

## ÜMİT ÜNAL’IN “NAR” FİLMİNİN MİZANSEN ELEŞTİRİ YÖNTEMİYLE ANALİZİ

Gözde SUNAL  
İstanbul Ticaret Üniversitesi, Türkiye  
gsunal@ticaret.edu.tr  
https://orcid.org/0000-0002-9535-5714

<i>Atıf</i>	Sunal, G. (2022). Ümit Ünal’ın “Nar” Filminin Mizansen Eleştiri Yöntemiyle Analizi, Yeni Medya Elektronik Dergisi, 6 (1), 42-53
-------------	---

### ÖZ

Hem yazar hem yönetmen hem de senarist olan Ümit Ünal, üçleme olarak ele aldığı serisinin son filmi olan *Nar* filminde, özellikle seyirciye sınıf farklılığıyla birlikte adalet temasını vurgulamaya çalışmaktadır. Konusu kadar ismi de dikkat çeken filmde, nar meyvesinin metaforik olarak bir kullanımı söz konusudur. İnsanların içinde bulunduğu sosyal yapıyı ele alan yönetmen, birbirinden tamamen farklı karakterlerin bir kabuğun içinde nasıl da yan yana durduğunu ve sonrasında kabuğun çatlamasıyla nar tanelerinin nasıl dağıldığını göstermektedir. Hem karakterlerin mekan ilişkisi hem de karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerinde bu tavır kendini göstermektedir. Film boyunca dram ve gerilimin aynı anda yaşandığı konu ve biçim arasındaki ilişkiyi anlayabilmek için öncelikle mizansen öğelerini ele almak gerekmektedir. Bu noktadan hareketle çalışmanın kapsamı, Ümit Ünal’ın *Nar* filmi örneklemini üzerinden, mizansen eleştiri yöntemiyle ele alınarak oluşturulacaktır. *Nar* filmindeki oyunculuk performansı, kostüm ve makyaj, dekor ve mekân tasarımı ile aydınlatma öğeleri mizansen eleştirisi yöntemi ile incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Mizansen, Biçim, Türk Sineması, Ümit Ünal, Nar Filmi

## ANALYSIS OF UMIT UNAL'S FILM “NAR” BY MISE EN SCENE CRITICISM METHOD

### ABSTRACT

Ümit Ünal, who is both a writer, director and screenwriter, tries to emphasize the theme of justice along with class difference to the audience in the film *Nar*, which is the last film of the series he considers as a trilogy. In the film, which attracts attention as much as its subject, there is a metaphorical use of pomegranate fruit. A director who deals with the social structure in which people live shows how completely different characters stand side by side in a shell, and then the pomegranate seeds disintegrate when the shell cracks. This attitude manifests itself both in the spatial relationship of the characters and in the relationships of the characters with each other. In order to understand the relationship between the subject and the form in which drama and tension occur simultaneously throughout the film, it is first necessary to consider the elements of the decency. Based on this point, the scope of the study will be created by considering the mizansen criticism management over Ümit Ünal’s Pomegranate Film sample. The acting performance of the pomegranate film, costume and make-up, decor and space design, as well as lighting elements will be examined using the method of layout criticism.

**Keywords:** Scene, Style, Turkish Cinema, Ümit Ünal, Nar Film

## GİRİŞ

Film eleştirisi, filmlerin içindeki anlamların ortaya çıkarıldığı önemli bir sinemasal etkinliktir. Metindeki çeşitli anlatıların farklı çözümleme yöntemleriyle irdelenmesi seyirciye farklı bir bakış açısı sunan film eleştirisi; sosyolojik, psikolojik, politik, tarihsel, göstergebilimsel, türsel ve mizansen eleştirisi yöntemleri ile seyirciyi yeni anlamlar bulmaya ve konu üzerinde düşünmeye sevk etmektedir. Bu noktadan hareketle film eleştirisi genel olarak “filmleri anlama konusunda seyircilere yardımcı olmakta, belirli dönemlere, sanatsal düşüncelere ve hareketlere, türlere, yönetmenlere, psikolojik temalara, toplumsal ve sanatsal olaylara yönelik değerlendirmeleri, filmleri okuma aracılığıyla gerçekleştirmektedir” (Kabadayı, 2013: 20). Çalışmamızda ise bu yöntemlerden biri olan mizansen eleştirisi, mizansen kavramını temel almaktadır. “Mizansen eleştirisi, yönetmenin nedenler ve nasıllar arasındaki tercihlerinin nedensiz olmadığı düşüncesine dayanmaktadır. Mizansen eleştirisi, film çekimi, film biçimi ve konu arasında yaratıcı bir ilişkiyi içerir ve konunun biçimsel dönüşümünü yansıtarak, değerlendirir (Kabadayı, 2013: 114-115). Sahnelenen eylemle doğrudan ilişkisi bulunan tiyatro kökenli terim mizansen (mise-en-scene), sahneye koymak anlamında kullanılmaktadır (Hayward, 2006: 253). Temel olarak 6 öğeye sahip olan mizansen kavramı dekor, kostüm, saç, makyaj, aydınlatma, karakterlerin hareketleri gibi (Villarejo, 2007: 156) öğelerin yanı sıra aydınlatma da başat bir unsurdur. Mizansen, figür ve arka planın düzenleme tarzına dahil olmakla birlikte uzamın oluşturulma ve filmde algılanış tarzına göndermede bulunur (Kolker, 2009: 48).

Bu çerçeveden hareketle çalışmamızda Ümit Ünal’ın *Nar* filmi mizansen eleştirisi yönetimiyle ele alınarak değerlendirilecektir. İlk olarak Ümit Ünal ve sinemasına genel bir bakıştan sonra filmin anlatı yapısı (öyküleme) üzerinden bir anlatım gerçekleştirilecektir. Sonraki bölümde ise Ümit Ünal’ın *Nar* filminin görüntüleme, oyunculuk, kostüm ve makyaj, dekor ve mekân tasarımı ile aydınlatma öğeleri mizansen eleştirisi yöntemi ile incelenecektir. Mizansen eleştirisi yönetmenin filmin görsel dilini oluştururken yaptığı tercihlerin tesadüfi olmadığı ve her bir tercihin belirli bir amaca yönelik olarak yapıldığı önermesine dayanması noktası oldukça önemli bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle bu yöntemin seçilmesindeki en büyük etken de bu noktadır.

Ümit Ünal’a göre *Nar* (2011), *Ara* (2008) ve *9* (2002) bir üçleme olarak düşünülebilir. Bu noktada, Ümit Ünal’ın *Ara* ve *9* filmlerini de incelediğimizde aslında bir çeşit benzerlik gösterdiği de görülmektedir. Düşük bütçeli olan filmler, yalın bir sinematografiyle tek oda içinde anlatı dilini oluşturan kesişen hayatların daha çok karakterlerin diyalogları üzerine kurulmuştur. Bu üç filmde de sanki hayata bir odanın içinden bakılmaktadır. Üç uzun metraj filmi, aynı biçimde bir mercekten, pencereden dünyaya bakarcasına ve hayatı sorgular nitelikte olmaları dikkat çekmektedir. Ünal’ın ifadesiyle aslında *Nar* filminin sinematografik olarak daha güçlü bir dili olduğu bilinmektedir (Salman, 2020: 146). Çalışmada ise bu filmin seçilmesindeki sebeplerden biri de yönetmenin bu ifadesidir.

## SİNEMADA MİZANSEN

Bir filmin yönetmeni, Neyi çekecek? Nasıl çekecek? Çektiğini nasıl sunacak? şeklinde üç soruyla karşı karşıyadır: İlk iki soru mizansenin (mise-en-scene), sonuncusu ise kurgu ile ilgilidir (Monaco, 2003: 177). Mise-en-scene olarak Fransızcadan geçen kelimenin anlamı tam olarak “sahneye koyma” (staging on action)’dır. Bu terim, ilk olarak oyunları yönetme pratiği için kullanılsa da sonraları yönetmenin görünenler üzerindeki kontrolünü ifade etmek için kullanılmaktadır. Açıkçası, mizansen kontrol eden yönetmen olayları kamera için sahneye koyar (Bordwell&Thompson, 2008: 112). Bu kontrol ile normal gerçekçiliği aşma gücü vardır. Sinemayı bir gerçeklik anlayışıyla sınırlamak mizansenin yoksullaştırır ve sinemada ilk bu tekniğin ustası olan George Melies, oluşturduğu mizanseninle hayali bir dünya yaratır. “Aksiyonu planlamak ve kamera için sahnelemek fikrinin hikayesi ise Melies’in Place de L’Opera’da film çektiği anda, kamerasını otobüs geçerken durmasıyla başlar. Ardından kamerasını tamir eder; ama otobüs gitmiştir, yerine bir cenaze arabası geçmektedir. Bu sırada Melies, keşfeder, hareket halindeki otobüsün cenaze arabasına dönüşümünü. Bu dönüşüm, Melies’de kurgu ve mizansenin birlikteliğinin ne denli önem arz ettiğine tanık olmuştur; böylece bu ilham kaynağı yeni bir tekniğin doğuşuna sebebiyet vermişti” (Köksal, 2017: 98-99).

Sinemanın tüm teknikleri arasında yönetmenin tarzını ilk bakışta ortaya koyan en bilinen teknik olan mizansen sahneleme, mekan tasarımı, kostüm ve makyaj, aydınlatma, oyunculuk gibi unsurlarla inşa edilmektedir (Bordwell&Thompson, 2008: 115). Filmlerde öyküyü daha ilgi çekici kılmakla beraber filme simgesel anlam katan bu öğeler filmin anlatı yapısı veya öykülemesi için önemli olduğu düşünülmektedir. “Sinemaya tam bir gelişim içerisinde şans veren öyküdür. Hem Kracauer hem de Balazs için öykülü film sinemasının estetik olduğu kadar ekonomik temelini de oluşturur, çünkü bir çeşit deneyimlerin en karmaşık olanlarını da yaratabilecek bir konunun oluşumunu ve izleyicinin katılımının olabileceği türü yaratan oyunu vücuda getirirler” (Andrew, 2010: 208). Öykünün anlatımında mekan ve aksesuarların kullanımı film dili açısından oldukça önemlidir. Mizansenin olmazsa olmazı mekan ve dekor düzenlemesi, tiyatrodaki olduğu kadar sinemada da önemli olmuştur. Filmlerde mekanlar kimi zaman doğal kimi zaman ise baştan sona oluşturulmuş yapay bir dekor olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmsel atmosferi oluşturmada en az mekan düzenlemesi kadar önemli olan kostüm ve makyaj tasarımı, anlatılara uygun bir şekilde doğaldan abartıya kadar değişiklik gösterebilir. Bazı sahnelerde bir kostüm parçası önemli bir motif olabilir. Örneğin; “Fellini’nin 8,5 filminde başkarakter Guido’nun gözlükleri karakteri tamamlayan önemli bir unsurdur. *Oz Büyücüsü*’nde Oz’un kırmızı çizmeleri, Chaplin’in bol pantolonu, dar ve küçük ceket, abartılı beyaz makyajı bastonu Şarlo tiplemesini tamamlayan en önemli unsurlardandır” (Köksal, 2017: 102). Bir başka mekan tasarımının etkin bir rol oynadığı film *The Usual Suspects*’de (Bryan Singer, 1995), beş suçlu bir araya gelir. “Arka duvarda sıra sıra dizili küçük pencereler olmasına karşın, bunların bir koridora mı yoksa dışarı mı baktığı belli değildir. Bu iki sahne ve mekan yalıtılmış bireylerin daha önceki sahnelerinin tersine, beşliyi birbirine yakınlaştırır ve aralarındaki gerilimi açığa çıkarır” (Butler, 2011: 34).

Yönetmen için mizansenin önemli öğelerinden biri de oyunculuktur. “Tiyatrodaki ve sinemada oyuncunun amacı yaratacakları kişinin karakter bakımından bütün oyun boyunca bütünlük göstermesini sağlamaktır” (Arslantepe, 2012: 37). Filmin kahramanlarının çoğunluğu oyuncuların oluşması da bazen hayvan ya da anime karakterlerden oluşabilir. Oyunculuk genellikle gerçekçilik sorunsalına yakalanmaktadır. Sinema oyunculuğunun temelinde Stanislavski ekolü oyunculuk daha çok benimsenmektedir. Buna zıt olan jestlerin daha büyük ve abartılı olduğu türden filmleri olan yönetmenler de bulunmaktadır. Bunların başında Fellini ve Tim Burton gelmektedir. Bu büyük oyunculuklar bir anlamda sinema dünyası ile tiyatro dünyası arasında bir çizgi çekmektedir ve sinema bu anlamda büyük oyunculuğa soğuk bakmaktadır (Köksal, 2017: 122). Sinema filmlerinin tv filmlerinden ya da tiyatrodan farkı ise görüntüyle anlatımın ağırlıklı olmasıdır. Oyunculuk filmlerde daha az sözcüklerle desteklenmektedir.

Mizansenin bir diğer önemli yanı da aydınlatmadır. Aydınlatmada biçim, kaynak, nitelik ve renk gibi etmenleri de hesaba katmak gerekmektedir. Örneğin *Usual Suspects* filminde mekan tasarımının önemini nasıl vurguladıysak aydınlatma da başka önemli bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde, “ışık parlak ve beyazdır; dolayısıyla, Keaton gözlerini gölgelendirmek zorundadır; oysaki hücrede, ışık bulanık ve yeşile çalan bir tondadır ve sahne ilerler, karakterler birlikte iş yapmaktan söz ederken, daha mavi olmaya başlar. Sorgu sahnelerinin birçoğunda kimin sorgulandığını açıkça verebilmek için karakterlerin yukarıdan aydınlatıldığı görülür” (Butler, 2011: 35). Dolayısıyla aydınlatmanın temel amacı, çevre algısını manipüle etmek ve ifade etmektir. Ayrıca deneyimlerimiz için bir bağlam oluşturabilir, bize belirli bir olay hakkında nasıl hissetmemiz gerektiğini anlatan bir çerçeve sunabilir (Zettl, 2005: 20).

Filmde her karakterin kişiliğini yansıtan kendine özgü bir tarzı bulunmaktadır. Bu tarzı yansıtan makyaj ve aksesuarlar da kostümlerin bir uzantısıdır. Örneğin korku ve bilim kurgu filmlerinin vazgeçilmez olan bu öğeler kimin ölü, kimin hayatta olduğunu, kimin gerçek kimin hayal olduğunu göstermek ve gerilimi artırmak, atmosferdeki istenilen havayı verebilmek için film estetiğinin bir parçası olarak kullanılmaktadır. Bazı filmlerde mizansenin öğeleri arasında simgeler ve motifler büyük öneme sahiptirler. Bazen bir rolden daha büyük bir role sahip olan bir nesne, bir simge, bir renk belli bir anlama sahiptir. Örneğin; “Peter Greenaway’in *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (1989) filminde, dört belirgin bölge vardır: dışarıyı mavi, mutfak yeşil, restoran kırmızı, tuvaletler beyazdır. Karakterlerin odalar arasındaki geçişleri esnasında kamera çevrilirken, elbiseler, eşarplar ve fularlar bölgeler arasında renk değiştirir” (Butler, 2011: 37). Özetle, mizansen uzamın görüntü içinde ifade edilme tarzıdır. Karakterlerin konumlandırılması, kameranın yerleştirilmesi, aydınlatma, rengin kullanımı ya da siyah

beyaz bir filmde gri tonlarının kullanımı olmak üzere her şey mizansen kavramının içine dahil edilebilir. Aynı zamanda bu öğelerin yanı sıra ses ve müzik de mizansen için önemli unsurlardandır (Kolker, 2009: 84-85).

Çalışmanın örnekleme olan *Nar* filminde ise iki zıt karakterin adalet teması üzerinden çarpışması nar taneleri ile betimlenmektedir. “Nar metaforu mitolojide olağanüstü güç ve güzellik, bolluk ve bereket, kutsal ağaç, bilgi ağacı, kötülere uzaklaştıran nazar sembolü anlamına gelmektedir” (Yücel, 2018: 121). Birbirinden çok farklı olan nar tanelerinin aslında aynı kabuğa tutunduğunu fakat kabuk çatladığında etrafa nasıl saçıldıkları metaforik dilde anlatılmaktadır. Gerçeklerin ortaya çıktığında aslında adalet duygusunun çatırdamasıyla narın kabuğunun çatlaması sembolize edilmektedir. Narın dış kabuğu toplumu, narın içerisindeki taneler ise bireyleri oluşturan bir simgedir.

## ÜMİT ÜNAL VE SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

*“Hepimiz nar taneleri gibi birbirinden ayrıyız:  
Hem çok benzeriz hem de çok farklıyız.  
Ama açılmamış bir bütün nar gibiyiz aynı zamanda”*  
Ümit Ünal

Yazar, yönetmen ve senarist olan Ümit Ünal, 1965 İzmir doğumludur. Üniversite eğitimini Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon bölümünde 1985 yılında tamamlamıştır. Üniversite yıllarında sinema serüvenine başlayan Ünal, kısa filmler çekmiş, farklı senaryolar yazmış ve bu dönemde birçok ödül kazanmıştır. İlk senaryosunu kendi teyzesinin hikayesinden etkilenerek yazmıştır. Baskıcı bir ailede büyüyen teyzesi intihar etmiş, Ümit Ünal bu intihardan çok etkilenerek Halit Refiğ tarafından beyaz perdeye aktarılacak *Teyzem* filmi kaleme almıştır. İlk senaryosu *Teyzem* ile birlikte sinema dünyasına adım atan Ünal, çocukluğundan beri hayalini süsleyen ressam olma isteğinden ziyade kendisi için uygun olanın sinema olduğunu fark etmiştir. *Teyzem* filmiyle, Milliyet Gazetesi'nin düzenlediği senaryo yarışmasında 1986 yılında birincilik elde etmiştir (Salman, 2020: 107-108). Ertem Eğilmez ile *Milyarder* (1987) filmi; Atif Yılmaz ile *Hayallerim Aşkım ve Sen* (1987) ve *Arkadaşım Şeytan* (1988) filmlerini; Tunç Başaran ile Oscar adayı olan *Piano Piano Bacaksız* (1989) filmi; Sinan Çetin ile *Berlin in Berlin* (1992) filmi; Şerif Gören ile *Amerikalı* (1993) filmi ve Tomris Giritoğlu ile beraber çalışarak *Yaz Yağmuru* (1993) filmi ortaya koymuştur. “Sinemada kendine dair dertler anlatmak istiyorsan tek yolu yönetmenlik. Senaryoculukla olmuyor” sözüyle sinemanın kapsamlı bir alan olduğuna değinmiştir (Uygun ve Sevindi, 2011: 67). Ümit Ünal'ın devam eden sinematografisine bakıldığında, 2002 yılından itibaren yönetmenlik yapmaya başladığı görülmektedir. İlk filmi, aynı zamanda Türkiye'nin 2003 yılında en iyi yabancı film Oscar'ına aday olarak gösterildiği 9'un senaristliğini ve yönetmenliğini üstlenmiştir. Film, 2002 yılında düzenlenen İstanbul Film Festivali'nden de En İyi Türk Film ve En İyi Kadın Oyuncu Ödülü olmak üzere iki ödülle dönmüştür. İkinci filmi *Anlat İstanbul*'da dört farklı yönetmen ile çalışarak ikinci filminin de senaristliğini üstlenmiştir. Film, 2005 yılında düzenlenen İstanbul Film Festivali'nde de tıpkı ilk filmi gibi En İyi Türk Film ve En İyi Kadın Oyuncu ödülleriyle dönmüştür. *Anlat İstanbul*, 2005 yılında düzenlenen Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü, En İyi Kurgu Ödülü ve En İyi Görüntü Yönetmenliği Ödülü olmak üzere üç farklı kategoriden ödül almıştır. Senarist olarak başladığı sinema kariyerine yönetmen koltuğunda devam eden Ümit Ünal'ın 2008 yılında üçüncü filmi olan *Ara*, 27. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde jüri özel ödülünün yanı sıra 15. Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Senaryo ve En İyi Kurgu ödülleri kazanmıştır. 2008 yılında Ünal, Hasan Ali Toptaş'ın romanından uyarılma olan *Gölgesizler*'i beyaz perdeye taşımış ve filmin yönetmenliğini üstlenmiştir. Belirli dönemlerde farklı yönetmenlerin de yaşadığı ticari kaygılar, 2009 ve 2010 yıllarında Ünal'ın çekmiş olduğu *Kaptan Feza* ve *Ses* adlı filmlerinde de görülmektedir. Ünal'ın diğer filmlerinden farklılık gösteren bu iki film, Kaptan Feza yapımcısının müdahalesine uğramış; Ses ise senaristliğini başkasının üstlendiği bir film olarak Ünal'ın yapıtlarından farklılık göstermektedir. İki sene içerisinde farklılık gösteren bu iki film için Ünal, diğer filmlerine göre bu filmlerin kendisinden bağımsız şekillendiğini söylemektedir. Sinemanın, mimari gibi sanatsal ve işlevsel olduğunu söyleyen Ünal, mimariyi ve sinemayı birbirine benzetmektedir. Ümit Ünal, mimarinin de sinemanın da kendi içerisinde yapılan işi sanata dönüştürdüğünü savunmaktadır. Ünal'ın vermiş olduğu farklı röportajlar, kendisinin sinema hakkındaki görüşlerini detaylı bir şekilde paylaşmasını sağlamaktadır. Yönetmen, sanat filmi

anlayışını da diğer yönetmenlerden farklı pencerede değerlendirerek ele almaktadır. Ünal'a göre bir film, güldürü unsuru gibi unsurlar taşısın da kendi içerisinde sanat filmi olabilmektedir. Kendi filmlerini de sanat filmi çerçevesinde değerlendirip sanat dokunuşlarına yer vermektedir. Filmlerinde sanattan bahsetmeyi seven Ünal, senaryolarının içerisinde farklı sanat dallarına değinmektedir (Öztürk ve Uğur, 2016: 184-187).

Ünal, 2011 yılında *Nar* filmi ile kendi sinematografisini yansıttığı filmiyle yeniden görülmektedir. Yönetmen, 2011 yılında sadece sinema filmi ile sınırlı kalmayıp *Biz Size Aşık Olduk* TV dizisinin yönetmenliğini ve *Tatlı Betüş* adlı TV dizisinin senaristliğini üstlenmiştir. Sinemayı televizyon dünyasından ayrı tutan Ünal, kendisini sinema dünyasına ait hissettiğini ifade etmiştir. Dünyada giderek sektörün televizyon dünyasına kaymasına rağmen ilerleyen dönemlerinde ve projelerinde televizyon dünyasına ait işlere sinema sektörü kadar sıcak bakmadığı görülmektedir. Ticari filmleri gerçek sinema filmlerinden ayrı tutan Ünal, ticari filmlerin televizyon sektöründe devam eden gelişmelerden etkilenerek ortaya çıktığından, ticari filmlerin televizyon dünyasına göre şekillenmeye başladığından söz etmektedir (Uygun ve Sevindi, 2011: 67). 2017 yılında senaristliğini ve yönetmenliğini üstlendiği *Sofra Sırları*, yönetmenin ticari kaygıdan tamamen bağımsızlaşarak televizyon sektöründen de ayrılıp sinema sektörüne komple yeniden yöneldiğini göstermektedir. 2019 yılında ise *Aşk, Büyü, vs.* filmi ile tekrardan yönetmenlik koltuğuna oturmuştur. Film, 39. İstanbul Film Festivali Ulusal Yarışması'nda Altın Lale, En İyi Senaryo ve En İyi Kadın Oyuncu Ödüllerinin sahibi olmuştur.

Ünal'ın sinematografisine baktığımızda; *Ara* filminin tek mekanı olarak geçen daire, reklam ve sinema filmleri için kiraya verildiği, 9 filminin karakteri olan Firuz'un fotoğrafçı olduğu, *Nar* filminde ise Deniz karakterinin tiyatro oyuncusu, Doktor Sema'nın ev duvarlarında ise sanat ile ilgili tablolar yer aldığı görülmektedir. Bu bağlamda yönetmenin filmlerinde genellikle karakterler ya da mekan üzerinden farklı sanat dallarıyla ilişki kurduğu söylenebilmektedir (Yücel, 2018: 124). Ümit Ünal'ın filmlerinin anlatı yapısına bakıldığında klasik anlatı izlerinin yanı sıra modern anlatı izlerinin de taşındığı görülmektedir. Genellikle sanat sinemasında ve auteur yönetmenler tarafından tercih edilen filmlerdeki açık uçlu son, Ünal'ın filmlerinde de görülmektedir. Yönetmen, günlük hayatın izlerini taşıyan filmlerinde sıradan karakterleri ele almayı tercih etmektedir. Aynı zamanda filmlerinde kadın karakterlerin erkek karakterlere göre daha baskın olduğu gözükmektedir. Filmlerinde kadın karakterlere ise kilit rol düşmesini Ümit Ünal şu sözleriyle açıklamaktadır:

*Kadın karakterler işlerimde hep erkeklerden daha fazla yer kapladı, kaplıyor. Birinci neden şu olabilir: Yazdığım, çektiğim her şeyi birleştiren ana başlık sanırım bir tür itiraz duygusu, şahit olduğum haksızlıklara itiraz. Kadınlar bu dünyada en çok haksızlığa uğrayan, “en büyük azınlık”. Bu açıdan kadın hikâyeleri ister istemez işlerime konu oldu, oluyor. Kadınların dünyasına bakmak, kendi dertlerimi kadın kahramanlar üzerinden anlatmak doğal bir refleks gibi, içimden gelen bu. İkincisi: Hayat boyu benden beklenen toplumsal, cinsel davranış kalıplarına uyamadım. Denemedim değil, zaman zaman denedim, ama olmadı. Bulduğum hemen her ortamda kendimi yabancı bir misafir gibi hissettim hep. Hayat boyu uyumsuzlarla, kendisine sunulan hazır “normal” kalıpları reddedenlerle ya da haksızlığa uğrayıp kenara itilenlerle özdeşleştim. Erkek ya da kadın, bildik dünyalar ilgimi çekmiyor. Yazdığım karakterler çoğunlukla “erkeksi” ve “kadınsı” kalıplardan uzak, beklentilere aykırı, hayatın kenarında yaşayan insanlar (URL-1).*

Yönetmenin 9, *Ara* ve *Nar* filmleri üslup konusundan birbirleriyle benzerlik taşımaktadır. Bu üç film, “Oda Filmleri Üçlemesi” olarak anılmaktadır. Tek mekanda geçmesinden dolayı oda filmleri olarak anılan filmlerde daha çok diyaloglar ön plana çıkmaktadır. Bu filmler, yönetmenin sanat sinemasına dair izler taşıyan ve kendisini ticari kaygıyla ana akım sinemaya uymak zorunda kalan yönetmenlerden ayrılmasını sağlamaktadır.

## “NAR” FİLMİNİN MİZANSEN ELEŞTİRİ YÖNTEMİYLE ANALİZİ

### Filmin Anlatı Yapısı

Ümit Ünal, üçlemesinin son filmi olan *Nar*'ı, 2011 yılında çekmiştir. Ünal, Türk sinemasının içerisinde kendine özgü bir sinema dili yaratabilen yönetmenlerdendir. *Nar*, gerçek zaman ve gerçek bir mekânda geçmektedir. Film hem dramı hem de gerilimi yansıtan sahneleri içinde barındırmaktadır. *Nar* filminin öyküsü kızının uğradığı haksızlık üzerine kendi adaletini yaratmaya çalışan bir kadın karakterini temel almaktadır. Yönetmen, ancak bu adalet arayışını tek bir karakterle sınırlamamaktadır. Adaletle olan güven duygusuyla bağlantılı koruyucu bir unsur ve toplumu birbirine bağlayan bir güç göstermek suretiyle diğer karakterlerle de özdeşleşebileceğine gönderme yapmaktadır. Filmde, ölen torunun raporunda anne kabahatli bulununca, kızı bunalıma girer. Raporun düzeltilmesi sonucunda kızının az da olsa rahatlayacağını düşünen Asuman, bunun üzerine fal bakma vaadiyle Dr. Sema'nın evine girer. Evde falına baktığı kişi, aslında, Dr. Sema'nın sevgilisi Denizdir. Asuman, Denize onu şaşırtacak ve sarsacak imalarda bulunur. Asuman, Doktor Sema sandığı Deniz'e ilaç içerir ve film boyunca onu etkisiz hale getirir. Deniz'in bağırması üzerine apartman kapıcısı Mustafa olaya dahil olur. Deniz, Asuman'ı aslında Sema olmadığına ikna eder ve Semayı beklerler ve bu bekleme sırasında uzun uzun tartışmalar ve diğer olaylar gelişir. Sema eve gelir, Asuman ona karşı olduğundan daha sakin yaklaşır. Sema olayı kapatmak için Asuman'a para teklifinde bulunur. Buna karşı Deniz ve Sema arasında bir tartışma geçer. Sema'nın bu davranışı karşısında hayal kırıklığına uğrayan Deniz evi terk eder.

Filmin geneli tek mekânda geçiyor ancak yer yer ek mekânlarda kullanılmıştır. Ümit Ünal, dört hayatı adeta tek odada birleştirerek bize bir mesaj vermeye çalışmaktadır. Birhan Keskin'in "*Dürtme içimdeki narı. Üstümde beyaz gömlek var*" mısralarıyla başlayan filmde sorgulama, yüzleşme ve bu bağlamda adalet arama temeli olduğu düşünülmektedir. Ailesi parçalanmış, haksızlığa uğramış ve inancını kaybetmiş bir karakter olan Asuman'ın adalet arayışı sırasında diğer üç karakterin hem kendileri hem de birbirleriyle olan hesaplaşmaları gösterilir. *Nar* kabuğunun çatlaması, güvenin azalması ve adaletin yok olmasını ve buna bağlı olarak kişilerin kendi adaletlerini sağlamaya çalışmalarını temsil etmektedir (Salman, 2020: 151).

Filmin açılışında ekrana gelen jenerikte, nar figürünün önce dağılması ekranlara verilir. Bu görüntüden sonra hızlı bir şekilde geri çekim tekniği ile dağılmış olan narları tekrar bir araya getirerek bir bütün olarak görürüz. Jenerikte gördüğümüz bu dağılma, filmin ilerleyen sahnelerinde, olaylar birbiri içerisine geçmişken bir benzerini de burada görmekteyiz. Asuman ile Deniz'in kavga ettikleri sahne, bunun bir benzeri niteliğindedir. Deniz, masanın üzerinde duran narı alarak Asuman'a fırlatır. Nar, duvara çarparak taneleri ile birlikte yere saçılır. Filmde bu durum şöyle okunabilir: narın kabuğu ülkemizi, duvara çarparak dağılan taneleri aynı ülkede yaşayan farklı hayatları temsil ettiği şeklindedir.

Filmin çatışma noktası, dört farklı karakterin bir araya gelmesiyle doruk noktasına taşınmaktadır. Film, her biri farklı kültürlerden, farklı yaşantılar içerisinden gelen temsilleri tek bir mekânda buluşturmaktadır. Filmdeki karakterler toplumda hoş karşılanmayan ve toplum tarafından ötekileştirilmiş karakterlerdir. Filmdeki karakterlerin birbiri üzerinde hem maddi hem de statü üstünlüğü kurmaya çalıştığı gözlemlenmektedir. Örneğin; Sema'nın Deniz üzerinde kurduğu üstünlük maddi üstünlük olarak okunabilir. Çünkü evin geçimini ve yaşanan güzel lüks hayatı, Sema kendisinin sağladığını savunur. Deniz'in ise bir hayal peşinde tek bildiği şeyin pahalı şaraplar ve lüks tatillerdir. Bu durumu Deniz'in suratına vuran Sema, Asuman'a da torununun canına ve kızının ruh bozukluğuna karşılık para teklif eder. Aynı baskıyı kapıcı Mustafa'ya da yapar. Ona da vicdan üzerinden baskı kurar.

Filmin finali açık uçlu bir şekilde seyirciye bırakılmıştır. Mustafa ise evden çıkarken polis çağırma alarmına basar ve Sema ile Asuman'ı baş başa bırakır. Filmin final sahnesindeki rol değişimi izleyiciyi şaşırtan bir sahne olmuştur. Deniz'in Asuman, Asuman'ın da Deniz olmasını hayatın döngüsü olarak da yorumlayabiliriz. Film, başladığı noktaya geri döner ve roller değişmiştir. Bu döngü bitmeyen, sonsuz bir yapıya işaret etmektedir. Bu döngüyü aslında filmde yer yer görmekteyiz. Örneğin, Falcı Asuman, kızı ve torununu anlatırken nar tanelerini tek tek ayıklar ve masanın üzerine koyar. Kabuktan ayrılan nar taneleri Asuman'ın kızı ve torununu temsil eder. Aynı zamanda kabuğundan ayrılan her bir nar tanesi doğum, yaşam ve ölümdür. Kısaca hayatın zamansal döngüsünü ifade eder. Bu döngüsel yapıda insanların kim olduğu önemli değildir. Kapıcı Mustafa'nın Asuman'a attığı tokat sonucu Asuman'ın yere kafasını çarpıp baygınlık geçirdiği anda gördüğü hayal, bir çocuğun camdaki buhaya çizdiği spiral

şeklinin geriye doğru sarılması sahnesi, spiralin camdan yavaş yavaş silinmesiyle kullanılan sembolik atf, hayatın döngüsü, yeniden doğuş ve yaşamın temsildir. Kişilerin önemini yitirdiği fakat yapının hep aynı kaldığını işaret etmektedir.

Bir başka sahnede; Sema Deniz'e hayatın gerçeklerinden bahsederken vurguladığı sözler, Deniz'in Asuman'a sarf ettiği sözler ile birebir benzerlik göstermektedir. Sema'nın vurguladığı "bazen büyük kötülükler olmasın diye küçük kötülüklere izin verilir, bazılarının hayatı yanar, bazıları kendilerini kurtarır, doğa böyle işliyor, gücün kadar varsın" sözleriyle Deniz'e ders vermeyi amaçlamaktadır. Sema, bu konuşma üslubu ile Deniz'e ders vermeyi amaçlamaktadır. Sema, daha çok erkeğe özgü özellikleri taşımaktadır. Filmde Sema parayı ve gücü temsil ederken, Deniz duygusal, kırılgan, sorumluluklarını idrak edememiş bir kız yerine konulur. Doktor Sema hastanede hem söz sahibi hem de evde parasal güç olarak karar verme yetisini kullanır. Bu da onun otoritesinin bir göstergesidir. Filmde, Sema'nın Deniz'e olan, kabaca hayatın gerçeklerinden bahsettiği andan itibaren bu ilişkiyi adeta kadın-erkek ilişkisine çevirip evde parası olanın güç sahibi olduğunu bizlere hatırlatılmaktadır. Film, bu dakikalarda hareketlilik kazanmayı başlamaktadır. Deniz'in duyduklarından sonra evi terk etmesi üzerine sahil boyunca hakim olan kapalı hava bizlere ayrılık temasını hissettirmektedir.

### **Sahneleme: Hareket ve Performans**

Dış mekan görüntüsüyle başlayan filmde, kamera Asuman'ı takip eder. Burada söz konusu karakterin kim olduğu ve nereye gittiği noktası seyircide merak uyandırır. Yönetmen, hem Deniz'i hem de Asuman'ı paralel kurgu yöntemiyle art arda göstererek iki karakterin birbiriyle iletişime geçeceğinin sinyallerini vermektedir. Nitekim Asuman, Doktor Sema'ya fal bakmaya geldiğini söyleyerek filmin önemli bölümünün geçeceği mekana giriş yapar. Asuman, Deniz'i Sema sanır, Deniz de bu durumu bozuntuya vermeden sürdürünce öykü farklı bir noktaya taşınmaktadır. Filmin tek mekanda geçmesiyle yaratılmak istenilen klostrofobik bir etki söz konusudur. Özellikle tartışma sahnelerinde kullanılan kadraj-içi-kadrajlar tek mekanda geçen filme görsel bir zenginlik katma boyutuyla dikkat çekmektedir. Ünal, yapım sürecini anlattığı bir röportajda senaryonun gücüyle tekniğin kullanılmasının yakından ilişkili olduğunu ifade etmektedir: "En uzun süren şey senaryo yazımı oldu. Yaklaşık bir yıl sürdü. Böyle küçük bütçeli bir film yapmaya kalktığımızda, sete yaratım aşamasından bir şey bırakamıyorsunuz. Böyle tek mekânda geçen bir filmin hareketi senaryonun kurgusuna bağlı" (Uygun ve Sevindi, 2011: 70-71). Filmde genelde yakın planları tercih eden yönetmen, verdiği detaylarla ve kullandığı açılarla dört karakterin hayatını bir odaya sıkıştırmış gibi kullanmayı tercih etmektedir. Kameranın konumlanması, çerçeve dışına çıkma ve arka planı bulanıklaştırma gibi teknikler Ünal'ın tercih ettiği sinema dilini oluşturmaktadır.

*Nar* filminde filmsel araçlar kamera çekimlerinde kullanılan bazı efektlerle ortaya çıkarılır. Özellikle diyaloglu sahnelerde konuşan karakteri netleştirip arka planda kalan nesne ya da kişileri bulanıklaştırarak göstermesi, aslında özne bakış açısının önemine vurgu yapmaktadır ve yönetmenin bakış açısıyla sahneye hakim olmamız gerektiğini göstermektedir.

Yönetmenin tercihlerinden bir diğer çekim açısı ise orantısız açılar, izleyicinin dikkatini bozacak, tekinsizlik yaratarak atmosferin gerilimini vurgulayacak çekimler olduğu görülmektedir. Özellikle Deniz'in Asuman ile konuştuğu ve telefon görüşmesi yaptığı sahnede orantısız açı kullanılmıştır. Ünal, Asuman ile konuştuğu sahnede Deniz'i, izleyicinin tam olarak görebileceği bir açıdan değil, omuzdan aşağısının görünecek şekilde, kamerayı konumlandırmış ve bu şekilde Deniz'in yüzünü çerçeve dışında bırakarak dikkatimizi bu çerçeve dışındaki alana kaydırmıştır. Deniz'in telefon görüşmesi yaptığı sahnede kamera, duvarın arkasından bakarak izleyiciyi bir dikizcinin saklanma konumunu çağrıştıran bir biçimde konumlandırılmıştır.

Filmin mistik havasını yaratan ses tasarımı, yönetmenin 9 ve *Ara* filmlerinde de sıklıkla başvurduğu yöntemlerdendir. Film müziği, duygusal atmosferi yaratmada ve karakterin psikolojik durumunu belirtmek için titizlikle kullanılmaktadır. Müzik ile sahnenin duygusal yapısının güçlendirilmesiyle istenilen düşünce vurgulanmakta ya da çöşku artırılarak, karakterlerin ruhsal durumları anlatılarak mekan ve zaman belirtilmektedir.

*Müzik psikolojisinde minör tonlar (ikili, üçlü, beşli) genel anlamda duygusal acı, acının ifadesi, hayatın şikâyeti vb. duyguların sembolizminde kullanılır. Minör tonlar ayrıca kadınsılığı da sembolize eder. Jenerik bölümünde yer alan müzik, minör tonda, Batı elektronik alt yapı üzerine makamsal izlenimlere dayanan bir tasarıma sahiptir ve hem tedirgin edici hem de mistik bir duyumsama yaratma özelliğindedir. Benzer etki Deniz'in evden kaçıp, çığlıkla sokakta dolaştığı sahnede de söz konusudur. Burada da piyanoyla çalınan minör müzik, Deniz'in o 'devasız' çığlığını başarılı bir şekilde yansıtabilmektedir (Sözen, 2013: 117).*

Örneğin filmde, Asuman'ın "Görüyorum, ...iki sene önce bana geldiler... sözlerini devam ettirdiği sahnedeki ses efektleri korku ve gerilim yaratmaktadır. Müziklerin yapımcısı olan Selim Demirdelen, bizlere ilk sekansta bir sonbahar havasını hissettirmeye çalışmaktadır. Asuman'ın, bu arka fon müziği eşliğinde yürürken yüzüne yansıyan çaresizliğini görebiliyoruz. Ünal, filmde kompozisyonu destekleyecek, izleyicinin dikkatini filme daha fazla çekmek ve gerilim atmosferini hissedebilmesi için ses ögesinden yararlanmıştı. Sahne içerisinde kullanılan sesler ve müzikler izleyici üzerinde gösterilen olaylara uygun bir tepki ve kapalı alanda kalma korkusunu (klostrofobi) destekleyebilecek şekilde tasarlanmıştı. Tek mekanın yarattığı klostrofobik etkiyi, duyumsatan sahne tasarımları doğru bir müzikle tekinsizlik hissini pekiştirmektedir. Kullanılan ses ve müzikler hem tedirgin edici hem de mistik bir duyumsama yaratma özelliğindedir.

Filmde kullanılan flashback -geçmiş gösteren sahne- tekniği kapıcı Mustafa'nın çocukluğuna gidilmesine yardımcı olmakta kullanılmıştır. "Mannak Noni" hikayesini bu teknik sayesinde izleyici öğrenmiş olmaktadır. Bu bağlamda ışıkların renginin değişmesi, kadrajların iç içe girmesi bu sahnelerde gerilimi besler niteliktedir. Bir huzursuzluk örneği de sürekli alt komşusunun köpeğinin havlaması ve uluması mitolojik bir gönderme olabilir. Bu ulumanın aslında kötü olayların habercisi olduğu düşünülebilir.

### **Oyuncu Performansı ve Karakterlerin Temsili**

Filmin ana karakteri olan Asuman, torununun öldüğünü Doktor Sema'nın nöbette olduğu gün öğrenmiştir. Doktor Sema, doğru olmayan bir tutanağın altına imzasını atarak çocuğun annesini suçlu tutmuştur. Asuman, kızının duyduğu vicdan azabından dolayı adalet sağlamak ister. Kızını aklamak için kendince bir plan yapar. Filmde, çeşitli meslek gruplarına dair sınıfsal statüler yer almaktadır. Örneğin, Deniz sanat insanı, Sema gücü seven biri, Asuman ise batıl inanca sahip, Mustafa ise milliyetçi muhafazakar bir karakter olarak yer almaktadır. Yönetmen, bu karakterler üzerinden toplumun yapısını ele alırken şöyle bir açıklamada bulunur: "Apayrı şeylere inanan dört kişiyi bir evin içinde, yarım gün gibi kısa bir sürede adalet konusunda, kendilerine yarattıkları inanç dünyaları konusunda ciddi bir sorguya tabi tutmayı istedim. Bugün düştüğümüz belirsizlik ve güvensizlik ortamını, batıl inançla bilime duyulan inancın, naif idealistler ile 'Büyük kötülükler için küçük kötülükler izin verilebilir' diyenlerin çatışmasını anlatmak istedim" (Yaşartürk, 2012: 180). Toplum olarak farklılıklardan oluşan fakat bir arada yaşayan insanların özellikle ötekilerin hikayelerinin işlendiği filmde, toplumsal çatışmalar yer almaktadır. "...Hep ben de kendimi bir tür yabancı gibi hissettim yaşadığımız toplumda. Hala da olağanüstü iyi bağlar kurmuş değilim, yaşadığım yerle... Onun içinde de toplumsal normların dışında kalan insanlar, gerek cinsel tercihleriyle gerek hayat içinde duruşlarıyla kenarda kalmış, kenardan bakan insanlar her zaman ilgimi çekti" (Öztürk ve Uğur, 2016: 188). Eşcinseller, yaşlı kadın, kapıcı vs. yer alan karakterler dışlanmışlardır. Dışlanmışların en büyüğü olan kadındır. Ünal, "...herkes kendine din, fikir, ideal gibi bir inanç seçiyor ve biz bir arada olmayı başarabiliyoruz. Tıpkı narın içindeki yüzlerce tane gibi çok farklı mahlûklarız" (Sözen, 2013: 109). Bazı sınıfsal farklılıklar detaylarda dikkatimizi çekmektedir. Örneğin, Deniz'in Asuman gelmeden önce evde dolanması esnasında detay çekim olarak ayakları gösterilir. Bu sırada, ayakları bakımlı ve tırnakları ojeli olan Deniz hakkında seyirci bir görüşe sahip olmaktadır. Aynı zamanda Sema'nın giyim tarzı da bize maskülen bir karakter olduğunu göstermektedir.

Asuman toplumun görülmeyen aşağılanan, ötekileştirilen kısmını gösterirken; Sema, makam sahibi ve gücünün, servetinin sayesinde adaleti şaşırtacağını gösterir. Deniz, toplum normlarının dışına çıkmayan birisidir fakat Asuman'ın başına gelen bu olayları önemsemeyip sormayacak kadar da kişileri statüsüne



göre yargılar. Mustafa yaşadığı çevre itibarı ile kendisini Asumandan daha üstün görür. Deniz’e abla diye hitap ederken Asuman’a karşı takındığı tavır bu şekilde değildir. Doktor Sema’ya “hanımefendi” diye hitap ederken, başörtülü bir kadına “kime baktın?” diyerek kabalaşması bu durumda bir sınıfsal mesele olduğu kanısına varılmaktadır. Aynı zamanda Mustafa, her koşulda hayatta kalabilmek için direnirken konu adalet arayışı olunca vicdandan yana tavrını gösterir ve seçimini adaletten yana yapar. Filmde güçlüler-güçsüzler, yoksullar-zenginler kavramları üzerinden kişiler bir araya gelerek sınıfsal farklılıkları ve inanış biçimleri ile kısa bir Türkiye genel özeti geçmiştir. Filmin sonunda Asuman ve Deniz yer değiştirir halde görülür. Asuman ve Deniz’in yerinde olabileceğimize dair mesaj olarak empati unsuru koyulmuştur.

Doktor Sema karakteri, Asuman’ın ailesine karşı yaptığı hata ile birlikte kendisine iç güdü desteğiyle bir savunma mekanizması oluşturmuştur. Bu davranışını normalleştirmek için Doktor Sema karakterinin makam ve mevkisinin önemi vurgulanmıştır. Makam ve mevki öneminin vurgulanması Doktor Sema karakterinin gücünü koruyabilmesi için yapılmaması gereken yollara başvurarak “yapmak zorundaydım” ifadesi ile id egosu ifade edilmiş olur. Doktor Sema karakteri, kendi çıkarlarına ve ahlak değerlerine bağlı olarak hareket, konuşma, kıyafet ve belirgin davranış şekli ile toplumsal statüsü elit zümreye aittir ve bu şekilde var olmaktadır.

Deniz karakteri, haz ilkesiyle geçici olarak engellenen ancak gerçeklik ilkesini egemen kılmasıyla toplum normlarının dışına çıkmayan ve toplumun onu dışlamasına izin vermeyen, her zaman ve her durumda kötüyü karşı adaletli olmaya çalışan bir karakteri temsil eder. Deniz karakteri, Doktor Sema karakteri tarafından hayal kırıklığına uğrayan bir insan modelidir. Doktor Sema karakterinin de film içerisinde ifade ettiği gibi Deniz karakteri 30 yaşına gelmesine rağmen, kendi parasını kendisi kazanamamış bir birey olduğu ifade edilmiştir. Deniz karakteri pembe dizi hayatı yaşayan, başkalarının yaptıklarına göre hayatını şekillendiren ve bu şekilde hayatta var olmaya çalışmaktadır.

Sema’nın bencil, çıkarıcı ve ahlaksız yapısı, Deniz’in duygusal, insancıl, ahlaklı yapısıyla çatışır. İşte bu zıtlığın çarpışması sanki bir krizin ortaya çıkmasını bekler niteliktedir. Bu iki tezatlığı kadın imgesi üzerinden betimleyen senarist, bu çatışmanın nasıl bir sona varacağını tasvir etmektedir. Filmde erkek bir figür yer almamasına rağmen o eril maskülenliği, klasikleşmiş kadını hor gören figürü, Sema üzerinden görürüz. Sema evin gelir kaynağı olan haliyle ilişkide bir sıfır önde olan kişidir. Bu üstünlük haliyle erillğe atfedilen akıllı, idealist yanı tehlikeye giren mesleğini kurtarmak için ona engel olan kişiyi yani Deniz’i hedef alır. Karakterin bize yansıttığına göre, sözde heteroseksüel ilişkide olması gereken bir tarafın daha romantik, feminen diğerinin daha maskülen olduğu bir ilişki biçimi vardır.

## Kostüm ve Makyaj

Kostüm ve saç-makyaj tasarımı filmsel anlatıda tamamlayıcı bir unsurdur, filmin inandırıcılığına çok şey katmaktadır. “Kostüm film karakterini tanımamızda, onlar hakkında yargılarda bulunmamıza yardımcıdır. Zengin, yoksul ya da düzenli, düzensiz gibi bilgiler kostümle verilebilmektedir. Film kişilerinin yaşam tarzları, yaşam felsefeleri kostümle yansıtılmaktadır” (Arslantepe, 2012: 36). Kostümler anlatılarda önemli bir motif olarak yer almaktadır, bu noktada Fellini’nin 8½ filmindeki karakteri Guido’nun kendisini dış dünyadan korumak için taktığı güneş gözlükleri nedensel bir rol oynar (Bordwell&Thompson, 2008: 122). Filmlerinde en az kostüm kadar saç-makyaj tasarımı da önemlidir. *Charlie’nin Çikolata Fabrikası* filminde Johnny Deep’in makyaj tasarımı buna en güzel örneği teşkil etmektedir. Bir diğer örnek ise Alman Dışavurumculuk akımının başat filmlerinden *Dr. Caligari’nin Muayenesi’nde*, makyaj filmin atmosferi için tamamlayıcı bir öğe olarak kullanılmaktadır (Köksal, 2017: 103). Kostüm ve makyajın işlevlerine baktığımızda görmekteyiz ki “...filmde yer alan oyuncuların anlatıda yer alan karakterler olduğu etkisini yaratmak, oyuncuların fotojenik özelliklerini ön plana çıkarmak, karakterin ekonomik durumu, sınıfı, cinsiyeti gibi temel bilgileri sağlamak, anlatımın geçtiği dönemin atmosferini yansıtmak, kültürel bağlamı ortaya koymak, filmin türüne göre ikonografik özelliklerini yansıtmak, filmin bağlamı içerisinde sembolik anlamlar iletmek” şeklindedir (Tuğan, 2017: 182). Ünal’ın filmlerinde kostüm ve makyaj tasarımı kişiler hakkında bilgi vererek onların iç dünyalarını yansıtmada kullanışlı bir araç olarak kullanılmaktadır. *Nar* filminde ise karakter ve atmosfer ile mekan, nesne özdeşleştirilerek kostüm ve makyaj tasarımı ile filmsel evren yaratılmaya çalışılmıştır.

Sanat yönetimine önem veren yönetmen, metaforik anlatımlar için bu anlatım aracını *Nar* filminde kullanmıştır.

### **Dekor ve Mekan Tasarımı**

Dekorun, sadece tiyatrodaki değil sinemanın anlatı aksiyonu içinde de dinamik bir şekilde rol oynadığını görmekteyiz. Andre Bazin konuyla ilgili şöyle düşünmektedir: “Tiyatrodaki en önemli olan insandır. Filmdeki drama oyuncular olmadan varolabilir. Çarpın bir kapı, rüzgarda bir yaprak, sahile vuran dalgalar dramatik etkileri artırabilir. Bazı başyapıt filmler insanı yalnızca bir ekstra gibi bir aksesuar olarak ya da gerçek başrol oyuncusu olan doğaya kontrpuan içinde kullanır” (Bordwell&Thompson, 2008: 115). Yönetmen, dekoru çeşitli yollarla kontrol edebilir. Aksiyonun sahneleceği yeri seçmek ve dekoru oluşturmak çekim yapmanın kontrolünü artırmaktadır. Bu noktada zaten düşük bütçeli bir film olduğu bilinen *Nar* filminde mekan olarak tek bir oda seçilmiştir. Bu filmde, mekanın hikayenin önüne geçmesine izin vermeyen yönetmen, dört karakteri bir oda içerisinde yaşatmaya çalışmaktadır. Hikayesini diyaloglar üzerinden anlatan filmin dekoru da o evde yaşayan Sema ve Deniz’in ruhunu yansıtmaktadır. Dış mekan çekimlerin tercih ettiği sahnelerde özel durumlar söz konusudur. Örneğin, filmin ilk sekansında Asuman’ı farklı bir sınıfa mensup olduğu gecekondu mahallesindeki evinden çıkıp Arnavutköy’de boğazın kıyısında deniz gören bir evde oturan Semalara doğru yaptığı yolculuk sırasında görmekteyiz. İstanbul, Ünal’ın *Nar* filmi için sınıfsal farklılığı ortaya koyma noktasında doğru bir seçimdir. Bu sahnelerde değişen mekanlar ile aslında seyirciye karakterler ile ilgili ipuçlar verilmektedir. Bu noktadan hareketle, bu iki zıt mekan görüntüsü bize sosyal ve ekonomik açıdan ayrılan karakterlerin hikayelerine hakimiyetini artırmaktadır. Falcı Asuman’ın Semaların evine girdikten sonra ilerleyen sahnelerde perdeyi kapatması, hikayenin bundan sonrasının tek bir mekanda geçmesi artık karakterlerin çıkmaza girdiğini vurgulamaktadır. Bu dakikalardan itibaren filmin dramatik etki ile gerilimin bir arada bulunduğu atmosferi bizlere sunacağını, kullanılan karanlık ve kapalı hava temasından anlayabiliyoruz.

Bir çekimde dekor kadar önemli aksesuarlarda olabilir. Anlatımın akışında bir motif haline gelen aksesuar, film boyunca anlatıyı çeşitli yönlerde biçimlendirmektedir. Örneğin, filmde yer alan nar meyvesini seyirci ara sıra görmekteyiz; Deniz masanın üzerinde duran narı alarak Asuman’a fırlatır. Nar duvara çarparak taneleri ile birlikte yere saçılır. Bu sahnede nar, filmimiz için artık önemli bir aksesuar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sahne bize Psycho’daki duş perdesini hatırlatmaktadır: İlk bakışta dekorun zararsız bir parçası olan perde sonrasında katil için cinayeti saklamak için bir materyale dönüşmektedir (Bordwell&Thompson, 2008: 117).

### **SONUÇ**

Bu çalışmamızda yöntem olarak kullandığımız mizansen eleştirisi “...ön planda ve geri planda olan her şeyi işaret eder. Filmsel evrenin kurulumunu içindeki her kişi ya da nesne, karakterin küçük hareketleri, ses tonu, dil sürçmeleri de dahil olmak üzere mizansene eklemlenir” (Kabadayı, 2013: 114). Bu yöntemde, görsel stile dahil olan çekimlerin uzunluğu, hangi sahneden hangi sahneye geçileceği ve bunu yaparken hangi açıların kullanılacağı, hangi aydınlatma türünün seçileceği ve bu çekimlerin sebepleri gibi detayları içine almaktadır. Özetle, bu yöntemde yönetmenin tercihlerinin nedensiz olmadığı noktasında bir düşünceye sahip olduğu bilinmektedir.

Bu noktadan hareketle, yönetmen Ümit Ünal, gerek sinematografisi gerekse seçtiği temalar ile filmlerindeki tercihlerini mutlaka bir konu ve biçim arasındaki ilişkiye temellendirmektedir. Film temalarında ortak bileşenler bulundurmaya seven yönetmen, farklı cinsel tercihler, adalet, çarpık ilişkiler, ötekileşmiş bireyler, toplumsal cinsiyet ve toplumsal sınıf konularını filmlerinde işlediği görülmektedir. Özellikle *Nar* filminde dış çekimlerin az olması seyirciyi daha çok sıkıştırarak bu kloströfobik atmosferi desteklemektedir. Filmdeki birkaç sahne dışında Doktor Sema’nın evinde geçen filmin, orada sıkışık kalan bireyler için mekanın kısıtlayıcı özellikleri ruhsal yapısına etki etmiştir. Aynı zamanda seyirciye de aynı hissi geçirmektedir. Filmde her daim görülen bir üstten bakış söz konusudur. Doktor Sema’nın Denize bakışı, Kapıcı Mustafa’nın Asumanla ilk karşılaştığı anda ona “kime baktın!” diyerek kabalaşması sınıfsal çatışmalara örnek olmaktadır. Mustafa’nın Asuman’ın sadece dış

görünüşüne bakarak sergilediği sert tutumu aynı zamanda Deniz’e, hanım diye hitap etmesi sosyo ekonomik farklılığı yansıtır. Örneğin, Sema’nın Deniz’e “senin dünyan şu kadarlık” demesi bir başka üstten görme eylemidir.

Filmin türü dram olmasına rağmen baştan sona gerilimi canlı tutan hatta bazı sahnelerde insanın tüylerini ürperten bir filmsel evren söz konusudur. Filmde, aydınlatmanın görüntüye etkisi sadece teknik açıdan değil aynı zamanda anlatıda oluşturduğu estetik ve psikolojik yönüyle de kendini göstermektedir. Işık ve gölge ilişkisinin düzenlenmesi, aydınlatmayla oluşan görüntünün estetize edilmesini sağlamaktadır. Örneğin, ışığın dikkati yönlendirici gücü oldukça önemlidir. Parlak bir şekilde aydınlatılmış bir yer dikkatimizi yönlendirirken az aydınlatılmış gölgede kalan alan ise gizlenip gerilim oluşturabilir. Filmin çekildiği ortamdaysa hakim olan ışıklandırma genellikle mavi tonlarına hakim soğuk ışık kaynaklarından oluşmaktadır. Bu ışık türünün yarattığı etkiyle verilmek istenilen tekinsizlik ve bunalmışlık hissidir. Örneğin, hayata karşı inancını yitirmiş olan Asuman karakteri, cinler ile konuştuğunu, karanlıkta sesler duyduğunu ve bazı şeyler gördüğünü söylediği sırada ortamdaki gerilim hissini derinden hissedebiliyoruz. Dolayısıyla ortam ışığının ve renklerinin değişmesi sahnelerdeki geriliminin artmasına etkili olmaktadır.

Dolayısıyla, filmin çatışma noktası dört farklı karakterin bir araya gelmesiyle doruk noktasına taşınan film, her biri farklı kültürlerden gelen temsilcileri tek bir mekanda buluşturmaktadır. Filmdeki karakterler, toplumda hoş karşılanmayan ve toplum tarafından ötekileştirilmiş karakterlerdir. Kullanılan mizansen eleştiri yöntemiyle de bu çatışmanın çok net olarak aktarıldığı düşünülmektedir. Filmde toplumsal statüyü anlamak için öncelikle mekana ve sonrasında karakterlerin kostümlerine saç ve makyajlarına bakmak gerekmektedir. Filmin sonunda kişiler değişse de mekanın ve kostümlerin değişmediğini sadece değişenlerin karakterlerin kendilerinin olduğu görülmektedir. Yönetmen, filmi açık uçlu bir sonla bırakmaktadır. Bu son, seyirciyi kendi içerisinde sorgulamaya itmektedir. Nar metaforuyla defalarca vurgulanan filmin teması seyirciyi etkisi altına aldığı düşünülmektedir. Filmdeki bu felsefi alt yapının filmin atmosferine katkısı olduğu görülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Andrew, D. J., (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. Zahit Atam (çev.), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Arslantepe, M., (2012). *Sinema Okuryazarlığı*. Kocaeli: Umuttepe Yayınevi.
- Bordwell D. ve Thompson K., (2008). *Film Art: An Introduction*. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat (çev.), New York: McGraw-Hill Companies.
- Butler, M. A., (2011). *Film Çalışmaları*. Ali Toprak (çev.), İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Hayward, S., (2006). *The Key Concepts*. Londra and New York: Routledge.
- Kabadayı, L., (2013). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kokler, R., (2009). *Film, Biçim ve Kültür*, Ertan Yılmaz (çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Köksal, S., (2017). *Sinemada Yapım ve Yönetim*. İstanbul: Delta Yayınları.
- Monaco, J., (2003). *Bir Film Nasıl Okunur*. Ertan Yılmaz (çev.), İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Öztürk, S. ve Uğur, G., (2016). “*Sinefilozofi Dergisi Youtube Kanalı Ümit Ünal Söyleşisi*”. *Sinefilozofi Dergisi*, 1 (2), 184-193.
- Salman, S., (2020). *Sinemada Kurgu ve Anlatı İlişkisi Ümit Ünal Filmlerinin Analizi*. İstanbul: Kriter Basım Yayın.
- Sözen, M., (2013). “*Sinemasal Dramaturgi ve Örnek Bir Çözümleme*”. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Sayı: 11 (3), 100-119.
- Tuğan, H. N., (2017). “*Sinema İkonografisinde Kostüm ve Makyaj*”. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*. 6 (4). 179-190.

Sevindi, K. ve Uygun M. Z., (2011). “Hayatımızı Kurmak için Bazı Şeyleri Görmezden Geliyoruz”. Hayal Perdesi 25, 66-75.

Villarejo, A., (2007). *Film Studies-The Basics*. Londra and New York: Routledge.

Yaşartürk, G., (2012). *Ümit Ünal Işık Gölge Oyunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yücel, D. D., (2018). “Ümit Ünal ve ‘Oda’ Filmleri: 9, Ara, Nar”. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, sayı: 29. 110-127.

Zettl, H., (2005). *Sight Sound Motion*. USA: Thomas Wadsworth.

## ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 İdemen, Siren, (2019). “Ait Olduğumuz Dünyalara Mahkûm Muyuz?”, <https://birartibir.org/sinif-cinsiyet-vs/> Erişim Tarihi: 20.10.2021.

**Atıf İçin:** Sunal, G. (2022). Ümit Ünal’ın “Nar” Filminin Mizansen Eleştiri Yöntemiyle Analizi, Yeni Medya Elektronik Dergisi, 6 (1), 42-53