümleme yöntemidir. Dramaturginin temel bilgileri ağırlıklı olarak Aristoteles tarafından geliştirilmiştir. Onun yazdığı 'Poetika' adlı dramaturginin kuramsal ilk bilgileri olarak kabul edilmektedir (Çamurdan,1996:59). Modern dramaturgiyi getiren ve bu anlamda dramaturgi kavramını bilinçli olarak ilk kullanan ise G. E. Lessing olmuş; bunu 'Hamburg Dramaturgisi' (Die Hamburgische Dramaturgie 1767-69) adlı çalışmasıyla ortaya koymuştur (İpşiroğlu, 1995:14).

Dramaturgi en yalın tanımıyla düşünceyi eyleme geçirme bilgisidir. Bu anlamda da, 'bilimsel bir işlem midir, yoksa yaratıcı yana mı hizmet eder' sorusu akla gelebilir. Bunun yanıtı her ikisi de olabilir/dir (Nutku, 2001:10). Bir metne bakış ve yorum yöntemi olan dramaturgide oyunun öz ve biçim açısından özellikleri, yapısı, içerdiği çeşitli anlamlar vb. çözümlenir. Temelde ideolojik ve estetik yaklaşımı ortaya çıkarmaya yönelik olan bu

çalışmada öne çıkan özellik, çok yönlü düşünsel süreç perspektifinden, tarih, sosyoloji, psikoloji vb. birçok disipline yönelik birikime gereksinim duyulmasıdır.

Dramaturgide, öykülemenin niteliğine bakmanın yanında, sahne dilini oluşturan göstergelerdeki anlamların da ele alınma zorunluluğu vardır. Burada metin-gösteri arasındaki ilişki ve birlikteliğin getirdiği sentez irdelenir. Değinilmesi gereken bir başka nokta modern sonrası oyunlarda dramatik olan, yepyeni bir durumla ortaya çıkmasıdır. Eskiye dayanan tiyatro görüşünde sahneye egemen olan anlayış, metin ve metnin açılanması üzerine kurulmakta; metin, 'serim-düğüm-çözüm' gelişimiyle tamamlanan bir süreci içeren kapalı bir yapı içinde oluşturulmaktadır. Modern anlatılarda görülen şey ise 'arayış süreci' içeren bir yapıdır (Nutku, 2001:30). Bu tip anlatılarda da dramaturgi öykülemenin kendi iç estetiğini çözümlemeye çalışmaktadır. Kısacası dramaturgide aranan şey 'estetik denge'dir. Tema, durum ve oyun kişiler arasındaki ölçü ve bunların amaca göre dengelenerek bir bütüne ne denli ulaşabildiği sorunsalı dengenin oluşup oluşmadığını belirlemektedir (Buttanrı, 2011:28).

Sinema öykü anlatmaya başlamasıyla, drama sinemanın da anlatı biçimlerinden biri olagelmıştır; fakat dramanın sinemayla kaynaştığı ve sinema dramaturgisinin doğduğu yerde, tiyatrodan ilkesel olarak ayrılan farklı yönler vardır. Bu durum sinema sanatının kendine özgü yapısından kaynaklanmaktadır (Aslanyürek, 2007:35). Farklı oluşu yaratan şey, sinematografinin estetik/anlatımsal niteliğidir. Sinematografi öykünün içine dahil edilerek, öykülemenin oluşturucu unsurlarından biri haline getirilmekte ve böylece de anlatı farklı bir boyuta evrilmektedir.

Yazar ve hem tiyatro hem de sinema yönetmeni olan David Mamet 'Film Yönetmek Üzerine' adlı kitabında sinema dramaturgisi üzerine şunları söyler: "Dramatik çözümleme, pusula ile engebeli bir arazide keşif yapmaya benzer. Keşif yaparken yanılabilir, korkabilir, kaybolabilir ya da kafanız karışabilir. Eğer film yönetme şansını elde ederseniz, bütün bunlar aynen başınıza gelebilir. Yapmanız gereken haritanıza ve pusulanıza bakmaktır. Harita ne kadar arazi ise, çözümleme de o kadar filmidir" (Mamet, 1997:117).

1.1.Çalışmanın Kapsamı ve Sınırları

Temelde bir metne bakış ve yorum yöntemi olarak kabul edilen dramaturgi, yapay olarak iki temel alanda kavramsallaştırılıp; metin üzerinde yapılan çalışmaların tümüne

kuramsal dramaturgi; oyuncular ile sahne üzerinde yapılan çalışmalar da uygulamalı dramaturgi olarak tanımlanabilir.

Bob Foss (2009) sinemada dramaturgiyi, anlatım yapısı perspektifinden filmin çeşitli parçalarını bütün içinde bir araya getiren değişik ilkeler olarak kavramlaştırmaktadır. Semir Aslanyürek (2007) ise daha felsefi düşünsel bir boyut içinde ele almakta, bu konumu teknik analizden öncelikli bir konumda görmekte; sinema dramaturgisini oluşturan unsurları; düşünce, konu, kompozisyon, süje ve materyal olarak belirlemektedir.

Türk sinemasında kuramsal ve uygulama dramaturgi çözümlemelerinin çok sınırlı oluşu bu çalışmanın nedenini oluşturmaktadır. Bu amaçla Ümit Ünal'ın Nar (2011) adlı filmi dramaturgi nesnesi olarak ele alınmış; söylem düzlemi, metin düzlemi, anlatım düzlemi parametreleri ve bunlara ait değişkenler üzerinden çözümlenmiştir. Düzlemler ve değişkenler, farklı varyasyonlara sahip bütün çözümlemelerin ortak paydasını oluşturan öğeler oldukları için bu çalışmada yer alıp, çözümlemenin biçimini belirlemişlerdir.

2.SİNEMADA DRAMATURGİ

Sinema, tiyatronun etkisinden arınarak kendi dil estetiğine uygun bir forma bürünmüş ve doğası gereği dramaturgi olgusu da kendine özgü bir anlam yüklenmiştir. Sinemada birçok yönetmen ve yazar kendi dramaturgi düşüncesini oluşturmuştur. Sözelimi David Mamet bunlardan birisidir ve dramaturgi anlayışını şöyle açıklamaktadır: “Benim yönetmen ve dramatist olarak deneyimim şudur: Yazarın atabileceği adım oranında parça devinmektedir. İyi bir kesmeyi öğrenerek, süs, betim, anlatı ve özellikle derin anlam ve duygu öğelerini çıkararak daha iyiye ulaşılır. Peki geriye kalan nedir? Öyküdür... Senaryo yazarlığı mantığa dayalı bir beceridir. Birincil sorulara sürekli yanıt aramayı gerektirir. Onu istediğini elde etmekten ne alıkoyar? İsteğini elde etmezse ne olur? Bu sorulara verilen yanıtların oluşturacağı normlar izlendiğinde, mantıksal yapı, dramanın kurulacağı taslağı ortaya çıkartır. Oyunda taslak, dramaturgun diğer yarısına teslim edilir. Kurucunun ‘ego’su, taslağı diyalogu yazacak ‘id’e verir. Sanırım bu benzetme, dramatik olaylarla ilgili taslağı yönetmene veren kurucu senaryo yazarının durumu ile koşutluk içindedir (Mamet, 1997:15).

Sinema dramaturgisi, kavramlarını büyük ölçüde oyun yazınından almış, deyim yerindeyse transfer etmiş bulunmaktadır, bu nedenle sinema dramaturgisi büyük ölçüde senaryoya dayanır. Senaryoda her şey öyküye bağlı olarak anlatının odağını oluştur; neyin

tartışılabilir, eleştirilebilir ve değiştirilebilir olabileceğini bu odak belirler (Aslanyürek, 2007:35). Bu anlamda senaryo çift yapıli bir karaktere sahip olduğu söylenebilir, çünkü ilk etapta edebiyata ait bir sanattır ama aynı zamanda da perdenin egemenliğı altındadır ve bir filme çekilmek için yazılmıştır (Aslanyürek, 2007:53).

Yönetmen senaryoyla ilgilenmeden senaryo bitmiş kabul edilmez. Ne yazık ki, bu 'ilgi' de her zaman işe yaramaz; ortalama bir yönetmen ortalama bir yazardan daha iyi değildir; düzeltebileceğı kadarını, hatta daha fazlasını, pekâlâ bozabilir (Dmytryk, 2003:11). Bu nedenle -önem verilen- her film, dramaturgi perspektifinden bir çözümlemeye tabi tutulmalıdır. Burada bilinçli düşünsel bir çaba ve diğ er anlatı sanatları (roman, tiyatro) ve bilimden (tarih, sosyoloji felsefe, psikoloji vb. alanlar) beslenen bir ilişkiler ağı kurulur. Hemen belirtmek gerekir ki, dramaturgi çözümlemeleri imgesel yorumu gözetmekle de yükümlüdür ve çözümlemede, iletilmek istenilen anlamın perdede nasıl ve ne şekilde imgelere dönüşmesinin irdelenmesi yapılır.

Sinema dramaturgisi, yaşamın diyalektiğ inin anlamlandırılması, yeniden yapılanması ve sinematografa özgü bir yolla dile getirilmesinin bir yöntemidir. Felsefi bir genelleştirme, diğ iş ik sanatsal ve estetik kategorileri bir araya getiren bir bileş en olarak sinema dramaturgisi, çözümleme yapanın dünya görüşüne göre biçimlenir. Böylece anlatı dünyası parçalara ayrıştırılır ve yeni anlamlar kazandırılarak özgün bir bütünlük içerisinde toplanır. Bu anlamda sinema dramaturgisi bir şeyler söyleyen, her seyircinin kendisiyle ilgili bir şeyler bulabileceğı, açık ve kendine özgü realitesi olan bir dünyadır (Aslanyürek, 2007:50-51). Doğaldır ki bu dünya, öznel bir tasarım dünyasıdır ve bu anlamda diğ iş iken prensiplerden oluştuğı için de belirlenmiş bir formüle sahip değildir. Temel amaç, biçimsel ve teknik özelliklerin yanı sıra parçaları bütüne bağlayan bir özün nasıl yaratılacağıdır.

Biçimsel olarak özen taşıyan ama içeriksiz filmler, hem ticari hem de estetik açıdan kötü sonuçlanırken, dramaturgi çözümlemesiyle güçlü anlatılara dönüş en filmler büyük kazanç kaynağı oluvermektedirler (Dmytryk, 2003:95). Dramaturgisi yapılan anlatılarda havada olan, bütüne oturmayan tek bir sahne bile yer alamaz. Bu nedenle sinema dramaturgisi film yönetmeninden senaryo yazarına, görüntü yönetmeninden sanat yönetmenine, müzisyenden oyuncuya, kurgucuya dek herkesin yönlerini tayin etmeye yarayan bir kutup yıldızı işlevi yüklenmektedir.

2.1.Türk Sinemasında Dramaturgi

Zehra İpşiroğlu'nun Türk tiyatrosu için yaptığı şu saptamaları, Türk sineması için de yapabilmek mümkündür: "Tiyatroda düşünsellik konusunda Türk tiyatrosu bugün hangi aşamada? Yorumlama ya da dramaturgiden ne anlıyor? Bu alanda şimdiye değin neler yapılmış ya da yapılmamış? Eksikler neler? Bu soruları sorarken göz önünde bulundurmamız gereken tiyatrodaki düşünsel altyapının önemi. Çünkü yaratıcılık ancak düşünsel birikim ve etkinlik sonucu yeşerebilir. Düşünmeyle beslenmeyen, gücünü düşünmeden almayan bir yaratıcılık eninde sonunda tükenecek, yok olacaktır (İpşiroğlu, 1995:39). Bu perspektiften bakıldığında Türk sinemasında düşünsel temelin ve bu temeli oluşturan dramaturgi çalışmalarının eksikliği -özellikle Türk sinemasının anlatı kodlarını oluşturan- Yeşilçam için söylenebilir. Giovanni Scognamiglio'nun şu tespitleri ufuk açıcı bilgiler taşıyor: Bir gerçek edebiyat var bir de popüler. Yeşilçam'ın melodram tarzı filmlerde kullandığı popüler edebiyat, yani piyasa edebiyatı oldu. Melodramatik romanlardan alınan şeyler -mesela Ertem Eğilmez'in 'Senede Bir Gün' (1971)- zaten Türk sinemasında mevcut olan türün etkilerini çoğalttı. Türk sinemasının dramaturgisi açısından bu popüler romanlar bir şey getirmede, sadece sistemi çok iyi besledi (akt, Tice, 2013).

Osman Sınav ise kendi dramaturgi anlayışını, yerli kültür ikliminin anlatılara yansıtılması üzerinden açıklamaktadır: "Türk malı olan her film yerli film değildir. Bir filmin yerli olması için mutlaka o kültür ikliminden izler taşıması gerekir. Türk sinemasında, geçmişte de bugün de birçok film tamamen, tabir caizse, yabancı filmlerden aşırılmış senaryolarla çekilmiştir. Bunlar yerli yani burada üretilmiş filmlerdir ama yerli değildir. Çağan Irmak'ın 'Babam ve Oğlum' (2005) bana göre yerli bir film; son yıllardaki en iyi örneklerden biridir; sinemacı olarak bakarsam birçok kusur buluyorum ama çok yerli bir hikâye ve oyuncuları mükemmel. İlginç gelebilir ama şöyle bir örnek vereyim: Almanya'da çekilmiş olmasına rağmen Fatih Akın'ın 'Duvara Karşı' (2004) filmi Türkiye'de çekilen birçok filminden daha çok yerli bulduğum bir film. Yerli oluş anlamında geçmişte daha çok örnekler var. Metin Erksan çok yerlidir meselâ. 'Sevmek Zamanı' (1965) bunların en tepesindeki, en yerli film. Sevmek Zamanı'na kendi dramaturgimizi kurmak için iyi bakmak lâzım. Halit

Refiğ'in 'Gurbet Kuşları' (1964) bir İtalyan filmine öykünerek yapılmasına rağmen yerli ve çok güzel bir film, yerileştirilebilmiştir. Meselâ Leylâ ve Mecnun hikâyesi hep Shakespearyen bir dramaturgiyle çekilmiştir. Romeo ve Juliet'e benzer. Fuzûlî dramaturgisiyle çekilememiştir. Bizim aşk filmlerimizin yüzde doksan dokuzu Shakespeare dramaturgisidir. Biz henüz Leylâ ile Mecnun'un, Kerem ile Aslı'nın dramaturgisini çözüp sinemaya oturtamadık. Bunun ilk ve en iyi örneği Sevmek Zamanı'dır (Sınav, 2013).

Ümit Ünal ise kendisiyle yapılan bir söyleşide Nar filminin dramaturgisi için şunları söylemektedir: "En uzun süren şey senaryo yazımı oldu. Yaklaşık bir yıl sürdü. Böyle küçük bütçeli bir film yapmaya kalktığınızda, sete yaratım aşamasından bir şey bırakamıyorsunuz. Her şeyi setin öncesinde çözmeniz lazım. Onun için de çok güçlü bir senaryo lazım. Böyle tek mekânda geçen bir filmin hareketi senaryonun kurgusuna bağlı; mekân değişikliği ya da büyük aksiyonlar olmadığı zaman seyirciye sürekli yeni fikirler sunmanız lazım. Senaryonun büyük hareketleri olması lazım, senaryoyu oluşturmak çok zamanımı aldı" (Uygun ve Kural: 2013).

3.FİLMİN ÇÖZÜMLEMESİ

Senaryo ve Yönetmen:Ümit Ünal; Oyuncular:Serra Yılmaz, İrem Altuğ, İdil Fırat, Erdem Akakçe; Görüntü Yönetmeni: Türksoy Gölebeyi Müzik: Selim Demirdelen Yılı:2011

3.1. Konu

Asuman İstanbul'un gecekondu mahallelerin birinde yaşayan orta yaşlı bir kadındır. Torununun tedavi için götürüldüğü hastanede verilen yanlış bir ilaç çocuğun ölümüne neden olmuş; hastane ise ölüm nedenini annesinin çocuğa yeterli ilgi göstermediğine ilişkin bir raporla resmileştirmiştir. Bu olay annenin dünyaya küsmesine neden olunca, Asuman hem torunun hem de kızının hakkını aramaya çalışır. İsteddiği kızı için verilen çocuğuna yeterli bakımı yapmamasına ilişkin raporunun düzeltilmesidir. Bunu düzeltmek için birçok kez girişimde bulunmuş ancak başarılı olamamıştır. Asuman bu kez falcı olarak raporu düzenleyen doktor olan Sema'nın evine girmeyi başarır, ancak karşısında kendisini Sema diye tanıtan başka bir kadın vardır. O Sema'nın ev/hayat arkadaşı Deniz'dir.

3.2.Yönetmenin Sanat Anlayışı

Ümit Ünal sinemasının farklılığı, -filmlerinin neredeyse tümünün- bireysel meselelerden beslenen anlatılar üzerine kurulmuş olmalarından gelmekte ve bu da onu Türk sineması içinde farklı bir yerde konumlandırmaktadır. Ünal, ülkemizde yönetmen sineması (author) yapan sanatçılardan biri olma niteliğini, başka yönetmenler tarafından çekilmiş olan senaryoları ve sinemanın dışında öykü ve romanlar yazma yetkinliğiyle de kazanmıştır. Bütün bunlar onu, salt bir yönetmen olma vasfının ötesine taşıyarak, dramaturgi bilgisine sahip olma varlığını da göstermektedir. Daniela Sannwald '30 yıl 20 Yönetmen' adlı yazısının Ümit Ünal ile ilgili bölümüne 'Aradaki Adam' başlığını koymuştur. Sanwald bu yazısında, Ünal'ı aradan çıkmaya çalışan bir yönetmen olarak; küçük, kapalı formun ustası, klostrofobik kurgunun büyücüsü, zarif yapıların üstün yetenekli mucidi olarak tanımlamaktadır (Eşli, 2012:30).

3.2.1.Filmin, yönetmenin Öteki Yapıtları İçindeki Yeri

Ümit Ünal'ın filmleri, sanatsal üslup arayışını ön plana çıkaran ve düşük bütçeli çalışmalardır. Bu film de benzer özellikler taşımaktadır. Kendisiyle yapılan söyleşide 'Dokuz' (2002), 'Ara' (2008) ve bu filmini, hem küçük mekânlarda geçen anlatılar hem de söylemlerinin ortak paydası açısından bir 'üçleme' olarak kabul ettiğini ve onları 'oda filmleri' olarak tanımlamanın doğru olduğunu söylemektedir: "Tematik olarak birbirlerine çok benziyorlar. 'Dokuz' da, 'Ara'da, 'Nar' da, tek bir odanın merceğinden bütün bir ülkeye bakmaya çalışan anlatılardır" demektedir (akt,Asarlı, 2012).

Filmin türü olarak, sanat sineması (arthouse) bağlamında değerlendirilebilecek olan bu film, tek mekânda geçen ve yarım gün içinde gelişen olayları ele alan bir öykülemeye sahiptir. Öykü, başarılı karakter tasarımları ve iyi kurgulanmış psikolojik atmosfer içinde; bu toplumda inanılması daha muhtemel olan (fal, cinler ve deliler gibi) öğelerle örülmüş olan bir anlatıdır. Bu anlamda tür olarak 'psikolojik-gerilim' olarak tanımlanabilir.

3.3.Öykünün Toplumsal Düzlemi

İstanbul'da bir sabah, gecekondü mahallerinin birinden geleneksel giysiler içindeki bir kadın kentin daha varlıklı kesimlerin yaşadığı Arnavutköy'deki bir eve gelmekte ve kapıcıya Doktor Sema Hanımla özel bir randevusu olduğunu söyleyerek içeri girmektedir. Evde onu karşılayan kadına fal bakmak için geldiğini söyler. Birkaç sahne dışında film tümüyle Dr. Sema'nın evinde geçmektedir.

Öykü; farklı sosyolojik kesimlere ve farklı hayat algılarına sahip (gecekondu bölgesi ve varlıklı kesim semti) dört kişinin (üç asal, bir yan karakter), bir evin içinde, yarım gün gibi kısa bir sürede 'hayatın gerçekliği' bağlamında, yaşam biçimleri üzerinden kendilerine yarattıkları inanç dünyalarının, bir sorgulama/yüzleşme düzlemi üzerinden inşa edilmiştir.

3.3.1.Sosyolojik/Ekonomi-politik Arka-plan

Toplumsal ilintilerin eylem ve yapı arasında kurulmuş bulunan bir karşıtlıktan türediğini ileri süren ve bunu yapılaşma kavramıyla tanımlayan Antony Giddens (1998), klasik sosyoloji teorisinin kullandığı makro/mikro, yapı/eylem vb. ikiliklerinin büyük ölçüde aşılmış olduğunu söylemekte; toplumu, her şeyin, her şeyle ilişkili olduğu 'karmaşık bir sistem' olarak kabul etmektedir. Bu yaklaşım, farklı bir modernleşme süreci yaşayan Türk toplumunu açıklayacak bir modelleme olarak kabul edilebilir, çünkü Türkiye, kapalı toplum ile açık toplum arasındaki salınımları aynı yaşayan görünümeler sunmaktadır. Kapalı ve açık toplum birlikteliğinin zaman zaman örtüşen, çoğu zamanda çatışan etkileşimleri toplumsal zihniyet davranışlarını (ethos) ortaya çıkarmaktadır. Açık toplum kuralları çerçevesinde yaşamak isteyen kentli Türk insanı, 'kapalı ahlak' yaptırımlarının getirdikleriyle ikilemler yaşamaktadır.

Filme adını veren ve bir metafor olarak kullanılan nar, öykünün toplumsal payandasını oluşturmakta; yönetmen de anlatısının bu yönüne vurgu yapmaktadır: "Nar'da da Türkiye'nin yaşadığı derin yarılmayı anlatmaya çalıştım. Bir yandan hâlâ geleneksel değerlerini korumaya çalışan, hâlâ insana inanan, hâlâ eski bildiği dünyada yaşamaya devam eden insanlar var. Ama bir yandan da gerçekten gücün mutlaklığına, gücün her şeye değer olduğuna ve daha iyi yaşamak için her şeyin mubah olduğuna inanan insanlar var".... "Dört karakterin de arasındaki temel çelişki sınıfsal. Kapıcının doktora hanımefendi demesi, sabah gazetesi elinde, karşısında beklemesi ama bir taraftan da başörtülü, mantolu birini görünce 'kime baktın!' diye birden kabalaşivermesi; o nazik adamın tamamen sınıfsal meselesi" (akt, Uygun ve Sevindi, 2012).

Filmin final sahnesinde, Deniz, falcı Asuman, Asuman ise Deniz karakterinde görünür. Toplumsal roller, değiştirilmekte, birbirinin yerine geçirilmekte ve aynılaştırılarak sunulmaktadır. Bu sahne, kişilerin değil sınıfların önemli olduğu; herkesin her zaman her yerde aynı rolü oynayabileceği ve adaletsizliğin hiç değişmeyeceği olarak okunabilir.

3.4.Öykünün Söylem Düzlemi

Söylem analizi, metni, sentaktik ve semantik sınırların ötesine geçirerek, yapısöküme (deconstruction) uğratma ve böylece de metnin derin düzeyindeki anlam evrenini bulma çabasıdır. Analiz, metne aktarılanları kültürel, politik ve sosyal bağlam içinde inceleme ve dil kullanıcıları arasındaki etkileşim biçimlerini ortaya çıkarma şeklinde gerçekleşebilir. Bu filmde söylemin üç ayrı düzlem üzerinden inşa edildiği görülmektedir: Asuman'ın Sema'ya geliş nedeni ve amacı; Deniz ile Sema'nın ilişki niteliği (lezbiyen birliktelik ve feminen-maskülen konumlanma); Deniz'in Asuman, Asuman'ın Deniz olması.

Gerçek dramatik gerilim metin saklı metne göndermeler yaptığında ya da metin ile saklı metin çeliştiği zamanlarda ortaya çıkar. Dramada metin değil saklı metin tutarlı olmalıdır (Foss, 1992: 135). Bu üç düzlem söylemin anlamına yönelik olarak yeniden okunduğunda, oyun kişilerinin ilişki düzeyleri, hayatı algılama biçimleri ve eylem yönelimi açısından her düzlemin öteki düzlemlerden değişik özellikler taşıyan saklı metinlere sahip olduğu görülmektedir. Eş deyişle söylemi oluşturan bu üç düzlemin okunması, seyircisinden belirli entelektüel bir istemi gerekli kılmaktadır.

Nar metaforu filmin söylemi için adeta bir yol haritası işlevi yüklenmektedir. Ümit Ünal yaptığı bir söyleşide filmin adının 'nar' olmasının nedenini şu sözlerle açıklar: "Kalabalık gruplara bakınca farklı insanların, farklı zihniyetlerin, farklı yaşamların, farklı inançların kavga etmeden bir arada olduğunu görüyorum. Bu kadar farklı insanı birlikte tutan şeyin ne olduğunun peşine düştüm. Nedir bizi birbirimizin boğazına sarılmaktan alıkoyan? Herkes kendine din, fikir, ideal gibi bir inanç seçiyor ve biz bir arada olmayı başarabiliyoruz. Tıpkı narın içindeki yüzlerce tane gibi çok farklı mahlûklarız. Bizi bir arada tutan şey ise 'narın kabuğu' olan inançlarımız diye düşündüm. O kabuğu da çatlatmak istedim" (Altınportakal, 2011). Dolayısıyla filmdeki karakterler toplumsal yapının alegorik temsilcileri olarak konumlandırılmışlardır. Karakterler,adalet, sınıfsal uçurum ve ahlak gibi sorunların sorgulanmaması için birer figür olarak tasarlanmış gibidirler. Bu, öykülemde belirgin bir sınıfsal taraf tutma olmamasıyla da somutlaşabilmektedir.

3.4.1.Tema

Anlatıya dayalı olan metinlerin analizinde temel sorunsallardan biri de, metnin dilyetisi halinde öykülemeye dönüşme amacının niteliğidir. Tema burada odaklanmakta ve

somuta dönüşmektedir. Yapıtın yazıldığı dönemin toplumsal zihniyeti, yaşama biçimi ve sosyal problemleriyle ilintili bir görünüm sunan tema, sınırlandırılıp somutlaştırılarak 'konu' haline getirilmekte; daha açık bir ifadeyle metnin temasını, olay örgüsünü meydana getiren parçalar arasındaki çatışmanın niteliği oluşturmaktadır.

Haksızlığa uğrayanların haklarını aramak için neyi ne kadar yapmalarının kabul edilebilirliği üzerine kurulu olan öykünün teması, sınıfsal adaletsizlik, eşitsizlik, şiddet kullanımı, intikam, ahlâk gibi kavramların toplumsal zihniyetlerdeki yansıma biçimleridir. Tema perspektifinden bu anlatıyı özgün kılan yön ise, asal temaya sarmal biçiminde kurgulanan bir yan temanın varlığıdır. Yan tema ise kadınlar arasında görünen görünmeyen iktidar ilintileri üzerine inşa edilmiştir. Güç ve iktidar ilintisi burada da (lezbiyen ilişkinin ortaklaşa hayat arkadaşlığında olması beklenilmeyen) kendini göstermekte, kaygan zemin üzerindeki dengeler yani, Deniz ve Sema arasındaki maskülen-feminen güç hiyerarşisinin niteliği yansıtılmaktadır.

3.4.2.Karşıtlıklar (Asal Karşıtlıklar/İkincil Karşıtlıklar)

İki farklı kesimden dört ayrı karakterin aynı çatı altında kesişen yolları ve hesaplaşmalarıyla asal ve ikincil karşıtlıklar üzerine kurulmuş bir öykü inşası vardır. Dört farklı nar tanesinin (Asuman, Deniz, Mustafa ve Sema) toplumsal düzlemleri kesişmektedir. Bu, hem alt sınıfla üst sınıfın (sosyoekonomik), hem heteroseksüel ile eşcinselin (biyolojik cinsiyet-toplumsal cinsiyet) karşıtlığıdır.

Öykü, bir 'ana bölüm' ve bu ana bölüme bağlı bir 'alt bölüm'den oluşmaktadır. Ana bölümde özne Asuman karakteri iken, yan bölümde özne Deniz karakteri olur. Bu değişim özellik taşımakta, asal karşıtlık ana öykü içindeki olay ve olgularla değil de, ana öykü-yan öykü ilintisizliği üzerinden oluşturulmaktadır. Bu nedenle anlatı sürekli olarak eş zamanlı (düşey eksen üstünden) ve art zamanlı (gelişim çizgisi doğrultusunda) okumalar gerektirmektedir.

İkincil karşıtlık ise, Deniz'in pembe rüyalar gören feminen duyarlıktaki eşcinsel eş olgusu ile Sema'nın ise bu eşcinsel ilişkinin belirleyici/maskülen tarafı olması üzerine kurulmuştur.

3.5.Öykünün Anlatı (Narration) Düzlemi

Anlatıyı oluşturan öykünün yoğunluk yani eylemin/olayın tek bir vurgu içermesi boyutunda belirli kopmaların olduğu görülmektedir. Sözelimi filmin ilk yarısında ayrı, ikinci yarısında ayrı bir duygu dünyası yaşandığını, bu nedenle öykülemenin bütünlük duygusu vermeyen iki parçadan oluşan bir duyumsama yarattığı; ikinci bölümde kurulan atmosferin değiştiği, uzatılmış diyaloglarla öykünün dağıldığı söylenebilir.

Nedensellik boyutu yani olayın kendisi ve olay içerisinde var olan eylemlerin toplumsal yapı içerisinde ne denli gerçekleşebilir olması perspektifinden değerlendirildiğinde ise, öykünün sürükleyiciliğini koruyabilmek adına karakterlerle ilgili sürprizlere yer verildiği görülmektedir. Yönetmen oyunun bu boyutunu şöyle açıklamaktadır: “Aslında filmde herkesi bir kuşku içinde bırakmaya da çalıştım. Asuman karakteri gaipten sesler duyduğuna, kahve falyıla geleceği görebildiğine, cinlerin onun kulağına bir şeyler fısıldadığına inanıyor ve kendi metafizik gücüne güveniyor. Onun gibi, genç kız karakteri de bilime inanıyor, insanlığa inanıyor diyelim. Doktor da kendi gücüne inanıyor; iktidara, paraya. Fakat sonuçta hepsinin dünyası parça parça oluyor. Yani Asuman karakterinin de tutturamadığı, bilemediği çok şey var. Genç kızın bildiği her şey yanlış oluyor, doktorun bugüne kadar inandığı her şey yıkılıyor. Aynı zamanda kapıcı karakterinin de” (Asarlı,2012).

Nedensellik boyutunun bir başka ögesi de kadın eşcinselliğine yönelik olanıdır. Antony Giddens ‘Mahremiyetin Dönüşümü’ (2010) adlı kitabında modernleşme sürecini yaşayan toplumlarda kadınların kişisel ilişkilerde gerçekleştirdikleri değişimleri ele alır.Kadınların gündelik/özel hayatlarında, özgürlükçü değerlere dayanan ilişkiler geliştirdiklerini, kişisel hayatın demokratikleştirilmesini amaçlayan bir 'yaşam politikası' perspektifine sahip olduklarını söyler ve burada da temel belirleyici olan motifi, kadınların cinsel özerkliğinin artması olduğunu belirtir. Filmde,kadın eşcinsellerin ilişkilerini görünür biçimde yaşayabilmelerinin orta-üst grup insanlar arasında daha kabul görülebildiği gibi örtük bir gönderme söz konusudur.

3.5.1.Mekân Tasarımı

Mekân olgusu tıpkı kişileri belirlemeye yarayan özellikleri andırır; olaylar ve kahraman ile olan ilişkisinin nasıl kurulduğu üzerinden anlam taşır, dramaturgi de bu anlamın ne denli gerçekleşebileceğini sorgular. Filmdeki mekânlar konum olarak, gecekondu mahallesindeki bir evin dış görünüşü ve sokaklarıyla, öykünün neredeyse tümünün geçtiği İstanbul’da

Boğaz'ı gören evdir. Her ikisi de sosyo-ekonomik göstergeler olarak anlamla yüklüdür. Öykünün bütün gelişmeleri bu evin içinde geçmektedir. Değinilmesi gereken bir başka öge de Asuman'ın eve falcı olarak gelip, amacını belirttikten sonra gidip perdeleri kapatması ve öykünün böylesi kapalı bir mekânda geçmesidir. Bu oyun kişilerinin çıkmazını da vurgulamaya yarayan görsel bir çözümlemedir.

3.5.2.Kişileştirme Tasarımı

Seymour Chatman, kahramanları açısından filmleri 'öyküye dayanan' ve 'kişiye dayanan' anlatılar ikiye ayırır. İlkinde kişiler önemli değildir, öyküyü ilerletmeye yararlar; bir ya da iki özellikleriyle tanıtılırlar, dolayısıyla bu özelliklere göre davranmak zorundadırlar; olaylar onların nasıl davranacağını belirler. İkincisindeyse kişilerin kendileri öyküyü oluşturur; onların kişilikleri daha derin betimlenir, güdü yapıları, tutumları, dünya görüşleri ortaya konur. Bu kişiler önlerindeki seçeneklerden birini seçip ona göre davranarak olayları geliştirirler (Akt,Onaran,1997:115).

Bu film, öykü odaklı bir anlatı olduğundan olaylar karakterleri yapılandırmakta; dolayısıyla kişiler, olaylar karşısında ikinci planda kalmakta, olaylar geliştikçe de, seyirci ön plana çıkan kişilerin ne yapacağını merak etmektedir. Öykünün karakterleri, saptanmış olan kişilik özelliklerinden yola çıkılarak, kendilerine verilmiş olan işlevi dramatik yapı içinde yerine getiren 'kapalı kişilik' ler niteliğine sahiptirler. Her biri özenle seçilmiş birbirinin karşıtı yönlerin bileşimiyle elde edilmiş figürler olarak tasarlanmışlardır. Toplumsal dış kişilik (persona) bağlamından ele alındığında, Asuman, toplum kurallarının egemen olduğu ve toplumsal değerlerin koruyuculuğunda yaşanan bir dünyanın insanı olarak hareketleri, konuşma biçimi ve giysileriyle belirlenmektedir. Deniz, toplumun yerleşik değer yargılarının dışındaki bir yaşam algısının insanı olarak tepkiler yoluyla, yani yeni durumlara ve başkalarının yaptıklarına gösterdiği tepkilere göre ve eşya ile olan ilişkileri yoluyla belirlenmektedir. Sema ise, tüketim toplumu üyesi ve kariyer sahibi olmanın en üst değer sayıldığı elit toplumsal zümreye ait olarak, kişisel çıkarlara hizmet eden ahlak değerleri içinde yaşanan bir dünyanın insanı olarak hareket, diyalog, giysiler, belirgin davranış biçimiyle var olmaktadır.

Asuman ile Deniz'in ilişkisi, Asuman ile Sema'nın ilişkisi ve Sema ile Deniz'in ilişkisi bir tür karakterler zinciri oluşturarak birbirlerine göre belirlenmektedir. Öyküyü oluşturan dört

kişinin bambaşka inanç dünyaları vardır. Asuman kendi batıl güçlerine; Deniz, bilime ve ideal bir dünyaya; Sema paranın getirdiği iktidarın gücüne; Mustafa ise geleneksel Anadolu düşüncesin sunduğu hayata inanmaktadır.

Oyunun merkezi karakteri olan (bir anlamda 'protagonist' yapı) Asuman'ın, öykü kişilerinin her biriyle olan ilişkisinin doğru biçimde kurulmasına karşın, ilişkilerinde bazı boşluklar da görülmektedir. Sözelimi Asuman, Sema sandığı Deniz'e şunları söyler: "Biri bana gelse, torunum öldü dese, kızım da az kaldı ölüyordu, son anda kurtuldu dese, 'ne oldu' diye sorardım. Merak ederdim. Herkes eder. Sen sormadın" Buna karşın Sema'yı tanımamaktadır. Bu pek de doğru bir ilişkilendirme tasarımı değildir.

3.5.3.Bakış Açısı

Bakış açısı, seyircinin öyküyü algılamasını etkileyen temel unsurlardan biridir. Filmde sergilenen olaylar 'tarafsız gözlemci bakış açısı' düzlemi üzerine inşa edilerek sunulmaktadır. Anlatıcı, zorunlu yorumlamalar dışında, kendi görüşünü vermek üzere araya girmemekte, yorumlama ve yargılara varmayı seyirciye bırakmaktadır. Tüm karakterler seyirciye daima sıradan yönleri ile sunulmakta; karakterler ile özdeşleşmeleri yönünde özel bir çaba gösterilmemekte ve film boyunca hep öykünün nasıl ilerleyeceğine odaklanmaları istenmektedir. Filmin ilk sahnesinden son sahnesine kadar kesintisiz varlığını sürdüren bu bakış açısı, söylemi yaratma açısından oldukça doğru olan bir tasarımıdır.

3.5.4. Olaylar Dizimi

Anlatının devingenliğini, olaylar diziminin biçimlenişi belirlerler. Temel ilke; kişilerin önceki durumlarının, bozulma/çatışma durumunun ve olayların/olguların yeni bir boyuta taşınması durumunun anlatıya devingenlik kazandırılacak şekilde bir dizimle öyküleştirilmesidir.

Bu filmdeki öyküleme çizgisel(olayların art zamanlı) gelişimi üzerinden yapılmakta;anlatma zamanı olarakda eşzamanlı anlatma (simultaneous narrating/öyküyü gerçekleştiği anla eşzamanlı olarak anlatma) kullanılmaktadır. Çizgisel bu anlatı yapısında, zaman zaman geriye dönüşlere (flash-back) ve zaman zaman ara görüntülere (insert) yer verilerek olay dizimi devingen hale getirilmektedir.

Öykü tek mekânda yarım gün gibi bir zaman dilimi konu edinmektedir. Daha geniş bir zaman diliminin kullanılması dramatik açıdan artı bir anlam taşımaması nedeniyle, zamanının kısıtlı olması dramatik yoğunluk açısından doğru bir tasarım olarak öne çıkmaktadır.

3.5.5. Olay Çatması

Dramatik anlatılarda olay çatması üç temel devinim üzerinden oluşturulur. İlk devinim kahramanın savının (amacın) kahramanı yönlendirmesidir. İkinci devinim kahramana karşı duran tüm savlar (ki bunlar hayatın kendisi olarak kabul edilebilir). Üçüncü devinimin temel motifi ise acı çekme ve her şeyin çözülüşüdür ve bu bir anlamda da filmin önermesidir (Wellman, 2004:94).

Çatma perspektifinden bakıldığında olay örgüsünün üç kırılma noktası üzerinden inşa edildiği görülmektedir. Gizemleri (söylemi) belirleyen üç temel devinim; Asuman'ın fal bakmaktan başka bir şey için gelmesi, Deniz'in Sema olarak kendini tanıtmaması ve üçüncü olarak da Sema'nın Deniz'in bildiği/inandığı Sema olmayışı durumlarıdır.

3.5.6. Krizler

Senaryonun önemli anlarını oluşturan krizler (peaks), merak ögesinin yaratımı için dramatik anlatılarda olmazsa olmaz öğelerden biridir. Krizlerin ortaya çıkması için mevcut durumun (statu quo'nun) bozulması gerekir ve bu da, ya somut sorunlar ya da karşıt kişiliklerin karşı karşıya gelmesinden doğan gerilim üzerinden yaratılır (Chion,1987:174).

Bu filmde her iki öğeye de rastlanılmaktadır. Asuman'ın torununun ölmesi ve kızının depresyona girerek hayatının alt üst olması; fal bakmak için gittiği evde Deniz'e ilaç içererek duruma egemen olan Asuman'ın bir müddet sonra Kapıcı Mustafa tarafından ekarte edilmesi ve Deniz ile Sema arasındaki hayat algısı farkının ortaya çıkması; yani statu quo'ların bozulması anlatının en önemli (olayların yönelimini değiştirici) krizlerdir.

Dramatik anlatılarda düğüm yaratımı için kullanılan unsurlardan biri de kişiler arasındaki bilginin eşit olmayan oranlarda dağıtılmasıdır. Filmde de bu kullanıma rastlanılmakta, düğümler bilgi eşitsizliği üzerinden oluşturulmaktadır. Nar dağılıp, hayatın bizatihi gerçekleri görününce, yaşantılar karışıp karmaşılaşmakta, karakterlerin önceleri yaşadıkları dingin, huzurlu (Asuman ve Mustafa'nın) ve elitist (Deniz ve Sema'nın) dünyaları sarsılarak, yeni bir evreye girmektedir.

3.5.7.Doruk Nokta

Dramatik anlatılarda çokça yer verilen sürekli ilerleme kuralı (move forward) dramatik gerilimin yavaş yavaş arttırılarak oyun kişinin istekleriyle içinde bulunduğu tehlikeli durumun çatışmasına ve bunun sonucunda da olayın yeni bir nitelik kazanmasıyla 'seçimlik' bir durumunun ortaya çıkartılmasını gerekli kılar. Seçim sonrasında çözüm oluşur.

Bu filmde doruk nokta klasik kurulumlara benzemeyip, farklı bir biçimde yer almaktadır. Farklılık, bu anın, ana öyküde değil de yan öyküde yer alması ve seçimlik bir durumun ortaya çıkmayıdır. Doruk nokta, ana olayın yöneliminde değil de, Sema ile olan ilişkisini farklı anlamlandıran Deniz'in, Sema'nın kendisini ve ilişkisini tanımlayan sözleriyle şoke olarak; kafasında kurduğu, zihninde, ruhunda, kalbinde şekillendirdiği Sema'nın, aslında hiç tanıdığı kişi olmadığını anladığı anda belirlenmektedir.

3.5.8. Çözülme ve Son

Filmin finali 'açık son' diye adlandırılan tarzda bitiyor. Bu kavram, öykünün gizemi açıklanmadan, girilen tasarı tamamlanmadan, kahramanı zorlayan güçlük aşılmadan finalin yoruma açık bir şekilde bitmesini tanımlar. Bu film de benzer şekilde belirsizliklerle son bulmaktadır. Asuman amacına ulaşamamış ama bunu hedeflemiştir. Deniz ruhsal çığı içinde sağa sola koşuşturmaktadır. Mustafa, alarm tuşuna basmış, Sema'nın durumunu polise bırakmıştır.

Doruk noktayı oluşturan krizin ardından Deniz evden çıkar sahile gider. Sahil gri ve sevimsiz bir görüntüyle verilir. Evin içindekiler de farklı bir karabasanı yaşamaktadır. İçerisi ile dışarı arasında paralellik vardır. Seyircinin filmin bittiği duygusu yaşadığı anda, yeni bir sahne açılır. Deniz, Asuman olmuş, Asuman ise Deniz olmuştur. Nar benzetmesi bir kez daha yorumlanmaktadır: Herkes hem çok farklı, hem de çok benzerdir.

3.9. Dramaturgi Perspektifinden Reji Tasarımı

Sinemada öncelikli olan şey, anlatı ve sinematografi boyutlarının birbirinden ayıramayacak denli iç içe olma yükümlülüğüdür. Bu anlamda dramaturgi açısından reji tasarımı ele alındığında, bölümlerin sıralanışı ve yerleştirildikleri çerçeve, sekansların düzenlenişi, sahnelerin uzunluk oranları, kahramanların sunuluşu ve onların kendilerini yansıtan bir üslupla konuşma boyutlarının, filmin söylemini ne denli gerçekleştirip

gerçekleştirmedigine bakılır. Eş deyişle dramatik iç eylem ile sinematografik görsel biçimleniş arasında oluşan/olması gereken paralelliğin ne denli gerçekleştiği dramaturginin reji boyutunu oluşturmaktadır.

Öykünün çatışmaya dayanan temel kurgusu, filmin sinematografik boyutunda da görülmektedir. Filmin imge boyutunda ilk göze çarpan, -öykünün söylemine dair temel bir metafor olarak- açılış jeneriğinde yer verilen narın parçalanış görüntüleridir. Daha sonra da salondaki kâsenin içinde zaman zaman yer verilen dört nar, hem estetik bir görünümle yer almakta hem de alt anlamlarla yüklenmiş olarak söyleme hizmet etmektedir. Ayrıca, bazıları siyah-beyaz grenli, bazıları rengiyle oynanmış flash-back'ler de 'dağılma'yı sinematografik olarak duyumsatan imgeler olarak kullanılmışlardır.

Mekanın görsel boyutu da, dramatik eylemin doğal bir parçası olma yükümlülüğünü yerine getirmektedir. Neredeyse tek mekanın yarattığı klostrofobik etkiyi duyumsatan sahne tasarımları doğru bir görsellikte üretilmişlerdir.

Deniz'in ruhsal çığılığıyla sahilde koşuşturduğu sahne, söylemi görsellik olarak seyirciye empati bağlamında bir kez daha yaşatmaktadır. Yönetmen bu sahnenin hikâyesini şöyle anlatmaktadır: "Final sahnesini çekmeye çıktığımızda o hava hepimizi çarptı. Her yere inanılmaz sis çökmüştü. Deniz inanılmaz bir renkteydi. Kaç yıldır yaşıyorum, hiç öyle görmemiştim. Dedim ki bunu çekmemiz lazım. Bu zaten bizim yapabileceğimiz her şeyden daha fazla hikâyeyi anlatıyor. Orada hiç özel efekt yok, dağlara sis inmiş. Onların hepsi gerçek. Hepimiz çok etkilenip finali öyle yaptık" (Uygun ve Sevindi, 2012)

3.9.1. Oyunculuk

Oyunculuk olarak filmi baştan sona, kendinden emin yapısı, bilge falcı rolüyle Asuman karakteri sürüklemektedir. Sema karakteri ise Asuman'a kaşıt olarak kısa ama çok etkili bir rol üstlenmesine karşın, diyaloglarındaki didaktik yapılanmanın bir eksiklik/yetersizlik olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Deniz karakteri ise doğal olmaktan ve yaşadığı endişeyi yeteri kadar yansıtmaktan uzak bir görünüm sumaktadır. İyi oyunculuklardan bir diğeri de kapıcı rolüyle Mustafa karakteridir; canlandığı kapıcı rolü, filmin taşıyıcı unsurlarından biri olarak öne çıkmaktadır.

3.9.2. Ses ve Müzik Tasarımı

Tek mekânda geçen ve az değişkenin olduğu bu anlatıda, seyircinin gerilim atmosferini daha iyi duyumsayabilmesi için keskin ses efektleri, fakat buna karşın minimal müzik kullanımı yoluna gidilmiştir. Kullanılan müzikler klostrofobik havayı arttıran özelliktedirler. Müzik psikolojisinde minör tonlar (ikili, üçlü, beşli) genel anlamda duygusal acı, acının ifadesi, hayatın şikâyeti vb. duyguların sembolizminde kullanılır. Minör tonlar ayrıca kadınsılığı da sembolize eder. Jenerik bölümünde yer alan müzik, minör tonda, Batı elektronik alt yapı üzerine makamsal izlenimlere dayanan bir tasarıma sahiptir ve hem tedirgin edici hem de mistik bir duyumsama yaratma özelliğindedir. Benzer etki Deniz'in evden kaçıp, çığlıkla sokakta dolaştığı sahnede de söz konusudur. Burada da piyanoyla çalınan minör müzik, Deniz'in o 'devasız' çığlığını başarılı bir şekilde yansıtabilmektedir.

4. SONUÇ YERİNE

Dramaturgi, anlatının evrelerini denetleyen, belirlenen düşünsel (söylem) boyutunun anlatı düzlemiyle olan ilintilerini irdeleyen bir çözümleme yöntemidir.

Yaratıcılığa uygun bir düşünme süreciyle yapılan çözümleme sonucunda söylemin ne denli doğru kurulup kurulmadığı bulunabilir. Konu, nedensellik, imgeler, olay dizimi, oyunculuk ve ses tasarımı gibi öğeler, söylemi oluşturan başlıca unsurlardır. Dolayısıyla her film, düşünceden öyküye, senaryodan kurgulanmış anlatıya kadar tüm aşamalarının yapı, doku ve anlam bakımından ele alınıp, sinema sanatının estetiği perspektifinden değerlendirilme gerekliliği taşımaktadır. Bir başka deyişle dramatik iç eylemi ile sinematografik görsel biçimlenişi arasındaki paralelliklerin ne denli oluşturulduğu bulunmalı, -eğer- varsa boşluklar doldurulmalıdır; çünkü çarpıcı ve anlamlı konuya sahip olan ama dramaturgi çalışması yapılmayan filmlerin birçoğunda anlam yitmeleri görülmektedir.

Dramaturgi çözümlemelerinde belirli sorulara yanıt aranır: Anlatı toplumsal açıdan bir değer taşıyor mu; olay nedensellik ilkesine uyuyor mu; öykü ve kişilerin birbiriyle olan ilişkileri doğru olarak mı inşa edilmiş; olaylar arasındaki çatışmalar ne denli anlamlı; rejî tasarımı filmin söylemi yansıtıyor mu gibi sorular sorulara yanıt aranmakta ve film dramaturgi açısından net bir şekilde tanımlanmaktadır.

Bu sorular bağlamda Nar filmi irdelendiğinde, düşük bütçeyle, tek mekan ve dört oyuncuyla kurulan anlatının doğru bir dramaturgi çalışmasından geçmiş olduğu söylenebilir. Filmde yer alan olay süreçlerinin analizinde, bir taraftan toplumsal dinamikler, diğer taraftan

bireyin zihniyet ve onun yansımasından oluşan davranış değişimleri ve bunların aralarındaki döngüsel ilişki anlatıda doğru olarak kurulmuş ve bu dolayısıyla da film, sosyolojik/sosyal psikolojik yaklaşım üzerinden örtük olan bir dünyayı anlatısıyla görünür kılmaktadır.

Olaylar dizimi ile yaratılan karakterlerin doğru bir tasarım içinde ilintilendirildiği; ana karakter ile öykü bağının uyumlu olduğu; yardımcı rol olan Kapıcı Mustafa karakterinin öyküde anlatılan olayları doğru biçimde etkilediği; seçilen bakış açısının seyirciden beklenen entelektüel talebi karşıladığı; filmdeki zaman ve mekân bütünlüğünün başarılı bir şekilde kurulduğu görülmektedir. Dramatik çatışma, mücadele, krizler gibi öğelerin az oluşu ise, anlatının daha çok söylem boyutunu yansıtmaya yönelik olarak inşa edildiği; bu nedenle de gerilim türünün gerektirdiği dramatik çatışma ve krizlere çok yer verilmeden öykü kurulumunun gerçekleştirildiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

KİTAP

ASLANYÜREK, S., (2007). **Senaryo Kuramı**, Pan Yayıncılık. İstanbul.

BUTTANRI, M. (2011). **Çeşitli Yönleriyle Tiyatro**, Osmangazi Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

CHION, M., (1987). **Bir Senaryo Yazmak**, Afa Yayıncılık, İstanbul.

ÇAMURDAN, Esen (1996). **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, İstanbul, MitosBoyut Yayınları.

DMYTRYK, E., (2003). **Sinemada Yönetmenlik**, İzdüşüm Yayınları, İstanbul.

ESSLIN, M., (1996). **Dram Sanatının Alanı: Dram Sanatının Göstergeleri Sahne, Perde ve Ekrandaki Anlamları Nasıl Yaratılır**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

EŞLİ, M. Ö., (2012). **Arada Kalmak**, Su Yayınevi, İstanbul.

FOSS, B., (2009). **Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, İstanbul, Hayalbaz Kitap.

GİDDENS, A., (1998). **Sosyoloji-Eleştirel bir Yaklaşım**, Birey Yayınları, İstanbul.

GİDDENS, A., (2010). **Mahremiyetin Dönüşümü**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

İPŞİROĞLU, Z. (1995). **Tiyatroda Düşünsellik-Dramaturgiye Giriş**, MitosBoyut Yayınları, İstanbul.

MAMET, D., (1997). **Film Yönetmek Üzerine**, Doruk Yayıncılık, Ankara.

NUTKU, H., (2001). **Oyun Sanatbilimi-Dramaturgi**, MitosBoyut Yayınları, İstanbul.

ONARAN, O.,(1997). **'Türk Sinemasında Anlatı Üstüne Bir Deneme'**, Onat Kutlar'a Armağan
Sinema Yazıları kitabı içinde bölüm. Doruk Yayınları, Ankara.

ŞENER, S., (2003). **İnsanı Geçitlerde Sinayan Sanat: Dram Sanatı**, MitosBoyut Yayınları,İstanbul.

WELLMAN, W., (2004). **Senaryo Yazarının Yol Haritası**, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.

İNTERNET

ALTINPORTAKAL, (2011). Nar'ın Kabuğu Çatladı. (<http://www.altinportakal.org.tr/tr/news>,)

ASARLI, C. C., (2011). (www.grizine.com/2011/12/23/umit-unal-nar.)

SINAV, O. (2013). Sinema Bir Hal Sanatıdır. (<http://keskul.com.tr/tag/osman-sinav>)

TİCE, E., (2013). Giovanni Scognamillo ile Söyleşi. (www.hayalperdesi.net/42-onemli-olan-eserin-mesajini-atmosferini-yansitmak.aspx)

UYGUN, Z. M. ve Sevindi, K., (2012). Ümit Ünal ile Söyleşi: Hayatımızı Kurmak İçin Bazı Şeyleri Görmezden Geliyoruz (www.hayalperdesi.net/50-hayatimizi-kurmak-icin-bazi-seyleri-gormezden-geliyoruz.aspx.)