

# KLASİK ANLATI SİNEMASINDA ÖYKÜ KİŞİSİ, YAPISAL TASARIM VE ÖRNEK ÇÖZÜMLEMELER

Mustafa Sözen\*

## Özet

Bu çalışmanın amacı, sinemada öykülemenin asal unsurlarından biri olan kişi tasarımlarının nasıl oluşturulduğunu irdelemek ve bu oluşturmadaki yapısal boyutları örnek çözümler aracılığıyla açıklamaya çalışmaktır. Öykülemde ister bir durum anlatılsın ister bir olay dile getirilsin, anlatılanlar mutlak olarak bir ya da birkaç kişi üzerinden yürümekte, birilerinin başından geçmektedir. Sinemasal anlatının kurmaca evreni içinde oluşturulan bu kişilerin sözleri, davranışları düşünceleri ve öteki kişilerle olan ilişkileri özel bir seçme- bütünleştirme işlemiyle yaratılmaktadır. Doğaldır ki bu yaratımı oluşturan unsurların açılımını yapmak, sinemasal anlatıları okuma sürecine ufuk açıcı boyutlar getirecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Sinema, anlatı, anlatım, öykü kişisi tasarımı

## The Cinematographic Character, Structural Design and Model Analysis in the Classical Narrative

### Abstract

The purpose of this study is to scrutinize how character design which is one of the essential elements of cinematographic story making, is formulated and try to explain the structural dimensions of this formulation by means of model analysis. Either a situation or an event is to be described in story making, the story is absolutely run through one or several characters. The dialogs (words), behaviors, thoughts and relations of these characters created in the fictive realm of cinematographic narrative are created by a specific election-integration process. Naturally, to carry out the opening up of the elements that forms this creation will certainly add horizon broadening dimensions to the interpretation process of cinematographic story making.

**Key words:** Cinematography, narrative, narration, characterisation setting

---

\* Yrd. Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

## 1. Giriş

Her türlü anlatı yaratıcısının beynindeki estetik yapılanmalar perspektifinden, toplumsal bir olguya ve onun yansımalarına dayanır; diliyle, konusuyla, kişileriyle, toplumsal zemin ve mekân temsillerinin getirdikleriyle oluşturulur.

Her film, yönetmenin bir söylemi olarak kabul edilebileceğine göre, bu söylemin nasıl oluşturulduğuna dikkat etmek gerekir; yapının oluşturulma biçimine, yönetimine, yönetmenin seçtiği çeşitli öğelere, bunların aralarındaki ilişkilerin nasıl düzenlendiğine ve filmin yapısı içinde hangi işlevlerle yüklendiğine bakılmalıdır.

Filmsel öykünün mimari yapısı tasarımı yapılırken yol haritası olarak belirli unsurlara bakılır. Bunlardan ilki, sahnelerin gelişimini, sahneler arası zıtlığın derecesini anlayabilmek için kurgunun nasıl olacağıdır. İkinci olarak öyküde hangi kişinin baskın olacağı veya olmayacağı belirlenir ve bunun devamı olarak da merkezde ve çeperde yer alan kişilerin daha iyi algılanabilmesi için karakterizasyonun (bir anlamda orkestrasyonun) nasıl kurulacağına karar verilir. Üçüncü olarak da metin; görsel boyuta aktarılırken temanın ve onun uzantısı olarak ritmik gelişimin nasıl kurulacağına bakılır.

Kişilik kavramı persona olarak da adlandırılır. Adlandırma, eski Yunan Tiyatrosu'nda oyuncuların temsil ettikleri özelliği yansıtmak şeklinde yüzlerine maskeler takıp oynadıklarını ve bu maskelere de 'persona' denilmesinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Günümüzdeki anlamıyla persona, 'ben' ile 'dış dünya' arasında aracılık eder ve ben'in bilinçdışına dönük yüzünde yer alır ama asal özelliği kişinin sosyal görüntüsünü temsil etmesidir; bir başka deyişle kişinin başkalarına karşı takındığı maskedir (Tecimer, 2005, 100).

Bir filmde karakter yaratmak -ister kurmaca bir kişilik ister hayattan seçilmiş biri olsun- görüntüler ve sözler aracılığıyla bir figüre beden ve ruh vermek, ona bir yaşam kazandırmak demektir. Önce senaryo

yazarı sonra yönetmen, bu süreçte toplumsal bellekte yer edinmiş bildik, tamamlanmış bir kişiliğin özetini, imgesini metne yansıtmaya çalışır. Yazar/yönetmen öykülemenin ve onun ardında yatan söylemin bütününe gözeterek anlatı kişisini kurmaya çalışırken; yarattıkları bu kurmaca kişiyi temsil edecek özellikleri ona özgü özel yönleriyle tümleştiren mimari bir yapıyla oluştururlar.

Öykülemde kişileştirme yapılırken, onların yaşamdaki kişilere benzemeleri ama oyunun ya da yazarın amacı doğrultusunda biçimlenmeleri gerekir; yani yazar ve yönetmen, yaratma sürecinde, estetik ölçütleri ve sanatın vazgeçilmez kurallarını da göz önüne almak zorundadır. Yazar ve/ya yönetmen bildikleri, var olduğuna inandıkları bir varlığı yeni bir biçimle izleyici karşısına çıkartırlar; çözer, deşifre eder, bu dağınık parçalardan yeni bir estetik bütünlük oluştururlar.

Hem zihinlerdeki temsiliyet hem de kendine özgü olan yönler, metne yansıtılmaya başladığı süreçten itibaren asıl olan yaratılan kişi(ler)deki biçimleme, tamamlama, estetik kurallar ve izleyici bilincindeki sahihlik duygusunu ne denli gerçekleşip gerçekleşmediğidir. Bir başka deyişle öykülemenin başarısı, persona'nın ne denli tutarlı ve inandırıcı biçimde çizilebildiğidir. Persona'nın tutarlı ve inandırıcı biçimde çizilebilmesi için anlatı kişilerinin 'yapısal' konumunun belirlenmesi bir ön koşul gibidir. Bu konumu bir yöntem olarak 'yapısal çözümleme,' yaklaşımı daha doygun bir biçimde sunabilmektedir. Bu yaklaşım, öykülemde yer alan kişileri sınıflandırmak için onlar birer 'öz' olarak ele almak yerine işlev ve karşıtlıklar içindeki konumlarıyla ele almayı öneren bir tasarım modellemesine sahiptir.

Aristotelesçi anlamda anlatı kişisi tümüyle drama kuramına bağlı olarak inşa edilir. Bu anlayış zaman içinde gelişerek anlatı kişisini ruhsal boyutlarla yüklü figürler olarak 'yeniden üretimini' gerçekleştirmiştir. 20.yy'ın ikinci yarısında dil, kültür ve toplumsal bilimlerdeki analiz çalışmalarında en çok kullanılan

yöntemlerden biri olan yapısalcı ekol (ing: structuralism) ise bu kurulumu karşı çıkararak farklı bir bakış açısı getirmiştir. Yapısalcı ekolün öncülerinden Vladimir Propp'la birlikte anlatı kişisi ruhsal yapıya dayanan değil de anlatının kendilerine tanıdığı eylem birliğine dayanan yalın bir tipolojiye indirgendi. Yine aynı ekolün temsilcilerinden biri olan A. J. Greimas anlatı kişilerini ne olduklarına göre değil de anlam eksenine katıldıkları ölçüde, ne yaptıklarına göre betimlemeyi ve sınıflandırmayı önerdi. Bu sınıflandırma çiftler halinde sıralandığında, anlatı kişilerinin sonsuz dünyası da anlatı boyunca beliren dizisel bir yapı (özne/nesne, gönderen/gönderilen, yardım eden/karşı çıkan) içinde daha bir anlaşılır olmaya başlandı (Barthes, 1988, 47). Böylece kişi(ler) tasarımı, dizimsel (ing: syntagmatic) eksene ilişkin olarak üretilen dizisel (ing: paradigmatic) unsurlarla oluşturulmuş bir bütünlük içinde 'söylem'in nasıl inşa edildiğini gösteren bir yöntem kavuşmuş oldu.

### **Kuramsal Çerçeve**

Sanatsal metinler nesnel ve öznel olmak üzere iki ayrı perspektiften incelenebilir. 'Öznel' olanlar, düzeyi ne olursa olsun sonuçta bilimsellikten yoksun, öznenin estetik bilgi ve duyarlılığına bağlı olan ve bu anlamda bilimsel yüklemden uzak çalışmalardır. Nesnel yaklaşımı benimseyenler ise bilimsel/kuramsal çerçevelerin getirdiği yaklaşımlarla daha bir yüklü olan çalışmalardır.

Nesnel çözümleme yöntemlerinin başlangıç noktası, yapısalcı akımı doğuran Rus Biçimci kuramcılarının çalışmalarına bağlanabilir. Bu kuramcılar, sanatsal metin çözümlemesinde önemli olanın 'aktarılan'ın değil, anlatıcının bu olayları anlatış 'biçimi' olduğunu ileri sürmektedirler (Todorov, 1995, 18). Onlara göre 'asal olan' metnin doğrudan kendisidir. Hangi düzeyde olursa olsun her anlatı metni tamamlanmış bir sistemdir. Bu sistemi meydana getiren unsurlar arasındaki ilişkiler ağını tespit

etmeden metnin içerik özelliklerini anlamak ve doğru olarak yorumlayabilmek pek de mümkün değildir. Söz konusu ilişkiler çözülmeyen esere estetik değer kazandıran özellikleri sezme mümkünse de göstermek imkânsız denecek ölçüde zordur (Aktaş, 1991, 10). Çalışma bu tez temeli üzerine kurulmuş; ülkemizde sinema alanında daha çok içerik çözümlemesi yapıldığı ve öykülemeyi oluşturan mimari çatkının göz ardı edildiği ön kabulünden yola çıkarak, sinemada öykü kişisi tasarımının nasıl inşa edildiğini açıklamaya çalışmıştır.

Kahramanları açısından filmleri, öyküye dayanan anlatılar ve kişiye dayanan anlatılar olarak ikiye ayrılabilir. Öyküye dayalı anlatılarda karakter(ler) öykünün temel vurgusunu belirlemeye yarayan bir işlev içinde üretilirler. Burada amaç bir figürün karakterize edilmesi değil, daha çok bir insani durumun, duygunun, düşüncenin yansıtılmasıdır. Bir dünya görüşünün, bir duyuş, bir bilinç aktarma hedefinin aracı konumundadır. Örneğin yoksulluğu gündeme getirmek isteyen bir yazarın bir yoksulu metne taşıması gibi. Burada karakter temel izleğin (yoksulluğun), olay örgüsünün bir failidir, o kadar. Bu anlatılarda kişinin/karakterin kendisi değil, altı çizilmek istenen duygu/durumun öne çıkarılması esastır. Yani burada kişiler önemli değildir, öyküyü iletmeye yararlar; bir ya da iki özellikleriyle tanıtılırlar, dolayısıyla bu özelliklere göre davranmak zorundadırlar, fazla seçme özgürlükleri yoktur. Olaylar onların nasıl davranacağını belirler. Kişiye dayanan anlatılarda ise öyküde yer alan kişilerin varlıkları ve varlıklarının anlamı öyküyü oluşturur, yani öykü onların yaşamıdır. Kişiliklerine ait yönler daha derin betimlenir, güdü yapıları, tutumları, dünya görüşleri belirginlikle ortaya konur. Bu kişiler önlerindeki seçeneklerden birini seçip ona göre davranarak olayları geliştirirler (Onaran, 1997, 151).

Bu çalışmada sözgelimi V. Propp'un getirdiği kişilerin öyküdeki salt eylem işlevlerine yönelik ya da Greimas'ın öyküdeki kişilerin karşıtlık işlevlerine

yönelik görece dar kapsamlı yapısalcı yöntem yaklaşımları yerine daha geniş perspektifler sunan farklı bir yaklaşım benimsenmiş ve böylece öykü kişisi tasarımı daha derinlikli olarak tanımlanabilmiştir. Hemen belirtmek gerekir ki bu yaklaşımın uygulamaları daha çok edebiyat alanında görülmektedir.

Sinemasal anlatılarda kişi tasarımının yapısal boyutlarına yönelik olarak yapılan bu çözümleme çalışmasında öykünün eksen kişisi, eksen kişinin ortağı (ing: partner) veya ana yardımcısı ve eksen kişiye karşıt olan üç figür ele alınacaktır. Bu figürler ‘karakterleri oluşturan özellikler’, ‘karakterlerin genel konumlandırılması’, karakterlerin karşıtlıklar içindeki konumlandırılması’ ve ‘karakterlerin uzam-mekân-zaman içindeki konumlandırılması’ başlıkları altında farklı değişkenleri içeren biçimde tablolar halinde irdelenmiş ve elde edilen veriler bu bağlamda yorumlanmıştır. Kullanılan tablolar Tahsin Yücel’in ‘Anlatı Yerlemleri’ adlı kitabındaki veriler temel alınarak oluşturulmuş ve düzenlenmiştir.

Çalışmanın örneklemini Abdullah Oğuz’un ‘Mutluluk’ ve Yavuz Turgul’un ‘Gönül Yarası’ adlı filmleri oluşturmuştur. Seçilme nedenleri ise öncelikle Türk sinemasına ait yaratılar olmaları daha sonra ise birinin öyküye dayalı, diğerinin de kişiye dayalı anlatı yapısı içermelerinden dolayıdır.

## 2. Sinemada Kişileştirme Tasarımı

Filmde, öykü dünyası kahramanlara bağlı olarak inşa edilir. Her türlü konu ve temanın varlık sebebi insandır. Süre, engel veya çıkış noktasını belirleyen hep kahraman ve onun kurduğu ilişkiler ağıdır. Bazı filmler öylesine mükemmel kahramanlar yaratır konu ve temayı onunla öylesine özdeşleştirirler ki, akıllarda filmin olay örgüsü, konusu, mekânı, zamanı değil, sadece kahramanı kalır.

Film öyküsünde dramatik yapıyı (öyküleme) kişiler oluşturduğundan, yaratılan kişiler teknik olarak yalnızca bir

ses yükseltici, yalnızca konuşan bir ağız, devinen bir beden olmaktan çıkacak şekilde inşa edilmek zorundadırlar (Akyürek, 2004, 167). Dolayısıyla kendilerine özgü bir kişilik kazanacak şekilde tasarlanırlar. Kişilik, bir kişiyi başkalarından farklı kılan ve toplumsal ilişkiler içinde gözlemlenebilen örgütlü ruhsal, bedensel, işlevsel özellikler bütünü olarak tanımlanır (Hogg ve Vaughan, 2007, 138-139). İnsanın dış dünya, toplum, toplumsal değer yargıları ve başka insanlarla ilişkilerinde toplumun ona biçmiş olduğu değer biçiminde tanımlanabilen karakter, yapısal ve kalıtsal bir nitelik taşımaz, çevre koşullarınca belirlenir\*. Toplumsal ve kişisel açıdan önemli olan koşul ya da davranışlar arasındaki uyum, karakteri önemli ölçüde etkilerken bu çelişkinin derinleşmesi sonucu dış dünya ile çatışmalı karakter oluşur.

Filmsel öyküleme, kurmaca kişinin niteliği en önemli öğelerden biridir ve bu yüzdendir ki, rol dağılımı anlam oluşturan gösterge dizgelerinin en önemlisi sayılır ama yine de bu nitelik salt bir başına göstergesel önem taşımaz, kişileri belirginleştiren onların karşılıklı etkileşimler ağındaki yerlerdir.

### 2.1. Kişileri Öykülemeadaki İşlevlerine Göre Ayrılama

Her zaman için bir filmde birden çok kişi bulunur. Bunların hepsi olaya, duruma katılmakla birlikte hepsinin işlevi farklıdır. Birbirlerine bağlı olarak hareket eden öykü kişisinden kimileri doğrudan, kimileri dolaylı olarak anlatılanlarla ilgilidir. Bir anlatıda kişileri sınıflandırmanın doğurduğu asıl güçlük de burada ortaya çıkmaktadır. Çözüm yolu ne olursa olsun, her çeşit eyleyen ana kalıbı içinde özne'nin yeri ve dolayısıyla varlığı önemli bir sorundur.

Bir anlatının öznesi (kahramanı) kimdir? Ayrıcalıklı kişi(ler) var mıdır? Bu sorulara yönelik olarak Etienne Souriaux bir anlatıda yer alan kişileri beş gruba ayırır. Burada unutulmaması gereken bu kişilerin bir anlatıda aynı anda bulunma zorunluluğunun

olmayışıdır (aktaran: Bourneur ve Quellet, 1989, 152-154).

- Ana öykü kişisi kahraman: Her aksiyon 'ilk dinamik atılımını' oyun kurucu denilen bir

kahramandan alır. Kahramana bağlı aksiyon, arzuya, ihtiyaca ya da aksine korkuya bağlı

olarak ortaya çıkar.

- Karşıt kahraman: Çatışma olabilmesi, aksiyonun sonuçlanabilmesi bakımından

kahramanın hareketini engelleyen ve hasım denilen bir kahramanın ortaya çıkması

gerekli görülür; bu, 'karşı güç'tür.

- Verici öykü kişisi: Aksiyonu yönlendiren ve hikâyenin sonunda dengeyi bir taraftan diğer

tarafa kaydıran ve bir çeşit hakem rolü oynayan bir öykü kişinin müdahaleleri

sayesinde, var olan problemler durum çözüme kavuşmuş olur. Verici öykü kişinin şu

veya bu şekilde yaptığı role ya da aksiyon içinde bulunduğu ana göre fonksiyonunun

önemi artabilir veya azalabilir.

- Alıcı öykü kişisi: Kahraman her zaman, aksiyondan en çok kar sağlayan korku verici

veya cezbedici objeyi elde eden kişi değildir; çünkü insan kendisi için olduğu kadar

başkası için de arzu edebilir ya da korkabilir. Örneğin bir baba kendisinden çok

çocuklarının mutluluğunu isteyerek davranışlarını buna göre değiştirebilir.

-Yardımcı öykü kişisi: Başkahramanın amacına ulaşmak bakımından yardım aldığı ve ona

itici güç veren kahramandır.

Anlatımı bu figürler yönlendirir daha doğrusu anlatım onların üzerine kurulur. Bu kişilerden Kahraman/eksen kişi (eski Yun: protagonist) öykünün ana figürüdür. Kahraman, öyküdeki olay örgüsünün başlayıp gelişmesinde, herhangi bir harekette ya da savaşımında önde giden yol gösteren kişidir. Eksen kişi olmazsa öykü de olmaz. Çatılmayı yaratan, oyunu ileri doğru hareket ettiren odur. Onsuz öyküleme sözü konusu olamaz (Egri, 1996, 142). Diğer insanlar hep onun etrafında yer alır ve onunla olan ilişkileri ölçüsünde değer kazanırlar. Bir filmde yalnızca bir kişi eksen kişidir. Bir çiftin öyküsünü anlatan filmlerde eşlerden birine ayrıcalık tanınır, öne çıkartılarak eksen kişi haline getirilir.

Eksen kişinin karşısında, çoğunlukla onun varmak istediği hedefe engel olacak karşıt kahraman vardır (eski Yun: antagonist). Olay örgüsünün gelişimi için olması gereken çatışmanın var olabilmesi için böyle bir karşıt güce ihtiyaç vardır. Genelde izleyici tarafından pek sevilmeyen bu kahraman, hemen her fırsatta asıl kahramanın karşısına çıkarak onun hedefine ulaşmasını engellemeye çalışır ve onunla çatışmaya girer. Sinemada kahraman-karşıt kahraman çatışması üç türdür:

-Kahramana ait bir durumun ya da ona ait bir zamanın önünde engelleyici karşıt kişi,

-Hata yapan kahramanın yakınında, güvenilmez olan ya da onu yolundan alıkoyan veya

dikkati başka yöne çeken kişi,

-Kahramanın yaptığı bir hatanın karşıtı ile düğümlenmesi. Öyle ki, kahramanın korkularına

karşı çıkması için karşıt olduğu kişi tarafından zorlanır (Akyürek, 2004, 190).

Bir de olay örgüsünün akışı içinde yer alan ikinci derecede kişiler vardır. Bunların bu yazıdaki yeri doğrudan değil, dolaylıdır. Bunlar da yan kişi/ikincil kişi olarak adlandırılır. Bir anlatı metnini 'kişileştirme'

açısından incelerken öncelikli olarak öykünün gelişimini ve örgülenişini yönlendiren kahraman ve yan kişilerin kimler olduğu bulunmaya çalışılır. İkincil kişiler ise daha çok kahramanın kişiliğini ortaya koymak için varlardır. Arkadaş, akraba, yanında çalışan insanlar, rakipleri vb. kişiler karşılaştırma yoluyla, kahramanı izleyiciye daha iyi tanıtır. Tikler, hareketler, bazı tepkiler, giysilere özgü bir ayrıntı, özel bir nesnenin (aksesuar) kullanılması vb. ayrıntılar bir filmde çoğu kez ikincil nitelikteki kişileri diğerlerinden ayırt etmeye yarar (Chion, 1987, 231). Bir görüşe göre; başarılı filmleri, kötülerden ayıran başlıca özellik, ikincil kişilerin kişiliklerinin iyi işlenmesidir.

## 2.2. Öykülemde Kişi İnşası

Bir öykülemde kişiler ‘doğrudan çizim’ ve ‘dolaylı çizim’ olmak üzere iki şekilde inşa edilir (ing: characterisation setting): Doğrudan çizimde, kahramanın amacı, amacın çeşitlemeleri, amacı gerçekleştirmek için kahramanın ortaya koyduğu ‘güç’ doğrudan ve belirgin bir biçimde verilir. Bu, hem olaylar ve eylemler karşısında kişinin davranışlarından hem de diyaloglar üzerinden yürütülür. Davranışlar kişinin ahlak boyutuna, inançlarına, ideallerine, değerlerine ışık tutar. Diyalogların kullanılması ise şu üç yol içinde gerçekleştirilir: Kahramanın kendi hakkında söylediği sözler ve kendine ilişkin açıklamalar, kahramanın diğer öykü kişileri hakkında söylediği sözler ve açıklamalar ve kahramanın değişik konular üzerindeki genel sözleri ve kişiliğine yönelik yaptığı açıklamalarla. Dolaylı çizimde ise, kahramanın ya olay içinde, olaylara karşı tepkisini göstermesi ya da öyküdeki diğer kişilerin, onun hakkındaki görüşlerini belirtmesiyle tanıtılma yoluna gidilir. Öykünün diğer kişileri, kahramanın davranış ve edimlerini somutlayan konuşmasıyla bunu dolaylı olarak yapar (Akyürek, 2004, 182-187).

Öykülemde değinilmesi gereken ikinci unsur ise, kişilerin nasıl bir kompozisyon içinde inşa edileceği sorunudur; çünkü dramatik bir yapılanmada kişiler arasındaki denge en başta temelanlamı\*\* belirleyen öğelerden biri olarak daha sonra da yönetmenin öykü yorumunu somutlaştıracak ve vurgusunu belirginleştirecek sanatsal kararlardan birisi olarak öne çıkmaktadır (Efe, 1992, 51). Bunun nedeni öykü kişilerinin diğer insanlarla kurduğu ilişkiler ağı, toplum dinamizmi içinde, yansıttıkları imaj ve gösterdikleri çeşitli tepkiler, onlara kompozisyon içinde değerler yüklemektedir. Seçilen bütün figürler hep aynı tipten olursa sözgelimi zorba mizaçlı kimselerden oluşursa bu yalnızca davullardan kurulu bir orkestraya benzer. Bir öykü için iki yalancı, iki fahişe, iki hırsız seçilebilir, bunların mizaçları ile felsefelerinin ve konuşmalarının birbirinden farklı olması gerekir. Hırsızlardan biri yufka yürekli, öteki acımasız olabilir. Biri korkak, öbürü korkusuz, biri kadınlara saygılı, öbürü kadınlardan nefret ediyor olabilir. Her ikisi de aynı mizaçta ve aynı dünya görüşüne sahip kişiler olurlarsa, o zaman ne çatışmadan, ne de dramatik yapıdan söz edilebilir. İşlevsel dağıtım (setting), karşıtlıkları iyi belirlenmiş, ödünç yaşamayan, çatışma içinde bir kutuptan ötekine doğru hareket eden öykü kişilerini gerektirir (Egri, 1996, 149-150).

## 2.3. Klasik Anlatı Ötesi Filmlerde Kişi Tasarımı

Modern/Post-modern olarak adlandırılan bu anlatılar kendisinden önceki akımlardan hiçbirine benzemeyen, içerikten çok metnin üretilme eyleminin bizzat kendisini sorgulayan, bütünlük yerine parçalanmış yapılar kuran, dilin iç zorlamalarını yanına alan anlatı biçimlerine sahiptirler. Geleneksel romanlarda kullanılan doğrudan, dolaylı ya da serbest aktarım modelleri yerine daha karmaşık, daha kaygan ve daha belirsiz biçimler içinde kurgulanırlar. Modern anlatılarda geleneksel anlamda bir olay örgüsü yoktur ve öyküde yer alan

kişiler geleneksel romandaki gibi keskin çizgilerle çizilmemektedir. Bir başka deyişle modern anlatılar öykünün kurgusu ve karakterin analizi gibi geleneksel normları hiçe saymaktadırlar. Geleneksel anlatılarda karakterin önemi, metnin anlamıyla doğrudan ilintilidir. Kimi filmlerde konu bizatihi karakterin kendisidir. Yönetmen, bu figürü öne çıkararak, her nesneyi, mekânı, olayı, karakter için kullanır. Bu yapılanmada kahraman, yaşananları, hem fiziksel hem duygusal hem de zamansal boyutlarda birleştirip anlamlandırır.

Modern anlatıların kurucusu olarak kabul edilen ‘Yeni Roman’ akımında, karakter tasarımı klasik anlatılardaki anlayıştan kopartmaya yönelik çabaları öne çıkarmakta, kahramanın yüceltimi terk edilmekte ve onlar modern yaşamın parçalanmış kişilikleri olarak anti-kahraman şeklinde çizilmektedirler. Bunun uzantısı olarak modern anlatılı filmlerde de, karakter ya da tip ayırılması üzerine kurulan kişi tasarımları yerine, ‘koşullara göre oluşan’ kişi kavramı öne çıkmaktadır. Bu figür, kendi içinde çelişkilidir, çelişki ise, toplumdaki güçlerin çelişik özelliğini belirlemesi açısından anlamlıdır ve kişinin olduğu kadar, toplumun da gelişim doğrultusunu göstermektedir (Akyürek, 2004, 171). İnsanın karakter, yaşayan kişi olarak var olmadığı böylesi film metinleri, anlaşılmayı ister istemez zorlaştırmaktadır. Sözelimi öyküdeki her şeyin bir bilmece ögesi gibi kurgulandığı David Lynch filmleri, klasik anlatı ötesi (modern/post-modern) yapılara iyi birer örnek olarak verilebilir. Sonuçta bu filmler de persona takdimi yapmaktırlar ama klasik anlatıya sahip film kişilerinden tek farkları ne psikolojiye ne de sosyal ilişkilerin getirdiklerine gönderme yapmamalarıdır. Bu anlatılarda, kahramanla birlikte tarih, zaman ve anın ampirik gerçekliği birer kurgusal oyuna dönüşmektedir.

### 3. Yapısal Tasarım

Bir filmde söylemin kavranması ile öykü kişilerinin kavranması arasında sıkı bir ilişki

vardır. Kişilerin niteliklerini ve fonksiyonları doğru olarak tasarlanmadan anlatının mimarisi tam oturmuş olamaz.

Filmsel metnin kişi yaratımı, öyküde yer alan kişilerin karakterleri arasında zıtlıklar olması ve bu kişilerin aynı durum karşısında değişik tepkiler göstermeleriyle oluşturulur ama bunun tamamlayıcısı olarak da kişilerin görünüm ve davranışlarının ayrıntılarıyla yansıtılması gerekir. Filmsel metinlerde tasarımı yapılan figürlerin hem kişilik tipolojisi hem de dayandıkları toplumsal zemin açısından doğru olarak inşa edilmeleri gerekmektedir. Öykünün ekseninde yer alan kahramanlar ve yardımcı kişiler, mutlaka aynı veya birbirine yakın sosyal toplumsal zemine ait kişiler olmalıdırlar. Eğer buna dikkat edilmezse öykülemenin sahip olması gereken ‘dramatik gerilim’ mantıklı ve tutarlı bir kuruluştan yoksun olur ve inandırıcılığını yitirir.

Kişi yaratımının yapısal boyutları üç ayrı bağlam içinde ele alınabilir. Bunlardan ilki ‘genel konumlanma’, ikincisi ‘karşıtlıklar içindeki konumlanma’ ve üçüncüsü de ‘uzam-mekan-zaman’ içindeki konumlanmadır.

Genel konumlanmada kişilerin, nasıl bir ortam içinde (aydınlık, sıcak vb.) oldukları, beden yapılarının nasıl olduğu (uzun boylu, şişman vb.), nasıl bir devinim sergiledikleri (hafif, düzenli, hızlı vb.) ve nasıl bir tutum içinde oldukları (çocuksu, açgözlü vb.) belirlenir.

Karşıtlıklar içindeki konumlamada, şu unsurlara bakılır:

a) Sağlamlık X Gevşeklik: Etten ve kandan oluşan, sağlıklı bir bedeni tanımlayan ‘sağlamlık’ ve çürümüş, sıvılaşmış, yaşam güçlerinin belirtisi olan ‘gevşeklik’,

b) Yara X Hastalık: Dıştan gelen ve bir yaşam çabasını ortaya koyan ‘yara’ ile kişinin içerden çürümenin, yaşam güçleri azalmasının belirtisi olan ‘hastalık’

c) Canlılık X Durgunluk: Gerçekten yaşayan varlıkların hafif, hızlı, değişken

hareketlerini belirten canlılık' ve yaşarken ölmüş varlıkların ağır, yavaş, tekdüze hareketlerini tanımlayan 'durgunluk'

**d) Açıklık X Kapalılık:** Kendi dışında kalan şeylere açık olan varlıkların dik ve yukarıya yönelik duruş ve hareketlerini özetleyen 'açıklık' ile kendi dışında kalan şeylere kapalı olan varlıkların aşağıya yönelik, eğri ve dairesel duruş ve hareketlerini özetleyen 'kapalılık'

**e) Kirlilik X Temizlik:** Kişinin bedenine, dolayısıyla dış görünüşüne gösterdiği özenin varlık ya da yokluğunu belirten 'kirlilik' ve 'temizlik'

**f) Aydınlık X Karanlık:** Bir yandan kişilerin içkin bir niteliğini (yaşamı belirleyen ateşten ve ölümü belirleyen sudan aldıkları payı), bir yandan da çevrelerinin özelliklerini (güneşli/yağmurlu, gündüz/gece vb.) ortaya koyan 'aydınlık' ve 'karanlık' (Yücel,1995,159).

İkili karşıtlıklara yer verilme nedeni şöyle açıklanabilir: Levi-Strauss için dilin dizisel (paradigmatic) boyutu, yani kategoriler sistemi daha önemlidir. Ona göre bir sistem içinde kavramsal kategoriler inşa etmek, anlam yaratmanın özüdür ve bu sürecin kalbinde 'ikili karşıtlık (binary opposition)' diye nitelendirilebilen bir yapı vardır. Levi-Strauss'a göre, ikili karşıtlıkların inşası temel, evrensel anlamlandırma sürecidir (Fiske, 2003, 153). Örneğin Romeo ve Juliet öyküsünün mimari çatkısı, karşıtlıklardan oluşan bir örgülenmeyi yansıtır. Aşk ve nefret, düşüncesizlik ve dikkat, zarif aşk ve ihtirash aşk, tolerans ve toleranssızlık, iffet ve şehvet, gece ve gündüz, uyku ve ölüm vb. karşıtlıklar göze hemen çarpar. Öykünün bu karşıtlıkları vurgulayacak şekilde yazılmış; sahnelerin ritmi, atmosferi, kısacası ruhu, karşıtlıkların getirdiği bu simetri ve çok boyutluluğun vurgulanmasıyla oluşturulmuştur.

Uzam-mekân-zaman içindeki konumlamada ise kişinin doğa ve kültür arasında nerede ve nasıl konumlandırıldığına bakılır. Uzam olarak; yakın-uzak, içeri-

dışarı vb. nerede yer aldığı; zaman olarak da eş-sürem, art-sürem gibi zaman-dizimsel yapı içindeki kurulumun belirlenmesiyle kişinin olaylar örgüsünde nerede ve nasıl ilintiler ağı içinde olduğu bulunmaya çalışılır.

#### 4. Örnek Çözümlemeler, Bulgular ve Yorumlar

Ele alınan filmlerde, asal olarak üç figür (öykünün eksen kişisi, onunla beraber olan ve eksen kişiye karşıt olan) üzerinde durulmuş, bunlar 'yapısal' bağlamda dört tablo içinde tanımlanmış, Tablolardan elde edilen veriler de her filmin kendi içinde karşılaştırmalı olarak yorumlanmıştır.

##### Mutluluk

Yönetmen: Abdullah Oğuz

Senaryo: Kubilay Tunçel, Abdullah Oğuz

Müzik: Zülfi Livaneli

Oyuncular: Talat Bulut, Özgü Namal, Murat Han, Lale Mansur, Mustafa Avkıran

Yıl: 2007

**Filmin konusu:** Öykü, yakın tarihlerde, Van yakınlarındaki bir köyde başlamakta, daha sonraları bir ölüm ve yaşam yolculuğu hikâyesine dönüşmektedir. Meryem, Van gölü kıyılarında yaşayan 17-18 yaşında bir genç kızdır. Büyük amcası, babası, teyzesi (teyzesi amcasıyla evli), amca çocukları vb. oluşan geniş bir ailesi vardır. Meryem öz amcası tarafından tecavüze uğrar ve bunu kimselere söyleyemez. Amcası da 'yaptığı' gün gelip ortaya çıkmaması için namus temizleme adı altında kızı öldürme kararı verir. Meryem'i bir ahıra kilitletler ve kendini boğarak öldürmesi için yanına ip koyarlar. Meryem direnir, intihar etmez. Bunun üzerine büyük amca askerden gelecek olan oğlu Cemal'in beklenmesini, onun Meryem'i diğer töreye kurban giden kızlar gibi yok etmesi gerektiğini söyler.

Cemal, askerden döner, Meryem'i İstanbul'a götürür ama onu bir türlü öldürmez, öldürmeye her teşebbüs ettiğinde bunu başaramaz. Meryem'i öldürmeden köye dönemeyeceği için de İstanbul'da balıkçılık yapan asker arkadaşlarından birinin yanına gider. Arkadaşı ona elini uzatır ve deniz kenarında bir kulübe ayarlar ve orada Meryem ve Cemal'in yolu İrfan Kurudal ile kesişir. İrfan Kurudal İzmirli fakir bir ailenin başarılı oğlu olarak kazandığı bursla Harvard Üniversitesi'nde okumuş, akademik hayata atılmış bir sosyoloji

profesörüdür. İstanbul'da yaşayan ve zengin bir kadınla evli olan İrfan Kurudal, yaşadığı hayatın ikiyüzlülüğünü ardına bırakarak hayatına yeni bir yön vermek için kendine bir yelkenli edinir ve onunla denizlerde geçecek bir hayata başlamayı amaçlar. İrfan Kurudal, Meryem ve Cemal'den teknesinde yardımcı elaman olarak çalışmalarını ister. Sonuçta Meryem'i öldürmekle görevlendirilen Cemal, ona öz babasının tecavüz ettiğini öğrenir. İntikamını alır ve Meryem'le yeni bir hayata başlar.

**Tablo:1.** Ana Figürleri Oluşturan Kişisel Özellikler

	Öykünün eksen kişisi	Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı	Eksen kişiye karşı olan
	<b>Meryem</b>	<b>İrfan Kurudal</b>	<b>Cemal</b>
Biyolojik Özellikleri	17-18 yaşında kadın, güzel, alımlı	Orta yaşlarda erkek, düzgün vücutlu, yakışıklı	22-23 yaşlarında erkek, düzgün vücutlu, yakışıklı
Sosyolojik Özellikleri	Erkek egemen anlayışın ağırlıklı olarak yer aldığı feodal yapının bütün kurum ve kurallarıyla geçerli olduğu bir köyde, eğitimsiz bir kadın-birey	Kasaba kökenli bir ailenin başarılı çocuğu olarak, yurtdışında eğitim gören, İstanbul gibi metropol bir kentte akademisyen kimliği içinde zengin bir kadınla evli erkek-birey	Erkek egemen anlayışın ağırlıklı olarak yer aldığı feodal yapının bütün kurum ve kurallarıyla geçerli olduğu bir köyde, eğitimsiz erkek-birey
Psikolojik Özellikleri	Dışadönük	İçedönük	İçedönük
Duyusal/davranışsal özellikleri	Masum, ürkek, zeki, becerikli, ağzı sıkı, cesur, sevecen, iyi yürekli, gerçekçi, ilgili, anlayışlı, inatçı	Zeki, becerikli, cesur, sevecen, iyi yürekli, duygusal, şefkatli, koruyucu	Beceriksiz, meraklı olmayan, ağzı sıkı, cesur, saygılı, iyi yürekli, duygusal, koruyucu, ailesine düşkün, kıskanç

### **Ana Figürlerin Konumları ve Yönelişleri**

**Meryem:** Filmin eksen karakteri olarak toplumsal yapının (törelere) kendine yönelttiği ölüm olgusunu belirli bir kabulleniş içinde ama davranışları ile buna direnmektedir. Yaşadıklarına karşın, kirlenmemiş ve insani duygularını kaybetmemiş olan bu genç kız, çıktığı ölüm yolculuğunda; güçlü, kararlı, öğrenmeye açık, dışa dönük kişiliği ile katilini bile etkileyebilecek güçte bir kişilik sergilemektedir. Meryem'in öyküde eksen kişi olma niteliğini taşıması, olay örgüsünün

onunla başlayıp, onun tutum ve davranışlarının öykünün ilerlemesinde yer alan her unsuru doğrudan belirleyici olmasındandır.

**İrfan Kurudal:** Öykünün akış süreci içinde rastlantısal olarak eksen karakterle yolu kesişir. Meryem'in hayata karşı duruşunu ve davranış biçimlerini destekleyerek yönelişine katkıda bulunur. İrfan pek de beklemeyen, umulmayan özelliklerle karşımıza çıkmakta bir anlamda bizi şaşırtmaktadır. Sosyolojik kökeni ile yaşadığı ve bulunduğu konumunun açmazları arasında sıkışarak geçmişinin

samimi hayatları ile yaşadığı ikiye bölünmüş ilişkilerin batağında çarpınan bu figür, içinde yaşadığı toplumsal çevrenin moral değerlerinin, ahlaki yargılarının hiçbirini paylaşmamaya başlamıştır. Onun kişiliğinin gücü de güçsüzlüğü de buradadır. İç dünyasındaki karmaşa bir yanda, yaşadığı çevreyi bırakmada gösterebildiği etkinlik öbür yanda; insanlardan kopuk bir hayat sürmesi bir yanda, bir bilim adamı olarak irrasyonel bir hayat biçimi seçmesi öbür yanda onu çelişkilerle kuşatılmış bir kişiliğe büründürmüştür.

Cemal: Komando olarak dağlarda terör örgütü ile yaptığı mücadelenin getirdiği psikolojik açmazları yaşamaktadır. Eksen

karakterin karşıt kişisi olarak onunla çıktığı yolculuk boyunca, önceleri töreyi yerine getirmek amacıyla, sonraları ise yaşama tutunma gücü olarak Meryem'den geri olduğunu hissetmesiyle onun yönelişlerini etkisiz hale getirme çabasına girer. Meryem'in bu dünyaya sıkı sıkıya bağlı olduğunu bildiği için onun varlığını ortadan kaldırmaya çalıştığı her seferde Cemal, kendinden ister istemez bir şeyler yitirir. Başkasının kişiliğinde kendi kendini öldürmekten başka bir şey yapamadığını derinden hisseder. Bir süre sonra Meryem'in varlığıyla bağlaştığı anda kendi benliğinin de süreklilik kazındığını içten içe kabullenir hale gelir.

**Tablo:2.** Ana Figürlerin Genel Konumlandırılması

	Öykünün eksen kişisi	Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı	Eksen kişiye karşıt olan
	<b>Meryem</b>	<b>İrfan Kurudal</b>	<b>Cemal</b>
Ortam	Önceleri boğucu, sonraları adım adım yaşanabilir	Önceleri bir arayışın tedirginliği, sonraları naif insanların getirdiği aydınlık	Önceleri güçlü olmanın getirdiği özgüvenle aydınlık, sonraları tereddüt içindeki kapalı
Beden yapısı	Orta boylu, zayıf	Uzun boylu, kemikli, iri yapılı	Uzun boylu, zayıf
Devinim	Hafif, hızlı, düzenli	Hafif, düzenli	Ağır, düzenli
Tutum	Yaşın getirdiği bilinç, toplumsal kuralların getirdiği ağırbaşlılık, karakterin getirdiği çocuksu ruh	Arayışın getirdiği çelişki ve bunun içindeki yardımseverlik ve anlayış ve hoşgörü	Töreyi bilmenin, erkek olmanın getirdikleriyle, Meryem'in karşısındaki acizlik

Kişilerin yaşamış oldukları yerler, onların hayat algılayışlarının hem belirleyicisi hem de birer göstergesi durumundadır. Mekânların niteliği ve mekânlarla kurulan ilişkiler; öykü kişilerinin olaylarla, seyircinin perdede gösterilenlerle, dekorla kurduğu ilişkinin bizzat kendisi gibidir. Mekânların ruhu diyebileceğimiz unsurun insanda uyandırdığı duygular ve çağrışımlar, bu filmde deniz unsuruyla çok da başarılı bir biçimde örtüştürülmüştür. Seçilen uzamın deniz olması bir bakıma Meryem, Cemal ve İrfan arasındaki çatışmanın da kurgulayıcısı gibidir. Öykünün kapalı uzam ağırlıklı değil da açık uzam (deniz) üzerine kurulması; Meryem'in kadın kimliğinin sinmişliğiyle kapalı mekân

arasındaki ilinti belli belirsiz ama bir o kadar da bilinçli bir şekilde yoğunlaştırılarak inşa edilmiştir. Meryem için özgürlüğe açılan başkaldırı, açık mekânlarla ve deniz ile bütünleşir. Öyküde deniz uzam olarak kişileri fiziki bakımdan yakınlaştırırken, düşünsel olarak özgürleştirmeyi sağlar. Buna göre deniz yalnızca fiziksel bir uzam olarak okunamaz; 'kişilerin bedenleriyle ve ruhlarıyla çarpıştıkları bir alan' olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda, yönetmenin bu uzamı rastlantı olarak seçmediğini bilinçli kullandığını söyleyebiliriz.

Beden yapısı unsuruna bakıldığında dramatik yapıya anlam getirecek özel bir beden tasarım anlayışı görülmemektedir.

Burada benzerliklerin ya da karşıtlıkların gönderme yaptığı bir alan yok gibidir.

Her üç figürün tutumlarına gelince, Meryem'in, giderek erkeğin her sözünü yerine getirmeyen kadın portresine doğru yöneldiği görülür. İrfan Kurudal, yaşadığı ikiyüzlü hayatı ardında bırakmak isteyen birisinin direnç ile kabulleniş arasındaki

ikilemedir, Cemal ise Meryem'in getirdikleri karşısında eski toplumsal çevresiyle, bir zamanlar aynı inançları ve değerleri paylaştığı bu insanlarla artık ortak bir noktasının kalmadığını yavaş yavaş duyumsamaya başlamıştır.

**Tablo:3.** Ana Figürlerin Karşıtlıklar İçindeki Konumlandırılması

	Öykünün eksen kişisi	Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı	Eksen kişiye karşıt olan
	<b>Meryem</b>	<b>İrfan Kurudal</b>	<b>Cemal</b>
Sağlamlık X Gevşeklik	Sağlam	Sağlam	Sağlam
Yara X Hastalık	Yara veya hastalığa sahip değil	Geldiği ve yaşadığı hayatın içten içe yarattığı psikolojik 'hastalık'	Dağda savaşmanın getirdiği 'yara', psikolojik çöküntü, depresyon
Canlılık X Durgunluk	Canlı, keyifli	Canlı, durgun	Durgun
Açıklık X Kapalılık	Hayat ve onun getirdiklerine 'açık'	Hayat ve onun getirdiklerine 'açık'	Hayat ve onun getirdiklerine 'kapalı'
Kirlilik X Temizlik	Kirletilmiş	Temiz	Temiz
Aydınlık X Karanlık	Aydınlık	Karanlık-aydınlık	Karanlık

Figürlerin her birinin kendilerini çevreleyen uzamla paylaştığı bütün nitelikler, bedensel varlıklarıyla ruhsal varlıkları arasındaki bağıntıları dolayısıyla da anlamlı mekan-zaman ve insan bağıntılı anlatı mimarisinin doğru kurulduğunu ortaya koymaktadır.

Her üç figür de çizgilerinin inceliği ve uzunluğuyla daha doğrusu göze hoş görünümleriyle öne çıkmaktadırlar. Hiç kuşkusuz ki bu bedensel özellikleri genel

düzlemedir. Meryem ile Cemal'in bedensel benzerlikleri onları birbirlerine çok yaklaştırırsa da, hareket ve davranışlarında birçok farklılık vardır. İrfan Kurudal ile Cemal'de ise tam bir uyumsuzluk söz konusudur. Öykünün dramatik çatışmasını yaratan unsurlardan biri de bu uyum ve uyumsuzluk karşıtlığıdır.

**Tablo:4.** Ana Figürlerin Uzam-Mekân-Zaman İçindeki Konumlandırılması

	Öykünün eksen kişisi	Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı	Eksen kişiye karşıt olan
	<b>Meryem</b>	<b>İrfan Kurudal</b>	<b>Cemal</b>
Zaman	Olayları eş-süremliler olarak yaşamakta	Olayları hem art süremliler hem eş-süremliler olarak yaşamakta	Olayları art-süremliler olarak yaşamakta
Uzam	Olayları yakın ve içerden yaşamakta	Olayları yakın ve dışardan yaşamakta	Olaylara uzak ve içerden yaşamakta

Öyküde mekânsal tasarım, figürler sürekli bir kaçış içinde ve duygusunda oldukları için hep bir yerlerden gelip, bir yerlere giden bir süreç içinde gösterilmektedir. Bu kaçış süreci içinde yaşanan olaylara dayanan öykü, aynı zamanda anlatı yapısını da belirlemiştir. Öykü, karakterleri ve onların yaşadıkları olayları kronolojik bir düzen içerisinde, mekânsal özelliklerle birlikte göstermektedir. Mekânların bu denli çokluğu filme ritm katmakta ve filmin anlatımının ilerlemesine zemin teşkil etmektedir. Öykünün en durgun kişisi olarak niteleyebileceğimiz Cemal'in kendisini çevreleyen değişik uzamlarla olan ilişkisi onun çevre-uyum (ing: orientation) özelliğini yeterince kuramadığının dışavurumu olarak okunabilir. Cemal'in mekânlarda öncelikle neyi aradığı pek de bilinmez, hissedilen sadece bir belirsizliktir.

Mutluluk filmi için bulgulardan elde edilen veriler yorumlandığında, kişilerin bedensel ve/ya ruhsal görünüşleri Meryem'in bakış açısıyla anlatıldığı görülmektedir. Bu bakış açısında toplum gerçekleri yansıtılmakta, belli bir analiz içinden birey eksenindeki yaşam biçimleri yansıtılmaktadır. Öyküdeki üç kişiye yönelik olarak edinebilecek bilgiler, onların öykü içinde görünmelerinin sıklığı ve işlevlerinin önemi ile orantılı olup olmadığını izleyiciye söyleme hakkını vermektedir.

Figürlerin yüklendiği rollerin ve ona yönelik yapıların dağılımına (ing: orchestration) bakıldığında, eksen kişi olan Meryem ile ona karşıt olan Cemal'in iyi bir çift oluşturduğu görülmektedir. Her ikisi de 'iyi insanlar' olarak çizilmişlerdir. Meryem'in mazlumluğuna karşın, Cemal de antipatik olmayan duruş ve davranışlarıyla öyle hemen ötelenemeyecek biri olarak dramatik gerilimin artmasını sağlamaktadır. Meryem ile İrfan ise farklı nedenlerle de olsa duygusal kırılma yaşayan kişiler

olarak çizilmişlerdir. Yaşları, eğitimleri, sosyolojik kökenleri birbirinden bu denli uzak olan bu iki insan, duyarlılık bakımından birleşmektedir. Böylesi bir yapılanmanın getirdiği mimari kuruluş, izleyiciyi boşlukta bırakmakta ve öykünün dramatik gerilimini güçlendirmektedir. Kısacası, öykünün karakterizasyon tasarımı karmaşık bir yapılanma yerine basit çizgiler içinde inşa edilmiştir. Her figür zıt etkiler yerine benzer yapılarla geliştirilmiştir. Bu benzerlik, izleyicideki duygusal kontrastı güçlendirmek ve onun olayları şablonumsu bir çerçeveden değerlendirmemesi için tasarlanmıştır.

### Gönül Yarası

Yönetmen/senaryo: Yavuz Turgul

Müzik: Tamer Çıray

Oyuncular: Şener Şen, Meltem Cumbul, Timuçin Esen, Sümer Tilmaç, Devin Çınar

Yıl: 2004

**Filmin konusu:** Öykü, Cumhuriyet idealleriyle yetişmiş, hayatını öğretmenliğe adanmış, düşünsel idealleri uğruna çocuklarına bile gereken ilgiyi göstermemiş bir ilkökul öğretmeninin yıllarını geçirdiği köy okulundan emekli olarak ayrılması ile başlar. Nazım öğretmen öğrencilerine veda ederek çocukluğunun geçtiği İstanbul'daki baba evine dönmek üzere yola çıkar. Son on beş yıl hiç gelmediği bu kent şimdi ona oldukça yabancısıdır. Çünkü hem kent sosyolojik olarak değişmiş hem de o kişisel yaşamında, dağılmış bir aile ve birkaç eski çocukluk arkadaşından başka bu kentte pek bir şey bırakmamıştır. Çocuklarının yanına yerleşmek istemeyen Nazım öğretmen, bir ev kiralayıp yerleşir ve emekli ikramiyesi gelene kadar da bir iş bulup çalışmak ister. Bu isteğini öğrenen

çocukluk arkadaşı Takoz Atakan ona taksisinde gece şoförü olarak çalışmasını önerir. Taksi şoförlüğü yapmaya başlayan Nazım öğretmen bir

gece, pavyonda türkü söyleyen Dünya'yı müşteri olarak taksisine alır. Dünya, 13 yaşındayken iki kişinin tecavüzüne uğradıktan sonra ailesi tarafından öldürülmek istenmiş; ancak kaçıp pavyonlarda çalışmaya başlamış daha sonra ona marazi bir hisle tutkulu olan Halil ile evlenmiş, ondan çocuğu olmuş ve kocasından gördüğü şiddet nedeniyle tekrar pavyonlara dönmüştür. Halil ise bir pavyon kadınıyla evlenmesi nedeniyle işini yitirmiş, hayatı altüst olmuştur.

Dünya'yı pavyondan çekip almış, nikâh kıymış ve bu nedenle de ailesi

tarafından evlatlıktan reddedilmiştir; şimdi kendisinden kaçan karısının ve

çocuğunun peşindedir. Nazım her gece Dünya'yı pavyona götürme ve pavyondan alma işini üstlenir. Nihayetinde Dünya'nın izini süren Halil onu bulur ve bir akşam çalıştığı pavyonu basar, Dünya'yı yaralayıp ortadan kaybolur. Bu olay nedeniyle pavyondan kovulan Dünya işsiz ve evsiz kalır. Nazım, bu genç kadına ve kızına kol kanat gererek onları kendi evine getirir; fakat o Dünya'yı korumaya ne kadar kararlıysa, Halil de kadının peşini bırakmamaya o kadar kararlıdır.

**Tablo:1.** Ana Figürleri Oluşturan Kişisel Özellikler

	Öykünün eksen kişisi	Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı	Eksen kişiye karşıt olan
	<b>Nazım</b>	<b>Dünya</b>	<b>Halil</b>
Biyolojik Özellikleri	55-60 yaşlarında erkek,	25-30 yaş civarında genç ve güzel kadın	30'lu yaşlar civarında yakışıklı, erkek
Sosyolojik Özellikleri	İstanbul'da doğup büyümüş, orta-alt gelir grubuna ait bir ailenin çocuğu. İlkokul öğretmeni olarak çalışıp emekli olmuş	Pavyonlarda türkü söyleyerek hayatını kazanmakta	Kaporta ustası olarak hayatını kazanırken, yaşadığı ilişki sonrasında mesleğini bırakmak zorunda kalıp başkalarının yanında çalışmakta
Psikolojik Özellikleri	İçedönük	Dışadönük	Dışadönük
Duygusal/davranışsal özellikleri	Zeki, iyi huylu, iyi niyetli, ideallerle yüklü, becerikli olmayan, ağzı sıkı, duygusal, şefkatli, koruyucu	Zeki, muzip, becerikli, ağzı sıkı, cesur, sevecen, iyi yürekli, duygusal, şefkatli, koruyucu	Becerikli olmayan, cesur, sevgisiz, ilgisiz, anlayışsız kıskanan, iyi yürekli, duygusal, inatçı, tehlikeli

### Ana Figürlerin Konumları ve Yönelişleri

Nazım: Filmin eksen karakteri olarak bu ülkenin kuruluş felsefesi olan cumhuriyet değerlerini yerleştirmek adına idealist bir anlayış içinde en yoksul yerlerde görev yapmayı ve savunduğu değerler adına soruşturmalar ve sürgünler yemeyi göze alan hatta bu uğurda ailesinin dağılmasını bile önlemeyen idealist bir kişiliktir. Nazım'ın yaşamının iki ucu arasında kesinlik her zaman çok belirgin olmuş, en acımasız eleştirilere

muhatap olduğu halde bile kendi yaptıklarını sorgulamaya girmemiş, sadece "niye öyle yaptığımı bilmiyorum" demiştir. Nazım, öykünün eksen kişisidir; çünkü öykü onun üst sesiyle başlamakta ve yine onun üst sesiyle bitmekte ve olaylar onun etrafında örgülenmektedir. Olayların değerlendirilmesi (doğru-yanlış, iyi-kötü, ahlaklı-ahlaksız vb.) onun bakış açısından verilmektedir.

Dünya: Öykünün akış süreci içinde yolu rastlantısal olarak eksen karakterle kesişir ve hem o dönemdeki

çaresizliğin getirdikleriyle hem de Nazım'ın davranış biçimiyle ona yönelir. Bu yönelişin içinde bir erkeğe duyulan aşk, bir babaya duyulan koruyuculuk istemi de vardır. Dünya, her şeyden öte yapayalnız bir yırtıcı kuş gibidir. Küçükken uğradığı tecavüz sonrasında hayata tutunmaya çalışan, tüm yaşadıklarına karşın umut ve güzellikler üreten bir kişilik tipolojisine sahiptir.

Halil: Hem tutkulu bir aşkın içinde hem de yaşadığı toplumsal çevrenin moral değerlerinin, kendisine yüklediği rolün farkındalığıyla kendi iç dünyasında savrulup durmaktadır.

Tutkulu bir aşkın getirdiği duygular içinde kendine ruhsal, karşındakine fiziksel şiddet içeren davranışlar sergilerken bunun çıkmaz bir yol olduğunu da derinden hissetmektedir. Bu ruh durumu onu psikolojik yönden yıpratarak, iç dünyasında salınımlar yapmasına, dolayısıyla da tutum ve davranışlarının dengesiz olmasına yol açmıştır.

**Tablo:2.** Ana Figürlerin Genel Konumlandırılması

	Öykünün eksen kişisi	Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı	Eksen kişiye karşıt olan
	<b>Nazım</b>	<b>Dünya</b>	<b>Halil</b>
Ortam	Köy öğretmenliği yaparken yalnız adam. Emekli olup İstanbul'a geldikten sonra ailesi ile ilişkileri kötü, arkadaşları ile ilişkileri iyi	Önceleri pavyon'da çalışırken ya da Halil ile evli iken kötü, Nazım ile tanışıp onunla aynı evi paylaştıktan sonra rahat ama hep ikilemler içinde	Sürekli kendisinden kurtulmaya çalışan sevdiği kadının peşinden gitmenin getirdiği boğucu öznelliği yaşamakta
Beden yapısı	Orta boylu, orta şişmanlıkta	Uzun boylu, narin yapılı	Uzun boylu, zayıf,
Devinim	Hafif, düzenli	Çabuk, hızlı, düzenli	Çabuk, hızlı ve düzensiz
Tutum	Yaşın getirdiği bilinç, eğitimci olmanın getirdiği koruyucu ve kollayıcı ruh, karakterin getirdiği ağırbaşlılık	Yaşadıklarının getirdiği tüm olumsuzluklara rağmen hayata karşı anlayış, umut ve hoşgörü	Feodal bir yapının getirdiği anlayış ve saplantılı bir aşkın yarattığı çelişkili davranışlar

Mekanlar ve karakterler arasında her zaman için sıkı bir bağ olduğunu; mekanların bazı yönlerinin vurgulanması aracılığıyla karakter(ler)-mekan arasında gerilimli bir ilişki yaratıldığı ve bunun da öyküye dinamizm getirdiği daha önce belirtilmişti. Filmdeki üç ana figürün mekanla olan ilintilerine bakıldığında mekanların belirli ayrıntı zenginlikleriyle betimlendiğini görülmektedir. Her karakter üç ayrı mekânın sahip olduğu özelliklerle yüklenmiş olarak çizilmekte ve bu üç insanın yollarının kesişmesiyle ortaya çıkan gerilim öykünün ana eksenini olarak kurgulanmaktadır. Bunu şöyle açıklamak mümkündür: Mekânların uyandırdığı duygu

ve çağrışımlar, bir anlamda mekânların ruhu olarak kabul edilebilir. Filmde bu ruh Samatya semti üzerinden verilmektedir. Samatya, büyük kentin getirdiği kozmopolit, birbirini tanımayan, tüketim toplumu değerlerinin peşinde koşan insanlar yerine; arkadaşlık, yardımlaşma, birbirini kollama, hümanist yaşam tarzı vb. kavramların, değerlerin henüz daha yitirilmemiş olduğu bir semttir. Burada yaşayan insanların

ekonomik durumları, dinsel yönelimleri, etnik tabiiyetleri Nazım'ın kimliğini belirlemede önemli role sahiptir. Öykü, açık uzamlardan daha çok ağırlıklı olarak kapalı uzamlar üzerine kurulmuş, böyle bir uzam tasarımıyla Nazım'ın da, Dünya'nın da,

Halil'in de yaşadıkları sinmişlik kapalı mekânların getirdikleriyle izleyicinin daha yoğun biçimde duyumsamasına yol açmaktadır.

Beden yapısı unsuruna bakıldığında, her üç figürün de beden yapıları yaşlarına uygun olarak görülmekte, bu anlamda beden yapısı-anlam boyutunda özel bir ilişki bulunmamaktadır.

Figürlerin sahip olduğu tutumlar, öykünün dramatik yapısını güçlendirici bir nitelik taşımaktadır. Örneğin Nazım, kızının ve oğlunun kendi yüzünden acı çektiğini

öğrenmesiyle kendine yüklediği benlik kopmakta, başkasının acısını kendi üzerine aldıkça da hem kendi benliğine hem de başkalarına kavuşmaktadır. Dünya'nın çizdiği kadın portresi, bağımsız, özgür, kendi sorunlarına çözümler bulabilen, hayatını çalışarak kazanan ve cinselliğini yaşayan bir figür olarak Nazım'ın tam karşıtıdır.

**Tablo:3.** Ana Figürlerin Karşıtlıklar İçindeki Konumlandırılması

	Öykünün eksen kişisi	Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı	Eksen kişiye karşıt olan
	<b>Nazım</b>	<b>Dünya</b>	<b>Halil</b>
Sağlamlık X Gevşeklik	Sağlam	Sağlam	Sağlam
Yara X Hastalık	İnandıklarıyla yaşadıklarının arasındaki çelişkinin getirdiği yara	Geldiği ve yaşadığı hayatın içten içe yarattığı 'hastalık'	Tutkulu aşkın getirdiği 'yara'
Canlılık X Durgunluk	Durgun	Canlı, keyifli	Durgun
Açıklık X Kapalılık	Hayat ve onun getirdiklerine 'kapalı'	Hayat ve onun getirdiklerine 'açık'	Hayat ve onun getirdiklerine 'kapalı'
Kirlilik X Temizlik	Temiz	Temiz	Temiz
Aydınlık X Karanlık	Aydınlık	Karanlık-aydınlık	Karanlık

Burada figürlerin her birinin kendilerini çevreleyen uzamla paylaştığı bütün bu nitelikler, bedensel varlıkları ile ruhsal varlıkları arasındaki ilintileri başarılı bir karşıtlıklar sistemi üzerine kurulmuştur. Eksen kişi olan Nazım ile ona yardımcı olan figür Dünya arasında öncelikle yaş olgusuna dayanan sonra da bedensel farklılık öne çıkararak, dramatik kuruluş güçlendirilmiştir. Nazım ile Halil arasında da aynı farklılık varken doğal olarak dünya ve Halil arasında benzerlikler daha fazladır. Eksen kişi ile

onun partneri olan figür arasındaki yaşa ve bedene dayanan farklılık, buna karşın Dünya ile karşıt figür olan Halil'in benzerliği öykünün dramatik inşasının yaslandığı düzlem olarak ne denli doğru kurulduğunu göstermektedir.

**Tablo:4.** Ana Figürlerin Uzam-Mekan-Zaman İçindeki Konumlandırılması

	Öykünün eksen kişisi	Eksen kişinin ortağı veya ana yardımcı	Eksen kişiye karşıt olan
	<b>Nazım</b>	<b>Dünya</b>	<b>Halil</b>
Zaman	Olayları art-süremliler olarak yaşamakta	Olayları hem art süremliler hem eş-süremliler olarak yaşamakta	Olayları art-süremliler olarak yaşamakta
Uzam	Olayları uzak ve içerden yaşamakta	Olayları yakın ve içerden yaşamakta	Olaylara yakın ve içerden yaşamakta

Uzam-Mekân-Zaman içindeki konumlanma açısından bakıldığında öykü, Nazım'ın bu ilintiler ağını çelişkiler yumağı içinde yansıtmaktadır. Nazım'ın kendisini çevreleyen değişik uzamlar arasında kurduğu bağıntılar onun düşünce ve nesnel hayatında yaşadığı kırılmaların bir yansıtıcısı gibidir; çünkü onun aradığı 'şey' bu mekânlarda asla olmayacak olandır. Dünya ise Nazıma zıt bir şekilde mekân-uzam bağlamında daha net ilişkiler içindedir. O, kendini var etmeye çalıştığı mekânların (pavyonların) içinde ne kadar kötü düşerse düşsün, doğrulmaya, ayakta durmaya ve yaşam koşusuna yeniden başlamaya yatkın bir ilintiler ağını kurabilmektedir.

Bulgulardan elde edilen veriler yorumlanmaya çalışılırsa, Film, farklı yaşamların biçimlendirdiği, hayata bakışları farklı olan üç insanın yollarının kesişmesini anlatmaktadır. Öykü, Nazım'ın yaşadığı değişimin psikolojik boyutlarına değinmekten çok, insanın hayattaki seçimlerinin 'kaderini' nasıl etkilediğini anlatan bir 'kıssadan hisse' gibidir ve bunun içinde belirli belirsiz bir toplum eleştirisi de vardır. Figürlerin neden öyle davrandıklarını, hangi dinamiklerin bunları belirlediği belli değildir. Tanrısal bir kaderin mi, toplumsal yapının getirdiklerinin mi, yoksa onların doğrudan kendi kararlarının mı belirleyici olduğu soruları açıkta kalmaktadır. Yani filmde kişilerin gelişiminde zamanın, mekanın ve olayların etkisi fark edilmemekte, iyilik ve kötülük -neredeyse- değişmez olarak verilmektedir.

Bu kişilerin bedensel ve/ya ruhsal görünüşleri doğru bir mimari yapı içinde kurulmuştur. Öncelikle belirtmeli ki, filmdeki bu üç kişiye yönelik olarak edinilebilecek bilgiler, seyirciye onların öykü içinde görünmelerinin sıklığı ve işlevlerinin önemi ile orantılı olduğunu söylemek hakkı vermektedir. Figürlerin yüklendiği rollerin ve ona yönelik yapıların dağılımına (orchestration) bakıldığında, eksen kişi olan Nazım ile ona karşıt olan

Halil'in zıt özellikler içinde örgülediği görülmektedir. Bunun nedeni, filmin anlatı yapısının bir yönüyle melodrama bir yönüyle de masal anlatısına yakın olmasıdır. Bu yakınlık figürleri karşıt olarak tasarılanmasını zorunlu kılmıştır. Öyküdeki karakterizasyon tasarımı karmaşık bir yapılanma yerine daha basit çizgilerle ifade edilebilecek şekilde inşa edilmiş, eksen kişi ile ona ortak olan figür, zıt etkilerle geliştirilmiştir. Ortak olan ile karşıt olan ise benzer özelliklere sahiptir. Bu öykünün doğal mimarisi için bir zorunluluk gibidir ve izleyici de bu karşıtlıktan doğan gerilimi öykü boyunca yaşar. Karakter inşasındaki bir başka değişken ise öykü kahramanlarının hangi kişisel benzer ve/veya karşıtlıklar üzerine kurulduğu sorunsalıdır. Filmin iki kahramanı olan Nazım ve Dünya figürlerinin beden yapısına, devinim, tutum ve ortam unsurlarına baktığımızda, bedensel varlıklarıyla ruhsal varlıkları arasındaki bağıntıları ve karşıtlıkları rahatlıkla görülebilir. Örneğin Nazım hep kırık dökük mekânların içinde ama içtenlikli ve samimiyetlerle örgülenmiş bir çevrede yer alırken; Dünya, parlak ışıklı mekânların çıkarlara dayalı yalancı samimiyetler içerisindeki çevrelerde hayatını sürdürmektedir. Halil ise kendi egosuna yenilen, yenilgiyi hazmedemeyen ve sürekli arayış haliyle, mekânsızlık içerisinde yaşamını sürdürmektedir.

## 5. Sonuç Yerine

Sinemasal anlatıların sahip oldukları birçok özellik vardır ve bunların önemlilerinden biri de kişilik yaratma sanatı olmasıdır. Sinema tarihinde yer etmiş filmlere dönüp belleğimizi yokladığımızda izlediğimiz filmlerden geriye kalanların başında öyküde yer alan karakterler ve onların bazı özelliklerinin geldiğini görürüz.

Sinemasal anlatılarda yer alan figürler her zaman için metnin kurucu ögesi, eylem ve olayların taşıyıcılarıdır. Bu nedenle bir filmde figürlerin nasıl inşa edildiği/edileceği temel belirleyici unsurlardan biridir.

Bunun önemi sadece senaryo yazarı/yönetmen gibi öykü inşa edicileri değil aynı zamanda araştırmacıları da ilgilendirmektedir; çünkü kurmaca olgusu yalnızca anlatının düzenine göre okunmaya elverişli olduğundan, araştırmacının görevlerinden biri de mimari çatkının 'nasıl' yapıldığını tanımlamaktır. Kuşkusuz ki mimari çatki bütün filmlerde aynı çizgisel ağı izlemediğinden, anlatıyı bir 'anamlar' ağı haline getiren çatkıyı çözmek, onun geçişlerini okumak 'söylemi' anlamının bir ön koşulu gibidir.

Sinemasal anlatılarda figür tasarımının nasıl yapıldığına ve onların hangi yapısal boyutlar içinde kurulduğuna yönelik olarak ele alınan Türk sinemasına ait iki filmin yapısal çözümlemesinden şu veriler elde edilmiştir. Her iki filmde de yönetmenler, birer tasarım olarak öykülerinde yer verdikleri figürlerin fiziksel ve ruhsal durumlarını, seyircinin filmin olay örgüsüyle ve karakterlerle özdeşleşim kurabilmesi açısından doğru bir mimari kuruluş içinde gerçekleştirmişlerdir. Bu kuruluşta, genel konumlama olsun, karşıtlıklar içinde konumlama olsun hem de uzam-mekân-zaman içindeki konumlamalara ait alt değişkenler olsun 'anamlı işlevler yüklenerek' üretilmişlerdir. Bunu şu iki örnek kolayca açıklayabilir: Mutluluk filminde karşıt kişi olan Cemal, duyarsız, çirkin, çok konuşan ve sosyal hayata daha kolay karışan bir tipoloji içinde çizilseydi, izleyici Cemal'i duygusal olarak öteleyecek ve öykü de şu anda taşıdığı 'anlam yükünün (hayata tutunma/tutunamama) dışına çıkarak, kaba bir kan davası anlatısına bürünecekti. Benzer olguyu Gönül Yarası'ndaki karşıt karakter Halil için de söyleyebiliriz. O da sevdiği kadına tutkun, bu tutkunun getirdikleri içinde kıvranan birisi olarak değil de, sevdiği kadına hiç yakışmayan bir fizyonomi içinde, sözgelimi itici maço tavırlarına sahip birisi olarak çizilseydi, film şu andakinden farklı bir anlam eksenine kaymış olacaktı.

Kısaca ele alınan her iki filmin de gösterdiği gibi, diğer filmlerde de öykü kişilerinden ikisinin sabit kalması şartıyla

herhangi birisinin kişilik parametrelerinin değiştirilmesi halinde bile -yapılan değişimin niteliğine göre- filmin anlam boyutuna farklı yüklemeler gelebileceği açıktır.

Sonuç olarak bu çalışma, sinemada öykülemenin mimari bir denklem içinde üretildiğini, bu denklemin sabit ve değişmez olmadığını, söylemin niteliğine göre her seferinde yeniden ve özgün olarak üretildiğini ama mutlaka sınırları belli olan bir temele oturtulduğunu göstermektedir.

### Dipnotlar

(\*) Huy ve mizaç kalıtsal olarak, karakter ise bu iki unsura bağlı olarak çevresel ilişki ve yapılar içinde oluşur.

(\*\*) Hiçbir metin temel-anlam ve yan-anlam çatıları sökülmeden doğru dürüst anlaşılamaz. Çünkü metin ve bağlam arasındaki bağıntı ancak ve ancak çoğul okumalarla ortaya çıkabilir. Temelanlam/düzanlam (ing:denotation) her göstergenin sahip olduğu ilk anlam; yani bir birimin nesnel anlamıdır. Bu, gerçek dünyadaki nesnenin/olgunun zihinde oluşturduğu yansımadır ve bu yansımanın sınırı kültür tarafından belirlenir. Yananlam (ing:connotation) ise söylemin, izleyicinin duygu, heyecan ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimin sonucunda çıkan anlamdır.

### Kaynakça

- Aktaş, Ş. (1991), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Akçağ Yayınları.
- Akyürek, F. (2004). *Senaryo Yazarı Olmak*. İstanbul: MediaCat Yayınları.
- Barthes, R. (1988). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Bourneur, R. ve Quillet, R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelenmesi*. (H. Gümüş, Çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Chion, M. (1987). *Bir Senaryo Yazmak*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Efe, F. (1992). *Dram Sanatı-Göstergebilimsel Bir Yaklaşım*. İstanbul: Yapı-Kredi Yayınları.
- Egri, L. (1996). *Piyas Yazma Sanatı*. (S.Taşer, Çev.). İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (S. İrvan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hogg, A. M. ve Vaughan M.G. (2007). *Sosyal Psikoloji*. (İ. Yıldız ve A.Gelmez, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (2000). *Kültürel Psikoloji*. İstanbul: Evrim Yayınları.
- Onaran, O. (1997). Türk Sinemasında Anlatı Üstüne Bir Deneme. S. Büker (Haz.). *Sinema Yazıları* (s. 115-122). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Tecimer, Ö. (2005). *Sinema- Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan b Yayınları.
- Todorov, T. (1995). *Yazın Kuramı, Rus Biçimcilerinin Metinleri*, (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yücel, T. (1995). *Anlatı Yerlemleri / Kişi-Süre-Uzam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yücel, T. (1999). *Yapısalcılık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.