



akademia

TEK MEKÂNLI FİMLERDE ANLATIMIN BİÇİMLENİŞİ VE ÖRNEK ÇÖZÜMLEMELER

Özet

Sinema, modern zamanların bir anlatı türü olarak hayatın yansımalarını kendine özgü bir 'dil' içinde ifadeye dönüştürür. Sinemanın sanat niteliği kazanma sürecinde, mekânsal tasarım ile sinematografik öğelerin anlatımsal ilişkisi önemli bir rol oynamıştır. İnsan yaşamıyla mekân arasındaki dolaysız ve nedenli bağıntılar, filmlerin kurgusal dünyasında da yerini alır ve öyküye anlamsal farklı ve yeni boyutlar kazandırır. Bunun sonucu olarak da mekân, filmlerde fon olmaktan öteye geçerek olay ve kişiler üzerinde, belirleyici, yönlendirici temel unsurlarından biri haline gelebilmektedir. Mekâna yüklenen anlamların ve mekânın işlenişindeki yoğunluğun her filmde farklılık göstermesinin doğal sonucu olarak mekân tasarımının film içindeki önemi ve aldığı şekil, yönetmenin öncelikle ilgilidir. Bu çalışmada 'tek/kısıtlı' mekânla oluşturulan kurgusal dünyanın, sinemasal anlatımı nasıl biçimlendirildiği, iki Türk filmi üzerinden irdelenmektedir. Çözümlemesi yapılan anlatımlar Ümit Ünal'ın 'Nar' ve Reis Çelik'in 'Lal Gece' adlı filmleridir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, anlatı, anlatım, mekân, tek mekânlı filmler, 'Nar' filmi, 'Lal Gece' filmi

The Formation of Expression in Single-Set Production and Sample Analysis

Abstract

Cinematography as a way of expression in modern times transforms the responses (reflections) of life within a specific style (parlance). In the course in which cinematography gained its artistic quality the relation between spatial design and cinematographic elements played a prominent role. Direct and induced relations between human life and space take its place also in the fictive world of films and bring in new and semantic different dimensions to the narrative. Hence the space passing beyond being background of films becomes one of the decisive, router basic elements on persons and cases (events). The variations shown in meaning attributed to space and the density of space processing is natural. The importance and form of the space design is related to the priorities of the director. In this study, it is examined that how the fictive world formed by sigle-set/limited space carved out the cinematographic expression through two Turkish film. The analyzed films are Umit Unal's 'Pomegranate/Nar' and Reis Celik's 'Night of Silence/LalGece'.

Keywords: Cinema, narrative, expression, place, single-set productions, 'Pomegranate' film, 'Night of Silence' film

1. Giriş

Sinemada mekânlar gerçek ya da çekim için inşa edilmiş yerler olarak tanımlanabilir. Sinemasal anlatılarda mekânlar içinde yaşanan hayat hakkında bilgi veren, olayların yöneliminde etkileri olan öge konumundadırlar ve onları kendilerine özgü kılan belirleyici öğeleri vardır. Boyutları, dışarıya ya da içeriye yönelimli olmaları, karakterlere sundukları hareket alanı vb. unsurlar belirleyici öğelerinden birkaçıdır.

Kurmaca anlatılarda mekânın önemli öğelerden biri olması, hem estetik hem de toplumsal referansları temel alarak üretilmesinden dolayıdır ve doğal olarak da filmin görüntü dilini, metinsel derinliğini ve oyunculuğun biçimlenişini belirlemektedir. Eş deyişle ister gerçek dünyaya ait, ister film için tasarlanmış olsun mekânlar birer gösterge sistemi olarak ideolojik, toplumsal ve entelektüel göndermelere sahiptir. Bu nedendir ki nitelikli filmlerde mekânlar anlam yaratıcı birer unsur olarak kullanılmakta; karakterin ruhsal salınımlarını anlatan, olayların yönelimine veya sonuçlarına etki eden işlevleri yerine getirmektedirler.

Sinemada mekânlar nitelik olarak iki şekilde kullanılabilir: İlkinde mekân alışılmış işleviyle ele alınır (bir kutsal mekânı ayin sırasında, bir müzayede salonunu müzayede sırasında göstermek gibi) burada mekân, olayların geçtiği doğal bir mekânsal olgu niteliğindedir. İkincisinde ise mekân ile olay arasında bir karşıtlık, çelişki yaratımına gidilir. Kaba ve gülünç ya da şaşırtıcı bir sahnenin soylu veya kutsal bir mekânda geçmesi böyle bir karşıtlığa örnek olarak verilebilir (Chion,1987,153). Gösterge sistemi olarak ise; sınırlandırıcı, görsel fon oluşturucu ve sembolik olmak üzere üç düzlem üzerinden oluşturulur. İlk düzlem mekânın sınırlandırılmasıdır ve bu, olay ve eylemlerin nerede, ne zaman geçtiğine yöneliktir; ikinci düzlem görsel fon olma boyutudur, bu da görüntülerde hoş gidecek bir görseelliğin kurulması anlamına gelmektedir; üçüncüyü oluşturan sembolik düzlem ise, görünenin ötesindeki alt-metinleri yansıtırma işlevini yerine getirmeye yöneliktir (Tanrıvermiş,2013).

Bütün bunlar, sinemasal anlatılarda karakterlerin, eylemlerin ve ilişkiler ağının, mekân kurgusuyla birlikte üretildiğini ve bunun doğal sonucu olarak da mekân tasarımlarının bir 'yorumlama' (interpretation) boyutu üzerinden inşa edilme gerekliliğini göstermektedir.

2. Mekânın Aurası

Sinemada mekân, yalnızca rasyonel gereklilik olarak değil aynı zamanda duygusal (emotional) olarak algılanması için de tasarlanır. Bu nedenle mekânların insana özgü duyguların, algıların, değerlerin, beğenilerin, deneyimlerin yansıdığı, yaşayan bir atmosfer (mood) olma özelliklerine sahip olmasına çalışılır.

Mekânsal tasarımlarda yer verilen fonlar, figürler, biçimler ve dekora dair tüm diğer elemanlar filmi taşıyan ve sarmalayan en temel öğelerdir. Burada yer alan dikey, yatay ve tüm geometrik kütleler, çizgiler, bölünmeler, mekân içi sınırlar, düzlemler ve desenler, seyircilerde kısıtlanma, açılma, kapanma, sonsuzluk, bilgilendirme, tanımlama vb. görevler üstlenirler. Bir başka anlatımla mekânın sessiz dili, sadece gösterilenin değil, getirdiği çağrışımlar ve yarattığı sezgilerle anlamın farklı bir boyutta yeniden üretmesini sağlar (Tanrıvermiş,2013). Bu nedenle anlatıyı değerlendirmek için olay ve kişileri içinde bulunan mekândan ayrı düşünmemek gerekir, çünkü insanın mekânla kurduğu ilişki çoğu kez mekânın fiziksel sınırlarının ötesine geçerek insanın zihninde, çeşitli duyuların bileşiminden oluşan bir bütünlüğe erişip, yeni anlam boyutları kazanarak oluşmaktadır.

Mekânın bireyin ruhsal yapısındaki bir başka önemli etkisi de zaman olgusunda kendini gösterir. Dar ve kapalı alanlarda zamanın çok yavaş geçtiği duyumsaması yaşanırken; orada sıkışıp kalan birey, zamanı farklı algılar. Bundan dolayıdır ki, bunaltı, sıkıntı, kopukluk gibi duygular daraltılmış mekânların kısıtlayıcı özellikleriyle yansıtılır.

3. Tek Mekânlı Filmler

Genellikle tiyatronun tersine sinemanın (kuramsal olarak) her yere gidebilmeyi, sonsuz sayıda hareket mekânı oluşturabilmeyi ya da yer değiştirmeyi olanaklı kıldığı söylenir. Bazen sinemada bunun tam tersi arayışlar da söz konusu olabilmektedir.

Tek mekânda bir film yapma fikri yapımcılar cazip olmasına karşın, yönetmenler için oldukça sıkıntılı bir uygulama alanıdır. Yapımcılar için avantajdır, çünkü böyle bir projede yapım maliyetleri önemli ölçüde azalmakta; çekim yerinin kısıtlı olması büyük donanımların, ulaşım ve taşıma gibi giderlerin olabildiğince küçültülmesini getirmektedir. Tek mekânla oluşturulan filmler ise yönetmenler için dezavantajlarla doludur, çünkü bazı durumlarda sinematografik anlatıma ait birçok özgürlük hemen hemen ortadan kaldırılmış olmaktadır (Drayton ve Echavarría,2013). Tek mekân anlatılarının öyküleme kurguları yaratıcılık açısından oldukça güçlüklerle doludur; çünkü çoğunluğu hızlı mekân değişimlerine ve buradan doğan hareket yanılması alışkın seyircinin dikkatini mekân değiştirmeksizin yüksek tutmak ve farklı olaylar/eylemler diziminin kısıtlı bir alanda birbirine anlamlı bağlarla eklemek gibi zor işlemleri gerektirmektedir (Doyen,2010,64). Bir başka deyişle film üzerinde başarılı bir konumlandırma yaratabilmek için, yazar ve yönetmen, anlatıma başarısızlık getirebilecek potansiyel etkileri azaltmaya yönelik olarak yaratıcı öğeler bulmak zorunda kalırlar. Başarılı bir tek mekân filmi oluşturabilmek için, öncelikli olarak yazar hem çekici, hem de sinemasal bir öykü oluşturmakla; yönetmen ise, seçeceği oyuncuların mekân değişimine ihtiyaç duymadan karakter değişimlerini ve dönüşümleri verebilen performanslara sahip olanları seçmekle yükümlüdürler (Drayton ve Echavarría, 2013).

Kısaca bu tür filmlerdeki mekânlar,yalıtılmanın/sıkışmışlığın en yüksek hali ile yaşandığı yerler olarak anlatının asal eksenini oluştururlar. Değnilmesi gereken bir başka nokta da kısıtlı mekân kullanımının filmin ritmini belirleme özelliğidir, çünkü kısıtlı mekânın elverdiği plan değişimleri, öykünün akışında ve ilerlemesinde temel bir etmen olarak öne çıkmaktadır.

4. Çözümlemenin Kapsamı ve Sınırları

Bu çalışmanın amacı, öyküsündeki olayların tamamının bir oda, bir bina, bir telefon kulübesi vb. gibi sınırlı mekânlarda geçen sinemasal anlatıların nasıl biçimlendirildiğini ortak paydalar üzerinden irdelemektir.

Sinemada mekân olgusu, fiziksel/nesnel mekân ve kurgu yoluyla inşa edilen yanılısamaya dayalı anlatı mekânı olmak üzere birbiriyle ilintili, bazen de iç içe geçen ikili bir yapılanmayı içerir. Bu çalışmada salt fiziksel mekân üzerine durulmuş, kurgu yoluyla elde edilen mekânsal yapılanma iradi olarak çalışmanın dışında tutulmuştur. Benzer şekilde sinemasal anlatının yarısını oluşturan ses evrenine de özellikle değinilmemiştir. Bunun nedeni, ses evreninin birbirine bağıntılı olan mekân, aydınlatma, kamera gibi unsurlardan görece bağımsız bir alanı içermesidir.

Tek mekân film anlatılarının ortak paydasında; ‘mekânın öznelliği, klostrfobi, fiziksel ya da duygusal izolasyon, zamana karşı yarış’ gibi unsurlar; anlatıların biçimlenişinde ise, ‘dramatik kurulum, timing, sanat yönetimi olarak mekân tasarımı, görsellik yaklaşımı, diyaloglar ve oyunculuk performansı’ olmak üzere altı parametre öne çıkmaktadır

Çalışmada bu özelliklerin çözümlemesi yapılan filmlerde ne denli yer aldığına bakılmış; mekânın önemi ve öykü karakterlerini nasıl etkilediğinin belirlenmesinde ise: öykü neden bu mekânda geçiyor; karakterlerin davranışları bu mekânla doğrudan bağlantılı mı, bağlantılı ise mekân karakterleri nasıl etkiliyor; yönetmenin mekâna karşı aldığı tutum ne? sorularının yanıtları aranmıştır.

Araştırma evreni Türk sinemasındaki tek mekân filmleridir. Örneklem olarak ise Ümit Ünal’ın ‘Nar’ (2011) ve Reis Çelik’in ‘Lal Gece’ (2012) filmleri iradi olarak seçilmiştir. Türk sinemasındaki tek mekân filmlerinin oldukça az sayıda olması göz önüne alındığında; bu filmlerin seçilme nedenleri, hem yakın döneme ait film olmaları, hem öykülerinin iyi birer örnek niteliği taşımaları, hem de anlatılarının belirli bir düzeyin üstünde olduklarının (her iki film de yurtiçi ve yurtdışı birçok festivalden birden fazla ödül almıştır) genel kabul görmeleridir.

5. Çözümleme

5.1. Filmlerin Künyesi ve Konusu

Nar: Yönetmen: Ümit Ünal; Senaryo: Ümit Ünal; Görüntü Yönetmeni: Türksöy Gölebeyi; Müzik: Selim Demirdelen; Oyuncular: Serra Yılmaz, İdil Fırat, İrem Altuğ, Erdem Akakçe; Tür: Drama, Gerilim; Yıl:2011; Süre: 81 dak.

Asuman İstanbul'un gecekondulu 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. Tüm isteği, 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 ve bu kişi Sema'nın ev/hayat arkadaşı Deniz'dir.

Lal Gece: Yönetmen: Reis Çelik; Senaryo: Reis Çelik; Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki; Oyuncular: İlyas Salman, Dilan Aksüt, Volkan Şirin, Sercan Demirkaya, Tür: Dram, Yıl: 2012, Süre: 92 dak.

Namus yüzünden annesini vurmuş, uzun yıllar hapiste yatmış, altmışlı yaşlarına gelmiş bir adam ile on üç- on dört yaşında gelin edilen bir kız çocuğu arasında 'gerdek gecesi' yaşananları konu alan filmde, öykünün büyük bölümü bir odada geçer. Çocuk gelin gerdek odasında tüm korkularıyla beklerken, yaşlı damadın odaya girişiyle yaşayacağı yeni hayatının gerçeğiyle yüz yüze gelir. Bu salt çocuk gelin için değil, yaşlı damat için de geçerlidir, artık her iki karakter de kendi korku ve açmazlarıyla baş başadır.

5.2. Dramatik Kurulum

Dramatik anlatılar 'asal metin' ve 'alt-metin' olarak ikiye ayrılabilir. Sinemada ilki, kamera tarafından gösterilen metni kapsar; anlam üretici olarak gösterim metninin yalnızca seyircilere yönelik boyutunu içerir. Alt metin ise görsel ve sözel olmayan diğer gösterge sistemleri içinde yer alır. Dramatik anlatı kurulumunda, asal metin ile alt-metin ayrılmayacak biçimde birbirine kaynaşmış olarak inşa edilir (Esslin, 1996:66).

Mekânsal sınırlamaların olmadığı anlatılardaki 'yaşanılan çevre içinde insan' kavramı, sınırlı/tek mekânlı anlatılarda 'mekân-insan ilintisine' dönüşmektedir. Sinemasal anlatılarda bu olgu daha bir önem taşımakta; mekân tasarımları, mimari değerlerin çok daha ötesine geçerek, yaşantılar, öznel değerler ve anlamlar yüklenen düzlemlere dönüşmektedir.

Ele alınan iki filmde de mekânların (evlerin) aurası ve bunun doğal uzantısı olarak evin içindeki imajların bilgi/anlam yüklü olması, bu bağlamda seyirciyi, olay-mekân ilintisini düşünmeye yöneltmektedir.

'Nar' filmi dört karakteri tek mekânda buluşturan ve aralarındaki ilişkilere odaklanan bir konuya sahiptir. Tedirginlik duygusu, içsel gelgitler, psikolojik göndermelerle yüklü olan öykü, şık bir apartman dairesinde (nar ve kabuğu) başlar ve öykü ilerledikçe tekinsiz, kapalı ve boğucu havaya bürünür.

Öyküleme, karakterleri, bedenleri ve kostümleriyle yaşadıkları mekânın birer parçası olarak anlatıya dönüştürürken, mekânları da salt arka-plan olarak bırakmayıp, karakterler kadar önemli bir öğe haline getirmektedir.

Seyircinin, bir odada bulunan bu üç karakterin çatışmalarının giderek yükselme beklentisine karşın, anlatı bunun aksine bir yönelimle gelişimini sürdürür. Daha fazla çaresizlik ve karışık

katmanlarla sonuçlanan yan öykücükler anlatıya eklenir ve çatışma giderek sönümlenir. Rüya ve çağrışım gibi olgularla çizgisel akışta iki küçük kırılma yaşanmasına karşın, öykü kurulumu çizgisel yapısını asal olarak kaybetmez. Anlatı yapısındaki bu iki kırılım, seyirciyi distopik bir dünyada götürürken; seyirci bu süre boyunca karakterleri ve olayları anlamaya uğraşır.

‘Lal Gece’ filmi mekânın tedirgin edici atmosfere dönüştüğü anlatılardan bir diğeridir. Öyküleme, süsten arındırılmış doğal bir mekân kurgusu ve yalın bir anlatıyla biçimlendirilmiştir. Hapishaneden çıkan altmışlı yaşlardaki bir erkekle, nerdeyse çocukluğunu yaşayan bir kızın töreler gereği evlendirilmesini konu edinir. Yaşları arasında büyük farklılık olan bu iki insanın gerdek gecesi yaşadıkları açmazlar, kızın çocuksu saflığı ve erkeğin kendi iç çelişkileri eşliğinde acı bir gülümsemeye dönüştürülerek anlatılır.

Mekânlar, içindeki nesnelere tanımlanır ve bu da seyirciye mekânın içinde yaşayan kişilerin yaşamını okuyabilme imkânları sunar (Edmonds, 1994:151). Öykünün geçtiği yer olarak gerdek odası da anlatımın kendi bütünlüğü içerisinde işlenmesini ve yönlendirmesini sağlayan yüklemere sahiptir. Köy sosyolojisine dayalı oluşturulan gerdek odası, hem yaşlı damat hem de çocuk gelinin psikolojisi üzerindeki etkiler yaratmakta; olaylar dizisini etkilediği ölçüde -bütünün parçası olarak- dramatik işlevini de yerine getirmektedir.

Bu filmdeki öykü kurulumunun omurgasını gerdek odası sahnesi oluşturur. Geleneksel kültürel kodlarla yüklü erkeğin bir kadınla yalnız kaldığındaki tavrı ile geline -hangi yaşta olursa olsun- yüklenmiş roller, kimi zaman çatışmakta, kimi zaman da hüzünlü bir duygu dokunuşuna dönüşmektedir. Böylece iki karakter arasındaki gerilim ve etkileşim unsuru fazla büyütülmeden, anlatı, ‘oyun’ a benzer bir biçime dönüştürülerek inşa edilir. Tek mekâna ve konuya göre oldukça akıcı olan görsel kurgu, seyirciyi, sessizlik anlarında karakterler ve onların duygusal boyutlarını belirli bir empatiyle duyumsamasını sağlar.

Kısaca her iki filmde de mekân-insan ilintisi, Tahsin Yücel’den alınan bir tanımlama (1995:147) içinde şöyle ifade edilebilir: Mekânların kapalı ya da açık olmalarının duygusal karşılığı olarak esenlikli veya esenliksiz olma düzlemleri, her iki anlatımın da dramatik kurulumunu oluşturan yüklemeler olarak öne çıkmaktadır.

5.2.1.Kloströfobi (Claustrophobia)

Gerilim yaratan durum ya da aktivite ile karşılaşıldığında kişide anksiyete belirtileri ortaya çıkar. Bu olgu kapalı ve dar alanlarda daha bir belirgin olarak yaşanılır. Buna bir de kısıtlı zaman eklendiğinde yaşanan anksiyete daha bir artar, çünkü içinde bulunulan mekânın algılanmasında/tüketilmesinde zaman önemli bir etken olmaktadır. Bu nedenden dolayı gerilime dayalı yapı içinde inşa edilen tek mekân ve az kişiden oluşan filmlerde, karakterler arası bağların güçlü ve derinlikli olarak oluşturulmaları gerekir.

Nar filmi için bu özelliklerin doğru biçimde inşa edildiği söylenebilir. Evin içindeki kloströfobik atmosfer eşliğinde karakterler arasında başlayan çekişme, gitgide hızlandırılarak, mekân-insan ilintisi düzleminde sürekli artan gerilimle desteklenmektedir. Filmin yönetmeni fiziksel olarak yalıtılmış evde yaşanan bu durumu bir söyleşinde şöyle açıklar: “Bir masa başında kopan fırtına bana daha çekici geliyor. İki insan konuşuyor ve bir aksiyon yok, ama aslında hayatımızın en önemli kararlarını, sahnelerini öyle yaşıyoruz. Öyle bir etkisi var” (Uygun ve Sevindi, 2012).

Filmin mekân tasarımının, kloströfobiye dayalı duygu-durum açısından oldukça başarılı olduğu söylenebilir: Üç karakterin sıkışıp kaldıkları apartman dairesi, eylemlerin olduğu bir kap olma işlevinin ötesine geçip, düşünsel-duygusal boyutların da, kendisiyle özel bir bağ içinde yeniden üretilmesini sağlama özelliğini taşımaktadır.

Lal Gece’de ise bir köy evinin gerdek odasında, on üç-on dört yaşındaki bir kız

ile altmışlarında cezaevinden yeni çıkmış bir adam; kültürel kodlar ve algılar tarafından belirlenmenin getirdiği çaresizliklerini, toplumsal sıkışmışlıklarını, tek mekânın getirdiği kısıtlılık ve boğuculuğuna paralel bir alegoriyle yaşamaktadırlar.

Ataerkil-feodal toplumlarda çocuk olmak, hem de kız çocuğu olmak güç ve sancılı bir yaşam sürecidir ve bu Anadolu'da da böyledir. Anadolu'nun kırsal-feodal coğrafyasında kız çocukları, çocukluklarını yaşamadan büyür ve kadınlaştırılırlar. Bu coğrafyada gerdek gecesini olgusu, duygu yaşamlarının bir parçası olarak kız çocuklarının küçük bedenlerinde kocaman acılar ve yüreklerinde korkular yaratan bir yaşam deneyimine dönüşmektedir. Ne yapılacağını bilememe korkusu, taşınması zor bir o kadar da gerçektir; korkunun yanına bir de utanma eklenir.

Zamanın etkisiyle mekânın algılanma şekli değişir. Yaşlı damat ile çocuk gelinin gerdek odasındaki zamana karşı yarışları, karakterlerin ayrı ayrı maruz kaldıkları baskıyı seyirciye duyumsatır. Bu küçük odada yaşanacak gece, her ikisi için de sıkıntılı, zor bir zaman-mekân'ın yeri olmaktadır.

5.2.2.Fiziksel ya da duygusal izolasyon

Tek mekân filmlerinin ortak paydalarından biri de karakterlerinin fiziksel ya da duygusal bir izolasyon yaşamalarıdır. Burada karakterler kendilerini kapana kısılmış bir konumda ya da duyguda bulmaktadırlar.

Bir mekâna sıkışma ve oradan çıkamama kısıtlılığı yaşayan insanların benlik algıları zayıflamakta, duygu-durumlarında ise depresyon ve anksiyete belirtileri ortaya çıkmaktadır. Nar filminde de yalıtılmış zaman ve mekânı yaşayan karakterler, süreç ilerledikçe gerilirler ve mekân (salon) onlar için bir çatışma alanı haline dönüşür. Üç karakter burada kendilerini hem savunma hem de saldırı halinde bulurlar. Bu süreç, -kendilerinin de bilmediği- güçlü ve zayıf yönlerinin ortaya çıkmasını sağlar. Bunun nedeni, fiziksel ya da duygusal izolasyona maruz kalan kişilerin bedensel ve duygusal davranışlarında değişiklikler olmasındandır.

Nar'ın giriş sekansından itibaren verilmek istenen gerilim, karakterlerin salona kısıp kalmasıyla seyirciyi etkisine almaya başlar. Ağır ama kesinlikle sıkmayan tempoda giden anlatıda seyirci, önceleri bütün dikkatini Falcı Asuman'ın taleplerine odaklar. Deniz ve daha sonra da gelen Kapıcı Mustafa dar alanda kapana kısılmanın verdiği klostrofobik sarsıntıları yaşarken, seyirci onların kısırdıkları bu kapandan nasıl kurtulacaklarına yoğunlaşır. Bu anlarda yaşanan yer de artık korkunun yoğunlaştığı bir mekâna dönüşür. Burada önemli olan boyut, kısıtlı mekânın oluşturduğu duygu-durum eşliğinde, yaşanan yeni durumun toplumsal dinamiklerin tersyüz edildiği bir mekân alegorisine de dönüştürülmesidir.

Lal Gece filminde zorunlu bir evliliğin gerdek gecesini yaşayan karakterlerin bu yalıtılmış anlarında kamera açıları, ayna kullanımları vb. görsel yapılanmalar onların çaresizliklerini çoğaltma işlevi görürken, alt-üst açı kullanımları, iki karakter arasında sürekli değişen ve sonuca ulaşmayan bir tahakküm-boyun eğme ilişkisini yansıtır. Sözelimi ulaşılmaz ve yüce gözükmenin metaforik görselleştirilmesi anlamına gelen alt açı, burada tam aksi bir anlam içinde kullanılmakta, tutsak yaşamlar ve düşüncelere vurgu yapan bir yükleme dönüşmektedir. Görsel boyutta uygulanan bu yaklaşımın benzeri diyaloglarda da görülebilir. Konuşmaların içeriğindeki netlik-netsizlik dengeleri böylesi bir amaca hizmet etmektedir. Bu karşıtlıklar seyircilerde, başlarda genç gelinin yürek burkan dramını izleyip, korkularıyla empati kurma duygusunu getirirken, giderek yaşlı damadın acizliğini de yaşamaya başlamalarına da hizmet etmektedir. Sonuçta, yalıtık ve tek boyutlu gerdek odası, küçük gelinin çaresizlik duygusunu çoğaltırken, yaşlı damadın geleneksel kültürün kendisinden bekledikleriyle bir kez daha sıkışmışlığın mekânı haline dönüşmekte ve her iki karakterin saklı olan duygularının giderek açığa çıkarma işlevini yüklenmektedir.

5.3. Timing

Tam bir Türkçe karşılığı bulunmayan ve futboldan sanat alanına kadar geniş bir kullanım yelpazesi olan ‘timing’, dramaya dayalı sanat alanlarında (tiyatro, sinema, opera) ‘temsilin zaman tasarımı’ olarak tanımlanabilir. Kavram bu alanların anahtar tanımlamalarından biridir.

Timing’i belirleyen üç temel unsur vardır. Bunlar: Öykünün ilerleyiş hızı, ritm ve doruk nokta’dır. Filmin ritmi, temposunu da içerir. Çekimlerin süre oranı ve ritmik organizasyonu için istenilen zaman aralıkları kurgu ile düzenlenir. Kurgu yoluyla aksiyona ilişkin değişik tempo, zaman ve mekân değişimlerinin öyküye göre düzenlenmesi de anlatıdaki akıcılığın başarılmasında son derece önemli bir öge konumundadır (Jacobs, 1994:40-41). Dolayısıyla kurgunun anlatıda yarattığı atmosfer ile timing doğrudan bağıntılıdır. Sinemada tek mekân kullanımı bu sebeple hem izleyici için hem de filmin yaratıcıları için büyük bir meydan okumadır, çünkü bu tür filmler zaman ve mekân tasarımı açısından bilinen ve alışkanlıklara dayanan geleneksel anlatılar olarak değil de, risk alan öykülemeler kurmakla yükümlüdürler.

Nar’da gerilim ögesi karakterler üzerinden yavaş yavaş yaratılır. Saatler ilerledikçe daha da gerginleşen durum farklı bir evreye dönüşürken, oyunun kuralları sürekli değişmeye başlar ve bu da gerilim düzeyinin hızla artmasını getirir. Deniz-Sema ilişkisiyle beraber olay bambaşka boyutlar kazanır. Deniz çok sevdiği kişiyi duygusal anlamda kaybettiğini, daha doğrusu hiç kendisinin olmadığını anladığında yaşadığı gerilim, seyircinin tek mekânda geçen öyküden duyumsadığı sıkışmışlık duygusuyla örtüşür ve anlatımın farklı/kırılgan ifadelerinden birini yaratır. Timing bağlamında değinilmesi gereken bir diğer öge ise öykü bitiminin, seyircinin beklentileriyle oynanarak, onu gerilimin hazzından yoksun kılacak şekilde biçimlendirilmiş olmasıdır.

Timing kavramı bağlamında bu film için söylenecek son söz, karakterler arası olayların değişimiyle, gerilimlerin de yön değiştirmesi ve aralara serpiştirilmiş bazı mizahi öğelerin anlatımın sarkmasına yol açmasıdır. Bu da, tek mekân anlatılarından beklenen öykülemenin sıkı bir örgüleme stratejisinin dışına çıkıldığını ve dolayısıyla da filmin ‘timing’inin geleneksel kurallara uyulmadığını (risk aldığını) göstermektedir.

Özellikle tek mekândan güç alan ve karakterlerinin yaşadıklarına odaklanan Lal Gece ise, konusunun özgünlüğüyle, tek mekânda geçen filmler kültürüne farklı bir yönden yaklaşmakta; tek bir öyküyü yan hikâyeler olmaksızın anlatırken, tuhaf bir klostrrofobi içinde komedi öğelerine de yer vermektedir. Seyircinin karakterlerin zaman karşı yarışını hissetmediği filmde, dört duvar neredeyse bir hapis alanı gibi zamanın yavaşlığıyla kendini hissettirmektedir. Geleneksel kültürde de gerdek odası statik bir rahatlama mekânı değildir, özellikle de eve yeni gelen gelin için yabancı ve rahatsız edicidir. Damat için bu denli olmasa da yine de belirli belirsiz bir rahatsızlık duygusu yaratmaktadır. Dolayısıyla altmışlı yaşlarda bir damat ve çocuk gelin için bu oda bir gerilim ortamıdır ve onlar için zaman ve mekân hissi bütün ağırlığıyla kendini hissettirmektedir.

Film, geleneksel gerdek gecesi atmosferinin yarattığı gerilim eşliğinde, yaşlı adamın bir an önce damat olma düşüncesine karşın, küçük gelinin çocukça oyunlarıyla damadı bir şekilde yatağın dışında tutmasının yarattığı komedi boyutuyla örgülenmiştir. Damat her ne kadar sakin olmaya çalışıp, kızın yaptığı çocukça oyunların üstesinden gelmeye çalışsa da, onun kapana kısılmış olduğunu gören küçük gelin, damadı sürekli öteleme içine sokarak oynadığı oyununu aslında zamana karşı yaptığının bilincindedir. Kısaca, oyun ve gerilim stratejisi içinde örgülenen anlatımın duygu boyutunun seyirciye geçmesi sağlanarak timing’in burada doğru yaklaşım içinde biçimlendirildiği söylenebilir.

5.4.Sanat Yönetimi Olarak Mekân Tasarımı

Sinemada görsel algıyı (yani film biçimini yaratan görSELLİKLERİN) oluşturmanın bir boyutu da, mekânların öykünün anlam ve anlatımına uygun biçimde tasarlanmasıdır. Mekânlardaki dekorların, objelerin veya renklerin nasıl olacağı sanat yönetimi alanına ait yaratı alanlarıdır. Bu yaratım, filmin dramaturjik yapısı açısından büyük önem taşır, çünkü mekân olgusu dramaturjik yapının gerçekleştirilmesinde yer alan unsurların başlıca olanlarından biridir.

Tasarlanan mekânda görüntü yönetmeninin seçeceği resimler ve yapacağı kadrajlar, filmin seyirci ile iletişimi sağlayacak öge konumundadır. Örneğin gerilimin, çatışmanın ya da tam tersi duygu-durumların görselleştirilmesi, mekân ve içindeki donatılar aracılığıyla sağlanabilir. Karakterlerin kostümleri ve tüm diğer nesnelerin mekânın aurası ile uyuşması da diğer bir denge konusudur ve bu aura öykü kişileriyle bağdaştırılarak yorumlandığında, karakterin ruhunu çözümlenmede son derece etkin roller oynayabilmektedir (Tanrıvermiş, 2013).

Nar filminin öyküsü İstanbul'un Arnavutköy semtinde orta-üst sınıfa ait olduğu izlenimi veren bir dairede geçer. Kaotik olmayan bir çevre ve sakin bir apartmanda bulunan ev, güvenli bir ortam olduğu duygusunu yaratırken, seyircinin de evde yaşayan karakterleri bu bağlamda değerlendirmesini getirir.

Evin mobilyaları, renkleri, ışık kaynakları, dekorasyon tasarımı dengeli, gerçekçi ve anlamlıdır. Bir başka deyişle evin sunduğu atmosfer mekânsal olarak feminen bir ambiyansı (dekor olarak yer verilen bazı kitch objeler) duyumsatır.

Mekân içindeki nesnelere tarafından değişime uğratılan ve yansıtılan ışık, mekânın atmosferini belirli ölçülerde değiştirir (Edmonds,1994,150). Filmde de Falcı Asuman pencereleri kapatarak gün ışığının içeriye girmesini engeller ve böylece filmin teması

-bir anlamda- distopik bir boyut üzerinden öykülemeye dönüştürülür.

Türkiye'deki sınıfsal adaletsizliğin, intikam, şiddet, ikiyüzlülük gibi kavramlar çerçevesinde dolaşım yapan hikâyede, esas olarak 'çıkılmayacak lekelerimiz' anlatılmaya çalışılır. Buna ulaşılırken İstanbul'un gecekondu mahallesinden bir ve konformist bölgesinden de üç karakter seçilerek olaylar örgülenmekte (Akça, 2011) ve bu anlamda mekân, birçok göndermelerle sahip olarak seyircisinin metaforik düzlemde alımlama yapabilmesini sağlamaktadır.

'Lal Gece' ise daha özel bir yere sahiptir, çünkü Türk sinemasında neredeyse tek bir mekân içinde anlatımını kuran ve bunu güçlü bir yapı inşa eden nadir filmlerden biridir. Öyle ki mekânın başlı başına bir aktör olarak ele alındığı bile söylenebilir. Yerelin bileşenlerini bir araya getiren; yani köyün ve evin somut, fiziksel ve mekânsal koşullarıyla yaratılan gerdek odasının mekânsal tasarımı -özel doğal ve kapalı bir mekân olarak- anlatımın duygu boyutunun etkin bir şekilde yeniden üretilmesini başarmaktadır.

Bir mekânda kesintisiz ve düz ışık altında görünen her şey homojen bir görünüme bürünür (Edmonds,1994,151). Burada da duvar halısı, yastık ve yatak örtüleri, vb. odayı oluşturan birçok geleneksel obje, bu düz ışık altında filmin atmosferine katkıda bulunacak şekilde görselleştirilmiştir. Karışık öge=kapalılık, yalın öge=açıklık perspektifi içinde yaratılan homojen görSELLİK, detayların vurgulanmasını azaltarak; seyircinin olay ve karakterlerin dünyasına girmelerini getirmekte ve dolayısıyla da filmin temasının daha doğru bir eksende algılanmasını sağlamaktadır.

Düğün sahnesinin ardından filmin hemen tamamının geçtiği gerdek odasına seyirci de küçük gelinle birlikte girer. Gelin, daha önce hiç görmediği kocasının gelmesini beklerken; seyirci bu anlarda, çocuk gelinin ruh dünyasını mekânla bağlantılı olarak bir kez daha duyumsar. Filmin neredeyse tümü yaşlı damatla küçük gelinin ruhlarını daraltan bu küçük gerdek odasında geçmekte; bu mekân, ikisinin arasında yaşanan duygusal çatışmaların iç burkucu ilişkisini bir kez daha yeniden üretmenin mekânı olmaktadır.

5.5. Görsellik Yaklaşımı

Tek mekân anlatıların taşıdığı güçlüklerin aşımı, dramatik kurulumdaki başarı kadar, temayla uyumlu görsellik yaratımının başarısıyla da doğrudan bağlantılıdır. Bir filmin görsellik yaklaşımını belirleyen unsurların başında çekimlerin içerikleri, kullanılan mercecek türleri ve aydınlatma estetiği gelir. Sözgelimi genel çekimler, yansıtılanların incelenebilmesi için perdede daha uzun süreli kalmalarını gerektirirken, yakın çekimlerin hemen kavranabilme özellikleri sayesinde, daha kısa tutulmaları bir sakınca yaratmaz (Demir,1994,50). Bu bağlamdan ele alındığında tek mekânlı filmlerde plan kurma sorununun önemli bir öge olarak öne çıktığı, örneğin uzun veya plan-sekans çekimlere kolay kolay yer verilemediği söylenebilir (Doyen,2010,64).

Dar açılı objektifler (teleobjektifler), arka alanın genişliğini daraltarak, şekil ile izleyici arasındaki uzaklığı azaltır. Dar açılı objektiflerde perspektif oldukça sığdır ve bu objektiflerle yapılan çekimlerde nesnelere arası mesafe kısalarak perspektifte sıkışma olur. Objektifin bu özelliği geniş açılılarda elde edilen etkinin tam tersini yaratır. Geniş açılı (kısa odaklı) objektifler ise arka alanı genişletir (Dmytryk,1990,89). Dolayısıyla filmsel imgede mekânlar, görsel düzenlemelere ve çekimden istenilen etkilere bağlı olarak anlatımsal unsurlara dönüşürler, objektifler duyarlılıkla kullanıldığında, görsel mekâna, ek bir duygu ve üslup değeri kazandırarak, bir konuyu anlatmak, bir çekimi ifade etmek için uygulanan güçlerden biri olurlar (Jacobs,1994,42).

Belirtmek gerekir ki, bir filmin görsellik yaklaşımında kuşkusuz ki aydınlatmanın da ayrı bir yeri vardır; çünkü aydınlatmanın üslubu, tema/anlam dokusunun oluşmasına katkıda bulunur. Burada hem mekânsal hem de mekân içinde yer alan karakterlere yönelik bir biçimlendirme söz konusudur. Eş deyişle aydınlatma, mekân içinde yer alan karakterlerin konumuyla doğrudan ilintilidir ve doğal olarak tasarımın yönelimini belirlemektedir (Bordwell ve Thompson,2008,124).

'Nar' oldukça belirgin bir görsel yaklaşıma sahiptir. Temanın görsel olarak vurgulanması için doğru zamanlama ve dikkatli şekilde oluşturulan çerçevelenmelere yer verilirken; kamera rol ve kişilikleri anlatı boyunca tutarlı olarak görselleştirmektedir. Örneğin, çerçeveleri ilginç hale getirmek adına, sıra dışı kamera açılarına, aydınlık arka-planlara, sık sık yapılan yakın çekimlere, kameranın elde kullanımına pek fazla yer verilmez. Sadece durum daha girift hale geldikçe, -öykülemenin sonlarına doğru- kamera hareketleri daha algılanabilir hale gelir. Bununla birlikte mekândaki ön ve arka planlara derinlik katmak, zaman zaman boşluk duygusu yaratmak ve belirli bir ambiyans oluşturabilmek için sürekli ışık oyunları, açık kapılar, duvar objeleri vb. ayrıntılar aracılığıyla, görsellik farklı bir ekseninde üretilmeye çalışılır.

Çerçevelenmelerin farklı katmanlarıyla yaratılan görsel stratejide, 'şiddet arzusu' ile gelen çok yakın planlar ve 'seyirciye bakma' odaklı yönetmenlik stili temayı destekleyen bir kullanım biçimidir. Yönetmen 'sürprizli ve bozucu algıyı' böylesi bir yolla izleyenlere hissettirmeyi amaç edinmiş gibidir. Bu duruma yüksek sınıfın konformizmle gelen izole edilmişliğinin sıkıntısını çeken Sema karakterinin, daha orta ölçekli merceceklerle görüntülenmesi, filmin ambiyansının oluşturulmasında bütünleyici bir rol yüklenir (Akça, 2011).

Nar'da çerçevelerin daha dinamik tutulabilmesi için görsel yaklaşımın bir parçası olarak bilinçli bir aydınlatma tasarımına gidilmiştir. Aydınlatma biçimi, konu içerisinde vurgulanmak istenilen durum ya da kişiye geliş açısı ve duygu-durum olarak kişilerin hangi mood içerisinde yansıtılacağı bağlamında bilinçli ve tutarlı şekilde oluşturulmuştur. Kullanılan düşük anahtar aydınlatma tekniği, kasvetli ve huzursuz edici bir ortam yaratmakta; karakterlerin tedirginlik yaşadığı ya da korku duyduğu durumlarda bu görselleştirme daha bir belirgin şekilde kullanılmaktadır. Örneğin gerilimin artmasıyla ışık güçleri ve yönleri değişmekte ve böylece klostrofobik etki seyirciye duyumsatılmaya çalışılmaktadır. Salon yer olarak daha büyük olduğundan çoklu kamera kullanımı ve aydınlatmanın daha iyi düzenlenmesi kolaylaşmaktadır. Kamera bu alanda karakterleri yansıtırken, roller değişmekte; arka ışık, anahtar ışık haline gelmekte ve bu da mekânda huzursuz edici bir derinlik duyumsanmasını yaratmaktadır. Aydınlatmada bir başka özellik de ışığın sert veya yumuşak olmasının mekânın

ambiyansını önemli ölçüde etkilemesidir. Burada da mekân (salon) önceleri pencereden gelen daha yumuşak ve pürüzsüz ışıkla aydınlatılmış iken, falcı kadının perdeleri kapatmasıyla, yerini yapay aydınlatmanın sert ışığına bırakır. Bu değişim, metaforik anlamda önceleri doğal yaşantının mekânı olan salonun, olayların gelişimiyle sıra dışı bir gerilim mekânı olması olarak da okunabilir.

‘Lal Gece’de de benzer şekilde görsel bir stil ve duygu oluşturabilmek için yapılan tasarımın varlığı hemen göze çarpar. Kamera, anlatıyı olay ve karakterlerin gelişimine yönelik biçimde görselleştirir: Yer kısıtlaması sayısız çekim ilginç çerçeveler için imkân vermemesine karşın, mekânın her metrekaresi, doğru kurulan planlar ve kamera açılarıyla değerlendirilmiş; yatak, kanepeler, sandalye, ayna, vb. donatılar -bilinçli olarak yapılan çekimlerle- seyirciye anlamsal bağlarla yansıtılmaya çalışılmıştır. Değinilmesi gereken bir başka unsur da, seyircilerin karakterlere yönelik mesafe duyguları korunsun diye, kamera karakterleri çok yakından göstermemesi durumudur.

Anlatının dramdan gerilime doğru evrilen anlarında, kameraya verilen açı ve planlar, dramatik ritmi vurgulamaya yarayacak şekilde ele alınmışlardır. Sözelimi yaşlı damat odaya geldiğinde kısa kesmelerle yapılan çekimler, odadaki aşırı stresi görselleştirmeye yararken, ayrıca zaman olgusunun biçimlenişini de belirlemektedir. Öykü ilerledikçe, çekimler de değişmeye başlamakta, daha fazla tek yakın çekimlere yer verilmekte; kamera hareketleri de yavaş ve daha uzun süreli olmaya yönelmektedir. Denilebilir ki, görüntü yönetmeni riskli, minimalist bir görsel yaklaşım içinde, orta veya geniş açılı objektifler kullanmış; genellikle düz çekimlere yer vermiş ve olabildiğince sıra dışı çekimlerden kaçınmış gibidir. Çekim ve çerçevelenmelerin dengeli ve minimalist yapısıyla, öykü ile biçim-içerik ilişkisinin örtüştüğü görsellik yaratımı, başarılı şekilde yansıtılabilmektedir.

Filmin görsellik boyutu yaratılmaya çalışılırken; odadaki nesnelere için canlı renklerin seçilmesi ise hem kültürel yapının gerçekliğini vermek, hem de çerçevenin belirli alanlarının vurgulanması içindir. Tasarım olarak odaya genelde canlı bir ışık ve renk hâkimdir; buradaki amacın zıtlıklara dayanan hayatın çelişkilerini daha iyi yansıtılabilmek olduğu söylenebilir.

5.6. Diyaloglar

Bir filmdeki diyaloglardan, inanılır, ilginç ve hoş olmasının yanında; olay akışını ilerleten, kişileri belirginleştiren ve gizil boyutlar da içeren bir yapıda olması beklenilir (Chion,1987,112). Konuşmalardaki ses tonalitesi en az içerik kadar önemli bir rol yüklenmektedir. Karakterlerin konuşmalarındaki duygusal nitelik, seyircilerde farklı duygu yaratımları oluşturabilmekte; sözelimi karakterlerin tiz ya da pest ses bir ses tonu eşliğinde, alçakgönüllü veya sorgulayan bir edayla konuşması, seyircide anlam yaratıcı duyumsamalar yaratabilmektedir.

Sinemanın ‘iyi film’ olarak kabul edilen anlatılarında -genel olarak- diyaloglar yazılırken, konuşma öğeleriyle görsel öğeler arasında ayırım yapılır ve elverdiğince görsel olanın ön plana çıkartılmasına çalışılır. Buna karşın tek mekânda geçen öykülerde, mekânın sınırlı olması, karakterlere fiziksel eylem için kısıtlı davranış imkânları vermekte ve anlatı büyük ölçüde diyaloglar üzerinden oluşturulmaktadır. Bunun sonucu olarak da tek mekân anlatılardaki diyalogların özellikle daha yetkinleşmiş olarak; gerçekçi, eğlenceli, zeki ve yansıtıcı olmaları beklenmektedir.

Tek mekân filmlerinin tipik özelliklerini üstünde taşıyan Nar filminde de, konu ve tema konuşmalar aracılığıyla oluşturulmaya çalışılmıştır. Seyirciye soluk almak için kısa boşluklar verilen anlatıda, konuşmaların çok ilginç veya aşırı dramatik olmamasına özen gösterilmiştir. Bilgilerin dolaylı küçük parçalar halinde verildiği anlatım biçimlenişinde, seyircilerin mantıklı bir yapı kurmaya yönlendirilmesi amaçlanmıştır.

Filmde yer alan diyaloglar gerçekçi ve oluşturucu özelliklere sahip olduğu söylenebilir. Karakterlerin konuşmaları, doğrusal bağlantılarla ilişkilendirilmiş, onların sosyolojik konumları yansıtılmaya çalışılmıştır. Sözelimi Deniz ve Sema’nın büyük bir hesaplaşma yaşadıkları final

sekansında. Sema'nın şu sözleri toplumsal bir algının dışavurumu gibidir: "Büyük kötülükler olmasın diye küçük kötülüklerin olmasına izin verilebilir. Bazen yanlış olan doğrudur. Hepimizin hayatında böyle gizlediğimiz şeyler var. Çevremizde birçok haksızlık oluyor, savaş oluyor ve ses çıkarmıyorsun. Süper bir insan olabilirsin, dünyanın en iyi insanı olabilirsin ama hayatının bir döneminde yaptığın ve üstünü örtmeye çalıştığın şey senin bütün hayatını mahvedebilir". Bütün bunların sonucunda denilebilir ki, tek mekân filmi olarak Nar'da, diyaloglar ilk olarak, gerilim duygusunu, ikincil olarak da sınıf farklarının yarattığı çelişkiyi yansıtan niteliktedir, çünkü anlatının arka plan bilgilerini büyük ölçüde bu sosyolojik bağ üzerinden oluşturulmuştur.

Lal Gece'de ise buna kaşı bir durum söz konusudur. Karakterlerin kaygılarını veya heyecanlarını ortaya çıkarmak adına oluşturulan diyalogların zaman zaman didaktik bir şekle bürünmesi, anlatıyı zedeleyen bir görünüm sergilemektedir. Mekânın kısıtlı olması nedeniyle, bu tip filmlerde diyalogların öne çıkması ve seyircilerin de söylenenlere ilgilerinin kaybolmaması gerekir. Diyalogların hiç ivme kaybetmeden sürdüğü bu anlatıda, karakterlerin seyirciye sanki kendi düşüncelerini yüksek sesle konuşur gibi sunmaları ve bunu da uzun, kesintisiz monologlar şeklinde yapmaları, anlatıyı tiyatro estetiğini anımsatan bir biçime dönüştürmektedir.

Kültürel temelden beslenerek oluşturulan diyaloglarda, iki karakterin farklılığı sayesinde (toplumsal-töresel rol içinde erkek/damat ve toplumsal-töresel rol içinde gelin olma) dramatik düzlem inşa edilmektedir. Karakterlerin birbirini tanımaya başlaması diyaloglarla ortaya çıkmakta ve bu da seyircinin filmin arka-plan hikâyesini anlamasını sağlamaktadır. Her iki karakter duygusal bir sıçrama olmadan basit konuşmalarla anlatıyı ilerletmekte, seyirci de bu boyut üzerinden öyküyü anlamlandırmaya çalışmaktadır. Sözelimi küçük gelinin konuşmaları daha duygusal ve çocukçadır; basit, çok kez yüzeysel ve bazen de klişelerle konuşmaktadır.

Bütün bunların sonucunda yine de denilebilir ki, diyaloglardaki dil sürçmeleri, oyunculuk performanslarındaki bazı sarkmalar üzerinden anlatımda doğallık duyumsaması yaratılmış; iki çelişik dünya üzerinden farklı bir uyum sağlanabilmiştir.

5.7. Oyunculuk Performansı

Filmlerde yer alan karakterler birer ikonik gösterge olarak tanımlanabilirler; onların yüz ifadeleri, jestleri, bakış ya da bir şeyi işaret eden parmakları metne yardımcı olan bilgiler verir (Esslin,1996,53).

Tek mekânda doğal olarak az oyuncu varsa, karakterler arası bağların güçlü olması ve onların derinlikli olarak inşa edilmeleri beklenir. Kadınlar arasında görünen-görünmeyen iktidar dengeleri üzerine kurulu olan Nar filmi de, karakterler arası bağların güçlü derinlikli olarak inşa edildiği örneklerden biridir. Güç hiyerarşilerinin kaygan bir zemin üzerine inşa edildiği bu anlatıda, adalet, sınıfsal farklılıkları, ahlak gibi olgular Türk toplumu üzerinden sorunsallaştırılarak işlenmektedir.

Belirtmek gerekir ki, bu zemin üzerinden inşa edilen karakterler çok boyutlu olarak tasarlanmamış, iç dünyaları da özellikle yeterince yansıtılmayarak, yaşayan karakterlerden çok, alegorik temsiliyete sahip olmaları amaçlanmıştır. Sözelimi filmin ikinci yarısına kadar karakterlerinin nasıl bir kişiliğe sahip olduklarının belirlenmemesi ve -neredeyse her filmde olması gereken- ana karakterin kim olduğunun çok belirgin olarak çizilmemesi bu alegorik temsiliyetin yansıtılma göstergesi olarak okunabilir. Örneğin Deniz ve Sema arasındaki maskülen-feminen rol paylaşımı, güç hiyerarşisiyle maksatlı bir şekilde oynanarak verilmektedir (Akça,2011).

Oyuncu, filmde karakter rolünü oynayan kişidir; ancak oyunculuk tarzı (doğal veya grotesk oyunculuk gibi) filmde filme farklılık gösterebilir. Oyunculuk tarzı bu anlamda filmin çözümlenmesinde odaklanılması gereken konulardan biri olmaktadır (Corrigan, 2007,75). Tek mekân anlatısı olan bu filmdeki oyunculuk, -filmin temasının bir sonucu olarak alegorik temsiliyete yönelik olarak oluşturulması sonucunda-, mimetik-didaktik ekseninde ara bir yere oturtularak anlatı mesafesi ve perspektifi yaratılmaya çalışılmıştır. Örneğin, Falcı Asuman karakterinin karşısındaki kişilere sinirlendiği sahnelerdeki duygularını ve korkusunu seyirciye

başarılı bir şekilde geçirebilmesine karşın, filmin bütününe bakıldığında, anlatı-seyirci- mesafe duygusunun bir biçimde kendini belli ettiği görülmektedir. Sema bir lezbiyen karakter için eğreti durmamasına, özellikle finaldeki hesaplaşma sahnesinde izleyiciye o dominant duyguyu bir şekilde aktarmakta; buna karşın, konuşmalarının içeriğiyle didaktik bir karaktere dönüşmektedir. Doğal olmaktan, yaşadığı endişeyi seyirciye geçirmekten uzak bir profil çizen Deniz karakteri, oynamaktan çok sanki bu olanlar başına gerçekten gelmiş gibi bir oyunculuk sergilemiştir. ‘Bağlayıcı karakter’ rolüyle Kapıcı Mustafa karakteri ise oyunculuk açısından diğer üç karaktere göre oldukça başarılı bir profil çizmektedir (Şen, 2012).

Lal Gece’nin anlatısı birbirini daha önce tanımayan iki karakterin gerdek odasında karşılaşmaları üzerine kurulmuştur. Böyle bir öyküye sahip olan filmde, oyunculuk performansının üst düzeyde olması bir zorunluluk gibidir. Öykünün gereği olarak yaşlı damat, gerdek odasında kızın çocukça oyunlarına önceleri sakın davranışlarla şefkat gösterir. Damat, geleneksel kültürün erkeğe verdiği üstünlük konumunu mümkün olduğunca bastırmaya çalışırken içten içe öfke patlamaları yaşar. Maço davranışlar göstermesi gereken erkek figürü eşi olacak bu çocuk gelin korktuğu için bıyığını kesen, ona nazik davranışlarda bulunan, hatta zaman zaman da komiklikler yapan biri olarak çizilmektedir. Küçük gelin rolünde ise masumiyet ve kadınlık arasındaki o ince ayırım arasında; adamla kendisi arasındaki mesafeyi olabildiğince sürdürmeye çalışan, mimikleri ve gözleriyle bunu yaşayıp, seyirciye de geçirebilen bir oyunculuk yansıtımı söz konusudur. Film boyunca karakterler, mekânı kullanırken, giderek daralan ve insana daralma yanılması yaratan bir atmosferi başarıyla yaratırken; kamera da onların en küçük davranışlarını, jest ve mimiklerini önemli birer ayrıntı olarak gözler önüne sermektedir.

Bazı filmlerde kişilerin adının seyirciye hiç verilmemesi ya da akılda kalacak kadar verilmemesi, öykünün anlaşılmasını etkileyecek bir ihmâl, bir kusurdur; ya da tam tersine öykünün işleyebilmesi için bir gerekliliktir (Chion,1987,120). Bu filmde de isimlere yer verilmemektedir. Seyirci ne yaşlı adamın ne de çocuk gelinin ismini duymamaktadır. Toplumsal algıların, törelerin hayatlarını ellerinden çekip aldığı bu iki karakter, kimliksiz, isimsiz iki varlık olarak perdeye yansıtılır. Ne gelinin ne damadın önemi vardır; bu yüzden isimlerinin bilinmesine bile gerek yoktur; çünkü onlar aslında bireyden çok toplumun kültürel algılarını yeniden üreten iki ‘varlıktan’ öte bir şey değildirler.

Sonuç Yerine

Anlatıların mekânlar üzerinden inşa edilmek zorunda oluşundan dolayı tüm dramatik anlatılarda mekân olgusu, olay ve eylemlerin sahnesi durumundadır. Doğal olarak bu olgu sinema için de söylenebilir: Sinema da -bir anlamda- mekân yaratma sanatıdır.

Sinemada mekânın en belirgin işlevi, anlam yaratımı bağlamında ikonik oluşudur. İkonik boyutuyla mekân, eylemlerin gerçekleştiği çevreyi tanımlamakta; dönemi, karakterlerin toplumsal konumlarını ve öykünün asal özelliklerini yansıtarak, seyirciye anlam bağları sunmaktadır.

Tek mekânlı filmler sinemanın özel bir alanını oluşturmaktadır. Bu filmler daha düşük bütçelerle gerçekleştirilebilmelerine karşın, senaryo ve sinematografi bakımından güçlükler taşıyan yapımlar olma özelliğindedirler. Bu filmlerde hem anlatı hem de sinematografinin biçimlenişi ‘kendine özgülük’ taşır. Öncelikle diyaloga dayalı olan bir öyküleme söz konusudur ve her sözün anlam yaratmaya yönelik olması gerekir. Tek mekânlı filmler sinematografik olarak da kamera, ışık ve ses evreni boyutlarında farklılıklar barındırır: Sınırlı mekânlarda kameranın boş alanlara yaptığı vurgu, farklı açılar, yakın planın yarattığı etkiler ya da görüntünün dışında kalan görünmeyen alan/mekânların yansıtılma biçimi bu farklılıkların bazılarıdır.

Tek mekânlı film anlatılarında ‘yönetmenin mekâna bakışı’, ‘öykü neden bu mekânda geçiyor’ ve ‘karakterlerin davranışı doğrudan bu mekânla bağıntılı mı’ olmak üzere üç temel sorunsal öge öne çıkmakta ve filmin bu öğeleri ne denli karşıladığı anlatımın niteliği açısından belirleyici boyutlar taşımaktadır.

Nar filminde yönetmenin mekâna bakışı şu şekilde açıklanabilir: 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 biçimleri olarak belirlenebilir. Yönetmen, belirlediği bu tema için İstanbul'un gecekondu mahallesinde bir ve konformist bölgesinden de bir evi (farklı iki hayat algısını) öyküsüne odak olarak alırken; herkesin aynı rolü oynayabileceği ve yine de adaletsizliklerin değişmeyeceği bir dünyanın tasvirini yapmaya çalışmıştır. Bu argümanını desteklemek için ise filmin sonunda Deniz karakterinin Falcı Asuman, Asuman karakterinin ise Doktor Sema olarak göstermektedir. Burada, kişilerin ve onların yaşadıkları mekânların değil, sınıfların önemli olduğunu bir kez daha belirlemek istemiş gibidir.

Öykü neden bu mekânda geçiyor sorusuna ise şu şekilde yanıt verilebilir: Öyküde dört ayrı karakterin hem kendi vicdanlarıyla hem de birbirleriyle hesaplaşmaları sosyolojik-ahlaki bir hesaplaşma üzerinden işlenmektedir. Burada 'anlatı mekânı' olarak minimalist bir algıyla alt sınıfın yalnızlığına vurgu yapan gecekondu mahallesi ve girişinin bir tarafında 'çöplük' bulunan bir ev ile orta- üst sınıfın konformizmini bir ölçüde yansıtan ve bu konformizmini de izole edilmiş bir çevre içinde oluşturan bir ev kullanılmaktadır.

Yönetmen, apayrı şeylere inanan bu dört kişiyi bir evin içinde, yarım gün gibi kısa bir sürede hem adalet, hem de kendilerine yarattıkları inanç dünyaları konusunda ciddi bir sorgulamaya tabi tutarken; filmin söylemine yüklediği 'onlar nar taneleri gibi, birbirlerine benzerler ama kabuksuz bir arada duramazlar' argümanını da metaforik olarak mekân (ev/salon) üzerinden örgülemektedir.

Karakterlerin davranışı doğrudan bu mekânla bağıntılı mı sorusuna, karakterlerin davranışı doğrudan bu mekânla ilintili değildir yanıtı verilebilir, çünkü öykünün söylemi görünen, görünmeyen 'iktidar' olgusu üzerinedir. Burada kişiler gerçek bireylerin kurmaca yansımaları olarak değil, temsili karakterler olarak çizilmişlerdir. Dolayısıyla mekânın İstanbul'un iyi semtlerinin birindeki apartman dairesinde olması olay, eylem ve karakterleri doğrudan belirlememektedir. Sözelimi benzer bir tema ve söylem Ankara'daki bürokratik mekânların (lojmanların) birinde de geçebilirdi.

Lal Gece'de ise yönetmenin mekâna bakışı şu şekilde değerlendirilebilir: Filmin anlatısı ergenliğe yeni girmiş bir kız çocuğu ve hapisten yeni çıkmış yaşlı bir adamın evliliği üzerine inşa edilmiştir. Yönetmenin, toplumsal dikkatin bu konuya daha bir odaklanması için mekânı (gerdek odası) dolayısıyla da olguyu daraltma yoluna gittiği söylenebilir.

Yönetmen, hem toplumsal hem de bireysel anlamda sorunsallaştırdığı öyküsünde, anlatı mekânı olarak kullandığı gerdek odasını, aydınlatma, kamera hareketleri, kurgu gibi sinematografik öğelerin mekânsal ilişkileriyle yeniden yapılandırmış ve bu mekânı öyküsünün adeta üçüncü karakteri olma işleviyle kullanmıştır.

Öykü neden bu mekânda geçiyor sorusunun yanıtı, öykü-tema ilişkisinin doğrudan belirleyici olmasındandır. Geleneksel toplumlarda sıkça görülen, birbirlerini tanımadan evlendirilen çocuk gelin ile yaşlı damadın gerdek odasında yaşadıkları sosyo-psikolojik salınımlar, doğal olarak böyle mekân üzerinden anlatılabilir; onların ruh dünyaları bu mekân aracılığıyla seyirciye sunulabilirdi.

Karakterlerin davranışı doğrudan bu mekânla bağıntılı mı sorusuna verilecek yanıt ise evet olmaktadır. Öykü gerdek odasında geçmektedir. Anadolu'nun geleneksel kültüründe, gerdek odasındaki gelinin hiç konuşmaması; gelini konuşturmanın tek yolu olarak 'yüz görümlüğü' denilen hediye verilmesi; yine benzer olarak damadın iki rekât namaz kılarken, gelinin ayakta beklemesi adettendir (filmde gelin bu âdetin tersine namaz kılıyordu). Bu kültürde gelinin bakire olmasına önem verilir. Yenge kadınlar gerdek sonucunu bekleyip, bunu aile büyüğü kadınlara bildirirler (kimi yerlerde kızın bakire olduğu belli olunca, sonuç evin damına bayrak asmak ya da silah atmakla ilan edilir). Eş deyişle karakterlerin tüm davranışları doğal olarak bu mekâna, bu mekânda yapılması beklenen (ama olmayan) ritüel ve seremonilerden oluşmaktadır. Sonuç

olarak denilebilir ki, tek mekân bir filmi ‘iyi’ yapan unsurlar, oyuncunun ve kameranın mekân ile kurduğu ilişkiyle oluşturulur. Mekânın aynı zamanda anlatıcı bir unsur olarak kullanılması argümanından yola çıkıldığında Lal Gece’ filminde de tek mekân olgusunun, filmin metinsel anlamdaki kuruluşunda ve biçimselliğinin/görselliğinin işlenişinde önemli öğelerinden bir olduğu görülebilir. Burada mekân sadece bir anlatı yeri olmaktan öte, hem filmin atmosferine (kurulan dünya ve yaratılmak istenilen dile) hizmet etmekte, hem seyircisini filmin ilk sahnesinden son sahnesine kadar bu kısıtlanmış dünyada geçen yeni bir gerçekliğe sokarak metaforik anlamlar yaratmakta, hem de görsel etkiler taşımaktadır.

Kaynakça

- Akça, Kerem (2011), Tanane Hakim Ol: Nar. Erişim Tarihi, 15.11.2013. www.haberturk.com/blog/kerem-akca/699485-haftanin-en-iyisi-nar?
- Barnwell, J. (2011), *Film Yapımının Temelleri*, (G. Altıntaşı çev). İstanbul: Literatür Yayınevi.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2008), *Film Sanatı*, (E. Yılmaz ve E.S. Onat, çev). Ankara: De-ki Yayınları.
- Chion, M. (1987), *Bir Senaryo Yazmak*, (N. Tanyolaç, çev.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Corrigan, T. (2007), *Film Eleştirisi El Kitabı*, (A. Gürata, çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Dmytryk, E. (1990), *Sinemada Yönetmenlik*, (Ü. Uzun, çev.). İstanbul: AFA Yayınları.
- Doyen, E. (2010), Film Directing: Directing Drama for Film and Television. Erişim Tarihi: 11.10.2013. http://www.academia.edu/2070822/Film_Directing
- Drayton, M. ve Echavarría, F. (2013), *Tape/InBed/DuckSeason*, Erişim Tarihi: 11.10.2013. <http://microbudgetfeatures.com/a-look-at-one-location-films>
- Edmonds, R. (1994) Işık ve Mekân, Y. Demir (Y. Haz), *Filmde Zaman ve Mekân*, Eskişehir: Turkuaz Yayınları.
- Esslin, Martin (1996), Dram Sanatının Alanı (Özdemir N. Çev.). İstanbul: Yapı-Kredi Yayınları
- Jacobs, L., (1994). Zaman ve Mekânın Anlatımı. Y. Demir (Y. Haz), *Filmde Zaman ve Mekân*, (s.35-46). Eskişehir: Turkuaz Yayınları.
- Mascelli, J. V. (2002), Sinemanın 5 Temel Ögesi, (H. Gür, çev.). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Şen, M. T. (2012), Nar Filminin Beyazperde Eleştirisi. Erişim Tarihi, 15.11.2013. www.beyazperde.com/nar-filminin-beyazperde-elistirisi
- Tanrıvermiş, Ş. (2013) Sinema ve Mekân, Erişim Tarihi: 11.10.2013. <http://www.sinemaloji.com/elestiri/sinema-ve-mekân>.
- Uygun, Z.M ve Sevindi, K. (2012), Hayatımızı Kurmak İçin Bazı Şeyleri Görmezden Geliyoruz. Erişim Tarihi: 11.10.2013. www.hayalperdesi.net/.../50-
- Yücel, T. (1995), Anlatı Yerlemleri: Kişi/Süre/Uzam, İstanbul: Yapı-Kredi Yayınları