

**T.C.**  
**ORDU ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI**

**ALEJANDRO GONZÁLEZ İÑÁRRİTU FİLMLERİNİN**  
**AUTEUR KURAMI ÇERÇEVESİNDE ANALİZİ**

**YILMAZ DEMİR**

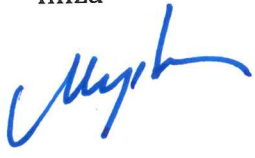

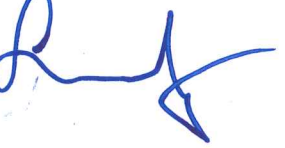
**DANIŞMAN**  
**PROF. DR. MEHMET YILMAZ**

**YÜKSEK LİSANS**

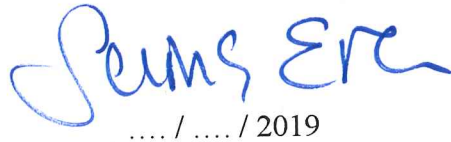
**ORDU 2019**

## JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı 15530600035 numaralı Yüksek Lisans öğrencisi Yılmaz DEMİR, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “ALEJANDRO GONZÁLEZ İÑÁRRITU FİLMLERİNİN AUTER KURAMI ÇERÇEVESİNDE ANALİZİ” başlıklı tezini 12/06/2019 tarihinde aşağıda imzaları bulunan jüri önünde başarı ile sunmuştur. Bu çalışma Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Adı-Soyadı	Üniversite	İmza
Başkan :	Prof. Dr. Mehmet YILMAZ	Ordu Üniversitesi	
Jüri Üyeleri :	Doç. Dr. Şirin DİLLİ	Giresun Üniversitesi	
	Doç. Dr. Şermin TAĞ KALAFATOĞLU	Ordu Üniversitesi	

ONAY

  
..... / ..... / 2019

Dr. Öğr. Üyesi Seçkin EVCİM

Enstitü Müdür V.

## ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezi olarak savunduğum “Alejandro González İñárritu Filmlerinin Auteur Kuramı Çerçevesinde Analizi” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

12/06/2019

YILMAZ DEMİR

15530600035

## İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	i
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
KISALTMALAR.....	vii
TABLolar DİZİNİ.....	viii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ .....	1
PROBLEM.....	6
AMAÇ.....	7
ÖNEM.....	7
VARSAYIMLAR.....	8
SINIRLILIKLAR .....	8
TANIMLAR.....	9
YÖNTEM.....	10
BİRİNCİ BÖLÜM.....	12
1. AUTEUR KURAMI.....	12
1.1. AUTEUR KURAMI TEORİSYENLERİ.....	14
1.1.1. <i>Alexandre Astruc</i> (Kamera-Kalem).....	14
1.1.2. <i>André Bazin</i> (Auteurler Politikası).....	18
1.1.3. <i>François Truffaut</i> (Yaratıcı Yönetmenler Politikası).....	23
1.1.4. <i>Andrew Sarris</i> (Çemberler Modeli).....	28
1.1.5. <i>Peter Wollen</i> (Yapısalcı Yaklaşım).....	31
1.2. AUTEUR KURAMI İLE İLGİLİ ÖNEMLİ NOKTALAR .....	36
1.2.1. <i>Cahiers du Cinéma</i> .....	36
1.2.2. <i>Sinematek</i> .....	38
1.2.3. <i>Metteur En Scène</i> .....	40
1.2.4. Yeni Dalga Akımı ve Auteur Kuramı .....	42
1.2.4.1. Yeni Dalgayı Hazırlayan Koşullar/Kaynaklar.....	43
1.2.4.2. Yeni Dalga'nın Doğuşu ve Gelişimi.....	44
1.2.4.3. Yeni Dalga'nın Auteur Kuramının Etkisi .....	49
1.2.5. Tartışmalar ve Eleştiriler .....	51

İKİNCİ BÖLÜM.....	57
2. MEKSİKA SİNEMASI .....	57
2.1.SESSİZ SİNEMA DÖNEM .....	60
2.2. ALTIN ÇAĞ .....	70
2.3. MASKELİ KAHRAMANLAR VE LANETLİ ‘LLORONA’LAR...76	
2.4. KOMEDİ VE CİNSEL İÇERİKLİ FİMLER .....	78
2.5. BAĞIMSIZ YAPIMLAR VE MİLİTAN SİNEMA .....	81
2.6. MAFYA VE UYUŞTURUCU FİMLERİ .....	84
2.7. YENİ DALGA MEKSİKA SİNEMASI .....	88
2.8. 2000 VE SONRASI MEKSİKA SİNEMASI .....	95
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	101
3. ALEJANDRO GONZÁLEZ İÑÁRRITU .....	101
3.1. ÖZ YAŞAM ÖYKÜSÜ .....	101
3.1.1. Filmografisi .....	108
3.1.1.1. Yönettiği Filmler .....	108
3.1.1.2. Yapımcılığını Üstlendiği Filmler .....	109
3.1.1.3. Senaryosunda Çalıştığı Filmler .....	110
3.1.1.4. Filmografi Evreni .....	111
3.2. UZUN METRAJ ÇALIŞMALARI .....	112
3.2.1. Amores Perros (Paramparça Aşklar, Köpekler) .....	112
3.2.1.1. Teması .....	112
3.2.1.2. Filmin Geniş Özeti .....	112
3.2.1.3. Filmin Genel Değerlendirmesi .....	125
3.2.2. 21 Grams (21 Gram) .....	133
3.2.2.1. Teması .....	133
3.2.2.2. Filmin Geniş Özeti .....	133
3.2.2.3. Filmin Genel Değerlendirmesi .....	151
3.2.3. Babel (Babil) .....	153
3.2.3.1. Teması .....	153
3.2.3.2. Filmin Geniş Özeti .....	153
3.2.3.3. Filmin Genel Değerlendirmesi.....	163
3.2.4. Biutiful (Güzel) .....	165
3.2.4.1. Teması .....	165
3.2.4.2. Filmin Geniş Özeti .....	165

3.2.4.3. Filmin Genel Değerlendirmesi .....	179
3.2.5. Birdman or (The Unexpevted Virtue Of Ignorance) (Birdman veya Cahilliğin Umulmayan Erdemi) .....	179
3.2.5.1. Teması .....	179
3.2.5.2. Filmin Geniş Özeti .....	179
3.2.5.3. Filmin Genel Değerlendirmesi .....	183
3.2.6. The Revenant (Diriliş) .....	188
3.2.6.1. Teması .....	189
3.2.6.2. Filmin Geniş Özeti .....	189
3.2.6.3. Filmin Genel Değerlendirmesi .....	196
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	201
4. AUTEUR KURAMI AÇISINDAN İNÁRRİTU SİNEMASI .....	201
4.1. FİMLERİN İÇERİK ÖZELLİKLERİ .....	201
4.1.1. Konu .....	201
4.1.2. Tema .....	208
4.1.2.1. Şiddet .....	209
4.1.2.1.1. Filmlerde Şiddet.....	209
4.1.2.2. Ölüm .....	222
4.1.2.2.1. Film Zamanı Öncesi .....	223
4.1.2.2.2. Filmde Ölenler .....	230
4.1.2.2.3. Film İçerisinde Yaralananlar .....	235
4.1.2.2.4. Cenaze Merasimleri .....	238
4.1.2.3. Bağımlılıklar .....	242
4.1.3. Kullanılan Diller ve Kültürel Unsurlar .....	259
4.1.4. Karakterler .....	265
4.1.5. Büyülü Gerçekçilik .....	272
4.1.6. Mitsel Yapı .....	280
4.1.6.1. Habil-Kabil .....	280
4.1.6.2. Ruhun Ağırlığı .....	287
4.1.6.3. Akhilleus .....	288
4.1.6.4. Babil Kulesi .....	292
4.1.6.5. Baykuş .....	295
4.1.6.6. İkarus Efsanesi .....	296
4.1.6.7. Hugh Glass .....	298

4.1.6.8. Batman .....	301
4.1.7. Açık Uçlu Finaller .....	303
4.2. FİMLERİN BİÇİM ÖZELLİKLERİ .....	305
4.2.1. Üçlü Yapılar.....	305
4.2.2. Bağlantı Noktaları .....	308
4.2.3. Renk .....	312
4.2.4. Müzik.....	314
4.2.5. Çekim Teknikleri .....	317
4.2.5.1. Hareketli Çerçeve .....	318
4.2.5.1.1. Hareketli Çerçeve Tipleri .....	318
4.2.5.2. Hareketli Kamera .....	319
4.2.5.2.1. Stedikam Planlar .....	319
4.2.5.2.2. Plan-Sekans .....	321
4.2.5.2.2.1. Yön. Plan-Sekan .....	322
4.2.5.2.2.2. Birdman ve Plan-Sekans .....	326
4.2.6. Kurgu .....	327
SONUÇ.....	339
KAYNAKÇA .....	350
EKLER.....	366
ÖZGEÇMİŞ .....	370

## ÖZET

[*Alejandro González Iñárritu* Filmlerinin Auteur Kuramı Çerçevesinde Analizi].  
[DEMİR, Yılmaz]. [Yüksek Lisans Tezi]. Ordu. [2019].

Bu tez çalışması kapsamında bireysel yaratıcılığın sınırlarını zorlayarak “öteki” yönetmenlerden farklı olmayı başarmış ve eserleriyle dünya sinemasında nitelikli bir yer edinmiş Meksika asıllı yönetmen *Alejandro González Iñárritu* seçilmiştir. Yönetmenin eserlerinde ortaya koyduğu ayrıştırıcı biçim ve içerik özellikleri ile oluşturduğu kişisel üslubu, fark edilen kişiliği sayesinde her kesimden insanı kendisine hayran bırakmıştır.

Yönetmen *Iñárritu*’nun ürettiği içeriklere *Auteur Kuramı* perspektifinden bakılırken bu kuramın gelişmesinde etkili olan eleştiriler ve tartışmalar da göz önünde bulundurulmuştur. Kuram temelde yönetmenin teknik üslubunu belirleyen öğelere odaklanarak bireysel olarak kendini var ettiği dünya görüşünün etkileri ile eserlerinde izleyicisine yansıttığı nitelikli verilerin alıcı tarafından anlamlandırılmasına dair farklı yaklaşımları da bünyesinde taşımaktadır.

Yönetmenin toplumsal ve tarihsel verilere nasıl baktığı, modern topluma getirdiği eleştiriler, oluşturduğu karakterlerinin yapısı, kullandığı metaforlar, filmin önemli bir birimi olarak gördüğü kurguya bakış açısı, renkler ve mekân üzerine geliştirdiği düşünceler, kişiselliğini filme aktarış şekli, filmlerinde işlediği öykülerin ayrıştırıcı yanlarıyla birlikte filmografisinin bütünlüğü ve özgünlüğü ile filmlerinin tema bütünlüğü, senaryo yazımında yer alması, yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendiği uzun metraj filmleri göz önünde bulundurularak analiz edilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Auteur Kuramı, Meksika Sineması, Alejandro González Iñárritu.*



## ABSTRACT

*[Analysis of Alejandro González Iñárritu Films in the Framework of Auteur Theory]. [DEMİR, Yılmaz]. [Master's Thesis]. Ordu. [2019].*

Within the scope of this work, the Mexican director, *Alejandro González Iñárritu* (he succeeded to be different from the other directors and earned reputation with his works in the world movie by pushing the limits of individual creativity) was chosen. The director's individual style composing of different forms and contents in his works and his personality impressed people of all ages.

The criticisms and the debates influenced on the development of this theory were taken into consideration while we were evaluating the contents of the director *Iñárritu* in terms of Auteur Theory. The theory, basically, focused on the factors qualifying the director's technical styles, and also incorporated the various approaches with the effects of worldview and the reflections of the qualified datas.

All the factors such as the director's viewpoint to the historical and social datas, his criticism for the modern society, his characters' qualifications, the metaphors, the viewpoint to the fiction, the thoughts on the colors and place, his personality on the film, the integrity and originality of his filmography, his movies' theme integrity, his own scripts, his own full-length films assumed as both director and producer were analyzed.

**Key Words:** *Auteur Theory, Mexican Cinema, Alejandro González Iñárritu.*

## KISALTMALAR

- Akt.** : Aktaran  
**Ayr.** : Ayrıca  
**Bkz.** : Bakınız  
**C.** : Cilt  
**Çev.** : Çeviren  
**Der.** : Derleyen  
**Dk.** : Dakika  
**Ed.** : Editör  
**F.** : Film  
**Gzt.** : Gazete  
**No.** : Numara  
**S.** : Sayfa  
**Yay.** : Yayın  
**Yön.** : Yönetmen  
**Yty.** : Yayın Tarihi Yok  
**Yzr.** : Yazar

## TABLULAR DİZİNİ

<i>Tablo 1.</i> Andrew Sarris'in Çemberler Modeli .....	29
<i>Tablo 2.</i> Filmografi Evrimi.....	111
<i>Tablo 3.</i> Filmlerin Konusu .....	201
<i>Tablo 4.</i> Film Senaryoları .....	205
<i>Tablo 5.</i> Filmlere Ait Şiddet Göstergeleri.....	210
<i>Tablo 6.</i> Şiddet Tipolojisi.....	218
<i>Tablo 7.</i> Filmlere Ait Ölüm Şeması .....	223
<i>Tablo 8.</i> Karakterlere Ait Bağımlılıklar .....	244
<i>Tablo 9.</i> Cristina Peck Karakterine Ait Madde Bağımlılığı Semptomları.....	254
<i>Tablo 10.</i> Yönetmenin Kullandığı Diller .....	259
<i>Tablo 11.</i> Mİtsel Yapı Şeması .....	280
<i>Tablo 12.</i> Babil Kulesi .....	293
<i>Tablo 13.</i> Karakter Hedefleri .....	303
<i>Tablo 14.</i> Üçlü Yapılar.....	305
<i>Tablo 15.</i> Filmlerin Bağlantı Noktaları .....	309
<i>Tablo 16.</i> Yönetmen İnárritu'nun Filmlerinin Açılış Dizilimi .....	329
<i>Tablo 17.</i> Yararlanılan Görsel Kaynaklar .....	365

## GÖRSELLER DİZİNİ

<i>Görsel 1.</i> Alejandro González Iñárritu.....	101
<i>Görsel 2.</i> “Amores Perros”un Afişi.....	113
<i>Görsel 3.</i> “21 Grams”ın Afişi.....	133
<i>Görsel 4.</i> “Babel”in Afişi .....	153
<i>Görsel 5.</i> “Biutiful”un Afişi.....	165
<i>Görsel 6.</i> “Birdman”ın Afişi .....	179
<i>Görsel 7.</i> “The Revenant”ın Afişi .....	188
<i>Görsel 8.</i> “Birdman”den Bir Kare (Tiyatro Sahnesi).....	313

## GİRİŞ

20. yüzyılın en önemli özelliklerinden biri genelde medya olgusu özelde ise sinemadır. Geçmişi daha önceki çalışmalara dayansa da milat olarak 28 Aralık 1895 yılında Paris'te yapılan ilk halka açık gösterimden bu yana insanlar boş zamanlarında genelde sinemaya gidip film izlemeyi nitelikli tercihleri arasında ilk sıraya koydular. Paris'te *Grand Café*'deki ilk film gösterimine katılan insanlardan pek azı, *Sinematograf*'la yansıtılan basit plan-sekans sahnelerin içerisinde yer alan türlere özgü unsurları ve bilgisayar üretimi efektleriyle dünya çapında izleyicileri büyüleyen Hollywood'un gösterişli filmleri arasındaki akrabalığı fark edebilirdi. Yedinci sanat olarak anılan sinema heykel, mimarlık, resim, müzik, şiir ve dansla karşılaştırıldığında hâlâ emekleme aşamasında olmasına rağmen ilk gösterimden bu yana aradaki mesafeyi hızla kapatmaktadır. Sinemada görüntünün sürekliliğini, kavramların yaratıcıları, sinemanın en erişilebilir, popüler ve diğer sanat dalları arasında tartışmasız toplumsal, siyasi ve kültürel açıdan önemli sanat biçimi olacağını öngörememişlerdir. Televizyonunda boş zamanlarını işgal etmesi dahi insanlarla sinema salonlarının arasındaki ilişkiyi bozmadı fakat film izleme tarzlarında değişiklikler oldu. Artık filmler sinemaya gitmeden de evde televizyon, bilgisayarlardan ya da çeşitli gereçlerle internetten, VCD, DVD, videolardan, cep telefonlarında izlenebilir bir seviyeye ulaştı (Monaco, 2013, s. 13 ve Parkinson, 2015, s. 6).

Sinemayla ilgilenmeye yeni başlayanlar veya kendisini sinemaya adanmış sinefiller; sinemasal içeriklerin üretildiği ilk filmler ile gişe rekoru kıran filmlerin (*blockbuster*) ne kadar çok kavramı, tekniği içerdiğini bilmek, bunları ayrı ayrı çözümlenmek/çözümleyebilmek nitelikli bir izleyici için birçok kapıyı aralamasına sebep olacaktır. Hareketli görüntülerin keşfini içeren 120 yıldır, görüntülerin değişik varyasyonlarının üretimi, dağıtımı, tüketimi ve beğenildiğini belirleyen bir grup ana fikri içermektedir. Sinemanın her ülke için değişen ve dönüşen kültürel boyutuna rağmen sinemanın sanat olarak gelişmesini sağlayan fikirlerin çoğunluğu Avrupa'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıktı. Bu fikirlerin büyük bir kısmı nitelik bakımından teknik ve ticari meseleleri çözmek için oluşturulan bir dizi çözüm yöntemi içerirken geride kalan kısmı ise sinemaya ait estetik ve dramatik parametreleri geliştirmeyi hedeflemiştir. Mevcut durumun var olan bir çıktısı olarak kronolojik bakımdan takip edilen uzamda; sanatçılığın,

toplumsal sorumluluğun ve teşhir niteliğine varan yönlerinin kutsanması ile sonuçlanmasının yanında ticari fırsatçılığı ve teknik faydacılığı da içerecek kadar geniş bir yelpazede gerçekleşen bir dizi çalışmalar toplamını içermektedir.

Diğer bir ifade ile sinemanın gelişimi finans çevrelerinin desteği, bilimcilerin dehası ve yöneticilerin müdahalesi ile farklı bir boyut atlamış, evrensel bir nitelik kazanmasını sağlamıştır. II. Dünya Savaşı, Avrupa'da üretim yapan ulusal film merkezleri yürütülen savaş ekonomisi nedeniyle kapanmasına ve Hollywood'da gelişen grupların dünya pazarını eline geçirmesiyle sonuçlandı. Sinema sanatının ilk 20 yılında İngiltere, Almanya, İtalya, Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri gibi devletlerde yer alan film yapım ve üretim öncüleri sinemada öykü anlatımının gelişimi üzerinde neredeyse eşit seviyede hak sahibi oldukları yadsınamaz bir gerçektir. Fakat bu noktada Sessiz Sinema dönemine ait diğer merkez ülkeler, film yapımı konusunda geliştirilen taşıma bandı yaklaşımı ve kar eden türlerde yapılan üretimlerin temel dayanağı olarak yıldız oyuncu sistemini kullanılmasıyla dünya sineması üzerinde Bollywood<sup>1</sup> ve Nollywood<sup>2</sup> gibi çok daha fazla film üreten merkezlerin ortaya çıkmasına rağmen içinde yaşadığımız döneme kadar kırılmayan Hollywood Stüdyo Sistemi'nin hegemonyası altına girdi. Beş büyük stüdyodan oluşan MGM, RKO, Paramount, Twentieth Century-Fox ve Warner Bros. gibi şirketlerin üretimleri için salon garantisi sağlayan ve bu sayede Amerika sineması Büyük Buhran ve II. Dünya Savaşı'nı rahatlıkla atlatmasını vesile olan toplu kiralama ve dikey entegrasyon uygulamalarına olanak tanıyan referans artık sesli çekilen filmlerin kalitesi ve Amerikan sinemasının iş yapma modelini diğer ülkelere dayatmasıyla sonuçlandı. Fakat bu ticari niteliklere rağmen Hollywood'un altın çağı fazla uzun sürmedi. Varoş bölgelerin oluşumu, antitröst kanunları, komünist cadı avı ve televizyon

---

<sup>1</sup> **Bollywood:** Hindistan'ın film üretim merkezi konumundaki Mumbai'de (Bombay) bulunan merkez için kullanılmaktadır. İsim Hollywood ve Bombay'ın bir karışımı olarak türetilmiştir. Dünya film üretiminde birinci sıradadır. Hindistan'da üretilen filmlerin dörde biri bu merkezde yapılmaktadır.

<sup>2</sup> **Nollywood:** Nijerya'nın güneydoğusunda bulunan Enugu Eyaletinin başkenti Enugu'da kurulmuştur. İlk kez 2002'de New York Times yazarı *Matt Steinglass* tarafından kullanılan bir kod isimdir. Nijerya'da 1960 yıllardan beri çekilen filmler çok pahalıya mal olurken 1990'lı yıllarda suç oranının yaygınlaşması ile gece sokağa çıkmanın imkansız bir hal alması neticesinde evlerde izlenen filmler dijital teknolojilerle birlikte yeni girişimcilere yol göstererek el kameraları ile on günde 10-15 bin dolara mal olan bir çok film üretme imkanı sundu. Sektörün milat niteliğindeki yapımı 1992 yılında yönetmen *Chris Obi Rapu*'nun çektiği "*Bondage'de Yaşamak (Living in Bondage)*" dir. İlk uluslararası başarı ise 2003 yapımı *Kingsley Ogoro*'nın yönettiği "*Londra'daki Osuofia (Osuofia in London)*" filmidir (Tuna, 2008).

gibi birçok neden etkili oldu. II. Dünya Savaşı sonrasında bilet satışlarının müthiş derecede düşmesine mevcut stüdyoların cevabı ise renge, büyük ekrana, stereo sese ve üç boyutlu sistemleri kullanarak aşmaya çalıştılar (Parkinson, 2015, s. 6).

Stüdyo sisteminin çökmesi ise Avrupa sinemasının yeniden canlanmasına neden oldu. Sessiz dönemde Avrupa’da yönetmenler Hollywood klasisizminin kurallarına meydan okuma eğiliminde iken otoriterliğin ifade özgürlüğünü kısıtladığı bir döneme girildi. Bununla birlikte Avrupa çapında film üretim endüstrilerinin dublaj ve altyazı uygulamalarıyla uğraştıkları bir duraklama dönemi izledi. Avrupa genelinde elde edilen Sessiz Dönem’de ki kar ve sinemasal birliktelik tekrar oluşturulamadı. Bu umutsuz durumu sona erdirmeye çabasında olan yaşanan hayatı olduğu gibi sinemaya aktarma çabasını kendine dert edinen Yeni Gerçekçilik akımının savaş sonrası İtalya’ında ortaya çıkması ile sonuçlandı. Takip eden yıllarda ise ilgiç senaryoların ve maliyet bakımında yüksek bütçeli yapımların cilalanarak sunulan filmlere karşı ortaya çıkan Fransız İsyanı yani auteur diğer bir deyişle ‘*yaratıcı yönetmen*’ kuramının icadı ile sonuçlandı (Parkinson, 2015, s. 7)<sup>3</sup>.

Auteur film eleştirisi yaklaşımında amaç, bir filmin yaratılmasında (tıpkı bir roman yazarı gibi) en büyük sorumluluğu taşıyan ve kendi imzasını filme atan kimse olarak yönetmeni teşhis etmektir. Auteurist yaklaşım yönetmenin temel kaygılarını, filmlerinde tekrarlayan motifleri, filmlerinin içeriklerini ve biçimlerini kişiliğinin tutarlılığı bağlamında ve diğer yapıtlarıyla ilişkisi içinde değerlendirmekte ve açıklamaktadır. Filmler her ne kadar ortaklaşmacı bir sanat dalı olarak görülseler ve sinemanın endüstriyel ve ticari yapısının yönetmenin anlatımı üzerinde etkisi olduğu düşünülse de, auteur kimliğine erişebilmiş yönetmenler bu tip kısıtlamaların üstesinden gelerek filmlerine bir yazar gibi imzalarını atabilecek kadar kendi dışavurumlarını gerçekleştirebilmiş sanatçılar olmaktadır (Özden, 2014, s. 126-127).

Sinema açısından bir yönetmenin filmlerinde ortak olarak var olan ve çektiği her filmde tekrarlanan, çeşitlilik kazanan ya da zıt kullanımlar içinde ortaya konan yönetmene ait öncüllerin, temaların, biçimsel yapıların ve süreçlerin yanı sıra yönetmene ait düşünsel aşamaları belirlenebilir kılan referans noktalarının anlamlandırılıp ortaya konulmasıdır.

Sinemanın ilk yıllarında yönetmen, bir senaryoyu filme dönüştürme sorumluluğu yürütürken 1950’li yıllarda ortaya çıkan auteur kuramı ile

---

<sup>3</sup> Kuram yalnızca Avrupa ve Amerika’daki film yapım süreçlerini ve içeriği dönüştürmekle kalmadı aynı zamanda sinema yürüdüğü yolun sonunda gerçek bir kültürel araca dönüşmesini sağlayan ‘*Üçüncü Sinema*’nın yükselmesine de neden oldu (Parkinson, 2015, s. 7).

yönetmenin uygulayıcı özelliğinin yanı sıra sanatsal/yaratıcı ekibin içindeki yerinin de farkına varıldığı yıllar olmuştur (Hayward, 2013, s. 102-103).

Auteur kuramı sinema araştırmalarındaki diğer paradigmalara bağlı olarak evrilir. 1950'ü yıllarda *Cahiers du Cinéma* eksenli "*Politique des Auteurs*" eğiliminde auteur merkezdedir ve anlamı üretir. 1960'larda yapısalcılık ile birlikte Auteur, linguistik, sosyal kurumlar yapısını birlikte oluşturur ve anlamı birlikte üretir. 1970'li yıllarda Post-yapısalcılık ile birlikte Auteur merkezden kayar, izleyici ile arasında merkezinde göstergebilim, psikanaliz, feminizm ve yapı sökümcülük olan anlam üretim süreçleri girer (Hayward Akt. Parlayandemir ve Birincioğlu, 2016, s. 6-7).

II. Dünya Savaşı sonrasında *Cahiers du Cinéma* dergisinde yazan eleştirmenlerin ancak izleme olanağı buldukları Hollywood filmleri üzerine geliştirdikleri ve kuramın uygulayıcıları ve şekillenmesinde büyük pay sahibi olan Fransız Yeni Dalga yönetmenleri aynı kerte de teorisyenleridir. Auteur kuramcıları öncelikle sinemayı bir dil olarak kabul etmişlerdir. *Alexandre Astruc*'un "*alıcıkalem dönemi*" olarak tanımladıktan 10 yıl sonra "*yaratıcı yönetmenler politikası*" tartışmaya başlanmıştır.

1950'li yılların Fransız sinema ortamı ve kuramın teorisyenleri olan *François Truffaut*, *Andrew Sarris*, *Peter Wollen* ve *Alexandre Astruc* gibi isimlerin kuram üzerindeki çalışmaları ve görüşleri tezin I. bölümünde ayrıntılı olarak irdelenmiştir<sup>4</sup>.

Meksika sineması, 1930'lardan 1960'lara kadar devletle sıkı bir işbirliği içinde olmuş ve buradan da ulusal sinemada bir "*Altın Çağ*" çıkmıştır. Ancak bu dönemin filmlerinin büyük kısmı, fazlasıyla ideal bir Meksika portresi çizmektedir. Bu imajı değiştirmeye çalışan kısa süreli bir Yeni Dalga'nın ardından, Meksika'yı "*narcopeliculas*" ve "*sexycomedias*" denen kült filmlere geçit veren istismar sineması sardı. 1970'lere doğru devlet desteği ortadan kalkınca Meksika sineması sanatsal özgürlüğe doğru önemli adımlar attı.

1993 yılında çekilen yönetmenliğini *Alfonso Arau*'nun yaptığı "*Acı Çikolata (Like Water for Chocolate/1993)*" filmi sosyal eleştiri içeren filmlerin ortaya çıkması için zemin hazırladı ve bu film den sonra Meksika'da çok şey değişti. ABD'ye sürekli ve yoğun göçler, isyanlar, siyasi parti PRI'nin 71 yıllık

<sup>4</sup> Ayrıca *Geoffrey Nowell-Smith* ile *David Bordwell* ve *Kristin Thompson*'un kuram üzerine getirdikleri farklı görüşlerde mevcut bölüm içerisinde değerlendirilmiştir.



iktidarının sona erişi gibi sosyal olaylarla çeşitli toplumsal olayların tetiklediği bir zamanlar dokunulmaz gibi görünen konular ele alınmaya başlandı.

2000 yılında *Alejandro González Iñárritu*'nun yönettiği “*Amores Perros*” filmi Meksika ve dünya sinemasında önemli bir dönüm noktası oluşturdu. Mevcut film Meksika sinemasının kötü gidişine dur diyerek yeni ve farklı bir yönde yol almasına neden oldu. Genel anlamda Latin Amerika sineması özelde ise Meksika sinemasında köklü değişikliklerin gerçekleşmesine olanak sağlayan filmin açtığı yoldan ilerleyen yapımları görmek mümkündür. Bu anlamda Meksika sinemasını etkilemiş ve dönüştürmüştür. Getirdiği yeni varoluşçu bakış açısı her kesimden insan tarafından kabul görmüştür. Yaşadığı şehrin arka sokaklarına attığı cesur ve gerçekçi bakış açısı yatsınamaz. Filmin barındırdığı yoğun anlatım ve şiirsellik, muhteşem metaforlar (ki filmin adı da bu metaforlara dâhildir), Meksika mutfağından çıkıp dünya sinemasının kapısını yeni aralayan yönetmen *Alejandro González Iñárritu* dünya sinemasında saygın bir yer edinmesine ve çok geçmeden de Hollywood’a transfer olmasını sağladı.

Meksika ve Latin Amerika sinemasında suç kavramı *Narcocine*<sup>5</sup>’lerdeki halinden uzaklaşıyordu böylece. Filmler daha varoluşçu, “sorumluluk sahibi”, daha mesafeliydi. Avrupa sinemasının o soğuk ruhunun etkilerini de görmek mümkündü hatta. Zira “*Amores Perros*”’un açtığı o başka yoldan gidiliyordu. Yol üzerinde onlarca sapak vardı. *Narcocine*’nin arabesk halinden uzaklaşmış, o arabesk temel baz alınarak caz yapılıyordu. Ama hiç de fena edilmiyordu (Aksoy, 2010).

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu* ilk çalışmasının getirdiği başarının ardından transfer olduğu Hollywood’da *Naomi Watts*, *Benicio del Toro* ve *Sean Penn*’in de rol aldığı ikinci filmi “*21 Grams(2003)*”’ın çekimlerini Memphis’te tamamladı ve ardından “*Babel(2006)*”, “*Biutiful(2010)*”, “*Birdman(2014)*” ve “*The Revenant(2016)*” olmak üzere kariyerine ABD’de devam etmiştir.

Bu bağlamda çalışmanın giriş bölümünde tezin problemi, amacı, sınırlılıklar, tanımlar ve yöntem kısmına yer verilmiştir. I. bölümünde tezin kuramsal alt yapısını oluşturan auteur kuramı ve kuramın teorisyenlerine ait görüşlere yer verilmiştir. Böylelikle sinema tarihinde nitelikli bir yere sahip kuramın genel çerçevesi çizilmiştir. II. bölümde Meksika sineması inceleme altına alınmış ve bölümler halinde ayrıntılı bir değerlendirme yapılmaya çalışılmıştır. Ayrıca mevcut bölüm ayrılan dönemler içerisinde yer alan yönetmenler ve bu

---

<sup>5</sup> **Narcocine:** Uyuşturucu Filmleri.

yönetmenlerin Meksika sinemasını değiştiren ve dönüştüren filmleri hakkında yapılan genel değerlendirmeleri içerir.

III. bölümde yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun biyografisi, kısa ve uzun metraj film çalışmalarında yer alan teknik ekip ve oyuncular hakkında bilgiler, yönetmenin çektiği altı uzun metraj filme ait analizler ve filmlerin geniş özetlerine yer verilmiştir.

IV. bölümde ise *Alejandro González Iñárritu*'nun sinemasal kodları, filmleri içerdiği ortak biçimsel yapı, konu seçimi, renk kullanımı, açık uçlu finaller, oyuncuların karakter yapıları, zaman kullanımı vb. gibi birçok açıdan değerlendirilmiş olup; sonuç bölümde ise *Alejandro González Iñárritu* sineması(ndan yola çıkarak Meksika sineması) genel bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Son olarak bu çalışma literatürdeki eksiklikten yola çıkılarak oluşturulan “*problem*”in içinde yer alan “*hipotez*”den, araştırmanın genel “*amacı*”, belirlenen amaca ulaşabilmek için araştırmayı yapan kişinin ayrıca araştırma yapmaktan öte temelde doğru olduğunu öngördüğü birtakım yargıların ifade edildiği “*varsayımlar*” bölümünden, araştırma yapan kişinin öznel hedefleri olarak isimlendirilebilecek ve araştırmanın sonucunda ulaşılması muhtemel faydaların belirtildiği “*önem*” bölümü, gerek araştırma yapan kişiden kaynaklanan gerekse araştırmanın doğasında varolan sınırlamaların aktarıldığı “*sınırlılıklar*” ile yapılan çalışmada işlenen verilerin elde edilmesi ve bu veri işleme sürecinin nasıl gerçekleştiğinin ifade edildiği “*yöntem*” kısımlarını kapsamaktadır.

## **PROBLEM**

Bu çalışma kapsamında 2000 yılında ilk filmi “*Amores Perros*” ile dünya çapında yankı uyandıran ve geldiğimiz zaman dilimine kadar birçok başarılı yapıma imza atarak tüm dikkatleri üzerine toplayan yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun kendine özgü sinema kodlarının irdelenerek ortaya konulmasını kapsamaktadır.

Meksika’da başlayan kariyerine ABD’de devam ederek yeşerdiği ulusal kültürden hareketle, uluslararası çalışmalara ve küresel sinema ağlarına eklemlenmesine rağmen kendisini bir şekilde var etme potansiyelini bünyesinde

taşıyan yönetmenin ve sinemasının nitelikli kodlarının izleri sürülmeye çalışılmıştır. Auteur bir yönetmen olarak sinemasında var olan ve onu “öteki”lerden ayıran niteliklerin neler olduğunun belirlenmesi amacıyla hareket edilmiştir.

## AMAÇ

Auteur kuramı öncülerinden *Andrew Sarris* ve *Peter Wollen*’ın kuram hakkındaki görüşleri benimsenerek bu çalışma kapsamında, *Alejandro González Iñárritu*’nun auteur bir yönetmen olup olmadığına dair nitelikli veriler aranarak, yönetmeni film üretiminde bulunan diğer yönetmenlerden ayıran kendine has özelliklerini, filmleri arasında görülen farklılıklar içerisinde dahi yönetmene özgü birliğin var olup olmadığının incelenerek eğer var ise çalışma kapsamında bu verilerin ortaya konulması, kariyerine başladığı Meksika sineması ve ardından gelişen süreçte filmleriyle birlikte kariyerine devam ettiği Hollywood sinema içerisinde edindiği sinemasal kodları değerlendirilerek yönetimde ortaya çıkan üretim süreci aşamalarının belirlenmesi amaçlanmaktadır.

Bu çalışma kapsamında şu sorulara cevap aranmıştır:

- \* *Alejandro González Iñárritu*’nun öne çıkan sinemasal kodları nelerdir?
- \* Meksika sineması ve özellikleri nelerdir?
- \* Yeni Dalga Meksika sinemasının yapısı ve Hollywood’a eklemleme süreci nasıl gerçekleşmiştir?
- \* Yönetmen *Alejandro González Iñárritu* film yapma serüveni nasıl gerçekleşmektedir?
- \* *Alejandro González Iñárritu* sinemasında var olan ulusal ve uluslararası sinema üretim süreci ve hakim olan estetik anlayışın nitelikli verilerinin elde edilmesi sürecini kapsamaktadır.

## ÖNEM

Literatürde yönetmen hakkında yeterli ve aynı zamanda etkin bir çalışmanın yapılmamış olması, yönetmenin ait olduğu kültür ve Meksika sineması konusunda kaynak niteliği taşıyacak herhangi bir eserin bulunmaması bakımından ilk olma özelliği taşımaktadır.

Bunun yanı sıra Meksika sinemasının son dönemde geldiği uluslararası estetik değer; özellikle yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun öncülüğünü yaptığı Yeni Dalga Meksika sineması sadece Meksika için değil Latin sinemaları ve dünya sinema tarihi açısından da nitelikli bir milattır. Eklemlendiği sinemayı dönüştürme gücü yadsınamaz. Özellikle Latin sinemalarında yoğun bir şekilde işlenen ‘*kanunsuzluk*’ olarak özetlenebilecek filmlere getirdiği varoluşçu yaklaşım ve gerçekçi bakış açısı ile içinden geldiği toplumun sokaklarında kamerasını dolaştırarak eserlerine cesurca yansıttı. Temelde yoğun şiddet içeren bir filmin yine yoğun ve etkili bir anlatıya sahip olması yönetimde var olan naif anlatı yeteneğini ortaya koymanın yanında sinema sektöründe türevi az bulunur, ayrıcalıklı bir konumunda sahibi olmasıyla sonuçlandı (Aksoy, 2010). Mevcut çalışma *Alejandro González Iñárritu* ve Meksika sineması üzerine genel bir değerlendirmeyi kapsamaması bakımından önemlidir.

### **VARSAYIMLAR**

Auteur kuramının temel niteliklerini belirleyen *Andrew Sarris*'in ifade ettiği şekliyle yönetmenin sahip olduğu ‘*teknik yeterliliği*’, yönetimde bulunan ‘*fark edilebilir kişiliği*’ ve yönetimde ontolojik olarak varolan ‘*iç anlam*’ olarak belirttiği üç öncülü/ölçütü ve *Peter Wollen*'in yapısalcı bakış açısıyla şekillendirdiği filmi üreten yönetmen; birlikte bir ürün olarak ortaya koyduğu filmleri de değerlendirmeye dâhil edilmesi gerektiğini belirttiği yaklaşımı yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun sinemasını incelemek için yeterli kuramsal çerçeve kabul edilmiştir.

Ayrıca Meksika sinemasının başlangıçtan günümüze kadar gelişim evreleri incelenmiş olup Yeni Dalga Meksika sineması ve Milenyum (2000) Sonrası Meksika sinemasının Hollywood’a eklemlenme sürecinin yönetmen üzerinden okunabileceği tezin dayandığı diğer varsayımdır.

### **SINIRLILIKLAR**

Çalışmada aşağıda belirtilen sınırlılıkların varlığı kabul edilmektedir:

- \* Sinema sanatında üretim yapan birçok yönetmenin içerisinde *Alejandro González Iñárritu*'nun seçilmesi temel sınırlılıktır.
- \* Yeni Dalga Meksika sinemasının temel özellikleri ve Hollywood’a eklemlenme süreci yönetmen *Alejandro González Iñárritu* üzerinden okunmuş,

akımın ve Hollywood sürecinin diğer önemli yönetmenleri *Guillermo del Toro* ve *Alfonso Cuarón*'ın filmleri çalışma kapsamı dışında bırakılmıştır.

\* *Auteur Kuramı*'nın teorik çerçevesinin yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun sinemasına ait verileri değerlendirmede elverişli olduğu kanısıyla hareket ederek auteur kuramına yöneltilen eleştiriler değerlendirme kapsamı dışında bırakılmıştır.

\* Auteur kuramının temel niteliklerini belirleyen *Andrew Sarris*'in ifade ettiği şekliyle (yönetmenin sahip olduğu “*teknik yeterliliği*”(1), yönetimde bulunan “*fark edilebilir kişiliği*”(2) ve yönetimde ontolojik olarak var olması nedeniyle onu diğerlerinde ayırtıran “*iç anlam*” olarak) belirttiği üç öncülü/ölçütü ve *Peter Wollen*'in ifadesiyle filmi üreten yönetmen ile birlikte bir ürün olarak ortaya koyduğu filmlerinde birlikte değerlendirmeye dâhil edilmesi gerektiğini belirttiği yaklaşımları temel kuramsal sınırlılığı ifade etmektedir.

\* *Alejandro González Iñárritu*'nun yönettiği “*Detras Del Dinero(1995)*”, “*El Timbre(1996)*”, “*Powder Keg(2001)*” ve “*11'09'01 September 11(2012)*” gibi kısa film çalışmaları araştırma kapsamı dışında bırakılmış olup; “*Amores Perros(2000)*”, “*21 Grams(2003)*”, “*Babel(2006)*”, “*Biutiful(2010)*”, “*Birdman(2014)*” ve “*The Revenant(2016)*” filmleriyle sınırlıdır.

\* Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun “*Amores Perros(2000)*” ve “*Biutiful(2010)*” gibi film isimlerinin yoğun metaforik anlama sahip olması ve Türkçeye çevrilmeleri sırasında içeriğinde var olan anlamların tam olarak karşılanamaması gibi nedenlerden dolayı yönetmenin bu çalışma boyunca incelenen filmlerinin isimleri orijinal isimleri üzerinden değerlendirilmiştir.

## TANIMLAR

\* **Büyülü Gerçekçilik<sup>6</sup>:** Latin Amerika'da doğarak bütün dünyaya yayılan sanat akımı. Bahse konu bölgede çok yaygın bir kullanımı mevcuttur.

\* **Cahiers du Cinéma (Sinema Defterleri):** Fransa'da *André Bazin*'in öncülüğünde 1951 yılında kurulan, Yeni Dalga sinema akımını başlatacak olan kadroların bu dergi yazarları arasından çıkmıştır.

---

<sup>6</sup> **Büyülü Gerçekçilik** : Realismo Mágico

- \* **Sinematek:** *Henri Langlois* ve *Georges Franju* tarafından sinema çalışmalarını ve kültürünü geliştirmek için kurulan sinema arşividir.
- \* **İtalyan Yeni Gerçekçilik:** 1944-1952 yılları arasında etkili olan, genel kanıya göre *Roberto Rossellini*'nin 1945'de çektiği "*Roma, Açık Şehir (Roma Città Aperta)*" filmiyle başlayıp 1930 ve 1940'lı yıllardaki *Mussolini* dönemini *Beyaz Telefon Filmlerine* tepki olarak ortaya çıkmıştır.
- \* **Fransız Yeni Dalga<sup>7</sup>:** 1950'li yılların son zamanlarında ve 1960'lı yıllarda etkili olan bir grup Fransız film yapımcısının ürettikleri eserler için kullanılan terimdir. Örgütlü bir akım haline gelmemekle birlikte yapımcılar klasik film formunu reddetmeleri bunun yanında tabuları yıkmalarıyla bilinirler.
- \* **Llorona(Ağlak):** Latin Amerika dünyasında birçok farklı türevleri olmanın yanında özellikle Meksika'nın en büyük halk miti olarak kabul edilmektedir. Öldürdüğü çocuklarını sonsuza kadar aramaya mahkûm edildiğine inanılan kadınları ifade etmektedir.
- \* **Ficheras (Las Ficheras):** Sexicomedia(s): Sex-komedi filmleri.
- \* **Mextec:** Güney Meksika bölgesinde hayatlarını sürdürmüş soyları Aztek uygarlığından daha önceye kadar giden yerli toplulukları ifade etmek için kullanılan isimdir.

## YÖNTEM

*Andrew Sarris* ve *Peter Wollen*'in görüşleri doğrultusunda *Auteur Kuramı*'nın anlamını bulacağı yaklaşımı çerçevesinde elde edilen veriler değerlendirilmiştir. Mevcut yöntem temelde *içerik analizine* dayanmaktadır.

Bu yöntem yazılı ve sözlü materyallerin sistemli bir şekilde analizi olmakla birlikte söylenen ve yazıların açık talimatlar şeklinde kodlanarak nicelleştirilmesi-sayılaştırılması süreci olarak karşılık bulmaktadır. Temel dayanak noktası kategorileştirme ve ne sıklıkla tekrarlandıklarını sayısal verilerle ortaya koymaktır (Simon ve Burstein'den akt. Balcı, 2015, s. 220). İçerik analizinin amacını *Prof. Dr. Ali Balcı* (2015, s. 220) "*Sosyal Bilimlerde Araştırma*" isimli çalışmasında "sözel olmayan dokümanı nicel verilere dönüştürmektir" olarak belirtirken *Prof. Dr. Ali Yıldırım* ve *Prof. Dr. Hasan*

---

<sup>7</sup> **Fransız Yeni Dalga** : Nouvelle Vague

Şimşek (2013, s. 259) ise “*Nitel Araştırma Yöntemleri*” isimli ortak çalışmalarında “toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmak” olarak ifade etmişlerdir. Bu bağlamda amaç öncelikle toplanan verilerin kavramsallaştırılması, bu mevcut kavramlar doğrultusunda mantıklı bir biçimde düzenlenmesi ve sonuç olarak verileri açıklayan temaların (kategorilerin) saptama aşamalarını kapsamaktadır”.

İçerik analizinde en önemli adım araştırmak ve ölçülmek istenen şeyleri doğru olarak temsil eden kategorilerin seçilmesidir (Balcı, 2015, s. 221). İçerik analizi; örnekleme, kategoriler, kayıt ünitesi (analiz ünitesi), konu (theme), karakter, cümle ya da paragraf, madde, bağlam ünitesi, sayısallaştırma sistemleri ve ifadenin yoğunluk ya da gücü gibi aşamalarda gerçekleşir (Bailey’den akt. Balcı, 2015. s. 221-223).

Çalışmada içerik analizi yöntemiyle yönetmen *Alejandro González Iñárritu*’nun yönettiği filmler ile birlikte vücut bulan sinemasında ortak noktalar ve dikkat çeken nitelikli kavramların üzerinde ayrıntılı bir çalışma gerçekleştirilmiş ve yönetmenin sinemasına hakim olan belirli/ortak temalar üzerinden değerlendirilmiştir.

Çalışmanın evreni *Alejandro González Iñárritu*’nun yönettiği ve yapımcılığını üstlendiği filmlerinin tamamı olmakla birlikte; çalışmanın örnekleme ise, yönetmenin filmleri içerisinde seçilen 2000 yılında çektiği “*Amores Perros*”, 2003 yılında çektiği “*21 Grams*”, 2006 yılında çektiği “*Babel*”, 2010 yılında çektiği “*Biutiful*”, 2014 yılında çektiği “*Birdman or The Unexpected Virtue of Ignorance*” ve 2015 yılında çektiği “*The Revenant*” isimli uzun metraj film çalışmalarının tamamını kapsamaktadır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. AUTEUR KURAMI

Auteur<sup>8</sup>; kelime olarak ‘yazar, yaratıcı’ gibi anlamlara gelir. Diğer bir ifade ile Fransızca ‘yazar’ kelimesinin karşılığıdır. İlk olarak Paris’te ortaya çıkmış ve 1940’lı yılların sonuna doğru kavram olarak sinemaya girmiştir.

1908 yılında Fransız ‘*Film d’Ard*’ türüne karşılık olarak ortaya çıkan ‘*autorenfilm*’ türünün içerisinde mevcuttur. Ayrıca 1913 yılında Almanya’da ‘*Auteur Filmi (Autorenfilm)*’ şeklinde ifade bulunduğu noktalarda vardır. Fakat bu dönemde terim yönetmenden ziyade filmin yazara ait olduğunu belirlemek için kullanılmıştır. 1920’li yıllarda Fransızca film eleştirmenlerinin çalışmalarındaki kullanımında ise terim film yapımında yönetmenin bakışının öne çıktığı, sıklıkla film yazanın ve gerçekleştirenin aynı kişi olduğunda kullanılmıştır (Hayward, 2013, s. 31).

1921 yılında Fransız film yönetmeni ve yazar *Jean Epstein*’in ‘*Sinema ve Modern Mektuplar*<sup>9</sup>’ başlıklı yazısında, o yılların en başarılı yönetmenlerinden *David Llewelyn Wark Griffith*’in ve *Sergei Eisenstein*’in sinema teknikleriyle *Gustave Flaubert* ve *Charles Dickens*’in yazarlıklarını kıyasladığı yazısında ilk kez kavram olarak kullanmıştır (Stam, 2014, s. 96).

Cahiers du Cinéma’da bir araya gelen genç kalemler (*André Bazin* önderliğinde) ülke sinemalarını eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmeleri sonucu II. Dünya Savaşı sonrasında auteur kuramı ortaya çıkmıştır. Mevcut dönemde Avrupa’da görünür duruma geçen yeni sinema akımları ile birlikte sinema o zamana kadar süregelen klasik anlayıştan sıyrılma yolunda yenilikçi adımların görüldüğü bir mecraya dönmüştür. Özellikle Yeni Gerçekçilik akımı biçim ve öze dair yenilikleri filmlerin İtalya’da stüdyo ortamının dışında, bağımsız bir şekilde üretilen ve yönetmenlerin etkisinin hissedildiği filmler üretilmeye başlamasıyla birlikte sinema sanatında yeni bir dönemin kapılarını aralanmıştır. Mevcut eğilim komşu Fransa’yı da etkilemiştir.

---

<sup>8</sup> **Auteur (Fransızca)** ;1 - ‘*müellif, eser sahibi*’ sözcüğünden alıntıdır.  
**Auctör (Latince)** ;1 - ‘1. Reis, hayvan sahibi, şef’ 2 - ‘*eser sahibi*’ kelimesinden aktarılmıştır (<https://www.etimolojiturkce.com>, Erişim Tarihi: 10.020.2019)

<sup>9</sup> Orijinal ismiyle ‘*Le Cinéma et Les lettres Modernes*’



“*Yaratıcı Yazarlar Politikası*<sup>10</sup>”na dair ilk düşünsel süreci başlattan 1954 yılında *François Truffaut*’un kaleme aldığı “*Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi*” isimli yazısı olmuştur. Amerikalı eleştirmen *Andrew Sarris* ise bu düşünceyi kurama dönüştürecek nitelikleri belirlemiştir. Ardından kuramın gelişimi eleştiriler ve polemiklerle bu güne gelmiştir.

*André Bazin, François Truffaut, Peter Wollen, Alexander Astruc* ve *Andre Sarris* gibi sinema eleştirmenleri auteur kuramının temel taşları haline gelen görüşleriyle, kuramı biçimsel ve içerik bakımından şekillendirmişlerdir. Mevcut eleştirmenler, hangi yönetmenlerin auteur yönetmen sayılabileceğine dair işler modeller geliştirmek, mevcut kuramı yapısal olarak tanımlamak, auteur olarak tanımlanan yaratıcı yönetmene hak ettiği değeri vermek ve bir “*sanat*” olarak sinemayı savunmak için yaptıkları çalışmalarla auteurizmin, bir kuram olarak kabul edilmesi için büyük çaba harcamışlardır.

Auteur, kelime olarak Latince kökenli, değişik dillerde yer bulmuş bir sıfattır. Bir kişinin, yeni bir işlev üzerinden ortaya koyduğu eserinin, değerini arttırabilme açısından yaratıcı yetkinliğine sahip olmasıdır. Bir anlamda, ortaya konulan yeni eserin sahibidir. Eser sahibinin, eseri ortaya koyarken koyduğu yasaları ve yönergeleri, kendine özgü ve biricikliği çerçevesinde olacaktır. Yani zihnin ürünü olan bu yaratıcılığının kaynağı, kendi içsel süreçleri, yaşanmışlıkları ve deneyimleri ile şekil almış bilişsel belleği, etkilendiği kültürel çevresi yaşam biçimini belirleyen felsefesi olacaktır. İyi olana ve güzel olana doğru, bir değer katma adına yapılan bu uğraş, bütüne hâkim olmayı gerektiren zorlu bir yolculuktur (Vargel, 2018, s. 55).

Dünya sineması açısından önemli bir kuramdır ve çıkışından itibaren belli bir düzen içinde, sistematik şekilde değil polemikler ve karşılıklı eleştiriler şeklinde gelişmiştir. Kuramla ilgili çalışmalar yapan eleştirmenlerin her birinin farklı yöntem geliştirerek kuramı farklı yönlerden etkilemesi temelde kuramın gelişmesini sağlamıştır. Bu noktada adı geçen eleştirmen, teorisyen, yönetmen ve araştırmacıların nitelikli görüşlerine ve kuramın kabul görmesinde oynadıkları aktif rolün ifade edilmesi yoluna gidilmiştir.

---

<sup>10</sup> **Yaratıcı Yazarlar Politikası** orjinal ismi ile “*La Politique Des Auteurs*” veya birçok kaynakta “*Politique Des Auteurs*” olarak geçmektedir. Farklı Türkçe kaynaklarda “*Yaratıcı Yönetmenler Politikası*” (Cook, 1986, s. 24-56 ve Monaco, 2013) ya da “*Yaratıcı Yazarların Politikası*” şeklinde kullanımları da mevcuttur. Diğer yandan “*Auteurler Politikası*” veya “*Yazar-Yönetmenler Politikası*” olarak da değerlendirilmiştir. “*Zeynep Çetin Uras “Politique Des Auteurs”u “Yönetmenler Politikası” auteur kuramını ise yaratıcı kuram olarak çevirmiştir* (Esen, 2002 ve Büker, 1989). (Ayr. Bkz: Zeynep Çetin, “Sinema Roman Etkileşimi: Yeni Roman, Yeni Dalga”. *Marmara İletişim*. Sy:11. 2010. s. 143-166) Fransızca olduğu gibi Türkçe karşılığına yer vermeden kullanmayı tercih etmektedirler”(Arslan, 2010, s. 1).

## 1.1. AUTEUR KURAMI TEORİSYENLERİ

### 1.1.1. *Alexandre Astruc* (Kamera-Kalem)

*Şükran Kuyucak Esen*'in “*Sinemada Auteur Kuramı*” isimli makalesinde “1947 yılında, *Soggetto e Seneggiatura*’da yazan İtalyan *Umberto Barbaro*, ‘filmin yapılmasında kullanılan bütün araçlar gibi, kişiöğlunun yaratıcı gücüne bağımlı bulunan alıcı da her bakımdan yontucunun elindeki yontma kalemi, ressamın elindeki fırça gibidir tıpkı’(Barbaro,1968, s. 350) diyerek kamerayı tanımlamakta, onun ‘yaratıcı yönetmenin’ bir aracı olduğuna vurgu yapmaktadır” (Esen, 2013, s. 34 ve Esen, 2002, s. 8). Bu anlamda *Umberto Barbaro*’nun yönetmeni yaratıcı olarak tanımlayan düşüncesi ile auteur kuramının ilk tohumlarının İtalya’da atıldığını söylemek yanlış olmaz (Kaymak, 2018, s. 33).

Nitelik olarak<sup>11</sup> auteur kuramı ile ilgili ilk adımı 1948 yılında ‘*L’Ecran Français Dergisi*’nde eleştirmen, romancı ve yönetmen *Alexandre Astruc*’un kalema aldığı “*Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem*<sup>12</sup>” başlıklı yazısıdır (Teksoy, 2009, s. 483, Stam, 2000, s. 83, Gerstner, 2003, s. 6. ve Akt. Akçora, 2015, s. 7).

Makalede “*sinemasal yazının*” yazımsal yazı kadar esnek, özgür ve açıklayıcı olması gerektiğini ileri sürerek yazar için kalem ne anlama geliyor ise yönetmen için de kamera o anlamda olmalı görüşü öne sürmüştür (Horton ve Magretta, 1981, s. 3).

<sup>11</sup> *Umberto Barbaro* yukarıda verilen makalesinin yanında 1939 yılında Fransız *André Malraux*’un “*Esquisse d’un Psychologie du Cinéma*” isimli çalışmasında sinema için “öykü olmuştur bugün sinema; artık tiyatroyla değil, romanla yarışmaktadır. Evet sinema bir öyküyü anlatabilmektedir, tüm gücü de buradadır işte. Bunu bir o, bir de roman yapmaktadır; hem sesli sinema bulununcaya dek, sessiz sinema çok şeyler almıştı romandan” (Malraux, 1968, s. 363) böylelikle sinema ile roman arasında ki benzerlikleri ve sinemanın diğer sanatlardan aldığı ve geliştirdiği anlatım dili üzerine makaleler/tartışmalar *Alexandre Astruc*’un yaşadığı dönemde yoğun olarak yapılmaktadır. Ayrıca bu nokta *James Monaco*, “*Yeni Dalga*” isimli kitabında;

(*Alexandre*) *Astruc* yazılı dilin 7000 yıllık üstünlüğüne gerçekten meydan okuyabilecek böylesine güçlü ve esnek bir sanatı düşünen ilk sinema kuramcısı değildi. 1920’li yılların eleştirmenleri *Louis Delluc* ve *Ricciotto Canudo* bu yeni aracın (film) potansiyeli üzerine yazmışlar ve (*Alexandre*) *Astruc*’un manifestosundan on yıl önce *Centro Sperimentale*’den *Barbara* da benzer terimlerle bu konudan bahsetmişti, ancak (*Alexandre*) *Astruc*’un makalesi hedefi on ikiden vurmuş ve sinemada bir “*Yeni Dalga*” için bağımsızlık deklarasyonu haline gelmişti (Monaco, 2006, s. 12).

<sup>12</sup> Makalenin özgün ismi “*Naissance d’une Nouvelle Avant-Garde: La Caméra-Stylo*” dur. Bazı kaynaklarda “*Kamera-Kalem*”; “*Alıcı-Stilo*” olarak geçmektedir. Makalenin özünde “*Le Caméra-Stylo*” yani birebir çeviri de “*kamera-(dolma)kalem*” olarak geçmektedir. (STİLO (sti’lo): (isim, Fransızca): Dolma kalem (www.tdk.gov.tr, Erişim Tarihi: 20.02.202)

*Alexandre Astruc*'a göre sinema sanatı bir dönüm noktasındadır ve bu dönüm noktasını getiren filmler ise eleştirilenler tarafından gözden kaçırılmıştır. Dönüm noktasından kasıt ise “sinema sanatının diğer sanat dallarında olduğu gibi bir ifade biçimi aracına dönüştüren” (Astruc, 2021, s. 22) filmlerdir<sup>13</sup>. Genel özellikleri ise yönetmenin düşüncelerini kamerayla ifade ettiği bir dil niteliği taşıyacak birikimin ortaya konulmasını sağlayacak biçimsel özellikleri taşıyan filmlerdir.

Özellikle resimde ve romanda olduğu gibi yönetmenin elindeki kamera onun ifade aracına dönüşmektedir. Edebiyatla olan kardeşliğine son verilerek yönetmenin bağımsız olmasını savunur; yönetmen artık ‘ben’ diyebilmelidir. Film yapımına bir ‘eylem’ olarak değer verip yönetmen hazır bir metni görselleştiren bir görevli ya da zanaatçı değil, yaratıcı bir sanatçıdır (Stam, 2014, s. 94). Yönetmen kamera ile yazmalı, düşüncelerini sinemanın diliyle perdeye yansıtmalı ve kendinden bir şeyler ekleyerek imzasını bariz bir şekilde filme işlemelidir. Yönetmenin sinemadaki rolü konusunda başlayan tartışmalar *Paris Sinemateki*'nde ayrıntılı olarak ifade edilebilecek ortamı bulmuştur.

Sinema yavaş yavaş bir dil halinin almıştır. Öyle bir dil ki bu biçimle ya da bu biçim içinde sanatçı en soyut düşüncelerini yansıtabilir, bugün romanda ve denemede olduğu saplantıları ortaya koyabilir. Bundan dolayı sinemanın bu yeni çağına kamera-kalem (*Caméra-Stylo*) diye nitelendirmek istiyorum. Aslında ‘kamera-kalem’ metaforu oldukça doğru bir tanımdır<sup>14</sup>. Bununla belirtmek istediğim; sinemanın yavaş yavaş görselliğin sultanından, görüntü için görüntü fikrinden ve anlatının birincil ve katı taleplerinden uzaklaşacağı; tıpkı yazı dili kadar esnek ve incelikli bir yazı aracı haline geleceğidir. Muazzam bir potansiyele sahip olmasına rağmen sinema sanatı sonsuza kadar aynı gerçekliği sürdürerek ve popüler romandan miras aldığı toplumsa fantezi<sup>15</sup> tarzını ekip biçmeye devam edemez. Sinema her konu ve türü ele alabilmelidir. Hatta insanoğlunun üretim, psikoloji, metafizik, idealar ve tutkularına dair felsefi tefekkürlerinin çoğunun kaynağı da sinemasın sınırları içinde pekâlâ yer bulmaktadır. Daha da ötesi, benim fikrimce, yaşama ilişkin çağdaş idea ve felsefelere yalnızca sinema tam anlamıyla, hakkını verebilir (Astruc, 2010, s. 22).

Diğer bir ifadeyle sinema ilk günlerinde fuar sunum malzemesi, sonrasında gezici sokak tiyatrolarının işlevini üslenen bir eylence aracı ve ardından

---

<sup>13</sup> *Jean Renoir*'in “*Oyunun Kuralı (Régle du Jeu)*” ve *Robert Bresson*'un “*Boulogne Ormanı Kadınları (Les Dames du Bois de Boulogne)*” filmleri ile *Orson Welles*'in filmlerini örnek olarak makalesinde vermektedir (Astruc, 2021, s. 21).

<sup>14</sup> François E.(Der.). *The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo. The New Wave (Yeni Dalga)*. Peter Graham (Çev.). 1948. s. 144.

<sup>15</sup> Fransız film yönetmeni *Marcel Carné* savaş öncesinde çektiği filmlere atıfta bulunurken bu terimi kullanmıştır. 1929-1933 yılları arasında etkin olarak film eleştirmeni olarak çalışmıştır.

döneminin simgelerini gelecek günlere aktarabilecek nitelikli yolu açmasına karşılık gelinen noktada bir dil olma özelliğini mevcut tartışmalar sonrasında kazanmıştır. Dile yüklenen anlam ise roman ve denemelerde yapıldığı gibi sanatçının soyut düşüncelerini ifade ettiği ve aktardığı bir biçim olmasıdır. (Astruc, 2010, s. 22). Bu nedenle yeni sinema çağını “*kamera-kalem*” diye niteler. *Alexandre Astruc* bu makalesi ile auteur yaklaşımın gündeme gelmesini sağlar (Teksoy, 2009, s. 483). Sinemanın “*imgelerin gösterildiği/gösterileceği*” bir mecra olmayı bırakarak “*tıpkı yazı dili kadar esnek ve incelikli bir yazı aracı*” konumuna dönüşmekte olduğunu ileri sürer ve bu savını bir adım öteye taşıyarak çağdaş idea ve felsefelerin sadece sinema aracılığıyla tam olarak ifade edilebileceği iddiasında bulunur (Gül, 2018, s. 16).

Düşüncelerinin örneklemini ise *Maurice Nadeau*<sup>16</sup>’nın “*Eğer Decartes bugün hayatta olsaydı roman yazardı*” varsayımını reddederek Decartes’ın yaşasaydı düşüncelerini filme alacağını varsayar. Sinemanın, “*(William) Faulkner ve (André) Malraux*’nun romanları veya *(Jean-Paul) Sartre* ve *(Albert) Camus*’un denemelerinin anlam ve derinlik açısından eşdeğerlerini üretmesi mümkün olacaktır” (Astruc, 2010, s. 22-23-24). Anlaşılacağı üzere sinemada düşüncelere karşılık gelen ifade biçimlerinin geliştirilmesi öncelik arzeder. Düşünceler özne ile diğer bir özne veya özne ile nesne arasında kurulan ilişkilerden doğduğunu sinemanın da mevcut düşünceleri aktarabilmek için özne ve nesne ile ilişkilerini ortaya koyarak düşünceleri nitelikli bir şekilde ifade edebilecek araca dönüşebileceğini belirtir. Böylelikle sinema her türlü gerçekliği artarabilecek yetiye sahiptir fakat bunun gerçekleşmesi yeni dillerin yaratılması ile mümkün olacaktır.

Örneklemini yine edebiyattan alarak *Honoré de Balzac* veya *Fyodor Dostoyevski* gibi yazarların edebiyat eserlerini sinemaya uyarlayan senaristlerin, sinemanın psikolojik ve metafizik unsurları aktarmaya gücünün yetmediğini iddia etmelerini yadsır ve mevcut senaristlerin çalışmalarını, derinlikli eserlerin sığ birer aktarımı olduğunu belirtir. Nedeninin ise tembellik ve hayal gücünün eksikliği olduğunu altını çizer. Sonuç olarak ise senaryo yazarları ya kendi kaleme aldıkları senaryoları yönetmeleri gerekir ya da kendi varlıklarını

---

<sup>16</sup> *Maurice Nadeau*’n *Combat Gazetesi*’ne yazdığı bir makalede geçmektedir.

sonlandırılmalıdırlar. Bireysel film yapım biçimi için gerekli ve geniş bir alanın varlığına dikkat çeker ve yaratıcılığın kapsadığı sınırlar konusunda;

Yönetmenlik, artık bir sahneyi gösterme veya sunma aracı olmaktan çıkarak gerçek bir yazma eylemine dönüşür. Bir yazar nasıl kalemi ile yazıyorsa, bir film yönetmeni/yaratıcısı da aynı şeyi kamerasıyla yapar. Belli bir biçim ve belli bir öykü (herhangi bir öykü olmayabilir de, çok da mühim değildir) vasıtasıyla bir yaşam felsefesi ortaya çıkarmak için belirli uzunluktaki bir film ve bir film müziğinin devinime geçirilmesiyle gerçekleştirilen bir sanattan söz edildiği göz önünde bulundurulursa, insanların o eseri kimin yarattığı ve kimin yazdığını ayırt edebilmesi mümkün olabilir mi? Bir (*William Faulkner* romanının (*William Faulkner*'den başka biri tarafından kaleme alındığı düşünülebilir mi? Peki, ya "*Yurttaş Kane (Citizen Kane)*" filmi *Orson Welles*'in yaptığından başka bir biçimde sunulsa bu halinden daha tatmin edici olabilir miydi? (Astruc, 2010, s. 25).

Genel bir değerlendirme ile *Alexandre Astruc*'un sinema ait üretilen eserin yaratıcısıyla anlam kazanabileceğini, sinemanın öykü anlatmak ile sınırlı kalmaması gerektiğini ve filmde öykünün çok önemli olmadığını savunmuştur. Önemli olansa sinemanın geldiği noktada yeni anlatım olanakları bulması gerektiğidir. Bu olanağı ise sağlayacak yegâne kurum olarak yönetmeni işaret etmiştir. Senaristlerin hakim olduğu sinemaya karşılık önerisi olan yönetmenlerin asıl yaratıcılar olduğu görüşü, başta sinema tarihinde de nitelikli bir değer durumuna gelen eleştirmen *André Bazin* olmak üzere birçok sinema kuramcısı ve film üretim sürecinde yer alan döneminin ve döneminden sonra gelen yönetmenlerin görüşlerini net bir şekilde etkilemiştir. Sinemaya dair yenilikçi fikirleriyle auteur kavramının sinema tarihinde etkinlik kazanmasına öncülük etmenin yanında Fransız Yeni Dalga akımının da temellerini oluşturan etkili kuramcılardan biri olmuştur.

*Alexandre Astruc*'ın "*alıcı-kalem*" makalesi ile dönemi ve sonrasında gelişen süreçte sinema anlatımının daha yumuşak ve ustaca bir anlatım yolu izlenmesinin önünü açarak film yapımcısı olarak görülen yönetmenlerin konumunu yazar statüsüne yükselmiştir (Cook, 1986, s. 33). Yazar *James Monaco*'nun "*Bir Film Nasıl Okunur?*" isimli kitabında *Alexandre Astruc* için "Sinemanın 'görsel olanın zulmünden, kendisi için imgeden, anlatımın acil ve somut taleplerinden, tıpkı yazılı dil kadar esnek ve ustaca olan bir yazım aracı olma yönünde giderek özgürleşeceğini" önceden haber verdi"<sup>17</sup>(Monaco, 2013, s.

<sup>17</sup> *Peter Graham*'ın derlediği "*The New Wave (Yeni Dalga)*" kitabı iki önemli makale içerir; *Alexandre Astruc*'un "*Yeni Bir Avant-Garde'in Doğuşu: Kamera-Kalem*" ve *André*

387) olarak ifade eder ve ‘‘(Alexandre) Astruc sinemadan yalnızca kendi üslubunu değiştirmesini istemedi. Onun arzusu en gizli düşünceleri dışavurma kapasitesi olan bir üsluptu. (Sergey) Eisenstein hariç önceki hiçbir sinema kuramcısı sinemayı soyut kavramların tanımlanabildiği bir entelektüel araç olarak anlamadı’’(Monaco, 2013, s. 387) şeklinde değerlendirmeleri mevcuttur.

‘‘Alıcı-kalem’’ makalesi sinemada anlatılan öykünün ana kaynak olarak kendisini edebiyata dayandırarak mevcut modele karşı bir ifade geliştirmesidir. Diğer bir deyişle sinemanın özlen olanı aktarımında bütün sanat dallarında olduğu gibi ifadenin bir aracı konumuna gelmesidir. Edebiyatta kalemin işlevini sinemada kamerayı koyarak; yönetmenin dünya görüşü ve hayat üzerine geliştirdiği felsefi bakışını filmlerine yansıtmasını beklemektedir (Gerstner, 2003, s. 6). *Alexandre Astruc*’un sinemanın diğer sanatlar gibi dili olabileceğini içeren manifestosu Cahiers du Cinéma eleştirmenleri tarafından kısa sürede benimsendi(Wiegand, 2011, s. 15).

### 1.1.2. *André Bazin (Auteurler Politikası)*

*André Bazin*’in başta Fransa olmak üzere II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan sinema eleştirmenliğinin en sağlam halkasını oluşturmaktadır. Mevcut dönem itibariyle sessiz sinemanın sonunun geldiği ve kuramsal açıdan duraklayan sinema düşüncesini, öncesi ve sonrasıyla genişletmeye çalışan ve büyük ölçekte bunu başaran bir isimdir<sup>18</sup>. Özellikle Fransa da savaş öncesi ve savaş sonrası kuşağı birbirine bağlayan en sağlam entelektüel birikim olarak görmek yanlış olmaz. Genç bir eleştirmenler kuşağı yetiştirmesi ve eleştiri yoluyla ülkesindeki

---

*Bazin*’in ‘‘Auteur Politikası’’. James Monaco’nun ‘‘Bir Film Nasıl Okunur?’’ isimli kitabında yaptığı değerlendirme mevcut makalelerin analizini içermektedir.

<sup>18</sup> *André Bazin* (1918-1958)’e kadar var olan süreçte biçimin var olduğu kuramlar yapıya hâkimken, mevcut işleyişin gerçekçi kuramlara devredilmesine öncülük etmiştir. Buradaki asıl mihenk taşı sesli ve sessiz sinema ayrımıdır. Sesli ve sessiz sinema arasında kesin bir ayrım mevcuttur. Kuramsal birikim sessiz sinema üzerine geliştirildiğinden sesin sinemaya girmesiyle birlikte kuramsal anlamda bir şaşkınlık ortamı doğal olarak meydana gelmiştir. Fakat bu noktada eleştirmenlerden beklenen sesli sinema üzerine düşünsel süreç üretmek yeni kuramlar geliştirmek yerine karşı bir tutumdan yana oldular. Sesli sinemayı gereksiz bir uzantı, gerçek sinema olarak gördükleri sessiz sinemanın arılığı yok eden üvey bir evlat olarak tanımladılar. Bu anlamda var olduğu dönemde sesli ve sessiz sinema ikilemi sonucu oluşan geleneksel ayrımı bertaraf etmeye çalışan en büyük çaba *André Bazin* tarafında ortaya konuldu (Özön, 1966, s. 8-12).

Sessiz dönemde yönetmenler kurgu ile kendilerini ifade ederken sesli dönemde yazarak kendilerini ifade ederler. *André Bazin*, sinemaya ait teknik olanakların gelişimi ile yazara/yönetmene kendi dünyasına ait gerçekliği kurmasından yana kolaylık sağdığını öngörür; ‘‘Görüntü çok daha büyük gerçekliğe dayandığı için gerçeği içinden değiştirmek, ekmekte çok daha bol araca sahiptir. Sinemacı artık yalnızca ressamın ya da oyun yazarının rakibi olmamakla kalmaz, romancıyla da eş duruma geçer’’ (Bazin, 1966, s. 69).

sinemayı derinden etkilemesinin yanı sıra yazılı eleştiri kadar sözlü eleştiriye de geliştirmesi yadsınmaz bir gerçektir. Bu mevcut sözlü eleştiri sinema üzerine verdiği dersler, yaptığı tartışmalar, yönettiği açık oturumlar, sergilerde ve film şenliklerinde sinema üzerine yaptığı konuşmaların yanı sıra sinema derneklerini yöneterek belki de sözlü çalışmalara yazılı çalışmalardan daha fazla değer vermiştir<sup>19</sup>. Tüm bunların yanında 1944-1945 yılları arasında devlet idaresindeki *Sinema Kültürünü Yayma Servisi ve Sinema Yüksek Araştırmalar Enstitüsü*'nde (IDHEC)<sup>20</sup> görev üstlenmiştir (Özön, 1966, s. 7-8). Yaptığı birçok iyi film eleştirisini bu okulda sunumlar şeklinde olduğu için yazılı kayıtlara ne yazık ki geçmemiştir (Gül, 2018, s. 10)<sup>21</sup>. Mevcut kurum *Alain Resnais*, *Costa-Gavras* ve *Louis Malle* gibi yönetmenleri Fransız sinemasına hediye etti (Lanzoni, 2015, s. 52). Fikirleri hiçbir zaman sistematik bir bütünlükle sunabileceği bir kitap halinde düşünülerek kaleme alınmamıştır. Mevcut yenilikçi fikirler 1951 yılında yayın hayatına başlayan *Jacques Doniol-Valcroze* ile birlikte çıkarttıkları *Cahiers du Cinéma*'da yer almıştır.

II. Dünya Savaşı sonuna kadar sinemada biçimci sinemasal geleneği<sup>22</sup> savunan kuramcılara karşı neredeyse hiç eleştirel tutum sergilenmemiştir.

---

<sup>19</sup> “Sinemacılık derslerinde, sinema derneklerinde sözlü eleştirmeler yaptığım o coşkun günlerin bana verdiği kıvancın, yazılı eleştirmenin verdiği kıvanca üstünlüğü de bu dolaysız, bu elle tutulur, salt insancıl duygudan doğuyordu”(Akt. Gül, 2018, s. 10) der. ( *Hichael Ryan*'ın “*Eleştiriye Giriş*” isimli kitabının “*Post-yapısalcılık ve Yapı-bozum*” bölümünde;

İdealistler ses veya konuşmayı sıklıkla hakikatle, yazımı (writing) ise hakikat dışı ile ilişkilendirirler çünkü konuşma zihnin kendisini düşüncelerle ifade etmesine (bunları konuşmasına) ait sese, yazıya nazaran daha yakındır. *Ferdinand de Saussure*'ün yapısalcı dilbiliminden yararlanan *Jacques Derrida* sesin idealist gelenekte ayrıcalığa sahip olduğunu çünkü zihnin hakiki düşüncelerine ait dolaysız bir gösteren olduğunu iddia eder (Ryan, 2013, s. 104)).

*André Bazin* çalışmalarının yazılı kayıtlara geçmemesinden ve geleceğe aktarım konusunda özel bir kaygı gütmemiştir. *André Bazin* “Düşüncelerinin belirli durumlarda bir işe yaraması ile tatmin olmuş” (Andrew, 2010, s. 226) gibi görünmesinin yanında “O (*Bazin*) daha çok filmleri yapanlarla ya da onları tartışanlarla birlikte olmuştur” (Andrew, 2010, s. 226).

<sup>20</sup> **IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques):** *Marcel L'Herbier* tarafında 1943 yılında kurulan kurum işgal dönemini en önemli sinema olayıdır. “Fransız film sanayisine girmek isteyen kişilere sertifika verirken yüksek standartlarıyla bütün dünyadaki sinema öğrencilerinin ilgisini çekmektedir”(Cook, 1986, s. 24).

<sup>21</sup> *André Bazin*'den geride kalan yazılı eserler değerlendirildiğinde sistematik bir kuramsal manifesto kitabı olmadığı açıktır. İngiliz tercümanı *Hugh Gray* bu durumun *André Bazin*'in düşünce sistemindeki bir eksikliği göstermediğini durumun *André Bazin*'in çalışma sisteminin daha çok sözlü eleştiri üzerine yoğunlaşmasından kaynaklandığını belirtmiştir (Andrew, 2010, s. 226 ve Andrew, 2000, s. 152).

<sup>22</sup> *André Bazin* biçim öğeleri savunanların karşısına “gerçeğe saygı” kavramını koyar. *André Bazin*'e göre, sinemanın bir anlatım dili olduğu bilincini içerir ve biçimden yoksunluk anlamına gelmez.

Bunun nedeni biçimci film kuramının geleneksel sanat kuramları ile uyumlu olmasıdır, aynı zamanda çoğu erken dönem sinema estetikçileri<sup>23</sup> diğer sanat dalları ile de uğraşmışlardır. *Marcel L'Herbier*, *Dziga Vertov* ve İngiliz belgesel film yapımcılarının Grierson okulu, filmin “fotoğrafik” özelliklerinin nüfuzlu savunucuları iken, *André Bazin* biçimsel geleneğe etkili bir şekilde kafa tutan ilk eleştirmendir. Kuşkusuz, imgelerin üzerindeki sanatsal kontrolün öğrenilen gücü yerine, mekanik olarak kaydedilmiş imgenin çıplak gücüne olan inanca dayalı bir film geleneği ve film kuramı için yakaran en önemli ve usta ses ona aitti (Andrew, 2010, s. 225 ve Andrew, 2000, s. 151).

Bu radikal karşı çıkışı özellikle 1945-1950 yılları arasında sesini bütün Avrupa'ya duyurmasına neden oldu. *André Bazin*'in gerçekçi sinemayı kuramsal olarak benimsemesine paralel olarak İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin yükselişi<sup>24</sup> ile *André Bazin*'in kuramları (filmler aracılığı ile) popüler hale geldi.

1951 yılında *André Bazin* önderliğinde yayın hayatına başlayan *Cahiers du Cinéma* dergisi sinema tarihi açısından önemli bir dönüm noktası oluşturur. Sinema üzerine eleştiri geliştiren hiçbir yayın organı bu denli etkili ve başarılı olamamıştır. *Cahiers du Cinéma* ile *André Bazin* yeni bir akım kurmak için gerekli ortamı sağlamış oldu. Fazla geçmeden etrafına hevesli genç bir kuşak toplandı. *Jean-Luc Godard*, *Eric Rohmer*, *Pierre Kast*, *Francois Truffaut* ve *Claude Chabrol* gibi isimler kapısını çaldı ve *André Bazin*'den öğrendikleri ile birlikte ilk yazımsal ürünlerini ortaya koydular. Sonuç ise Fransa'da Yeni Dalga ismi verilen sinema akımını oluşturdular.

1958 yılının sonlarına doğru *Francois Truffaut* ve *Claude Chabrol* akımın öncü filmleri için çalışırken *André Bazin*, 40 yaşında öldü (Andrew, 2010, s. 225-226 ve Andrew, 2000, s. 151-152). Geriye kalan en önemli çalışması “*Sinema Nedir?*”<sup>25</sup> adıyla bir araya getirilerek kitaplaştırılmış makaleleridir. İçerik olarak sinema ile diğer sanat dallarının mukayesesini yapmakta<sup>26</sup> ve temelde sinemanın

<sup>23</sup> *Hugo Munsterberg*, *André Malraux*, *Rudolf Arnheim*, *Dzsudzsak Balázs* ve *Sergey Eisenstein*'in sinema üzerine yaptığı çalışmalar ifade edilmiştir.

<sup>24</sup> Bu paralel yükseliş nedeniyle *André Bazin* film eleştiri örneklerini bu akıma dahil olan filmlerden seçmiştir. Böylelikle karşılıklı bir ilişki söz konusudur.

<sup>25</sup> Orijinal adı; “*Qu'est-ce que le cinéma?*”

<sup>26</sup> *André Bazin*'in yazılı eserlerinin genelinde görüntü ve gerçeklik ilişkisi değerlendirilir. Bu bağlamda resmin bir nesnenin yerine yedeğini koyduğunu belirterek, nesnenin kendisini betimleyen fotoğrafı; yaratıcı gücün baskın olduğu bir sanat dalı olarak tanımlar ve resme karşı fotoğrafı savunur (Bazin, 2011, s. 20). Sinemanın edebiyat ve tiyatroya borcu olmadığını sinemanın gelişen dönemlerinin bunlardan bağımsız olarak ilerleyeceğini belirtir. Tiyatroyu zaman ve uzam bakımından sinemanın gerisinde görür (Bazin, 2011, s. 80-82) ve bu bağlamda “*Saf Sinema (Pure Cinema)*” kavramı ile uyarlamaların tamamını olumsuz olarak niteleyerek hem sinema hem de edebiyat için ayıp olduğunun altını çizer (Bazin, 2011, s. 76-77).



bir sanat olarak varoluş amacını sorgulamaktadır. Filmleri türlere ayırarak auteur olarak tanımladığı yönetmenlerin stillerini incelemektedir.

*Bazin*'in genel çalışma yöntemi bir filmi dikkatlice izleyerek, kendine has değerlerini takdir etmek ve onun içinde taşıdığı anlatım güçlüklerine ve çelişkilerine dikkat etmektir. Sonrasında ise filmin hangi '*türden*' olduğu ya da olmaya çalıştığını tasavvur edip onu bir tarz ile ilişkilendirir ya da onun için yeni bir tarz imal ederdi. Bu tarzın yasalarını formüle ederken, o filmde ve benzerlerinden alınmış örneklere sürekli olarak değinir. Son olarak ise, bu '*yasalar*' genel sinema kuramı bağlamında gözden geçirilirdi. *Bazin* bu şekilde gözlerinin önündeki filmde mevcut olan en belirgin olgular ile başlar, filmleri mantıksal ve imgelemsel düşünce sürecinden geçirerek, genel bir kurama ulaşır''dı (Andrew, 2010, s. 227-228 ve Andrew, 2000, s. 153).

*Bazin*, film üzerindeki (yazılı, sesli ve görsel) kesin kontrolü senarist veya yapımcıya değil, yönetmene verir (Lanzoni, 2015, s. 225). Mevcut içeriklerin kontrolünün yönetmenin elinden çıkması (Hollywood gibi sinemalarda olduğu gibi tekele sahip olması) belirli kalıpta üretim yapan türlerin oluşumuna yol açar ve böylelikle klasik sinema olarak tanımlanabilecek bir anlayışın gelişebileceğini belirtir. "Klasik sinema resmi bir bakışa sahiptir, yani her filmi kişisizleştirir ve her konuyu benzeterek (birbiriyle aynılaştırarak) ele alır" (Andrew, 2010, s. 276). Sürekli tekrarlanan dil resmi ideolojiyi kuramsallaştırır ve doğrular. İzleyicinin aktif bir role bürünerek var olmasının önüne tekniğin ihtişamı çıkartılarak adeta hipnoz olması sağlanır. Böylelikle daha var olmadan bilinçli ve sistematik olarak izleyici faktörü katledilir. Oluşturulan biçimin amacı "kendi konumunu korumak ve sağlamlaştırmak"tır. Stilin aralıksız tekrar edilmesi sisteme dönüşmesini sağlar ve düzenli sinema izleyicine alıştıkları filmleri izleterek ticari olarak risksiz yapımlar hedeflenir. Klasik yapıdaki üretimlerin geniş kitlelere ulaşması "*resmi kamu söyleminin*" hâkim olduğu filmlerin ideolojisinin sayıca çok insana ulaşması kaçınılmazdır (Andrew, 2010, s. 276). Bu endüstriyel kişisizleştirilmiş sinemaya karşı *André Bazin*'in önerdiği yönetmenler *Robert Flaherty* ve *Erich von Stroheim* gibi sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren kişisel sinema üretimleri yapan isimlerdir. Bu isimler ürün verdikleri dönem sinemasına hâkim olan *resmi mesaj*ı sırt dönmenin yanında resmi bakış açısınada uyumsuz davrandılar. Bu nedenle mevcut yönetmenlerin üretimleri klasik filmlerden birçok yönden ayrıışan özelliklere sahiptir. Diğer bir deyişle küresel olmaktan öte yerel olmaları, kendi varoluş içerikleriyle daha uyumlu senaryolara sahip olmaları ve film yapma serüveninin bir olgunun sunumundan çok araştırılması veya

sorgulanması (Andrew, 2010, s. 276-278) biçiminde üretim süreçlerini analiz etmek mümkündür. Sinemanın ontolojik olarak ne olduğu konusunda kesin kalıplar ve önermelerden öte sinemayı formüle etmek önemlidir. Tümdengelimci bir yaklaşım yerine sinemada oluşturulmaya çalışılanın (ortaya konulan yapıtın) ne olduğu konusunda anlayış geliştirmeye çalışmak önemli olmalıdır. *André Bazin*'in ifadesiyle “sinemanın varoluşu onun özünden önce gelir” (Bazin'den Akt. Andrew, 2010, s. 235)<sup>27</sup>.

*André Bazin*, yazılarında sinemanın gerçeklikle olan ilişkisini dile getirerek sinema sanatının temelde görsel ve uzamsal yönleriyle gerçeklikle olan derin ilişkisine bağlı bir sanat olarak tanımlayarak sinemanın “*tüm gerçek sanatların ilki payesini verir*” çünkü nesnelere uzayda kapladıkları uzamlılıklarını kaydeden bir sanat olarak biçim bulduğunu belirtir (Andrew, 2000, s. 154-155).

Kurgu araçlarına karşı çıkan *André Bazin*, Sessiz Sinema Dönemi'nde kurgu araçlarının ön planda olduğunu öykünün/yönetmenin anlatmak istediğini ise yazarak izleyiciye aktarıldığını ifade eder. Bunun yerine ise öngördüğü sinema düzlemini “*uzun çekimler*”<sup>28</sup> ve “*alan derinliğini*” sayesinde yeni bir sinema önerir çünkü gerçekliğin doğal devamlılığını kesip analiz etmek yerine, onu uzun çekimlerle korumayı yeğler. Etkilendiği yönetmenler ise *Jean Renoir* ve *Orson Welles*'dir (Andrew, 2000, s. 178-179 ve Bazin, 1966, s. 12-13).

<sup>27</sup> *André Bazin* için iki tür film yapma yöntemi vardır;

(1.) Öykü temellidir. Bu yöntemde öykü temelli bir beceri ortaya konulmaya çalışılarak yapıt olduğuna dair verilerin tamamı öykü lehine silinir. Film yapım elemanları, filmin kuruluşu ile ilgili araçlar ve sinemanın diliyle ilgili öğelerin tamamı öykünün anlatımı lehine kullanılır.

(2.) Bu yöntemin özelliği ise gerçeğin ön planda olduğu “sorunlara ve olayların karmaşıklığına saygı göstermek ve seyircinin gördükleri karşısında etkin katılımını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini” sağlayarak oluşturulmaktadır (Akt. Akçora, 2015, s. 11 ve Monoco, 2006, s. 15).

<sup>28</sup> “(*André Bazin*'e diğer kuramcıların teatral ve sinemasal olmayan olarak gördükleri bir dönemde uzun çekimin (*plan-sekans*) gizli olanaklarına dikkatimizi çektikleri için saygı gösterilmelidir” (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 221). Günümüzde *André Bazin*'in görüşleri ekran zamanının öykü zamanına denk olmadığı gerçeğiyle sarsılır. Kameranın hareket halinde olduğu uzun planlarda yalnızca mekân değişmiyor aynı zamanda görüntüdeki vurgu da netleşiyor. Yönetmen kamerayı izleyiciye özellikle göstermek istediği nesnelere doğrultarak izleyicinin seçme özgürlüğünü elinden alır. Onu kendisi gibi düşünmeye, hissetmeye ve algılamaya zorlar. Oysa kamera sabitken seyircinin ne seçmek istediği konusunda daha özgür olduğunu yadsımamak gerekir. İzleyici kendine kalan bu özgür alanda kendi gerçekliğini, kendi algılayış biçimini, kendi kavrayış modelinin izlerini sürerek; kendi bireyselliğini varetme çabası içinde bulur. Diyor *André Bazin*. Filmde ise bu mizansenini öne çıkararak yapılır. (Ancak günümüz sinema anlayışı içerisinde gerçek zaman konusu özellikle dijital kameraların ve özel efektlerin günden güne geliştiği bir dönemde daha da karmaşıktır).

Temelde biçeme ve yönetmenin oluşturduğu sinema diline odaklanan auteur politikası, “sinema dili üzerine geliştirilen söylemin sürekliliği, daha sonra bütün sinema pratiğini, sinema tarihini, sinema türlerini, sinema sanayisini ilgilendirmeye başlar. Ve sinemanın sorunlarını incelemek için bilimsel bir yöntemin oluşmasına” (Vincenti, 2008, s. 129) yol açmıştır. Kuram, kendi özgün biçimini oluşturmuş yönetmenlere önem verir çünkü kişiselliğin işareti ve ancak bu şekilde filmin anlamsal içeriği çözümlenebilir. Böylelikle özgün bir biçimde sinema ve gerçek ele alınabilir. Biçim yönetmenin kişisel söylemidir ve auteur kuramı ile getirilen eleştirel anlayış biçimle yol bulur. Yönetmenin filmografisinin içerisinde gizli olan özgün bakışın tekrar tekrar yakalanması amaçlanmalıdır (Vincenti, 2008, s. 126-127).

Sinema konusunda birçok düşünce üreten (ve geliştiren) *André Bazin*, gerek döneminde gerekse sonrasında sayısız sinema tutkununu etkisi altına alan ve sonraki yıllarda *Andrew Sarris*'in değişimiyle *auteur* kuramının yani ‘*yaratıcı yönetmenler politikası*’nın ortaya çıkmasında etkili olan bir eleştirmendir (Esen, 2002, s. 9).

1957 yılında *André Bazin*'in yayınladığı “*Yazar-Yönetmenler Politikası*”<sup>29</sup> auteur kuramına ait yaklaşımı şu şekilde ifade eder; “(kuram) kısaca sanatsal yaratımda bir referans standardı olarak kişisel faktörü tercih etmekten ve daha sonra da bunun bir filmde diğerini sürdürdüğünü, hatta geliştiğini varsaymaktan oluşur” (Graham’dan Akt. Monaco, 2006, s. 14). Temelde ise “(Alexandre) Astruc çağrışı dile getirdi, (Henri) Langlois malzemeyi temin etti, (André) Bazin temel yapıyı sağladı. 1950’li yıllarda (François) Truffaut, (Jean-Luc) Godard, (Claude) Chabrol, (Eric) Rohmer ve (Jacques) Rivette Cahiers du Cinéma dergisinin sayfalarında yeni bir sinema kuramını tartıştılar. (Bu soğuk ve mantıksal değil, daha ziyade tutkulu, organik ve bazen de şiddetli bir çalışmaydı)” (Monaco, 2006, s. 14).

### **1.1.3. François Truffaut (Yaratıcı Yönetmenler Politikası)**

*François Truffaut*<sup>30</sup>, nun 1954 yılında yazdığı, Cahiers du Cinéma’nın 31. sayısında yer alan “*Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilim(Yönelim)*”<sup>31</sup> isimli

<sup>29</sup> Orijinal ismi ile ‘*La Politique des Auteurs*’.

<sup>30</sup> Çeşitli kısa filmler çeken *François Truffaut* İtalyan Yeni Gerçekçi *Roberto Rossellini*’ye çiraklık yapar ve *Jean Luc Godard* ile senaryo çalışmalarında bulunur (Biryıldız, 2016, s. 107). İlk

makalesinde (Derman, 1994, s. 50 ve Teksoy, 2009, s. 483) karşılık bulan ‘‘yaratıcı yönetmenler politikası’’ Cahiers du Cinéma dergisinin ikinci temel ilkesi olmuştur<sup>32</sup>. Bu makale auteur kuramının gelişmesine ve Cahiers du Cinéma’nın etkisini artırmasına neden olmanın yanında sinema tarihinde yeni bir akımın doğuş manifestosu olarak kayda geçmiştir.

Makalenin asıl yazılış amacı mevcut dönemde Fransız sinemasında ortaya çıkan *psikolojik gerçekçilik* olarak adlandırılan bir eğilimi tanımlamak ve sınırlarını çizmek olmasının ötesine geçerek kavramın kuramsallaşmasını sağlamıştır<sup>33</sup> (Atam, 2015, s. 61). *François Truffaut* makalesinde, filmlere belirli bir yöntemle bakmayı ve yaratıcı yönetmenler politikası görüşü kapsamında farkındalığı yüksek bir biçimde filmlerin nasıl analiz edilmesi gerektiğini değerlendirmiştir. İki bölüm şeklinde kaleme alınan yazıda ilk değindiği nokta sinema tarihini kendi perspektifinden değerlendirdikten sonra auteur bakış açısının öngördüğü bir sinemanın kişisel bir sinema üretimi olacağını belirtir. İkinci bölümde ise başarı kazanmış senaristlere karşı hırçın bir değerlendirme ortaya koyarak, bu senaristlerin auteur olarak tanımlamaya çalıştığı sinemasının anlaşılmasını zorlaştıracaklarını hatta sekteye uğratmasının olası olduğu tezini ortaya koydu.

---

filmi ‘‘400 Darbe (*Les Quatre Cents Coups*)’’ birçok ödül aldı ve filmde *Antoine Doinel* karakterini canlandıran *Jean Pierre Leaud* ile aynı karakteri ele alan dört film daha yaptı. Bunlar ‘‘Yirmi Yaşında Aşk (*L’Amour a Vingt Ans/1962*)’’, ‘‘Çalınmış Buseler (*Baisers Voles/1968*)’’, ‘‘Aile Yuvası (*Domicile Conjugal/1970*)’’ ve ‘‘Kaçan Aşk (*L’Amour en Fuite/1980*)’’ filmleridir. 1961 yılında ‘‘Unutulmayan Sevgili (*Jules et Jim*)’’de aynı kadına âşık iki arkadaşın öyküsünü I. Dünya Savaşı öncesi, savaş sırası ve savaş sonrasını kapsayacak şekilde anlattı. 1967 yılında *Alfred Hitchcock* ile yaptığı röportajı kitaba dönüştürdü ve bu tarihten sonra çektiği iki filmde de *Alfred Hitchcock* etkisi barizdir (Cook, 1986, s. 39-41).

<sup>31</sup> Orijinal ismi ile ‘‘*Une Certaine Tendance du Cinéma Français*’’.

<sup>32</sup> *James Monaco*’nun ‘‘*Bir Film Nasıl Okunur?*’’ isimli kitabında ‘‘Cahiers du Cinéma dergisini ayırt edici kılan başlıca kuramsal ilkeyi en iyi biçimde tanımladı. Dönüm noktası oluşturan makalesi... Genç Fransız eleştirmenler için yükselen bir çılgılık haline gelen ‘auteur politikası’ nı geliştirdi. Genellikle ‘auteur kuramı’ olarak tercüme edilen bu anlayış aslında bir kuram değil, bir politika ve oldukça keyfi eleştirel bir yaklaşımdı’’ (Monaco, 2013, s. 388).

<sup>33</sup> *Zait Atam*’ın, yazar *İan Aitken*’e ait ‘‘*Avrupa Sinema Kuramları*’’ isimli kitabın içerisinde yer alan *Zeki Demirkubuz* ile yaptığı ‘‘*Zeki Demirkubuz ile Auteur Yönetmen/Senarist Üzerine Bir Söyleşi...*’’ ismini taşıyan röportajda *Zait Atam* sorduğu soruda 1950’li yıllarda Fransa’da auteur teosiri formüle edilirken ilk gerçekleşen vakanın Amerikan sinemasında yönetmenlerin merkeze daha çok yakışması olduğunu belirtir. (Örnek olarak da *François Truffaut*’un *Alfred Joseph Hitchcock* üzerine kitap hazırlamasını vermiştir) Kuramsal tartışmalar ise önce İngiltere ardından Amerika kıtasına sıçramıştır. (Fakat bu tartışmalar auteur üzerine kuram geliştirilemeyeceğini göstermiş olmasıyla sonuçlanır. Çünkü auteur her yönetmenin dünya algısı farklı olduğu ve doğal olarak bu farklı algının filmlerine de farklı şekilde yansıtılmasının kaçınılmaz olmasından ileri geldiği teşhisi mevcuttur (Atam, 2015, s. 61)).

*François Truffaut*, filmlerine ait özgün senaryolarını kaleme almayan ve edebiyat eserlerinden yaptıkları uyarlamaları filme alan yönetmenleri auteur yönetmen olarak nitelemez çünkü sinema özgür bir üretim biçimi olmalıdır. Dışarıdan gelebilecek her türlü dış etkene karşı bu özgürlüğünü ve özgünlüğünü muhafaza etmelidir.

Makalesinde belirlediği öncüllere göre *Pierre Bost* ve *Jean Aurenche* gibi senaristler ve *Rene Clement*, *Marcel Pagliero*, *Jean Dellannoy*, *Yves Allegret* ve *Claude Autant-Lara* gibi yönetmenlerin Fransız sinemasının değerini düşürdüklerini ileri sürmesinin altında yatan neden Fransız film üretiminde *kalite geleneği anlayışını* sürdürmeleri olduğunu belirtir. Yönetmenlerden örnekler vererek bu yönetmenlerin sinemayı ticari bir girişim olarak gören Hollywood sinemasını taklide yeltendikleri teşhisinde bulunur. Senaristlerin filmlerinde aynı kar getiren öyküleri ele aldıkları ve bu senaryoları çeken yönetmenlerinde senaryolara bağlı kalarak yetenek ve yaratıcılıklarını arka planda bıraktıklarını ifade eder. Bu tür üretim yapan yönetmenleri ve senarist olarak çalışan teknik ekibin filmlerini “*metteur en scène*” ifadesiyle tanımlar ve auteur olarak değerlendirdiği yönetmenleri ayırıştırır bu yığından. Onun ortaya koymaya çalıştığı sinema anlayışının izlerini taşıyan yönetmenlerde aradığı nitelik ise senaryolarını kendileri yazan ve filmlerinde yaratıcılıklarını ön planda tutan yönetmenlerdir. Örnek olarak ise *Max Ophüls*, *Robert Bresson*, *Jean Renoir*, *Jean Cocteau* ve *Abel Gance* gibi auteur diyebileceği yönetmenleri verir (Truffaut, 2010, s. 27-40).

*François Truffaut*, mevcut bütün sanat dallarında olduğu gibi sinemanın ilk örneklerinden başlayarak geleneksel bir yapı oluştuğunu vurgular. Sanatçıların bu geleneksel yapının oluşturduğu kalıpları yıkmak için mücadele ettiğini ifade eder. Bu yapıyı “*kalite geleneği*”<sup>34</sup> olarak adlandırmasının altında ‘kaliteye’

---

<sup>34</sup> **Kalite Geleneği:** Mevcut dönemde Fransız sineması sektöre lider konumdaki Hollywood ile rekabet içindedir. Fransız yönetmenlerin ortaya koydukları çalışmalar; yıldız oyuncuların ön plana çıkarıldığı, yüksek yapım maliyetlerine dayalı ve senaryoya öncelik veren içeriklerdir. Senaristler ön plandadır ve senaryonun yazımı bitince film bitti anlayışı hâkimdir. Belirli sayıda (yedi ya da sekiz) senaryo yazarının hep aynı öyküyü anlattığını belirtir. Yönetmenin görevi metni görüntüye aktarmaktır savına karşılık yönetmen senaryo ve diyaloglardan sorumlu olmalıdır ilkesini koyar. Daha da ileri giderek her yıl çekilen 100 kadar filmin tek öyküsü olduğu ve “bu filmlerde daima bir kurban söz konusudur, bu genellikle de boynuzlanmış biridir” (Truffaut, 2010, s. 36). “*Kalite geleneği*”ni “*Le Cinéma de Papa*” yani “*Papanın Sineması*” ya da “*Babanın Sineması*” olarak isimlendirir (Aitken, 2015, s. 358). *Robert Stam* (2014, s. 95) bu isimlendirmeyi “*Oipidus Kompleksi*”yle ilişkilendirir.

verilen aşırı önem ve ticari olarak başarılı olsa bile seyirciyi atıl hale getirmesi bakımından eleştirir (Teksoy, 2009, s. 483). Mevcut tanımında yer alan film yapım süreci daha önceden yazılan senaryoların teknik olarak işlerlik kazanması iken *François Truffaut*'un asıl önerisi film yapım sürecinin açık uçlu bir macera olarak görülmesini istemesidir. Mevcutta var olan anlayış ise 'eski kafalı ve akademik' senaristlerin egemen olduğu sinema anlayışıdır.

*François Truffaut*'un tanımlamaya çalıştığı mevcut dönemi kapsayan Fransız sinemasının niteliklerine bakıldığında tiyatro okullarında eğitim görmüş ihtişamlı ve özenli giyimleriyle, çoğunluklar klasik edebiyat uyarlamaları, abartılı kostüm ve dramların yer aldığı biçimsel olarak soyut ve aşırı kapsamlı bir sinema anlayışına kuşkuyla bakması sonucu ortaya çıkmıştır. Şöyle ki;

İşgal döneminin karanlık saatlerinden ortaya çıkan yönetmenlerin yapıtları bir sonraki on yılın ortalarında başarılarının sayısı ve bu sözde niteliğin prestijiyi tamamen gösterişli hale gelmişti. Bu filmler dünyanın her yerinde Fransız sinema endüstrisinin ününe önemli ölçüde katkıda bulundu. Ancak yıllar geçtikçe bu filmlerin çoğunun yönetmenleri artan bir şekilde kendilerine özgü sanatsal yaratıcılıklarını ve on beş yıl önce belirleyici özellikleri olan sinemasal özgünlüğü yitirdiler (Lanzoni, 2015, s. 171)<sup>35</sup>.

*François Truffaut*'a göre mevcut dönemde Fransız sinemasında çalışan yedi-sekiz senarist olduğunu ve benzer içerikler üreterek birçok edebiyat ve roman uyarlaması ortaya koyduklarının altını çizer. *François Truffaut*, uyarlamaya karşı olmasa da uyarlanmış biçimlerine tepkilidir. Makalesinde *Carlos Rim*'in "doğru uyarlama bir ihanettir"<sup>36</sup> (Truffaut, 2010, s. 27-28) ifadesine yer verir. Yetenek ise uyarlanan eserden bağımsızdır. Sanatsal üretimin devamlılığını ve temel sanatsal motivasyonu geleneksel yapıları yıkmakta görür. Böylelikle "auteur"ler sinemasıyla "kalite geleneği"nin bir arada olamayacağını vurgular (Truffaut, 2010, s. 38).

*François Truffaut* sinemayı edebiyatçıların değil; sinemacıların yani önerdiği "auteur"ın alanı olarak görür. Filmleri iyi ya da kötü olarak ayırmak yerine yönetmenleri iyi ya da kötü olarak ayırmayı doğru bulur. Bir filmin yenilikçi olarak tanımlanabilmesi için otobiyografik unsurlar barındırmasa bile "yönetmenin kişiliğini filme aşıl原因 bir tarz ile onu yapan insana benzemelidir"

<sup>35</sup> Rémi Fournier Lanzoni yazısının devamında "Yapımcılardan sürekli daha büyük bütçe talebi ve değişmez şekilde yeni izleyiciliğin beklentisini karşılama gereksinimi nedeniyle kendi zaferlerinin tutsağı olmuşlardı" (Lanzoni, 2015, s. 171) şeklinde teşhisi mevcuttur.

<sup>36</sup> Carlos Rim. "Travelling ve Sex-appeal".

(Stam, 2014, s. 95). Filmin yapıldığı koşullar ne olursa olsun güçlü bir yönetmen “fark edilebilir bir tarz ve tematik kişilik göstereceğini” belirtir (Stam, 2014, s. 95). Yetenekli bir yönetmen her koşulda ortaya çıkacak potansiyeli kendinde barındırır.

Makalenin asıl içerik analizi ve temel önermesi olan “*auteur sineması*”nı doğrularken Fransa’da var olan sinema işleyişini eleştir ve çıkış referansı olarak senaristler ile yönetmenler arasındaki gerilim üzerinden “*yaratıcı yönetmenler politikası*”nı doğrular. *François Truffaut*, senaristin ön planda olduğu ve yönetmenin film hakkında tam sorumluluğunun bulunmadığı *kalite geleneği* anlayışının Fransız sinemasının önünde büyük bir engel olarak görür. *Kalite geleneği* anlayışını oluşturan senaristlerin ön planda yer aldığı, yönetmenlerin film üzerinde sorumlu olmadığı, izleyiciyi karakterlerle özdeşleştiren, izleyiciye nasıl yaşaması ve davranması gerektiğini öğretme amacı ile hareket eden ve bütün bu prangaları sinema uğruna yaptığını ahlakçılık adı altında meşrulaştıran sinema anlayışını temelde reddeder. *François Truffaut*, makalesinde “senaristler, senaryoyu teslim ettikten sonra film onlar için tamamdır. Yönetmen, senaristlerin gözünde sadece senaryoyu kadraja alan beyefendidir<sup>37</sup>” (Truffaut, 2010, s. 37) ifadesiyle durumu nüktedan bir tavırla eleştirir.

Böylelikle Cahiers du Cinéma yazarları arasında “*auteur*” ve “*metteur en scène*” ayrımı açık bir şekilde benimsenmiş olur. Sanatsal yaratıcılık ve tutarlı bir dünya görüşü sunan ve kendi üsluplarını filmlere yansıtan *auteur yönetmenler* desteklenmiş karşısında yer alan kutba sadece sinema dilini bilen ama yaratıcılığını yansıtamayan “*metteur en scène*” anlayışı belirgin bir şekilde tanımlanarak konumlandırılmış ve karşı bir duruş sergilenmiştir (Kablamacı, 2011, s. 66).

Biçim üzerinden ilerleyen “*auteur/yaratıcı yönetmenler politikasında*” yer alan her yönetmenin biçimine önem vermesini ve yapıtın/eserin anlaşılmasının ancak bu biçimsel katmanların çözülerek ortaya konulmasıyla mümkün olacağını ifade eder. Biçim bir kişiliğin ifadesi olduğu gibi gerçeği özgün bir şekilde ifade

---

<sup>37</sup> Özellikle eleştirilen nokta senaryo ve diyalogların başarısının sadece senaristlerin başarısı olarak algılanmasıdır. Fakat asıl sorumluluk yönetmenindir. Özellikle bu dikey ayrım diyaloglar da kendini daha net gösterir. Bu eleştirdiği noktayı doğrulamak için *Jean Renoir*, *Max Ophuls*, *Robert Bresson*, *Abel Gance* gibi çekecekleri filmlerin hikayelerini ve diyaloklarını kendikleri yazan yönetmenlerden örnekler verir.

etmenin de sinemasal bir yöntemidir. Diğer bir ifadeyle “yönetmenin kişisel söylemidir” (Vincenti, 2008, s. 124).

#### 1.1.4. Andrew Sarris (Çemberler Modeli)

1954 yılında kaleme alınan “*Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi*” isimli makale ile sınırları çizilen “*auteur kuramı*” veya “*yaratıcı yönetmenler politikası*”nın sinema eleştirmenleri ve sinema kuramcıları tarafından genel anlamda kabul görür hale gelip resmiyet kazanması Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris<sup>38</sup>’in bu mevcut görüşü nitelikli bir kurama evrimleştirmesi ile mümkün olmuştur. François Truffaut’un kaleme aldığı bu makalenin temel yapısal ilkelerini Andrew Sarris’in kendi belirlediği öncüller ile geliştirecek birçok yazı kaleme almasıyla kuram yaygınlık kazandı.

1962’de “*Film Culture Dergisi*”nde “*1962’de Auteur Kuramı Üzerine Notlar*<sup>39</sup>” isimli makalesi yayınlanan Andrew Sarris, bir yönetmenin auteur olup olmadığını üç ölçüt/öncül<sup>40</sup> üzerinden değerlendirmektedir. Bu öncüller; yönetmenin “*teknik yeterliliği(technical competence)*”, yönetmenin “*fark edilebilir kişiliği(personel style)*” ve yönetmenin “*içsel anlama(interior meaning)*” sahip olmasıdır. Andrew Sarris’in bu çalışması kurama dayanak oluşturan ölçütleri netleştirir ve kuramı daha tutarlı hale getirir (Esen, 2013, s. 41 ve Esen, 2002, s. 14).

André Bazin’in, Andrew Sarris’in Cahiers du Cinéma dergisinde yayınlanan makalesini “*yaratıcı yazarlar politikası*” yazısını tartışmak amacı ile kaleme aldığını belirtir (Sarris, 2010, s. 41-42a) ve sonuç olarak “temelde yatan düşünce yapıtı onu yaratandan bağımsız olarak değerlendirmemektir. Andrew Sarris’in yaklaşımı iyi yönetmeni kötü yönetmenden ayırmak için bir değer ölçüsü ve bir yöntem sunar” (Büker, 2010, s. 278).

Andrew Sarris makalesinde bahsettiği “*çemberler modeli*” bir yaklaşım olarak kabul görmüş ve “*auteur politikası*”nın kurama dönüşmesinde önemli pay sahibi olmasını sağlamıştır.

---

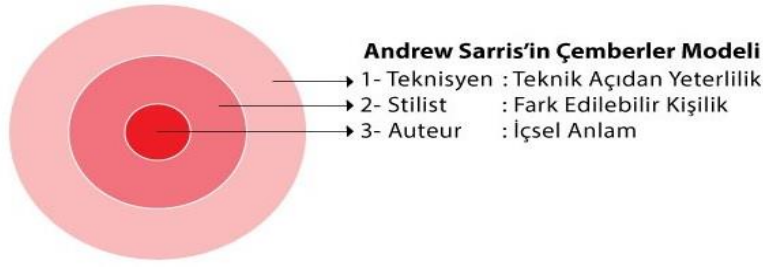
<sup>38</sup> Andrew Sarris: 31 Ekim 1928 tarihinde Brooklyn’de doğdu ve Columbia Üniversitesi’ni bitirdi. Edebiyatla ve sinemayla ilgilendi. 1955 yılında *Film Culture* dergisine yazılar yazdı. 20 Haziran 2012 yılında vefat edene kadar sinema üzerine yazmaya ve çeşitli üniversitelerde dersler vermeyi sürdürdü (Conomos, 2012).

<sup>39</sup> Orijinal ismi ile “*Notes On The Auteur Theory In 1962*”. Makalesi ile birlikte “*yaratıcı yazarlar politikası (la politique des auteurs)*” görüşü auteur kuramına dönüşür/dönüştürülür.

<sup>40</sup> “Çemberler Modeli”



Tablo 1. Andrew Sarris'in Çemberler Modeli



### **Birinci Öncülü: Yönetmenin Teknik Yeterliliği;**

Eğer bir yönetmen teknik yeterliliğe sahip değilse, sinema için aranması gereken ilk nitelik yok demektir ve doğal olarak yönetmenliği de yaratıcılıktan uzaktır. Her sanatta geçerli olan büyük bir sanatçının içerik ürettiği alanda teknik donanımının eksiksiz olması şarttır. Bu nedenle teknik yeterlilik, kuramın diğer katmanlarına göre en az tartışılanı ve görüş ayrılığı bulunan katmandır. Kötü yönetilen bir filmde değer ölçütü aramak boşa bir çabadır. Ama bu öncülün askıya alınması aracın doğası gereği oluşabileceğini yeniler. Konuyla ilgili ilginç; bir diyalog, senaryo, oyuncu yönetimi, kurgu tarzı, renk kullanımı, müzik, dekor, kostüm olabilir. Diğer bir ifadeyle yönetmenin film yapım sürecinde yer alan tüm etmenleri kontrol edebilme yeteneğidir. “Kötü yönetilen ya da iyi yönetilememiş bir film eleştirel değer ölçüğünde önemsizdir”(Sarris, 2010, s. 42a).

### **İkinci Öncülü: Yönetmenin Fark Edilebilir Kişiliği;**

Yönetmenin birden fazla filmi bir arada incelendiğinde yinelenen bir karakteristik stile sahip olması gerekir ve kişisel stil yönetmenin farklı filmlerinde kendini açıkça ifade edebilir bir üslup olarak varlığını korumalıdır. Böylelikle kişisel imzasını yenilemelidir. Yönetmenin “*ben buradayım*” demesi bu ölçütün yegâne değerlendirme biçimidir. Kişiliğini filmine yansıtması gerekir. Ayırt edici ve aynı zamanda da tutarlı bir üsluba sahip olmalıdır yönetmen. Bu da yönetmenin tarzının farklılaşmasında önemli bir rol oynamaktadır.

### **Üçüncü Öncülü: İçsel Anlama Sahip Olması;**

Üç öncül içerisinde en önemli olanı *içsel anlam*dır<sup>41</sup>. Bu önem “tutarlı bir dünya görüşü, tutarlı bir düşünceler dizisi”ni (Kolker, 2010, s. 171) ortaya

<sup>41</sup> Andrew Sarris, “iç anlam”ı “*ruhun elan*”ı (coşkusu) olduğunu söyler (Büker, 1989, s. 40 ve Akt. Esen, 2013, s. 41). Bunun nedeni ise “görsellikle ilgili bir olguyu görsel olmayan bir dille açıklamanın güç”(Büker, 1989, s. 40) olmasına bağlıdır.

koymasından ileri gelmektedir. Kişisel bir anlatı içerir. “Yönetmenin kişiliği ve kullandığı malzemesi (materyaller/araçlar) arasındaki gerilimden ortaya çıkar”(Sarris, 2010, s. 43a). Son kertede auteur olarak değerlendirilen yönetmenden beklenen “*ruhunun coşkusu*” yapıtına yansıtmasıdır. *İçsel anlam*<sup>42</sup> kavramı *Alexandre Astruc*’un “*mise en scene*” olarak tanımladığına yaklaşır fakat tam olarak o da değildir. *İçsel anlam* belirsiz bir kavramdır (Sarris, 2010, s. 43a). Yönetmenin ne dünya görüşünün bir yansıması ne de hayata karşı duruşudur. Bunun nedeni ise terimin sinemayla ilgili bir terim olması nedeniyle edebiyata ait terim ve (sinema dışı terimlerle) tanımlamalardan uzak olmakla birlikte bu disiplinlerle açıklamanın imkânsız olması nedeniyledir<sup>43</sup>.

*Andrew Sarris*<sup>44</sup>, auteur kuramının yapısını oluşturan ve tanımladığı üç öncülü bir şema biçiminde ifadesi edildiğinde iç içe geçmiş üç daire şeklini alır. En dış daire *teknik*, orta dairede *kişisel stil/üslup* ve iç dairede *içsel anlam* biçimindedir. Bu üç öncülün karşılığı ise *teknisyen*, *stilist* ve *auteur* olarak adlandırılabilceğini ifade etmektedir (Sarris, 2010, s. 44a). *Seçil Büker*’in “*Film ve Gerçek*” isimli kitap çalışmasında değerlendirdiği şekliyle “ilk halkayı geçen iyi bir *teknisyen*, ikinci halkayı geçen iyi bir *biçem ustası*, üçüncü halkayı geçen *auteur* olduğunu kanıtlar” (Büker, 1989, s. 40).

*Andrew Sarris*’in geliştirdiği modelde muğlak bir alan olarak yorumlanan son çember yani *iç anlam* auteur’e karşılık gelir. İyi bir teknik beceri ve *kişisel üslup/stil* *auteur* olarak yeterli görülmebilir. Hatta *auteur* için diğer iki katmanı (*teknik beceri* ve *kişisel üslup/stil*) aşarak *iç anlam*’a sahip olmak daha büyük önem arz etmektedir (Sarris, 2014, s. 43). Fakat bir yönetmenin diğer iki kriter konusunda kendini yeterliliğini kanıtlamadan, sadece *iç anlam* barındırması olası

---

<sup>42</sup> *Andrew Sarris iç anlam* katmanını Fransızca da ki “*élan (atılım, hamle ve coşku)*” kelimesiyle açıklar. Ruhtan kastettiği şeyin “bir kişiyle diğeri arasında, diğeri her şey eşit olduğunda elle tutulamayan bir farklılık” (Sarris, 2010, s. 43-44a) olarak tanımlar.

<sup>43</sup> Yönetmenin setteki hareketi olarak gören *François Truffaut*, bu yaklaşımı onun mesleki yönünü ortaya koyar (Sarris, 2010, s. 43a). Açık bir ifade ile en küçük birimden başlayarak çeşitli sinema birimlerinde çalışmaları sonrasında yönetmen olmasından ileri gelir.

<sup>44</sup> *Andrew Sarris* kendi modeline göre oluşturduğu *auteur*’ler listesinde (yukarıda sayılan) 20 yönetmene yer vermiştir. İsimleri; *Alfred Joseph Hitchcock*, *Charlie Chaplin*, *Carl Theodor Dreyer*, *David Griffith*, *Eric von Stroheim*, *Fritz Lang*, *Friedrich Wilhelm Murnau*, *Howard Hawks*, *John Ford*, *Josef von Sternberg*, *Jean Renoir*, *Jean Vigo*, *Kenji Mizoguchi*, *Luis Buñuel*, *Max Ophuls*, *Orson Welles*, *Sergei Eisenstein*, *Roberto Rossellini*, *Robert Joseph Flaherty* ve *Robert Bresson*’dur. *Andrew Sarris*, listenin başka bir eleştirmen tarafından olduğu gibi kabul edilmesini beklemez. Kuramına geçerlilik kazandırmanın çok büyük bir iş olduğunu ve tünelin sonunun hiçbir zaman görünmeyeceğini belirtir (Sarris, 2014, s. 44). Böylelikle kuramda var olan belirsizliğin de altı çizilmiş olur.

değildir. *İç anlam* sahipse bile bunu gösterebilmesi için diğer iki kriter konusunda yetkinleşmesi gerekir. Kuramın içerisinde savunduğu noktaların anlaşılmadığını düşünerek;

Her şeyden önce *auteur kuramı*, en azından benim anladığım ve ifade etmek istediğim biçimiyle, ne kahinlik ne de sinema dışı bir algı olduğu iddiasındadır. Yönetmenler, hatta *auteur*'ler, biçime her zaman uymaz ve eleştirmen hiçbir zaman kötü film yapacağını farz edemez. Hayır, her zaman değil, fakat neredeyse her zaman ve söylemek istediğim de bu. Kötü bir yönetmen birçok kötü film yapmış yönetmen değilse nedir? O halde sorun nedir? Basit olarak şudur: Bir yönetmenin kötü olması illa ki o filmin kötü olması anlamına gelmez (Sarris, 2010, s. 42a).

*Andrew Sarris*, kuramı bir değer ölçütü olarak almış ve bu sayede sinema tarihinde olması gereken düzenin geleceğine inanmıştır. Sinema tarihini *auteur*'ların tarihi olarak nitelemektedir. "Sinema tarihi aslında *auteur*'lerin tarihidir" cümlesiye *auteur*'lerin sinema tarihi açısından önemine vurgu yapmıştır (Büker, 1996, s. 160). Kaldı ki kuram ile birçok yönetmen *auteur* olarak görülmüş değer atfedilmiş ve ürünleri titizlikle kuram çerçevesinde değerlendirilmiştir. Temel amacı ise filmi yönetmenden bağımsız değerlendirilemez bir üretim olarak görerek iyi yönetmen ve kötü yönetmen ayrımını bu değerler üzerinden saptamaktır (Büker, 2010, s. 220).

Makale kuramı tutarlı hale getirmiş ve bakış açısını yönetmene çevirmiştir. Dönem itibari ile eleştirel ilgi düşmesine karşın Hollywood sinemasına eleştirel analizi geliştirme çabası içerisinde olmuştur. Filmi, filmi çeken yönetmeni tanımlamada bir kriteri olarak almış; yıldız oyuncu, senarist ve yapımcının tanıtılması odaklı ilerleyen çağdaş film eleştiri pratiğine karşı çıkmıştır. Bu çabasını da Hollywood sinemasında yer alan yönetmenlerin eleştirilerini yaparak gerçekleştirmeye çalışmıştır (Gerstner, 2003, s. 8). *Andrew Sarris*; kuramı bir kuramdan öte *Jean Renoir*'in de teşhis ettiği gibi "eleştirel bir yöntem" (Andrew, 2010, s. 45) olarak görmüştür.

### **1.1.5. Peter Wollen (Yapısalcı Yaklaşım)**

1969 yılında *Peter Wollen*<sup>45</sup>'in<sup>46</sup> yazdığı "*Sinemada Göstergeler ve Anlam*<sup>47</sup>" adlı kitabında *auteur* kuramına *yapısalcı yaklaşım*<sup>48</sup>la farklı bir bakış açısı kazandırarak kuramın gelişiminde önemli rol oynamıştır.

<sup>45</sup> 29 Haziran 1938 yılında Londra'da doğdu, Christchurch Üniversitesi'nde İngiliz Filolojisi eğitimi almıştır. Siyasi gazeteci ve film kuramcısı olan *Peter Wollen*'in "*Sinemada Göstergeler ve*

...*Auteur kuramı*, Cahiers du Cinéma'da yazdıkları yazılarla dergiyi dünyanın önde gelen sinema dergisi yapan, gevşek dokulu bir eleştirilenler grubunca geliştirilmiştir. Bu kuram, Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu; üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmaları dışlanıp unutulmuş bırakılmış bir *auteur*'ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğduğunu (Wollen, 2014, s. 68) belirtmiştir.

*Peter Wollen*<sup>49</sup>'e göre düzensiz bir şekilde gelişen ve niteliklerinin tam olarak belirlenememesi sebebiyle *auteur* kuramı polemiklere açık<sup>50</sup> bir kuramdır.

---

*Anlam*'' adlı kitabı ilk kez 1969 yılında yayınlanmıştır. *Michelangelo Antonioni*'nin "*Yolcu (The Passenger)*" filminin senaryosuna katkıda bulundu. 1974 yılında *Laura Mulvey* ile "*Penthesilea*" filmini yönetmiştir. (<http://www.screenonline.org>. Erişim Tarihi: 04.04.2019)

<sup>46</sup> Özellikle *Andrew Sarris* ve *Peter Wollen*'in *auteur* kuram anlayışlarına karşılık olarak pek çok karşı yaklaşım gelişmiş ve bu durum kuramın gelişmesine önemli katkı sağlamıştır.

<sup>47</sup> Orijinal ismi ile "*Signs and Meaning in the Cinema*".

<sup>48</sup> *Peter Wollen* gibi, *auteur* kuramının eksik yönlerini tamamlamak amacıyla kurama farklı yaklaşım getiren başka çalışmalar da vardır. Bu konuda görüşlerini aktaran *Bill Nichols*'un yazdıklarını, *Zafer Özden*'in "*Film Eleştirisi*" isimli kitabında "yakın zamanlardaki çalışmalarda en ümit veren yönelim (bence), biçimsel çözümlemede *auteur* yöntemlerini diğer eleştiri formlarıyla birleştiren girişimleri olmuştur. Bu girişimde değişik (eleştirel) karışımlara ait sorunlar, "*La Politique des Auteurs*" bağlantılı *auteur* incelemesinin ihmal ettiği sınırlamaları ve potansiyelleri göz önüne sermiştir"(Nichols'dan Akt. Özden, 2014, s. 136). *Bill Nichols* örnek olarak da *Jim Kitses*, *Young Mr. Lincoln* ve *Peter Wollen*'i vermektedir (Akt. Esen, 2013, s. 42). Diğer bir ifade ile *Peter Wollen* gibi *auteur* kuramını farklı bir kuram ile birleştirerek melez bir desen oluşturan birçok isim mevcuttur. Fakat hiç biri *Peter Wollen* kadar yaygınlık kazanıp kabul görmemiştir.

Bütün bunların yanında kuramı farklı anlamlandıranlarda mevcuttur; *Peter Wollen*'a göre *auteur* kuramı, temelde popüler ve ticari başarı kazanan filmlerin dışında da nitelikli sinema filmleri olabileceği fikriyle ortaya çıkmıştır. Fazla gündeme gelmeyen, geri planda kalan bazı yönetmenlerin filmlerinin incelenmesi ve popüler filmlerle kıyaslanmasının ardında, bu yönetmenlerin filmlerinde kendi varlıklarını daha çok hissettirdikleri ve üslup olarak diğer yönetmenlerden ayrıldıkları görülmüştür. Bu üslup farklılığının bütün filmlerinde belirgin bir şekilde görülmesi, söz konusu yönetmenlerin *auteur* olarak sınıflandırılmasına yol açmıştır (Wollen, 2014, s. 68) kuramda hiçbir zaman programlı bir çalışma ve manifesto yoktur. Böylelikle geniş anlamda yorumlanmasına ve farklı yönetmenlerde farklı yöntemler gelişmesine neden olmuştur. Kuramın "*gevşek ve dağınık*" olması İngiltere ve Amerika'da yanlış anlaşılmasıyla sonuçlandı. Fakat sonuçları olumlu olmuştur. Örnek olarak ise kuramdan önce İngiliz eleştirilenlerin beğendiği Amerikalı yönetmen az bilinen *Budd Boetticher*, *Samuel Fuller* ve *Howard Hawks* gibi yönetmenlerin; *John Ford*, *Alfred Joseph Hitchcock* ve *Orson Welles* gibi usta yönetmenlerden hemen sonra; *Billy Wilder*, *Josef Von Sternberg* ve *Preston Sturges* gibi popüler yönetmenlerden önce gelmelerini gösterir (Wollen, 2014, s. 69).

<sup>49</sup> *Peter Wollen* arkasında *Claude Levi-Strauss*, *Charles Sanders Peirce* ve *Ferdinand de Saussure* gibi düşünürlerin görüşleri bulunmaktadır. Böylelikle *auteur* kuramını yapısalcı yöntem ile birleştirmiştir.

(*Auteur*'un önemsendiği kadar filmlerinde önemsenmesinin gerektiğini belirtir ve yapısal olarak filmlerin incelendiğinde önemli verilerin ortaya çıkacağını ileri sürer. Yazar filmin yaratıcısı değil taşıyıcısıdır. *Peter Wollen* yaklaşımına referans olarak yönetmenin filmlerinde oluşturduğu karşıtlık ilişkileri üzerinden değerlendirir. "Yönetmen karşıtlıkları oluştururken değişik ilişkiler oluşturabiliyorsa *auteur*" olur (Büker, 2010, s. 280)).

1960'lı yıllar birçok sanat dalında olduğu gibi özellikle felsefede ve edebiyatta *Jacques Derrida*, *Roland Barthes*, *Jacques Lacan* ve *Michel Foucault* gibi düşünürlerin önderliğinde varoluşçuluk yerini yapısalcılığa bırakmıştır. *Antropolog Claude Levi-Strauss*'un çalışmalarından esinlenen yapısalcı söylemin savunucuları mevcut tarihsel akış içerisinde tarihsel dönüşümlerden etkilenmeden ve insan yetisinden daha da az etkilenecek varlığını sürdüren yapıların mevcudiyetini ortaya koyma amacı güttüler (Lanzoni, 2015, s. 215). Yapıların başkalaşan bir yönünün

Fakat sistemli bir gelişimden yoksun olmasına karşın birçok yönetmen, eleştirmen ve kuramcının dikkatini çekerek geniş yorum gücünü elinde tutmaktadır. Geniş anlamlarda yorumlanabilmesi düzensiz bir şekilde genişlemesinin bir sonucudur.

*Peter Wollen*'e göre kuramın ortaya çıkması ile birlikte daha önce değeri anlaşılmamış birçok yönetmenin ve yazarın isimlerinin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Bu kuram sayesinde *Fritz Lang*'ın yönettiği "*Günah Sokağı (Scarlet Street/1945)*" ve *Alfred Joseph Hitchcock*'un yönettiği "*Baş Dönmesi (Vertigo/1958)*" gibi filmler yeniden değerlendirilerek birer başyapıt oldukları ortaya konulmuştur. Özellikle *Howard Hawks*'ın filmleri iyi birer malzemedir. Çünkü *Howard Hawks* yıllarca Hollywood sistemi içinde çalışan bir yönetmen olmasının yanında yönetmenlik hayatı boyunca sürekli eleştirilmiştir. Sadece "*Çavuş York/Aslan Yürekli Çavuş (Sergeant York/1941)*" filmi eleştirmenlerce beğenilmiştir. Farklı türde filmler çekmesine karşılık filmleri aynı tematik ilgi odaklarını, tekrarlanan motifleri, aynı olay örgüsünü, tutarlı görsel biçim ve temposu bakımından bütünlük gösterir (Wollen, 2014, s. 69-70-73-75)<sup>51</sup>. Sahip olduğu tekrar eden unsurlar sayesinde auteur olarak nitelenmesi gerekir. Eserleri

---

olmasından öte zamandan ve mekândan bağımsız olarak ayakta kaldıklarını belirtmişlerdir (Ryan, 2013, s. 35). Zaman coğrafya kültür değişse bile kültürel ürünlerdeki bu "*kültüre ait evrensel yapılar*" (Ryan, 2013, s. 37) içerikte kaldığını ileri sürdüler. Akım doğduğu dilbilim içerisinde sözlenmeden çok dil sistemleriyle irdelenmiştir ve filmlerinde biçimsel olarak yapıya sahip olmaları eylem içermeleri bakımından dil sistemleri ile benzerlik göstermeleri mevcut eleştirel yöntemin sinemaya uyarlanmasını kolaylaştırmıştır.

<sup>50</sup> *André Bazin* gibi düşünerek *Peter Wollen*, auteur kuramı için "yönetmenin yalnızca filmin ana yazarı olduğu" (Wollen akt. Akçora, 2015, s. 22) düşüncesinde olmadığını belirtmektedir.

<sup>51</sup> Daha geniş bir anlatımla; *Peter Wollen* çalışmalarının merkezine auteur olarak kabul ettiği *Howard Hawks* ve *John Ford*'u alır ve karşılaştırır. *Peter Wollen*, *John Ford*'un filmlerini daha zengin bulur ve yapısal bir analiz gerçekleştirdiğinde; filmlerin de yer verdiği karşıtlıklar ve sürekli değişim halindeki zengin ilişkiler olduğunu belirtir. *John Ford*'un "*Donovan'ın Salonu (Donovan's Reef/1963)*" ve "*Kader Böyle İstiyordu/Kartalın Kanatları (Wings of Eagles/1957)*"'nı filmleri örneklem olarak aldığı; bu iki film tek başınayken değil, *John Ford*'un diğer bütün filmleriyle beraber düşünüldüğü zaman anlam kazandığını ortaya koymuştur (Wollen, 2014, s. 92). Hollywood sistemi içerisinde çalışarak her türden film yapması ve filmografisine bakıldığında westernler, gangster filmleri, savaş filmleri, korku filmleri, müzikaller ve komediler gibi geniş bir yelpazede eserler üreten *Howard Hawks*, "(Buna rağmen) bütün filmlerde aynı tematik ilgi odakları, tekrarlanan aynı motif ve olaylar, aynı görsel biçim ve tempo tekrar tekrar karşımıza çıkar" (Wollen, 2014, s. 73). Yönetmen bu çatıyı bütün film türlerini temelde '*macera*' ve '*çılgın komedi*' olarak betimlenen iki türe indirgeyerek oluşturur. *Howard Hawks*'ın ifadesiyle "Onun auteur olarak gerçek önemi macera filmlerinin, karşıt kutup olan çılgın komedilerle birlikte varolmasında yatar" (Wollen, 2014, s. 82). Her macera kahramanının yanında beceriden yoksun, aşağılanmış bir hayaletin var olduğu görülür (Wollen, 2014, s. 83). *John Ford*'un filmlerinde tespit ettiği karşıtlıkların sürekli bir değişim halinde olması ve bu ilişkilerin zenginliğini; "En tanıdık karşıtlık çiftleri bahçe karşısında vahşi doğa, saban ucu karşısında süvari kılıcı, yerleşik karşısında göçmen, Avrupalı karşısında Kızılderili, uygar karşısında vahşi, kanun karşısında silah, evli karşısında bekâr ve Doğu karşısında Batı karşıtlıklarıdır" (Wollen, 2014, s. 84).

yapısalcı yaklaşım içerisinde, yapıtı esas olarak değerlendirmede bulunur. Yönetmenin yapıtta bilinçli olarak işlediği unsurların yanı sıra bilinçsiz katkıların da olduğunu vurgular. Bu bilinçdışı katmanların oluşumunda içinde bulunduğu şartlar ve bilinçaltı olarak tanımlanan nihai verilerin varlığından söz eder.

Düşünceleriyle birlikte kuramda hakim olan bakış yönünün çekilmiş olan esere dönmüştür. Bu durumu “*Sinemada Auteur Kuramı*” isimli makalesinde *Şükran Kuyucak Esen* şu şekilde ifade etmiştir;

*Peter Wollen*'in auteur yaklaşımına eleştirisi, yapıyı göz ardı etmesi nedeniyledir. Çünkü yapıda, yönetmenin amaçlamadığı, bilinçli olarak koymadığı anlamlar da olabilir. İzleyici filmde, yönetmenin düşünmediği bazı anlamlar da çıkarabilir. Bu görüşüyle *Wollen*, auteur kuramına yapısalcı bir yaklaşımı getirmiş olur. Bu yüzden onunla, kurama bakış yönü değişmiş, bakış yapıta, yani çekilmiş olan filme dönmüştür (Esen, 2013, s. 42).

Filmler sadece içerdikleri ortak öğeler kapsamında değerlendirmekten öte<sup>52</sup> birini ötekenden ayıran “benzerliklerin ve tekrarların (aslında farklılıkların) algılanışı olarak kalamaz aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar sistemini de kapsamalıdır”(Wollen, 2014, s. 83) ve bu bakış açısıyla yapısal eleştiri auteur kuramını genişletmiştir.

*Peter Wollen*, auteur kuramını “*yapı*” çerçevesinde ele alarak bu yapı üzerinde yönetmenin etkisinin sınırlı olduğunu ve bir filmin birçok etmen sonucu ortaya çıktığının altını çizer. Böylelikle kuram ile film çözümlemeyi “*gizli yazı çözme*” anlamına geldiğini belirtir. Film yaratım sürecinde yönetmenin üstlendiği rolün film yaratım sürecindeki etmenlerden sadece biri ve aynı zamanda en etkili olduğunu doğrular.

Yapısalcı yöntemi auteur kuramı ile birleştirir; yapısalcı yaklaşımın benzerliklerin ve tekrarların algılanışı olarak kalmadığını, aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar sistemini de kapsadığını belirtmektedir. Böylelikle bir yönetmenin filmleri sadece filmler arasındaki ortak olan unsurlarla değil, birini ötekenden ayıran benzeşmezliklerle de incelenebilmektedir (Wollen, 2014, s. 83-93). Yazar filmin yaratıcısı değil, taşıyıcısıdır. Yönetmenin kişiliği biçim ve görüntü düzenlemesinden kaynaklanmamaktadır. Temaya özgü motiflerden kaynaklanmaktadır. Yönetmen karşıtlıkları oluşturabildiği ve değişik ilişkiler yaratabildiği sürece *auteur* bir yönetmendir.

<sup>52</sup> Böyle olursa biçimci bir yönetmene dönüşür (Wollen, 2014, s. 83).

*Peter Wollen* auteur kuramı ile ilgili olarak *François Truffaut* ortaya koyduğu verilere yakın söylemleri mevcuttur. Diğer bir ifadeyle *auteur sineması* ve *kalite geleneği* ayrımını destekler ve sınırlarını genişletir;

Auteur kuramı kendini yönetmenin filmin ana yazarı olduğu düşüncesiyle sınırlamaz. Bir deşifre etme operasyonuna girilerek daha önce hiçbir yerde görülmemiş yazar adları çıkarır ortaya. Yıllar yılı sinemada yazar modeline örnek olarak apaçık sanatsal özelemleri olan ve filmleri üstünde mutlak denetimi bulunan Avrupalı yönetmen modeli alınmıştı. Bu model hala kullanılmaktadır; sanat sinemasıyla popüler sinema arasında temel ayrımın ardında bu yatar (Wollen, 2014, s. 69-70).

*Peter Wollen* auteur kuramıyla ilgili “*tasarım ve yorum*” konusunda şu görüşlerini bildirmiştir. Birçok bileşenden oluşan filmlerde yönetmenin katkısının baskın etmen olduğu açıktır fakat yapıtta ağırlığı olsa da konumu bulanıktır. “*Tasarım*” ve “*yorum*” arasında bir bağ kurmaktadır; her iki bileşenide emri altına alıp her iki alanda da çalışmaktadır. “*Gürültü*” kavramını tanımlar ve filmlerin analiz edilmesinin önünde bir engel olarak görür. Değerlendirilen filmlerde yapımcı, kameraman ve hatta oyuncu kaynaklı gürültülerden dolayı okunamamaktadır. Bir filmi oluşturan nitelikli etmenler öyle bir öncelik kazanırlar ki film bir karmaşa haline alarak eleştirilemez hale gelir. Bu gibi durumlarda sadece kişisel izlenimler kaydedilebilir (Wollen, 2014, s. 93-101).

Yapısalcılık, sinemada doktrin olmaktan öte bir metottur (Stam, 2014, s. 116-118). Söylemsel sistemleri ve ilişkilerini inceleyen yaklaşım, auteur olarak değerlendirilen yönetmenlerin kişilikleriyle ve sanatçı yönleriyle ilgilenmemiştir. Çünkü sosyal olarak dilin içerisinde oluşmuş bir veri olarak “tüm yönetmenler sanatçıdır ve tüm filmler sanattır”(Stam, 2014, s. 118) yargısı mümkündür. *Geoffrey Nowell-Smith*<sup>53</sup>’in auteur kuramına bilinen biçimini söylediğini söyleyen *Peter Wollen*;

Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışın yüzeysel karşıtlıkları ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen bir yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak

<sup>53</sup> Luton Üniversitesi’nde sinema kültürü üzerine dersler veren İngiliz kuramcı *Geoffrey Nowell-Smith* 1960’lar sineması üzerine çalışmalar yürütmektedir. *Geoffrey Nowell-Smith* ifadesiyle auteur kuramı gelişim gösterdiği sırada “yüzeysel karşıtlar ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inerek, bu motiflerin oluşturduğu desene bakmaktır” (Akt. Arslan, 2010, s. 14 ). Desenin temsil ettiği içerik ise yönetmenin yapıta o özgün yapıyı veren biçimidir. Eseri içsel olarak tanımlamanın yanında ötekinde ayrıştırıcı bir nitelik sunar (Smith’den Akt. Wollen, 2014, s. 72).

tanımlar hem de bir eseri ötekinden ayırt etmeye yarar. (Akt. Wollen, 2014, s. 72).

Auteur-yapısalcılar auteur bir yönetmenin etten kemikten bir kişilik verileriyle değerlendirilmesinden öte eleştirel bir yapı olması gerektiğini vurgularlar. Asıl derin anlamı “belirli yönetmenlere özgü, tekrarlanan, tarz belirten figürlere ve ana temalara karşılık gelen, gizli yapı oluşturan zıtlıkları aradıklarına dikkat çek”mektedir (Stam, 2014, s. 134). Sadece benzerliklerin ortaya konulması çalışılan metinlerin veya filmlerin soyut, yoksullaşmış tek metne indirgenme riskini de beraberinde getirir (Wollen, 2014, s. 83).

Bir analiz noktası olduğu gibi bir sentez noktası da olmalıdır: Aksi takdirde yöntem yapısalcı olacağına biçimci bir yönetime dönüşür. Yapısalcı eleştiri benzerliklerin ve tekrarların (aslında fazlalıkların) algılanışı olarak kalamaz, aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar sistemini de kapsamalıdır. Böylelikle metinler yalnız evrensellikleri (hepsinde ortak olan şey) aracılığı ile değil, benzeşmezlikleri (birini ötekinden ayıran şey) içinde de incelenebilir. Bu da yapısalcı analizi sınamanın yolunun, bir yönetmenin benzerliklerin öbeklendiği bütün filmlerinin Ortodoks bir listesini yapmaktan değil, ilk bakışta tuhaf görünen filmleri incelemekten geçtiği anlamına gelir (Wollen, 2014, s. 83).

Auteur kuramı bir grup filmi ve bu filmi oluşturan yönetmenin filmlerini ele alıp analiz eder. Bu önceliğin dışında kalan her şeyi ikincil ve gözden çıkarılabilir olarak görür ve üstünde durmaz (Wollen, 2014, s. 93). Yönetmenin tek unsur olarak görülmesi yanlış yorumlamaya veya filmin anlamının kaybolmasına neden olabilir. Bir filmde yönetmen dışında da birçok çalışan (yapımcı, senarist, kameraman, oyuncu vb.) vardır ve bu çalışanların filmin içeriğine etkisi büyüktür.

Auteur kuramı üzerine tartışmalarda iki ana düşünce ortaya çıkmıştır: “*Temaya*” önem verenler ve “*biçime*” önem verenler. *Peter Wollen* iki düşünceyi de auteur kuramı için önemli görmüştür (Ertaş, 2016, s. 22).

## 1.2. AUTEUR KURAMI İLE İLGİLİ ÖNEMLİ NOKTALAR

### 1.2.1. *Cahiers du Cinéma*

II. Dünya Savaşı sonrasında yayınlanan *L’Ecran Français*, *La Revue du Cinema*, *Objectif*, *Positif* gibi sinema dergilerinin arasına *Cahiers du Cinéma* dergisinin de katılması ile farklı bir dönüm noktası yaşanmıştır<sup>54</sup>. İlk sayısını 1951

<sup>54</sup> Bütün bu dergilerin arasında *Cahiers du Cinéma* dergisine sağ yaka sinemacılar denmesinin sebebi Paris’in sağ yakasında Champs Elysees’de yayınlanmasından ötürüdür (Gökçe,



yılıının Nisan ayında çıkartan derginin kurucuları arasında *Joseph-Marie Lo Duca*, *Jacques Doniol-Valcroze* ve *André Bazin* gibi isimler vardır. Ayrıca dergide *François Truffaut*, *Claude Chabrol*, *Jean-Luc Godard*, *Eric Rohmer*, *Jacques Rivette* (Teksoy, 2009, s. 483 ve Stam, 2014, s. 95) gibi yönetmenlerin sinema sanatı hakkında yazılar kaleme alması derginin sinema tarihinde farklı bir dönemi getirmesinin yolunu açmıştır. Mevcut eleştirmenler film izleyip eleştirmekten öte dönemin sinema endüstrisini birçok açıdan ciddiyetle değerlendirmişlerdir.

Paris'teki Sinematek'de izledikleri Hollywood yapımı filmlerdeki bazı yönetmenlerin kendilerine has bir anlatım biçimi olduğunun farkına vardılar. Hollywood ticari sisteminin katı kuralları içinde bile yönetmenlerin kendi üsluplarını var edebilmeleri genç yönetmen kuşağının gözünden kaçmadı (Esen, 2013, s. 37). Tespit ettikleri noktalar onları ortak bir görüşte birleştirdi. Bu kendini belli eden, farklılığı vurgulayan anlatım biçimini “*yaratıcı yazarlar politikası*” görüşü olarak tartıştılar. Bu tartışmanın merkezinde auteur düşüncesinin ilerleyip gelişmesinin temel yayım organı olan Cahiers du Cinéma dergisi yer aldı. Filmler üzerine kaleme alınan değerlendirmeler bu yayım organı sayesinde yayımlanma fırsatı buldu (Stam, 2014, s. 95).

*David A. Cook*'un “*Fransız Yeni Dalgası*” isimli makalesinde Cahiers du Cinéma'nın iki temel işlevinden bahseder; birinci işlevi *André Bazin*'in savunduğu mizansen ve kompozisyon lehine montaj estetiklerini reddetmesi ve ikinci işlevi olarak ise *François Truffaut*'un öncüsü olduğu “*yaratıcı yazarlar politikası*” görüşünü benimsemesidir (Cook, 1986, s. 34).

*Emilie Bickerton*'un “*Cahiers du Cinéma'nın Kısa Tarihi*” isimli kitabında *André Bazin*'i düşünsel anlamda derginin temel ilkelerini oluşturan kişi olarak konumlandırır. Ömrünün sonuna kadar neredeyse her sayıya damgasını vurduğunu belirtir. 90 sayının 74'ü O'nun elinden çıktığını ve halen bu gün çıkan Cahiers du Cinéma sayılarında dahi *André Bazin*'in görüşlerinin etkisini bulmanın mümkün olduğunu ifade eder (Bickerton, 2012, s. 28).

---

1997, s. 163). Cahiers du Cinéma eleştirmenlerinden *Claude Chabrol*, 20th Century Fox'ta reklamcı olarak çalışmış ve ardından İsviçre ulusal televizyon ağında görev üstlenmiştir. *Jean-Luc Godard*'ın basın danışmanlığını üstlenmiştir. *François Truffaut* ise Tarım Bakanlığı'nın film biriminde deneyim kazanmıştır (Wiegand, 2011, s. 16). Böylelikle sadece eleştirmenlikten öte insanlardır.

Cahiers du Cinéma eleştirmenleri öncelikle *François Truffaut*'un makalesinde ortaya koyduğu auteur anlayışını benimsemiş ve ön plana çıkmasını sağlamışlardır. Bu nedenle eleştirel bakış saf içerik üzerine değildir. En vasat filmler dahi usta bir auteurun elinde şahaneye dönüşebilirdi. Bu nedenle içerikten öte auteurun izlerini bulmak için işe koyuldular (Bickerton, 2012, s. 30). Eleştirmenler görev paylaşımı ile en sevdikleri yönetmenlerin peşine düştüler. İlk adımda dergi okurlarını genel anlamda ise sinema sevdalılarını yönetmenlerin gerçek sanatçı olduklarını kanıtlamak amacıyla hareket ettiler. Böylelikle endüstriyel deneyimlerin yoğun olduğu Hollywood'da film yapan *Alfred Joseph Hitchcock* ve *Howard Hawks* gibi yönetmenleri perspektiflerine koydular<sup>55</sup> (Butler, 2011, s. 40). Filmlerin yönetmenden öte yapım şirketleriyle anıldığı bir dönemde bundan rahatsız olup yönetmenin hak ettiğini düşündükleri değeri ona iade etmenin peşinden gittiler ve arzu ettiklerinde fazlasını başardılar.

Bu dergi ile birlikte ticari olarak kabul edilen filmler entelektüel eleştiri alanına tekrar girdi. Sinema konusunda eğitimden yoksun olmalarına rağmen sinema kulüplerinde (ve özellikle Paris Sinemateki'nde) yetişen Cahiers du Cinéma ile fikirlerini ifade edebilen eleştirmenler Fransız sinemasına yön verdiler. Sinema tarihi açısından bakıldığında ise sinemayı sanatlar dünyasına adama amacını taşıyan bir projeye öncülük etmişlerdir (Bickerton, 2012, s. 2).

### 1.2.2. *Sinematek*

II. Dünya Savaşı öncesinde altın çağını yaşayan Fransız sineması işgalle birlikte gerilemiş, Vichy Hükümetinin birçok alanda olduğu gibi yasakları içeren politikalarına Amerikan filmlerinin Fransa'da yapılan gösterimlerini de dahil etmiştir. Genel olarak vizyonda Alman filmleri gösteriliyordu ve ülkede çekilen yerli yapımlar sıkı bir incelemeden geçtikten sonra vizyon şansı bulabiliyordu. Yıllık film üretiminde önemli bir düşüş yaşanmıştır. Fakat II. Dünya Savaşı'nın bitmesi ve Alman işgalinin ortadan kalkmasıyla Amerikan filmleri Fransa'ya girerek izleyiciyle buluşmuştur. Yasak filmler özgürlükten sonra büyük ilgi ile karşılandı (Wollen, 2014, s. 68). Sinema sektörü yabancı film gösterimleri ve ülke içerisindeki sinema sektörüne yapılan teşvikler sayesinde tekrar canlanmaya

---

<sup>55</sup> Cahiers du Cinéma'nın ilk yıllarında hem film yapımcısı hem de sinema sanatı ustası bağlamında tartışılan başlıca konu *Alfred Joseph Hitchcock* ve *Howard Hawks*'dır. Bu 'yaratıcı yazarlar politikası(*politique des auteurs*)'ün embriyon halidir (Bickerton, 2012, s. 28).

başlamıştır. Bu dönemde Paris'te birbiri ardına sinema kulüpleri açıldı. Bu kulüpler temelde Amerika'daki kulüplerin birer benzeri olmasının ötesinde Fransa'da açılan sinema kulüplerinin Amerika Birleşik Devletleri'nde ki gösterimlere ev sahipliği yapan kulüpler gibi büyük yapım şirketlerinin elinde değildi. ABD'de ki sahipliğini büyük yapım şirketlerinin üstlendiği kulüplerin film gösterimleri reklâm ve tanıtma özelliği taşıırken Fransa'daki kulüpler ya avangard yönetmenler tarafından işletilir ya da gösterimlerin içeriği yönetmenlerle ortak olarak belirlenirdi (Bickerton, 2012, s. 4).

1936 yılında *Henri Langlois*<sup>56</sup> ve *Georges Franju* tarafından kurulan “*Sinematek*”<sup>57</sup> Fransa'daki mevcut sinema ortamının şekillenmesine nitelikli bir katkı sağlamıştır. Kurulum amacı ise Fransa'da dünya çapında sinema sanatı ile ilgili çalışmaların ve sinema kültürünün gelişmesini sağlayacak sinema çalışmalarının yapılmasını olanak verecek arşivin oluşturulmasıdır (Cook, 1986, s. 34). Mevcut arşiv; “Fransız sinemaseverlere Hollywood’un tarihsel gelişim boyutları ve her yönetmenin çalışmaları hakkında da eşi görülmemiş bir anlayış derinliği kazandırmıştır”(Wollen, 2014, s. 68). İşgal döneminde Fransa'da hiç gösterim olanağı bulamayan “Amerikan filmleri Paris'te gösterilmeye başlanmış böylelikle eleştirmenler de Amerikan sinemasını derinden inceleme fırsatını yakalamışlardır (Büker, 1996, s. 160).

Paris'te ki Sinematek'de her gün yapılan yedi gösterimde eski filmleri yeni kuşak işleyicinin karşısına *Carl Theodor Dreyer*, *David Llewelyn Wark Griffith*, *Mauritz Stiller*, *Friedrich Wilhelm Murnau*, *Maurice Tourneur* ve *Sergey Eisenstein* gibi birçok yönetmenin 1910-1920'li yıllarda ürettiği sessiz filmler çıkartıldı. Bununla birlikte *Henri Langlois* bütün ülkelerden her türlü filmi göstererek *John Ford*, *Howard Hawks*, *Orson Welles* ve *Alfred Joseph Hitchcock* gibi Amerikalı yönetmenlerin sesli filmlerini keşfetme olanağını yakaladılar. Ayrıca *Louis Lumiere*, *George Melies*, *Jean Renoir* ve diğer Fransız yönetmenlerin filmleri hakkında nitelikli bilgiler edindiler. Bu filmleri

---

<sup>56</sup> Sinema adına Fransa'da önemli bir isim olan *Henri Langlois*, 1935'te “*Cercle du Cinema*” kulübünü, 1936'da ise “*Paris Sinematek (Cinémathèque Française)*”i kurmuştur (Bickerton, 2012, s. 13). *Henri Langlois* İzmir doğumlu, film arşivcisi ve sinema tarihçisidir. II. Dünya Savaşı sırasında Alman işgalinde arşivinin büyük bir kısmını kaybetmesine rağmen birçok film ve belgeyi işgal edilmeyen bölgelere götürerek kurtarmayı başarmıştır. Savaş sonrasında Fransız Devleti film arşivine yer tahsis etmenin yanında koleksiyona maddi destekte de bulunarak büyümesini sağlamıştır.

<sup>57</sup> “*Cinémathèque*” ya da “*Cinémathèque Française (Fransız Sinemateki)*”.

kaçırmayan bir grup sinema tutkunu gençler, filmleri izlemekte, üzerine konuşmakta ve tartışmaktadırlar. Aynı dönemde yayın hayatına başlayan Cahiers du Cinéma dergisinde filmler üzerine önemli değerlendirmeler yapma fırsatını ele geçirdiler (Betton, 1990, s. 81).

Genç sinemacıların buluşma noktası Sinematek bir eğitim kurumu gibi işlev görmüştür. *Jean-Luc Godard*'ın tanımıyla “*Büyük Auteur*” *Henri Langlois*'dir (Wollen, 2014, s. 68). II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Paris'in sinema kültürünü canlı ve hareketli kılmada çok yararlı katkılarda bulunur<sup>58</sup>. *Henri Langlois*, *Germaine Dulac*'la birlikte Almanlarla iletişime geçerek filmlerin toplatılıp imha edilmesinin önüne geçmeye çalıştı (Bickerton, 2012, s. 13). *Henri Langlois*'in önemini İtalyan yönetmen *Bernardo Bertolucci*: “Dünyadaki en iyi sinema okulu *Paris Sinemateki*’dir ve en iyi Profesör *Henri Langlois*’dir” (Abisel vd., 2011, s. 27) şeklinde ifade etmiştir. 1936 yılında ulusal nitelikte sinemayla ilgili mirasın koyulduğu özel ve özerk bir mekan olarak “*Fransız Sinematek*<sup>59</sup>”ini kurdu (Bickerton, 2012, s. 12-13). Fransız Yeni Dalga eleştirmenleri bu alanda filmlerini izlediler. *Nicholas Ray*, *Orson Welles*, *Howard Hawks* ve *John Ford* gibi yönetmenlere özel ilgileri mevcuttur (Wiegand, 2011, s. 15).

Bu noktada Paris Sinematek’inde başardıklarını söyle ifade edebiliriz; Cahiers du Cinéma dergisinde yazan eleştirmenlerin auteur kuramına katkısında Hollywood sinemasını incelemeleri ve Hollywood sinemasının yönetmenlerini auteur olarak nitelendirebilecek görsel yetkinliği burada edinmişlerdir.

### 1.2.3. Metteur En Scène

Auteur kuramı üzerine yürütülen çalışmalarda eleştirmenler, kuramın zaman içinde temaya ve anlamsal boyuta önem veren “*auteur* yani “*mise en scène*<sup>60</sup>” ve biçime yani mizansene vurgu yapan “*metteur en scène*<sup>61</sup>” olarak iki biçimde değerlendirme eğiliminde oldular (Wollen, 2014, s. 70).

---

<sup>58</sup> *Simone Signoret*, *Sergey Ayzenştayn*'ın yönettiği “*Potemkin Zirhlısı*(*Bronenosets Potyomkin/1925*)”’ni ilk defa 1941 yılında *Henri Langlois* annesinin evinde izlediğini belirtmiştir (Bickerton, 2012, s. 13).

<sup>59</sup> Cinémathèque Française.

<sup>60</sup> “*Mise en Scène*”: Mizansen/Sahne Düzeni.

<sup>61</sup> “*Metteur en Scène*”: “*Sahneye Koyan*” ve ya “*Sahneleme Ustası*” olarak geçen kaynaklarda mevcuttur.

1954 yılında “*Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi*” adlı makalesinde yönetmen ve eleştirmen *François Truffaut*’un değindiği bu ayrımı<sup>62</sup> *André Bazin* önderliğinde kurulan *Cahiers du Cinéma* çatışı altında toplanan genç eleştirmenlerin konuyu desteklemesi ile iki kavram entelektüel manada tartışılır bir konuma ulaştı.

Auteur kuramı, yönetmeni; kendi duygu ve düşüncelerini aktaran, alıcıyı bir araç olarak kullanan kişiler olarak tanımladı. Tutarlı bir dünya görüşü sunan, sanatsal yaratıcılıkla birlikte kişiselliklerini filmlerine yansıtan yönetmenlerin karşısında sadece sinema dilini bilen ama yaratıcılıktan yoksun olan, senaryo ve belli sınırlar çerçevesinde başkalarının tasarladığını görselleştiren yönetmenleri tanımlamada “*metteur en scène*” anlayışını yerleştirdi (Kablamacı, 2011, s. 66 ve Büker, 1996, s. 158)<sup>63</sup>.

Filmde tüm mizansenden sorumlu olan auteur yönetmen, ışıklandırma, oyunculuk ve alıcının konumu gibi tüm mizansen öğeleri ile birlikte kendisini ifade edebileceği bir yapıtı ortaya çıkarır. Bu yapıtta kendine özgü bir dil kurar. Bu dil auteur bir yönetmenin filmlerinden görülmeye başlayan ortak unsurları kapsar. Bu unsurlar bir *auteur* ile bir “*metteur en scène*” arasında ki farkları görünür hale getirir. Ayrımları daha net bir konuma gelir.

*Peter Wollen*’a göre *auteur*’ün yapıtında bütünüyle biçimsel olmayan bir anlam boyutu vardır. Diğer yandan “*metteur en scène*”in yapıtı ise bir sahne gösteriminde var olan bir metni, oyunu veya kitabı sinemasal kodlar ile yorumlamaktan öteye gitmez (Wollen, 2014, s. 70). *Andrew Sarris*, *auteur yönetmen* ile *sahneleme ustası yönetmen* arasındaki ayrımı şu şekilde açıklar:

Günümüzde teknik hakkında çok fazla bilgi sahibi olmadan, hatta görüntü ve kurgu konusundaki can alıcı işlevleri bile bilmeden yönetmen olmak mümkündür. Uzman bir yapım ekibi büyük bir ihtimalle yönetmen koltuğundaki bir şempanzeyi bile idare edebilir. Gerçek bir yönetmeni bir

<sup>62</sup> *François Truffaut* makalesinde Fransız Sineması’nda var olan *kalite geleneği*’ne karşı çıkar ve ticari sinemanın karşısına sanat sineması olarak tanımladığı *auteur sinema (cinema d’auteur)* anlayışını koyar. Makalede sinemada var olan edebiyat uyarlamaları hakkında; *sahneye koyma (mise en scène)* ile *sahneye koyan (metteur en scène)* arasında bir ayrımdan yola çıkmıştır.

<sup>63</sup> Bu ayrımı bir nokta daha derinleştirirsek; “*metteur en scène* çok yetenekli ve usta olabilir, ama filme yansıttığı yalnızca yeteneği ve ustalığıdır, kişiliği değil. *Auteur* ise gerçekleştirdiği *mise en scène*’le (sahne düzenlemesi, alıcı devinimi, alıcının yerleştirilmesi, vb.) filme kişiliğini yansıtır. *Auteur* birey olarak kendisini filme koyar. Yarattığı biçim özellikleriyle öbür *auteur*’lerden ayrılır” (Büker, 1996, s. 158). (Mevcut ayrım ayrıntılı olarak metin bölümünde aynı yazarın farklı bir eserdeki değerlendirmesi ile tekrar verilmiştir (Büker, 2010, s. 277)

şempanzemsiden nasıl ayırt edebilirsiniz? Belli bir sayıda filmde sonra ortaya bir örüntü<sup>64</sup> çıkar (Sarris, 2010, s. 44a).

Seçil Bükler'in "Auteur Kurama Giriş" isimli makalesinde auteur kuramı içerisinde *metteur en scène* ayrımını net bir şekilde açıklamıştır;

1950'lerde 'Cahiers du Cinéma'da yazarlar *auteur* sözcüğünü artık filmi yaratan yönetmen için kullanıyorlar, senaryo pazarı için değil. Artık ayırım *auteur* ile "metteur en scène" arasında kuruluyor. *Auteur* kendi düşünce ve duyguları ile filmi "yazar"; "metteur en scène" ise senaryo yazarının yazdıklarını görselleştirir. "Metteur en scène" çok usta olabilir, ama filme yansıttığı yalnızca ustalığı ve bu konudaki becerisidir, kişiliği değil. *Auteur* gerçekleştirdiği görüntü düzenlemesi, kamera hareketleri vb. gibi özellikleri ile filme kişiliğini yansıtır. Birey olarak kendisini filme koyar ve yarattığı biçemi ile *auteur* olur (Bükler, 2010, s. 277).

#### 1.2.4. Yeni Dalga Akımı ve Auteur Kuramı

II. Dünya Savaşı sonrasında dünya sineması farklı arayışlar içerisine girmişti. Savaşın sonucunda yenende yenilende zararlı çıkmıştı. Ekonomiler sarsılmış yaşam koşulları ağırlaşmıştı. Dolayısıyla sinemada bu durgunluktan payına düşeni aldı. Toplumun paylaştığı güçlüklerle daha gerçekçi bakış açısı ile yaklaşıldı ve ekonomik şartlara karşı sosyal içerikler üretildi. Savaştan yenik çıkan İtalya'da "Yeni Gerçekçilik" akımı ortaya çıktı<sup>65</sup> (Odabaş, 1994, s. 281-282). Bu akıma paralel olarak Fransa'da ise "Yeni Dalga" akımı kendini gösterdi.

Fransa'da Amerikan filmlerine uygulanan yasağın kalkmasıyla sinemada yeni bir anlayışın başlangıcı ile sonuçlandı. Fransız yönetmenler, *Henri Langlois* tarafından kurulan "Sinematek" sayesinde savaş yıllarında izleme fırsatı bulamadıkları Amerikan filmlerini izleyerek edindikleri entelektüel birikimi akımın yayın organı konumuna ulaşan Cahiers du Cinéma dergisinde yazmışlardı. Daha sonra bu birikimi film yapım aşamalarında nitelikli olarak kullandılar. Dergi etrafında toplanan eleştirmenler auteur görüşünü benimsemiş ve yaygınlaşması, kuram halini alması için izledikleri Hollywood filmleri ve bu filmleri çeken yönetmenlerin arasında hem örneklem için seçim yapmışlar hem de bundan bir adım öteye giderek eleştirmen kimliklerinin yanına yönetmen vasfını da ekleyerek

<sup>64</sup> Andrew Sarris'in örüntü olarak tanımladığı auteur yönetmenin filmlerinde belli bir süre sonra öne çıkan ve izleyiciler tarafından fark edilen unsurlardır.

<sup>65</sup> Bu dönemde İngiltere'de yeni toplumsal konuları işleyen bir sinemacılar kuşağı "özgür sinema" diye bir sinema akımı ortaya çıktı. "Fransız Doğacılığı", "Sovyet Toplumcu Sineması", "İngiliz Belge-Film Okulu" ve İtalyan edebiyatındaki "Verismo (Gerçekçilik) Akımı"nın uygulanmasıyla ortaya çıkmıştır İtalyan "Yeni gerçekçilik" akımı (Odabaş, 1994, s. 282).

ilk filmlerini çekmişlerdir. Bu bakımdan auteur kuramı ve Fransız Yeni Dalga akımı iç içe geçmiş ve birbirlerini bütünler durumdadır. Birini anlamak için diğerine ihtiyaç duyulur<sup>66</sup>.

#### 1.2.4.1. Yeni Dalgayı Hazırlayan Koşullar/Kaynaklar

II. Dünya Savaşı'nda Alman işgali altında kalan Fransa birçok alanda özgürlükleri kısıtlayan Vichy Hükümeti<sup>67</sup> tarafından yönetiliyordu. Savaş öncesinde altın çağını yaşayan Fransız sineması işgalle birlikte gerilemiş, Vichy Hükümetinin Amerikan filmlerinin ülke genelinde gösterimini yasaklamıştır. Genel olarak vizyonda Alman filmleri gösteriliyordu ve ülkede çekilen yerli yapımlar sıkı bir incelemeden geçtikten sonra gösterim şansı bulabiliyordu. Yıllık film üretiminde önemli bir düşüş yaşanmıştır.

İdeolojik ve politik anlamda Vichy sineması denen sinema mevcut değildir, Vichy rejimi ve Alman işgali altında, Fransız sineması, kontrollü özgürlük içinde, endüstriyel ve ekonomik olarak ayakta kalmanın, Fransız kalitesinden ödün vermeyen yapımcılar, senaristler ve yönetmenler sayesinde (...) meydana gelen sanatsal gelişmenin sineması oldu (Armes, 1985, s. 109).

Nazilerin işgali altındaki ülke genelinde plajların, restoranların kapatılması, halkın günlük aktivitelerinin engellenmesi ve ekonomik zorluklarla mücadele eden halk özellikle yakıt ve sürekli kesilen elektrik sıkıntılarını aşmak için ucuz ve sıcak mekânlar olan sinemalarda vakit geçirmeyi tercih etmişti. Böylelikle savaşın gerçeklerinden uzaklaşarak keyifli vakitler geçirmişlerdir. Bunun sonucu olarak da nitelikli film üretiminin azalmasının aksine Fransa'da sinema izleyici sayısı artmıştır (Ehrlich, 1985, s. 82).

Savaşın bitimiyle birlikte Fransız sineması savaş döneminde kaybettiği zamanı telafi etme yoluna gitti. Öncelikle savaş sırasında zarar gören alt yapı sorunlarının üstesinde gelmeye çalıştı. “Stüdyo donanımlarının eskimişliğine, hammadde yokluğuna eklenen, ilk barış yıllarında elektrik kesintili dondurucu kışları sinema alanında yeniden örgütlenmenin ilk adımlarına tanık oldu” (Teksoy, 2009, s. 395). *Rekin Teksoy*'un “*Sinema Tarihi*” isimli kitabında mevcut dönemi şu şekilde betimlemiştir;

<sup>66</sup> *Auteur kuramı*'nı anlayabilmek için Yeni Dalga akımı ve akım içerisinde üretim yapan yönetmenlerinin sinema anlayışları anlamak önem arz etmektedir.

<sup>67</sup> Vichy Hükümeti, *Mareşal Pétain*'in 17 Haziran 1940 tarihinde Fransız halkına yaptığı radyo konuşması ile başlamış ve müttefik güçlerin 24 Ağustos 1944 tarihinde Paris'e girmeleri ile son bulmuştur (Akt. Odabaş, 2013, s. 60).

Amerikan sinemasının ezici rekabetine karşın, Fransız sinemasının köklü kültür birikimi ile kısa bir zaman içerisinde iç pazarda yeniden üstünlük kurarak yabancı pazarlarda da ilgi çekmeyi başardığını dile getirmektedir. Savaştan önce yürürlüğe giren bir yönetmelikle Amerikan filmlerinin Fransa'daki sinema salonlarında gösterimi 120 film sayısı ile sınırlandırılırken, savaştan sonra bu kota kaldırılarak, bunun yerine salonlara yıl boyunca %37 oranında Fransız filmi gösterme zorunluğu getirilmiştir (Teksoy, 2009, s. 395).

Fransız sinemasını savaş öncesi konumuna gelmesi için sinema tutkunu kişiler tarafından çeşitli kuruluşlar açılmasının yanı sıra devlet tarafından da birçok destek niteliğinde yatırım yapılmıştır. *Marcel L'Herbier* tarafından 1943 yılında kurulmuş olan Yüksek Sinema Araştırmaları Enstitüsü<sup>68</sup> sinemanın özellikle tarihi, kuramı ve eleştirisi alanlarında bedava eğitim vermek ve çalışmalar yapmak amacıyla Fransız Hükümeti tarafından kurulmuş bir sinema okuludur<sup>69</sup>. Günümüze kadar varlığını sürdürerek dünyaca ünlü eğitimli sinemacıların yetişmesini önayak olmuştur (Odabaş, 1994, s. 282).

Kültür Bakanı ünlü yazar *André Malraux*'nun çalışmalarıyla kabul edilen Yardım Yasası (Loie d'Aide) da dönemin sinema sektörüne yaptığı önemli devlet desteklerinden biridir<sup>70</sup>. Her tür filme %13 oranında parasal yardım veren yasa çıktıktan sonra ilk filmlerini üreten yönetmen sayısında nitelikli bir artış görülmüştür. Stüdyolarda film yapma olanağı bulamayan genç yönetmenler, devletin sinemaya bakışını değiştirmesi sayesinde belgesel ve kısa film üretmişlerdir. Devletin "*her yıl en iyi filme verdiği*" bu destek Fransız sinemasına yeni yönetmenler kazandırmıştır (Odabaş, 1994, s. 283). Bunların yanında Kültür Bakanlığına bağlı olarak kurulan Ulusal Sinema Merkezi<sup>71</sup> kanalıyla devlet sinema sektörüne finansal destek sağlamıştır. Ayrıca bu kurum film dağıtımını, prodüksiyonu ve gösterimini organize ve finanse etmenin yanı sıra film festivallerinde sorumluluğunu üstlenmiş olup film teknisyenlerinin eğitimini de sağlamaktadır (Lanzoni, 2015, s. 61).

#### 1.2.4.2. Yeni Dalga'nın Doğuşu ve Gelişimi

II. Dünya Savaşı sonrasında "*Şairane Gerçeklik Akımı*" son bulmuş ve yerini "*Psikolojik Gerçekçiliğe*" bırakmıştır. Fakat bu noktada Fransız

<sup>68</sup> IDHEC ( Institut de Hautes Etudes Cinematographiques).

<sup>69</sup> "Bu okulda yetişen genç sinemacılar '*alaylı*' diye bileceğimiz yönetmenlere oranla yeniliklere daha açık ve bunların uygulamakta daha cesurdular" (Odabaş, 1994, s. 282).

<sup>70</sup> 1952 yılında.

<sup>71</sup> Centre National de La Cinematographie.



sinemasında *kalite geleneğinin* temsilcisi edebiyatçılar ve senaristlerin hakimiyetinin olduğu bir dönem yaşanmaktadır. Bu mevcut savaş sonrası dönemi *Rémi Fournier Lanzoni*'n "*Başlangıçtan Günümüze Fransız Sineması*" isimli kitabında şu sözlerle ifade etmiştir:

Savaş sonrası Fransız sinema endüstrisinde radikal bir şekilde karşıt iki grup yüze çıkmaya başladı: bu aracın sanatsal bileşeniyle ilgilenenler (küçük bir azınlık) ve geleneksel bir anlatı formatı geliştirmekle daha fazla ilgilenenler ile piyasa ve gerektirdikleriyle temasta kalanlar. Fransız halkına düzenli olarak bu farklı tipte filmler gösterildi: komedi, kostüm drama/edebi uyarlama ve heyecan filmi<sup>72</sup>. Ancak bütün bu filmsel türler önceden var olan repertuarla yetindiler ve tamamen akademik bir sinema içinde geliştiler. Ayrıca, birçok yönetmenin edebiyat uyarlamaları anlayışıyla ve beraberinde gelen sinematografik gerekliliklerle kafası karıştı ve sözde psikolojik mesajlarla yüklü uzun senaryolar ve haz alması imkansız filmler ortaya çıktı (Lanzoni, 2015, s. 168).

Genelde bu dönemin yapıtları akademik bir sinema anlayışı kapsamında geliştiler. Edebiyat uyarlamaları ve sinematografik gereklilik arasında bir uyum ve estetik geliştiremeyen kafası hayli karışmış yönetmenlerin eserlerine bakıldığında sözde psikolojik mesajların olduğu ileri sürülen uzun ve hazdan yoksun ürünler ortaya çıktı (Lanzoni, 2015, s. 168-169). "*Psikolojik Gerçekçilik*" olarak sınıflandırılan bu filmler için *François Truffaut*; "*ne gerçek ne de psikolojik*" olduğu yönünde görüş ileri sürmüştür (Truffaut, 2010, s. 27-38).

Fransız Yeni Dalga ilk kez "*L'Express*'de *François Giroud*"'u tarafından kullanılmıştır (Wiegand, 2011, s. 19, Makal, 1996, s. 97 ve Derman, 1994, s. 49) olarak adlandırılır. 1950 sonları ve 1960'larda kısmen İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından etkilenen daha sonraları Fransız film yapımcısı olarak isimlendirilecek *Cahiers du Cinéma* dergisinde yazan genç eleştirmenlerin kendilerini sinema konusunda yetiştirmeleri ve yönetmenliğe adım atmaları sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu genç yönetmenler sinema tarihinde, sinema üzerine eğitim görmüş ilk yönetmenlerdir. Söyle ki sinematek de sinema tarihini öğrenmişler ve *Cahiers du Cinéma* dergisinde teorik ve eleştirel yazılar yazarak sinema konusunda bilgilerini derinleştirmişlerdir. İlk filmlerini ortaya koydukların da sanat olarak sinema hakkında üst düzey bilgiye sahiptiler (Cook, 1986, s. 37). Genç tutkulu yönetmenler *André Bazin* öncülüğünde İtalyan Yeni Gerçekçilerini ve Amerikan

---

<sup>72</sup> **Heyecan Filmi:** 1940'ların Hollywood dedektif filmlerinden etkilenen Fransa'da yoğun bir şekilde izleyici bulan kısaca "*kara polisye*" yerine kullanılan "*polar/polisye*" denen filmleri ifade eder (Lanzoni, 2015, s. 168).

sinemasını öğrendiler ve mevcut birikimlerini Fransız sinemasını içinde bulunduğu çıkmazdan kurtaracak formüller üretmekte kullanmışlardır<sup>73</sup>.

1950’li yılların sonunda televizyonun ortaya çıkmasıyla birlikte dünya sinemasında izleyici sayısı gözle görülür şekilde azalırken Fransız sinemasında 1958-1963 yılları arasında 170 yakın Fransız yönetmen ilk film ürünlerini ortaya koymaktaydılar. *Claude Autant-Lara* gibi pahalı yapımlara imza atan yönetmenler insanları televizyon başından alıp sinema salonlarına getiremiyordu. Bu durumu fark eden *Pierre Braunberger* gibi yapımcılar büyük bütçe ile yapılan yapımlar yerine, düşük bütçeli filmler yaparak izleyicinin dikkatini çekmeyi başaran genç yönetmenlere destek vermeyi tercih etmelerine paralel olarak devlet tarafından da destek gören bu genç yönetmenler kuşağı ilk filmlerini çektiler (Derman, 1994, s. 49).

*Nilgün Abisel* ve *Tuğrul Eryılmaz*’ın kaleme aldığı “*Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga*” isimli makalede Yeni Dalga akımı içerisinde yer alan öncüleri üç grupta sınıflandırmışlardır;

1- Cahiers du Cinéma çevresinde toplananlar. (*Claude Chabrol, François Truffaut, Jean- Luc Godard, Jacques Rivette, Erich Rohmer, Charles Bitsch* ve *Jacques Doniol-Veleroze*).

2 - Seine’in Sol Yaka sinemacıları<sup>74</sup>. (*Georges Franju, Agnes Varda, Alain Resnais, Jean Rouch, Jacques Rozier, Jacques Demy, Chris Marker* ve *Jacques Rozier*).

---

<sup>73</sup> Diğer bir ifade ile sinemayı okul dışında öğrenen genç sinemacıların yaptıklarını şu şekilde özetlemek yerinde olur;

Sinemanın içinde yer aldılar, sinemayla kendilerini geliştirdiler, *Bazin*’in sinema kulüplerinde ve *Henri Langlois*’nın *Cinémathèque*’inde saatlerce, günlerce ve haftalarca film izlediler. Film izlemediklerinde sinema üzerine tartıştılar ve yazdılar. Filmi yaratmadan önce araştırarak film biçimini öğrendiler. İşte burada onların eğitiminin önemi yatar. İmgeleri ve anlatıları prodüksiyonun baskısı, verili bir geleneğin taleplerinin, çok kullanılan, kolayca yapılan ve anlaşılabilir biçimlerin sorgusuz kabulü koşullarında filmi oluşturmayı öğrenmekten çok, ilk olarak bu biçimleri öğrendiler. Ve vardıkları sonuç şaşırtıcıydı (Kolker, 2010, s. 146).

<sup>74</sup> Ortak özellikleri ticari sinemada o zamana dek çalışmaktan çeşitli nedenlerle kaçınmalarıdır. Sinema eğilimlerini belgesel ve kısa filmler yapmanın yanı sıra Fransız Sinematikinin arşivlerinden yararlanmışlardır. Diğer bir dikkat çeken özellikleri ise piyasa filmi çekip kendilerini kabul ettirdikten sonra değil, ilk filmlerinden itibaren kişisel sitillerini ortaya koymuşlardır (Abisel ve Eryılmaz, 2011, s. 44). Sol görüşlü olarak tanımlanırlar. Diğer taraftan mevcut ilk iki grubun ortak özelliği ise tecimsel yöntemden uzak durmaları sinema eğitimlerini belgesel kısa filmlerle ve sinekulüp ve sinematekte film izleyerek yapmalarıdır (Makal’dan Akt. Yıldırım ve Can, 2019, s. 211-212).

3 - *Alexandre Astruc* grubu<sup>75</sup>. (*Alexandre Astruc, Roger Vadim ve Louis Maile*).

Ortak özellikleri ise henüz hiçbir piyasa filmi yapmamış ve ellerinde hiçbir başarı yokken geleneksel sinema anlayışını kırarak, ilk filmlerinden itibaren kendi kişisel stillerini ortaya koyabilmiş olmalarıdır (Abisel vd., 2011, s. 43-44)<sup>76</sup>. Bunun nedeni ise Cahiers du Cinéma dergisinde yazdıkları yazılarda kendi sinema önceliklerinin ayrıntılı pratiklerini yapmış olmalarıdır.

Yeni Dalga akımından gelen ilk önemli yapıt 1958 yılında dergide yazılar yazdıktan sonra yönetmenliğe başlayan *Claude Chabrol*'un kendi imkânlarıyla çektiği "*Yakışıklı Serge (Le Beau Serge)*"<sup>77</sup> filmidir (Neupert, 2016, s. 83). Bu film sinema tarihçileri tarafından akımın başlangıç filmi olarak kabul edilmiş ve akım içerisinde yer alan genç yönetmenleri cesaretlendirmiştir. Aynı yıl *Roger Vadim*'in yönetmenliğini yaptığı "*Ve Tanrı Kadını Yarattı (Et Dieu Crea La Femme/1958)*" filmi de sinemadaki değişimin ilk sinyallerini veren ve akımın öncü filmleri arasındadır (Gökçe, 1997, s. 169).

1959 yılından itibaren ise *François Truffaut, Jean- Luc Godard, Alain Resnais, Eric Rohmer ve Jacques Rivette* ilk uzun metrajlı filmlerini çekerek akımın gelişimini sağladılar<sup>78</sup>. *Alain Resnais*'in "*Hiroşima Sevgilim (Hiroshima mon Amour/1959)*", *Jean- Luc Godard*'ın "*Serseri Âşıklar (A Bout de Souffle/1960)*", *Jacques Rivette*'nin "*Paris Bizimdir (Paris nous Appartient/1960)*" ve *Eric Rohmer*'un "*Aslan Burcu (Le Signe Du Lion/1962)*" filmleri akımın niteliklerini yansıtan önemli çalışmalardır. 1959 Nisan'ında "*400 Darbe*"<sup>79</sup> (*Les Quatre Cents Coups*)"<sup>80</sup> filmiyle *François Truffaut*'nun Cannes

---

<sup>75</sup> Filmlerde asistanlık ya da senaryo yazarlığı gibi çıraklık işleri ile sinema sektörüne başlayarak yönetmenliğe ulaşmış isimlerdir (Makal'dan Akt. Yıldırım vd., 2019, s. 212 ve Abisel vd., 2011, s. 44). Mevcut kariyerleri sırasında birçok ticari başarıyada imza atmış yönetmenlerdir (Abisel vd., 2011, s. 44). Fakat bu gruptan gelen isimlerinde mevcut başarıları sonrasına oranla çok ama çok düşüktür.

<sup>76</sup> 3. Grup (*Alexandre Astruc* Grubu) kısmen dışarıda tutularak yapılması gereken bir değerlendirmedir. Fakat geleneksel anlatı yapısını reddeden bu üç grup özellikle formda ve stilde oldukça farklı filmle üretmelerinin yanında ses ve kamera kullanma biçimlerinde birçok benzerlik mevcuttur (Biryıldız'dan Akt. Yıldırım vd., 2019, s. 212).

<sup>77</sup> Yeni Dalga'nın özelliklerini taşıyan ilk uzun metraj filmidir.

<sup>78</sup> Bu isimler Cahiers du Cinéma dergisinin eleştirmenleri olmakla birlikte Fransız sinemasına önemli eserler kazandırmışlardır.

<sup>79</sup> "'400 Darbe (*Les Quatre Cents Coups*)"'de ana-baba sevgi ve ilgisinden uzak bir çocuğun bazı suç eylemlerine katılıp ıslahhaneye düşüşü, orada da aynı sevgisizlik ve ilgisizlikle karşılaşması ve bu yüzden kaçarak denizde intihar edişi anlatılıyor"(Onaran, 1986, s. 148).

Film Festivali'nde büyük ödülü kazanması Yeni Dalga yönetmenlerinin dünya sinemalarında tanınmalarının yolunu açmıştır. Bu başarı diğer Cahiers du Cinéma dergisi çatısı altında buluşan genç yönetmenleri film çekmeye yönetti.

*400 Darbe* ilk Yeni Dalga filmi olmadığı halde, hemen kazandığı eleştirel ve ticari başarı *Truffaut*'ya yalnızca kariyerinin daha en başından itibaren sanatsal bağımsızlık sağlamakla kalmadı, aynı zamanda yönetmenliğe geçen diğer Cahiers du Cinéma eleştirmenlerinin kendi projelerine para bulmalarını da önemli ölçüde kolaylaştırdı; en azından sinemada yeni bir akımın başarısı bir miktar garantilendi (Monaco, 2006, s. 20).

Çalışmaları ile Yeni Dalga'nın dünya çapında tanınan en önemli yönetmenlerinden biri olan *François Truffaut* olmasına karşılık akım açısından onun kadar tanınan fakat stil açısından akımın en farklı "anarşist ve politik sinemanın bugün en büyük ustalarından biri sayılan"(Onaran, 1986, s. 149) isim *Jean-Luc Godard*'dır. 1959 yılında çektiği "*Serseri Aşıklar (A Bout de Souffle)*" ilk uzun metraj filmidir. Konusu bakımından Amerikan sinemasında sıklıkla işlenen polisiye türünde olmasının ötesinde karşı konumlandığı klasik anlatı tekniği yerine kamerasını daha özgür bırakarak doğaçlama bir yöntem izler. *François Truffaut* ve *Jean-Luc Godard*'ın senaryosunu birlikte yazdıkları, *Jean Paul Belmondo* ve *Jean Seberg*'in başrolde oynadığı film Paris'te çekildi. Mekân bir karakter olarak tıpkı İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerde olduğu gibi kendi varlığını hissettirir. Stil açısından o döneme kadar görülmemiş yenilikler içeren film sanatsal açıdan olduğu kadar maddi açıdan da kazanç sağladı. Film kazandığı başarıların ötesinde alışılmış kalıpların dışına çıkılarak çekilmesinin sonucu olarak teknik yönden tartışmaya açık bir esere dönüştü. *Jean-Luc Godard*, filmde sürekliliğin kurguda olmadığı, teknik açıdan ani geçişlerin yoğun olduğu, zamansal ve mekânsal atlamaların yaşandığı, yerleşik sinema anlayışının aksine doğaçlama oyunculuk ve serbest kamera ile çekilen sahnelerle dolu bir film ortaya koydu. Özellikle bazı sahnelerin gereğinden uzun kimi sahnelerin ise kısa tutarak sinemada her şeyin teknik açıdan mümkün olabileceğini kanıtlamak istemiştir. 1968'de döneminde gelişen politik olaylara duyarlı ve dönemini kapsayacak filmler yaptı. Stili, seçtiği konular ve anlatım tekniği ile döneminin en çok

---

<sup>80</sup> *Raymond Abrashkin*'in 1953 yapımı "*Little Fugitive*"i Akademinin En İyi Film Ödülü'ne aday gösterilen ilk bağımsız film olmasının yanında Venedik'te Gümüş Aslan Ödülü'nünde sahibi oldu. O sıralarda bağımsız Amerikalı yönetmenlerin adlarını ülkeleri dışında da duyurabilmelerinde en büyük pay kuşkusuz Fransız Yeni Dalgasına aitti, *François Truffaut*, "*Little Fugitive*"'in ona "*400 Darbe (Les Quatre Cents Coups)*" için ilham kaynağı olduğunu söylemiştir (Okyay, 2009, s. 150).

tartışılan isim olan yönetmen yeni dalganın dünya çapında duyulmasına öncülük etmiştir.

Yeni Dalga yönetmenlerinin klasik bir öykü anlatımını tercih etmediklerini ve böylelikle modernist sinemanın yolunu açarak, belleği çoğaltan, düşünce üretmeyi ve sorgulamayı gerektiren, farkındalığı arttıran bir üslup arayışına girdiklerini dile getirmişlerdir. Genel anlamda Yeni Dalga yönetmenlerin ortak bir çizgide birleştiği söylenemez. Akımın başlıca örneklerine ve temsilcilerine baktığımızda “Yeni Dalga sinemacılarının her biri, eski tutuma karşı manifestosunu kendi sinema anlayışı içinde ortaya koymuş”lardır (Onaran, 1986, s. 146).

#### 1.2.4.3. Yeni Dalga'nın Auteur Kuramının Etkisi

Sinema tarihi incelendiğinde Yeni Dalga<sup>81</sup> akımının bu tarihi sürece önemli ölçüde etki ettiği yadsınamaz. Akımın getirdiği yeni bir dil anlayışının sinemada benimsemesindeki en büyük etmen ise auteur kuramıdır.

Auteur kuramının Yeni Dalga yönetmenlerinin çektikleri filmler açısından iki doğal sonucu vardır: Birincisi, bu kuram yönetmen ile filmin izleyicisi arasındaki kişisel ilişkide ısrar eder. Filmler artık çok sayıda izleyici tarafından tüketilen yabancılaşmış ürünler olmamalıdır. Onlar artık kameranın ardındaki insanlar ile beyaz perdenin karşısındaki insanlar arasındaki içten konuşmalardır. İkincisi, auteurism doğal olarak film sürecine dair diyalektik bir görüşe varır. Bir film auteur ile tür, yönetmen ile izleyici, eleştirmen ile film, kuram ile uygulama ya da *Godard*'ın sözleriyle “*Yöntem ile Duygu*” arasındaki bir dizi karşıtlığın bir özeti haline gelir. Artık film tüketilecek bir ürün değil, içine girilecek bir süreçtir (Monaco, 2006, s. 15).

Akım genel olarak kendinden önce var olan Fransız sinemasının kaliteye verdiği aşırı önemi eleştirmiştir. Bu anlayışla film yapan dönem yönetmenlerini yaratıcılıktan uzak bulmuşlardır. Akımın öncülleri ise bir filmin üzerinde en fazla söz hakkının yönetmende olması gerektiği düşüncesini savunmakta ve filmlerinin öykülerini oluşturan, senaryolarını titizlikle hazırlayan Yeni Dalga yönetmenleri için senarist, yönetmene düşüncelerini gerçekleştirmesinde yardımcı olan bir teknisyen konumunu atfeder. Bu anlayış ise özellikle *Alexandre Astruc*'un “*alıcı-*

---

<sup>81</sup> 1948 yılında *Alexandre Astruc*'un kaleme aldığı “*Alıcı-Kalem*” makalesinin temel amacı sinemanın *stereotipik* üretimden *kişisel dışavuruma* yönelmesini sağlamaktır. Bu arzu 1950'li yılların sonunda auteur kuramını benimseyen yeni dalga ile gerçekleşti ve yönetmenlerin sinema anlayışında belirleyici olurken diğer yandan da yeni bir sinema gerçekçiliği anlayışına yol açtı (Monaco, 2013, s. 304).

*kalem makalesi*'nin ve '*yaratıcı yönetmenler politikası*'nın etkisi ile oluştuğu açıktır.

*André Bazin*'in sinemanın önemli bir sanat biçimi olduğunu savunan kuramının etkisi ile Yeni Dalga yönetmenleri *François Truffaut* ve *Jean- Luc Godard*, "İlk defa bir sinema kuramının matbaa harfleri yerine filmlerle yazıldığını" (Monaco, 2013, s. 387) göstermişlerdir. İki yönetimde *André Bazin*'den sinemanın insanlar tarafında yaratılan bir sanat eseri olduğunu öğrendiler.

Akımın estetik anlayışını kavramak için kurgu anlayışı ve filmlerde kullanılan çekim tekniklerine önem arz eder. Yerleşik ve geleneksel Fransız film yapım kalitesine karşıt olarak anlatıda nedensel bağlantıdan kopma ve zamansal tutarlılıktan uzaklaşma söz konusudur. Karakterlerin iç dünyalarını göstermek için görüntü deformasyonlarına başvurulmuş ve öykünün devamlılığında vazgeçilmiştir. Yaşam uyum içinde süren ve anlaşılır bir öyküden ibaret değildir. Bu yüzden filmlerin akışında olay sıralaması ve her zaman mantığın ön planda olduğu öykü akışın ilerlememektedir (Sevgen, 2005, s. 90).

Ünlü ve tanınmış oyuncular yerine kendine özgü görünümü ve tazeliği olan oyuncularla çalışmışlardır<sup>82</sup>. Bu sayede yapım masraflarını azaltarak pazarlama işlemini kolaylaştırmışlardır. Gerçek mekânlar kullanarak, özellikle çıkış noktaları olan Hollywood sistemine tezat hareket etmişler, Paris sokaklarında çekim yaparak stüdyo anlayışını yıkmışlardır. Doğal ışık kullanımına gitmişler ve böylelikle çekim ekipmanları daha pratik olmak zorunda kalmıştır. Kameralar elde taşınabilecek formatlarda ve hareketli mikrofonların kullanımını bu akımın bir sonucu olarak ortaya çıkarmıştır. Film yapım yöntemlerini temelden değiştirmeyi başarmışlardır (Derman, 1994, s. 51). Akımın getirdiği en belirgin özellik "*Bir..... Filmidir*" şeklinde filmde yer alan yazıdır<sup>83</sup>. Bu sayede

---

<sup>82</sup> *Jacques Rivette, François Truffaut, Eric Rohmer, Jean- Luc Godard ve Claude Chabrol* vb. yönetmenler.

<sup>83</sup> *Laurent Tirard*'in "*Jean-Luc Godard ile Master Class*" isimli makalesinde mevcut konuya şu şekilde açıklama getirmiştir;

Yeni Dalga'nın olumsuz miraslarından birisi de, kuşkusuz auteur teorisini saptırmasıdır. Bir zamanlar filmlerin müellifleri yazarlardı. Edebiyattan devralınmış bir gelenektir bu. Eski filmlerin jeneriklerine bakarsanız, filmlerin yönetmenlerinin en son geldiğini görürsünüz; tabii (*Frank*) *Capra* ya da (*John*) *Ford* hariç, ama şu nedenle ki, onlar aynı zamanda kendi filmlerinin yapımcılarıydı. Sonra biz geldik ve dedik ki, "Hayır, yönetmen filmin asıl kurucusu ve yaratıcısıdır. Bu anlamda, (*Alfred Joseph*) *Hitchcock* en az (*Lev*) *Tolstoy* kadar yazar sayılır." Daha sonra *Auteur Teorisini* geliştirdik; bu da, zayıf olsa da auteur'ü desteklemek anlamına geliyordu. Auteur birinin yaptığı kötü bir filmi desteklemek, auteur olmayan birinin yaptığı iyi bir filmi desteklemekten daha kolaydı (Tirard, 2016).

yönetmeni senaryoda, çekimde ve kurguda vb. birçok aşamada başat film yapım elemanı olarak tanımladılar. O döneme kadar yönetmen hem Fransız sinemasında hem de dünya sinemasında film yapım sürecinde göz ardı edilmiştir.

### 1.2.5. Tartışmalar ve Eleştiriler

*Timothy Corrigan*'nın ‘*Film Eleştirisi El Kitabı*’ isimli çalışmasında auteur kuramının genelde farkında olmadan kullanılan bir eleştiri türü olduğunu ve diğer kuramlara nazaran günümüzde daha çok kabul gördüğünün altını çizmiştir. Çoğunlukla bir film yönetmeni ya da yıldız oyuncu üzerinden filmin değerlendirilmesi sırasında yaygın biçimde kullanıldığını kanısına varmıştır (Corrigan, 2015, s. 132). Auteur kuramı üzerine yapılan çalışmalarda derli toplu ve sistematik bir manifestonun olmadığı barizdir. Kuramın gelişmesi polemikler, yazılan yazılara verilen cevaplar ve karşılıklı eleştiriler şeklinde gelişmiştir. Uygulama ve uyarılma biçimleri eleştirmenlerin düşünceleri doğrultusunda farklılık arz eder (Kablamacı, 2011, s. 67). Kuram oluşturulduğu günden bu yana birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Kurama geliştirilen tartışmaları ve eleştirileri değerlendirecek olursak;

Yedinci sanat olarak tanımlanan sinema sanatından önce hiç hiçbir sanat dalında “eserin yaratıcısının kim olduğu” sorusu bu denli bir tartışmaya açılmamıştır. Tartışma noktası ise yönetmenin film içerisinde ki nitelikli rolüdür. *Peter Wollen*'e göre bütün sanat dallarında bir *tasarım* bir de *yorum* bölümü mevcut olup sanatçıya düşen *tasarım* ve *yorum* arasında bir bağ kurup, her ikisini de istediği oranda devşirerek istediği alanda çalışma özgürlüğüne sahip olmalıdır. Geçmişten getirdiği birikimler sonucunda yönetmenlerin farklı yorum eğilimlerini ortaya koyabileceklerini belirtmiştir. “Örneğin *Joseph L. Mankiewicz* ve *Samuel Fuller* gibi isimler işe önce senaryo yazarı, *Douglas Sirk* sahne tasarımcısı, *George Cukor* tiyatro yönetmeni, *Don Siegel* montaj ve kurgu yönetmeni, *Charlie Chaplin* oyuncu, *Steven Klein* ve *Stanley Kubrick* ise fotoğrafçı olarak başlamıştır” (Wollen, 2014, s. 101) sanatsal hayatlarına. Tasarım ve yorum bölümü arasında yönetmenin konumu net değildir. Kendi konumunu ontolojik olarak kendi belirleme eğilimindedir. Bu da auteur kavramının kuram olup olmadığı konusunun yapılan tartışmaların çıkış noktasıdır.

Auteur kuramı düşünsel olarak belirmeye başladığı ilk günden bu yana sistemli bir şekilde gelişmemesi farklı eleştirmenlerin kuram üzerine farklı yaklaşımlarda bulunmasına neden olmuştur ve kuramın gelişimi belli bir yolu izlememesine rağmen kuramın sonuçları en çorak topraklarda bile görülmeye başlamıştır (Wollen, 2014, s. 69). *Peter Wollen*, eksik anlaşılan birçok yönetmen olduğunu ve bu yönetmenlerin filmlerinin eleştirel bir bakışla incelemek gerektiğini söyler. Yönetmenlerin sadece kendi filmografileri içinde incelenmemesi gerektiğini, yönetmenlerin birbirleriyle hatta etkilendikleri diğer sanat dallarındaki yapıtlarla ve sanatçılarla da kıyaslanması gerektiğini şiddetli bir şekilde savunur. Cahiers du Cinéma eleştirmenlerinin başlatmış olduğu görevden halen çok uzak olduğunun altını çizer. (Wollen, 2014, s. 103).

*Zait Atam*'a göre dünyayı belirli şekilde yorumlayan yönetmenin, kendine özgü bir dünyası, söylemi olması ve bunu da filme yansıtması anlamına geldiğini ifade eder. Auteur kuramının “anlamlandırılabilir, kullanılabilir, anlaşılabilir” olmasına karşılık kuram olarak görmemesindeki paradoksu “bütün kuramsallaştırma denemeleri onun kuram olmadığına da bir ispatı anlamına gelmesidir” (Atam, 2015, s. 11) şeklinde yorumlar.

Auteur kuramında en büyük pay yönetmene aittir. Geri kalan bütün unsurlar yadsınır. Oyuncular, teknik ekip, senaryo gibi unsurların etkisi yabana atılır<sup>84</sup>. Çünkü her şeyi yönetmen belirler ve son kararları daima auteur'lar verir. *Robert Stam*'ın “*Sinema Teorisine Giriş*” isimli yapıtında kurama eleştiri getirilmesinin yanında pratik olarak da film yapım koşullarının etkilerini göz ardı ettiği için auteur'ın tartışıldığını belirtir. Yapım koşullarının yönetmenin imkanlarını diğer sanatlara göre kısıtladığını belirtir (Stam, 2014, s. 101);

Eleştirmenler auteurizmin yapım koşullarının auteurlük üzerindeki etkilerini hafife aldığına işaret ederler. Yönetmen sınırlandırılmamış bir sanatçı değildir; öngörülemeyen malzeme içine gömülmüş, en sıradan film çekiminde ‘olay’ın kamera ve ışıkları, teknisyenlerin Babil’deymişçesine gelen vızıltıları ile kuşatılmıştır. Şair hapisanede bir peçete üzerine şiirler yazabilirken sinemacıların paraya, kameraya, filme ihtiyaçları vardır. Bahsedildiği gibi auteurizm film yapımının doğasında işbirliği ile yapılması halini önemsememiştir. Düşük bütçeli bir film bile

---

<sup>84</sup> *David Bordwell* ve *Kristin Thompson*'un “*Film Sanatı*” isimli kitapta auteur yaklaşımına farklı bir açıdan bakmışlardır. Film yapım aşamalarının kolektif bir süreç içermesinden yola çıkarak auteur olarak nitelendirilecek olanın sadece yönetmen değil bu kolektif ilişki içerisinde bulunan bütün unsurların auteur olarak nitelenebileceğini gerektiğinin altını çizmişlerdir. Bunu da “kolektif film yapımı kolektif auteur” olarak ifade etmiş ve “auteur bütün gruptur” (Bordwell vd., 2012, s. 33) şeklinde izah etmişlerdir.



uzun bir süre çalışan bir grup insandan daha fazlasını gerektirebilir (Stam, 2014, s. 101).

Temelde auteur kuramının tanımı da muğlaktır ve bu durum farklı yorumları kapı aralaması kuramın nesnelliği konusunda endişe yaratmıştır. Bu noktada kuramın büyük teorisyenlerinde *André Bazin*<sup>85</sup> bazı noktalarda keyfi ve aşırılıklarını (polemiğe açık olması (Hidroğlu, 2011, s. 27) kabul ederek asıl kuramın referans noktası olarak sanatsal film üretiminde kişisel faktörü öne çıkarmak olduğunu ve sonra da bunun bir filmde diğerine sürdüğünü ve hatta geliştiğini varsayarak kuramın daha işlevsel olacağını belirtir (Monaco, 2013, s. 388). Öne çıkarılması gerekenin kişi (yönetmenin kült olması) değil, sanatsal yaratım içindeki kişisel faktörler ve bu faktörlerin bir auteur'un bütün filmlerinde ne kadar sürdürülebilir olduğudur. Yaratıcı-yapıt ekseninin de kişisellik kavramını ele alan *André Bazin*, yönetmeni filminden bağımsız ele alındığında önyargılara yol açabileceğini belirtir. Auteur kuramını savunanlar sinemada (*William*)*Shakespeare*ler, *Rembrandt*lar<sup>86</sup> (Büker, 1989, s. 40) gibi alanlarında otorite sahibi kült isimleri bulmak isterler fakat bu eğilim hatalıdır. Sinemanın kolektif bir üretim olması bakımından konuyla ilgili duruşunu “iyi bir öykü kötü bir öyküden iyidir” (Bazin'den<sup>87</sup> Akt. Büker, 1989, s. 41) sözleriyle derinleştirir. Kişisel anlatımın izlerini her filmde olduğunun ve devamlı gelişim gösterdiğinin nitelikli izlerini aramak yerine filmleri sinemasal açıdan inceleyerek sanatsal olarak değerli olan filmi diğer içeriklerin üzerinde tutar (Büker, 1989, s. 41).

Diğer taraftan film ve yönetmen bağlamından filmlerin ileri derecede bağları üzerinden değerlendirenler için *Andrew Sarris* şu tespiti yapmıştır; “Bir yönetmenin kötü olması illa ki o filmin kötü olması anlamına gelmez. Örneğin ‘*Aşk ve İntikam (One-Eyed Jacks)*’<sup>88</sup> filmi birçok yönetmenli filmlerden daha eğlendiricidir, çünkü *Marlon Brando* bir filmin yönetmensiz de yapılabileceğini performansıyla göstermiştir” (Sarris, 2010, s. 42a).

---

<sup>85</sup> *André Bazin*; “Temelini uygulamadan alan tündengelemci bir sinema kuramı geliştirmeye çalıştı. Onun kuramının büyük bir bölümü *özdeşleşme* ve *türlerin eleştirel incelenmesi* yönünde ilerledi. “Sinemanın varlığı onun sözünden önce gelir” diye yazdı. *André Bazin*'in çıkardığı bütün sonuçlar, sinemanın somut gerçeğini yaşantılamının doğrudan sonuçlarıdır” (Monaco, 2013, s. 388).

<sup>86</sup> *Rembrandt Harmenszoon van Rijn* (15 Temmuz 1606-4 Ekim 1669) Hollandalı ressam ve baskı ustası.

<sup>87</sup> *André Bazin. La Politique Des Auteurs*. Peter Graham (Çev.). Caughie.1981. s. 44-46.

<sup>88</sup> 1961 yılında çekilen yönetmenliğini *Marlon Brando* yapmıştır.

*Andrew Sarris*'e karşı kutup oluşturan bir eleştiri geleneğinden gelen *Pauline Kael* auteur kuramını ve özellikle sanat yapıtına sanatçıdan daha çok önem verilmesini eleştiren düşünceyi temsil eden *Andrew Sarris*'in çemberler modeline karşı sert bir biçimde düşünceleri ortaya koyar (Kablamacı, 2011, s. 72 ve Özden, 2014, s. 130-131). 1963 yılında yazdığı “*Çemberler ve Kareler (Eski Kafalılar)*” makalesi *Andrew Sarris*'in 1962 yılında yazdığı “*Auteur Kuramına İlişkin Notlar*” makalesine eleştirel bir cevap niteliğindedir.

*Pauline Kael*, “teknik yeterliliği” temsil eden “dış çember” şüpheli bulur ve yönetmenin büyüklüğünün teknik yeterliliği ölçemeyeceğini düşünür (Kael, 2010, s. 50-51). “Ayırt edilebilir kişiliği” temsil eden “orta çember” diğerlerinden ayırt edici olanın her zaman daha iyi ve kaliteli olamayacağını için mantık dışı bulur. “Bir kokarcanın kokusu bir gülün parfümünden çok daha ayırt edilebilirdir; bu kokarcanın kokusunu daha iyi mi kılar?” (Kael, 2010, s. 51) şeklinde örnekle açıklar. Bu ölçütü anlamdan uzak bulur çünkü yeni bir şey denemeyen ve tutarlı olmak adına kendini tekrar eden yönetmenleri övdüğünü ifade eder (Stam, 2014, s. 101). Üçüncü ve son halka olan “iç anlamı” ise ölçmenin mümkün olamayacağı için eleştirir.

*Pauline Kael*'in makalesine karşılık ise 30 yıl sonra “*Auteur Kuramı Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin’de Yaşıyor*”<sup>89</sup> makalesi ile gelir. *Andrew Sarris* bu çalışmasında kehanet olarak nitelendirmesine karşı çıkarak; “Auteur kuram tarihtir, kehanet değil. Auteur kuram geçmişini anlamaya çalışır, sanatsal yaratımın gizemi asla tamamen anlaşılamayacağını için geleceği şekillendirmeye çalışmaz” (Sarris<sup>90</sup>, 2010, s. 292b).

*André Bazin*, *Andrew Sarris*'in auteur yönetmenleri belirlemek için kullandığı üç öncülü yetersiz görerek bu üç öncülün yanına sosyo-ekonomik ve toplumsal koşullarında dikkate alınması gerekliliğini vurgular (Güngör, 2014, s. 84).

1970’li yıllarda sinemada önem kazanan “geleneksel sinemayı genelde baskın (ataerkil) ideolojinin bir aktarıcısı olarak karakterize eden feminist kuram, film çalışmalarını ‘merkezsizleştirmiş’ ve yönetmen görüşüne çok önem

---

<sup>89</sup> ( *Auteurism is Alive and Well and Living in Argentina* )

<sup>90</sup> “Auteurism is Alive and Well and Living in Argentina” Film Comment. Vol 26, Number 4. July-August. 1990. s. 19-22.

atfetmemiştir (Gabbard ve Gabbard, 2010, s. 257-258). Auteur'ün yani yazarın ölümünde etkisi büyüktür. Bu boşluğu ise postmodernizm ve dolayısıyla postmodern yapıtlar doldurmaktadır. Bu bağlamda artık biçimde, yapıda, yöntemde, kullanılan malzemede çeşitlilik her şeyin önünde gelmektedir ve böylelikle önem taşımaktadır. Çünkü artık yeni bileşimler dönemi kapılarını aralamıştır; bireyin ve öznenin ön planda olduğu anlayışı yıkarak yerini çeşitliliğe bırakmıştır.

Auteurların sadece sinema alanında değil, genel bir ifade ile sanatsal üretim yapan diğer sanat dallarında da var olduklarını ve geleneğe karşı gelme eğilimlerinin yaratım sürecinin ontolojik bir değeri olarak potansiyellerinde var olduğu belirtilir. Temelde birçok etmenin birleştiği film sektöründe bu bileşenin yoğunluğuna rağmen bireyi savunarak yerleşik geleneğe karşı çıkan auteur'ların görüşleri ve söylemleri de artık yenilikçi olmaktan öte klasikleşerek bireyin yanında auteur'da ölmüştür;

Birey ya da özne öldü artık. Bir zamanlar yarışmacı kapitalizm döneminde, çekirdek ailenin egemen olduğu toplumda birey vardı. Uluslararası kapitalizm döneminde birey yok oldu. Modernizm kişisel olanı keşfetti, kişisel biçemi keşfetti. Ama artık kişisel biçem yok. Auteur de öldü. 'Bircik' olarak nitelendirilen yapıtlar yok artık (Büker'den<sup>91</sup> Akt. Gül, 2018, s. 25).

Diğer bir başka nokta ise günümüzde tecimsel olanla sanatsal olanın ayrımının güçleşmesidir. Post-modern toplum ve sanat konusunda gelişen düşünceler daha önce yadsınan birçok nesnenin temsillerini bünyesinde barındırmakta hatta kuramsal ve kavramsal olarak bütün bunlara değer biçmektedir. Bunu da estetik üretim ile meta üretiminin bütünleşmesine bağlıdır. *Andy Warhol*'la birlikte kola şişeleri, konserve kutuları bile estetik nesnelere ve sanat eserlerine dönüşmektedir. Bu bağ sanılandan güçlü ve gelenen noktada çeşitlilik ve bu çeşitliliği besleyen düşünce zenginliği bulunmaktadır. Böylece sanat eserindeki yaratıcı önemini kaybeder ve sanat ürünü metalaşarak sanatçının önüne geçmiş olur (Büker, 2010, s. 126-127).

Genel bir değerlendirme ile 1950'li yıllarda ortaya çıkıp zamanla yayımlaşan, sinema tarihi açısından bakıldığında önemli yönetmenlerin hak ettiği değeri görmesini sağlayan, Paris Sinemateki'nde tohumu atılıp Cahiers du Cinéma dergisinde filizlenen bu kuram, ister filme kişisel imzasını atan "*auteur*" olsun,

<sup>91</sup> Seçil Büker. *Sinemada Anlam Yaratma*. Hayalbaz Kitap. İstanbul. 2010. s. 126.

ister “*metteur en scéne*” olarak bir senaryoyu görselleştirsin her iki durumda da setteki tüm akışı kontrol etmek yönetmenin başlıca görevidir. Bu açıdan bakıldığında kuram amacını yerine getirir ve güncelliğini korur. mevcut durumda eserlerine kişiliğini yansıtan, teknik açıdan birbirleriyle tutarlı filmler çeken yönetmenler auteur olarak tanımlanırlar. Tartışmaların ana ekseninde ise hangi yönetmenin auteur olup olmadığı ve yönetmenlerin auteur olarak saptanmasındaki kriterlerin öznelliği/keyfiliği yer almaktadır. Doğal olarak eleştiri getirilen unsurlar da bu bakış açılarıdır.

Kuramın sinema eleştirisine kazandırdığı temel yaklaşım sanatçı-eser arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkiyi sanatçı perspektifinden ele alır. Diğer bir nokta ise sanatçının içinde bulunduğu toplum ve kendi çevresiyle kurduğu ilişki biçimleridir. Kurama yöneltilecek eleştirilerin başında gelen yönetmenin filmin önüne geçme durumu auteurist eleştiri için ince bir çizgidir. Yapıtın nitelik bakımından değerlendirilmeden salt yönetmen üzerinden irdelenmesi eleştiriyi hata yapmaya yöneltebilir. Bu noktada ise *André Bazin*'in altını çizdiği gibi yapıtın sanatsal açıdan incelenmeli ve bu çerçevede değer verilmelidir (Kaymak, 2018, s. 44).

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. MEKSİKA SİNEMASI

Meksika<sup>92</sup> coğrafi olarak Texas ve Arizona'nın kıvıll renkli çölllerinden, Chiapas Dağları'nın birçok tür çeşitliliğini bünyesinde bulunduran puslu ormanları ile tarih boyunca çeşitli evrelerden geçen çeşitli kültür ve tarzla yoğrulmuş bir Orta Amerika Ülkesidir. Koloni öncesi dönemde Amerika kıtasında kurulan üç büyük imparatorluktan ikisine yani Maya ve Aztek İmparatorluklarına ev sahipliği yapmıştır. Maya ve Azteklerin mısır ve patates ettikleri topraklar Avrupalı kâşifler (Conquistador) tarafında yağmalandı. Ardından *Denizci Cortez*'in açtığı yoldan İspanyol Kâşiflerin kurduğu Meksika İmparatorluğu dönemin Amerika kıtasındaki en güçlü devleti konumuna gelmiştir. Bunu izleyen dönemde 'medenî' adı altında Avrupadan taşınan kültür ve sanat deformasyonu ülkenin folklorunu ve kültürünü derinden etkiledi. Modern Avrupa kültürü fırtına gibi estiği; köylerde, şehirlerde yerli ve melezler yerli festivalleri kutlarken asil Avrupa kökenli aileler ise opera ve bale gösterine katılıyorlardı. Mevcut dönemde İspanyol romanslarına, yerli ezgilenin kokusu sindi. Bir yerden sonra bu kaynaşmanın üretimlerinde kimse halk kültür kökenlerinin dayanaklarını bilemez duruma geldi. Bu karışım bu günün Modern Meksika kültürünü oluşturdu. Bu çok yönlü ve çok köklü melez kültür günümüz Meksika kültür üretiminin ilham kaynağıdır. İspanyol kökenli bir efsane olan "El Dorado" kayıp altın şehir, Güney Amerika'ya işgal için gelen ilk komutan olan *Hernando Cortes*'den yola çıkarak oluşturulan "*Cortés'in Altınları*" ve "*Llorona Efsanesi*"<sup>93</sup> gibi üretimler melez yapıyı ortaya koyan yetkin birer örnektir.

<sup>92</sup> (<http://www.wikizeroo.net> , Erişim Tarihi:12.03.2019)

<sup>93</sup> **La Llorona (Ağlayan Kadın):** Meksika, ABD'nin güneybatısı, Porto Riko, Orta ve Güney Amerika'da farklı varyasyonları olan kökü Aztek mitolojisine dayanan Meksika masalıdır. Söylenceye göre beyazlar içinde, çekici bir kadının geceleri nehrin yakınında ağıt yakarken duyulması ona "Ağlayan Kadın" denilmesine sebep olmuştur. Genel söylenceye göre kocasını aldatan Maria, sevdiği ile birlikte olabilmek için çocuklarını katleder. Bunu öğrenen sevdiğinin artık onunla olmak istememesi sonucu intihar eden kadının ruhu arafta sıkışmıştır. Ruhunu araftan kurtarıp diğer dünyaya geçebilmek için karanlık çöktükten sonra dışarıda yalnız dolaşan çocukları kandırarak veya zor kullanarak yanında götürmesi ve onları öldürerek gereken şartı sağlamaya çalışması anlatılmaktadır. Kocasının tarafından aldatılan güzel kadının çocukları ve kendini öldürdükten sonra ıssız yol kenarında bekleyerek erkeklerin dikkatini çekmeye çalışması, çekiciliğiyle onları baştan çıkarması ve sevdiklerine ihanet ettirmesinin ardından onları öldürerek kinini çıkarmaya çalışmasının bir sonucu olarak anlatılmaktadır. Ağlamasını duyan veya kendisini gören insanların yakın zamanda öleceğine inanılır.

Hikayenin farklı bir versiyonunda ise kendisinden ayrılan sevgiline duyduğu öfke sonrasında geçirdiği bir kriz sonucu çocuklarını boğarak öldürmüş ve ardından kendisini

Bu melez kültürel üretimler birçok defa sinemaya aktarılmıştır. Genellikle Hollywood eksenli yapılan uyarlamalarda ön plana çıkartılan öge hikayenin bünyesinde yer alan değerli madenlerle olan kısmı olmuştur. Fakat özellikle 1960'lı yıllarda Meksika sinemasında 'Llorona' efsanesi daha ilgi çekici bir öge olarak işlenmiştir.

Sömürgeci geçmiş, az gelişmişlik, diktatörlükler, gerilla mücadeleleri, ekonomik sıkıntılar, ağır toplumsal ve siyasal baskılar, insanları, dolayısıyla sanatçıları etkilemiş, sinemacılar tema olarak zorlanmamış, birçok dünyevi meseleyle yüklü yapıtlar üretmişlerdir, politik radikalleşmenin önemli örneklerini veren ve Yeni Gerçekçilik'ten etkilenmiş 60'lar sineması, 90'ların başında yerini başka bir bakışa

---

öldürmüştür. Fakat ruhu tanrılar tarafında ceza olarak sonsuza kadar ağlayarak çocuklarını aramaya mahkûm edilmiştir.

Başka bir söylencede ise Maria güzel bir kadındır. Siyah uzun saçlı ve beyaz bir pelerini vardır. Güzelliği ile her erkeğin dikkatini çeker. Zengin bir İspanyol ile evlenir ve iki çocukları olur. Fakat yoksul ve görgüsüz bulduğu karısını tek başına bırakarak; köle ticareti ve madencilikten elde ettiği gelirle zenginleşen büyük şehirlerine gider. Üst tabaka İspanyol soyluları ile vakit geçirir ve farklı kadınlarla birlikte olur. Buna dayanamayan eşi önce nehirde iki çocuğunu boğar ardından kendisini de nehre atar. Fakat acısı buna rağmen dinmemiş ve hayalet olmuştur.

Ayrıca La Llorona'yı 'hain' La Milinche ile özdeşleştiren versiyonlarda mevcuttur. La Milinche yerli bir kadındır ve uzun yıllar *Hernán Costés*'e (1485-02.12.1547) İspanya adına Meksika'yı işgal ederken Aztek ve İknaları kılıçtan geçiren denizcidir rehberlik ve çevirmenlik yapar. Aralarındaki ilişki sonucu iki çocukları olur. *Hernán Costés* soylu bir İspanyol ile evlenmek için İspanya'ya dönmek ister ve iki çocuğunu da yanına alacaktır. La Milinche tanrılardan yardım ister. Tanrılar eğer çocuklarını götürmesine izin vermesi halinde çocuklarından birinin İspanya'dan geri dönerek halkını katledeceği bilgisini verir. Gururundan La Milinche intikam alabilmek için hem kendini hem de çocuklarını öldürür.

Hikaye de ortak bir diğer vaka ise Latin Amerika'nın keşfinden önce hikayelerde ağlayan kadın efsanesi şeklinde iken keşiften sonra La Llorona'nın yerli bir kadın olduğu, zengin bir kaşifin evlenmek vaadi ile kandırılarak çocuk sahibi oldukları, fakat durumu fark etmesi üzerine önce çocuklarını sonrada kendisini öldürdüğü şeklindedir.

Arjantin'de yüzünün görülmediği, ayaklarının da toprağa deymediği söylenir. Onu görmenin kötü sansa işaret ettiğine inanılır. Şili'de, 'Llorona' veya 'Pucullen' olarak bilinen hikaye de; çocuklarını nehirde boğmasının nedeninin, kocasının çocuklarıyla daha çok vakit geçirmesi olarak değerlendirilir. Eşinin çocukları boğularak öldüğünü öğrenmesi üzerine karısını nehirde boğmuştur. Kolombiya'da siyah saçlı yüzünün yerinde kuru kafa bulunan çocuklarını arayan bir kadındır. Kosta Rika'da mevcut dört temel anlatıdan biridir. Peru'da köylüler, çiftçiler çalılıklarda, ormanda ve özellikle de nehir kenarlarında ağlayan bir kadın sesi duyduklarını söylerler ve kadın "Çocuklarımı gördünüz mü? Çocuklarım nerede?" diye ağlayarak dolaştığı aktarılır. Ekvador'da kocası çocukları doğduktan hemen sonra onu terk eder. O ise delirir ve çocuğunu nehirde boğar. Bir süre sonra aklı başına gelir ve çocuğunu nehirde arar. Bulduğunda çocuğu ölmüştür ve bunun üzerine intihar eder fakat hayalet olarak geri döner. Doğum yapan kadınlara görüldüğüne ve bebeklerini çalacağına inanırlar. Bunun olmaması için çocukların yanına şekerleme bırakılır. El Salvador'da eğer peşinize takılmışsa en yakın kiliseye gidilmesi gerektiğine inanılır. Guatemala'daki inanışta ise melez veya yerli bir kadındır. İspanyol bir tüccara aşık olur ve bir çocuğunu doğurur. Tüccar'ın onu aldatması ve terk etmesi üzerine çocuğunu boğarak öldürür. Kendisi ise intihar eder fakat ruhu rahat edemez ve hayalete dönüşerek sonsuza kadar oğlunu aramak onu laneti olur. Guatemala versiyonuna göre melez oğlanın adı *Juan De La Cruz*'dur (bağımsız kadın ideolojisinin öncülerinden, Meksikalı rahibe ve şair). Görenlerin kaskatı kesilmesine neden olacak kadar korkutur.

Genel kanının La Llorona çılgınlıklarını duyan insanın hemen bulunduğu yerden kaçması şeklindedir. Aksi takdirde kas katı kesilip kalır ve üçüncü çılgılıktan önce kaçamazsanız artık sizi ele geçirmiştir. (<https://muzipmasalcini.com/aglayan-kadin-latin-amerikanin-kederli-masali/>, Erişim Tarihi: 16.03.2019).

bırakmıştır. Sosyo-kültürel etkileşimler ve benzer duyarlılıklar bakımından İspanyol sinemasıyla dirsek temasında olan Yeni Güney Amerika sineması, iki kıdemli ulusal film endüstrisinden, Arjantin ve Brezilya yapımlarından güç alarak, son dönemlerde uluslararası pazardaki konumunu yenileyip sağlamlaştırmayı başarmıştır. Bu yeni sinemanın amiral gemilerinden biri de Meksika'dır (Erşahin, 2009, s. 165).

Meksika sinemasının diğer dünya ülkelere benzemeyen ve tamamen kendisine özgü bir karakteri vardır. Yine de genel anlamda İspanyolca konuşulan coğrafya olan Latin Amerika ve İspanya dışında Meksika filmleri neredeyse hiç bilinmemektedir. Genellikle *Luis Buñuel*'in sürgün yıllarında Meksika'da birkaç film çektiğini bilinmektedir. Bunun yanı sıra *Alfonso Arau*'nun 1992 yapımı "*Acı Çikolata/ Su Gibi Çukulata İçin (Como Agua Para Chocolate)*" ya da 1993 yapımı *Guillermo del Toro*'nun "*Cronos (La Invencion de Cronos)*"'u gibi yapımlar sınırları aşabilen birkaç başarılı sanatevi yapımından son dönemde bahsetmek mümkün hale gelmiştir. Fakat Meksika sinemasının geçmişine bakıldığında 1962 yılında yönetmenliğini *Chano Urueta*'nın yaptığı "*El Baron del Terror (The Brainiac)*" ve 1962 yılında yönetmenliğini *Alfonso Corona Blake*'nin yaptığı "*Santo Vampir Kadınlara Karşı (Santo vs Las Mujeres vampiro)*" gibi kütleleşmiş fantastik filmlerde mevcuttur (Tombs, 2004, s. 227).

2000 sonrası dönemde ise Meksika sineması *Guillermo Arriaga*<sup>94</sup> senaryosunu yazdığı ve yönetmen *Alejandro Gonzalez Inárrit*'nin çektiği "*Paramparça Aşklar Köpekler(Amores Perros)*" ile hem kariyerlerine başlamış oldular hem de Meksika sinemasını uluslararası alanda konuşulur duruma getirmişlerdir. Aynı dönemde yönetmen *Guillermo del Toro* ve görüntü yönetmeni *Guillermo Navarro* birlikte masallardan beslenen gerçeküstü dünyanın yürek burkan gerçekliğini yansıtan fantastik bir sinema anlayışının vaad edildiği nitelikli filmler üretmesi ile yükselen başarı perçinlenmiş oldu (Erşahin, 2009, s. 165).

Geçmişte kırsallarda ki çiftlik evlerinde çetin hayat şartlarının fantastik öğelerle harmanlandığı, canavarların, zombilerin, vampirlerin cirit attığı, *Tin Tan* argosunun, *Cantinflas* mimiklerinin gündemden yarattığı, maskeli güreşçilerin kahramanlıklarının yansıtıldığı Meksika sineması dönem dönem özgünlüğünü yitirse de son yıllarda hak ettiği değeri geri kazanmanın nitelikli izleri gösterme

---

<sup>94</sup> *Guillermo Arriaga Jordan.*

konusundaki ısrarı tüm dünyada ilgiyle karşılanmaktadır. Latin Amerika'nın en büyük film endüstrilerinden birine konumundadır ve Meksika sahip olduğu kültürel mirası canlandıran nitelikli yapımlarla son yıllarda kendini göstermektedir.

## 2.1. SESSİZ SİNEMA DÖNEM

Meksika'nın sinema geçmişi film makinesinin icadı kadar eskidir. 1896 yılında Paris'te ilk gösterimin yapıldığı tarihten sadece sekiz ay sonra Meksika sınırları içerisine girmiştir. Çünkü Avrupa yapılan gösterimler sonucunda büyük alkış alması ile birlikte keşfedilen ya da Avrupa'nın ARGE'si konumuna dönüşen Amerika kıtasının ikinci defa keşfedilmesinin sinema sayesinde olacağı öngörülmüştür. Bu öngörünün nitelikli teşhisini ise *Susan Hayward*'ın "*Sinemanın Temel Kavramları*" kitabında "*Üçüncü Dünya Sinemaları*"<sup>95</sup> bölümü altında kaleme alınan "*Latin Amerika Sinemaları*" isimli değerlendirmesinde bulabilmekteyiz;

*Lumière Kardeşler*'in *cinematographe*'inin ilk Latin Amerika'ya geldiği 1896 yılı ile 1911 yılı arasında, bu kıtadaki neredeyse bütün ülkelerde, ya yerel sinemacılar tarafından çekilen ya da Avrupa'dan ithal edilen kısa filmler için gösteri salonları açıldı. İzleyiciler daha çok seçkinler sınıfından insanlardı ve sunulan belgesel görüntüler aracılığı ile kendi ülkelerinin egzotikleştirilmesinin özel tanıklarıydılar... Latin Amerika (da) Hollywood'un güçlü dağıtım uygulamalarının etki ettiği bir tür sömürgeleşme söz konusudur. Hollywood filmleri kısa bir süre içerisinde Orta ve Güney Amerika'ya yayıldılar ve 1920'lerde yerel marketin %80'ini kapsadılar (özellikle Meksika'nın ABD ile asgari Meksika Devrimi'ne (1910-17) kadar uzanan, çok karmaşık ilişkileri mevcuttur) (Hayward, 2012, s. 593)

Sinema tarihçileri özellikle 1896-1926 yılları arasında Meksika patentli çekilen sessiz filmlerin birçoğu çok farklı nedenlerle bu güne ulaşamamıştır. Film tarihçileri ancak bugünlerde 1930'lardan önceki gizli kalmış sinemalarla ilgilenmeye başlamışlardır. İlk yıllarda, 1900-1930 yerel film üretim altyapısının Meksika'da<sup>96</sup> mevcut olduğu bilinmektedir. "Meksika sineması, bu erken dönemde geleneksel anlatılara odaklandı fakat aynı zamanda, Meksikalı işçilerin

<sup>95</sup> Birinci Sinema; Amerikan sineması (Hollywood Sineması), İkinci Sinema ise Avrupa ve auteur sinemasını ifade etmektedir. Bu terimler, "Batı Dünyası'nın egemen ekonomik güçlerini gösterme isteğini kasten ve ironik bir şekilde parodileştirme amacıyla seçilmiş olsalar da, Birinci ve İkinci Dünya Ekonomilerine işaret etmektedir" (Hayward, 2012, s. 549).

<sup>96</sup> 1900-1930 yıllarında kıta genelinde Latin Amerika Sinemaları içerisinde sadece Meksika, Arjantin ve Brezilya gibi ülkelerde yerel film üretim altyapısı bulunmaktadır.



Kuzey Amerika'daki durumu ile ilgili (en azından ABD'deki kuzey komşularının gözünde) tartışmalı filmler de üretildi'' (Hayward, 2012, s. 593).

*Thomas Edison*'un *kinetoskopu*'u Meksika'ya 1895 yılında ulaştı. *Lumière Kardeşler*'in operatörlerinden *Gabriel Veyre* ile *Ferdinand Bon Bernard*, 1896 yılında Le Havre'dan gemiyle New York'a, oradan da trenle Meksika'ya gelmiş ve "14 Ağustos 1896 tarihinde, başkent Ciudad de Meksiko<sup>97</sup>'da'' (Sivaslıoğlu, 2016, s. 32), Plateros Sokağı 9 numaradaki Plateros Eczanesi'nin bodrum katında halka açık ilk sinema gösterimi düzenlemişlerdir. Eczane daha sonra *Salón Rojo* adıyla ülkenin ilk sinema salonuna dönüşmüştür<sup>98</sup>(Teksoy, 2009, s. 677).

Fakat *Gabriel Veyre* ile *Ferdinand Bon Bernard* halka kapalı olarak yaptıkları Meksika'daki ilk gösterim Chapultepec'teki Castillo Salonu'nda Cumhurbaşkanı Porfirio Diaz, eşi ve Bakanlar için özel bir sinematografi gösterisi 6 Ağustos 1896 akşamı düzenlenmiştir. Ayrıca *Gabriel Veyre*, 1896 yılında Cumhurbaşkanı Porfirio Diaz'ı Chapultepec Ormanı'nda atla dolaşmasını kayda alarak Meksika Sinema Tarihi'nde çekilen ilk sinema filmini de bu yolculuk sırasında gerçekleştirmiştir. Bunun yanı sıra *Gabriel Veyre*, Meksiko'yu ve Guadalajara'yı görüntüleyen otuzu aşkın filmi kayda geçirdi. Bütün bunlarla birlikte *Gabriel Veyre* "*Chapultepec Ormanında Tabancalı Düello (Un Duelo a Pistola en el Bosque de Chapultepec)*" isimli ilk kısa filmini de gerçekleştirdi (Teksoy, 2009, s. 677).

Bu gelişmelerden kısa bir süre sonra Meksikalı sinemacılar kendini göstermeye başladı. Bu dönemde öne çıkan sinemacılar ise *Guillermo Beceril* ve *Enrique Rossas*<sup>99</sup> gibi isimlerdir. 1901 yılında *Becerril Kardeşler*'in çektiği "*Cuyutlan'ın Maskaralıkları (Los Bufos de Cuyutlan)*" ve 1903 yılında *Carlos Mongrand*'in çektiği bir güldürü olan "*Zaman Paradır (Time is Money)*" isimli filmler kayda alınmıştır. Şehirde yaşayan halk büyük ilgi gösterdi. Bu gösterimlerde elde edilen verilerin olumlu olması sonucu Meksika'da birçok

<sup>97</sup> Meksika'nın başkenti olan şehir Amerika kıtasının en büyük metropolüdür.

<sup>98</sup> Bazı kaynaklarda ise "Meksika'nın ilk sinema salonu olan 'Salón Rojo'ya çok yakın bir mesafededir" Plateros Eczanesi şeklinde ifade bulunmaktadır (Aksoy, 2009a).

<sup>99</sup> **Enrique Rosas:** 1877'de Meksika'nın Puebla şehrinde doğan yönetmen ve yapımcı 9 Ağustos 1920'de Meksiko şehrinde öldü.

sinema salonu açıldı<sup>100</sup>. Meksiko kentinin merkezi ve kenar mahallelerde açılan salonlarda Avrupalı ve ABD’li dağıtımçıların sağladıkları filmler gösterildi. Ülke genelinde ise sinemanın gelişimi başkentle tren bağlantısı olan kentlerde ilk gösterimler yapıldı. Kırsalda kalan bölgelere ise “*Comicos de la Legua*” adı verilen tülat tiyatroları tarafından ilk gösterimler organize edildi (Teksoy, 2009, s. 678). Yönetmen *Enrique Rosas*’ın önemli filmleri ise 1919 yılında yönettiği “*Gri Otomobil (El Automóvil Gris)*”, 1917 yılında *Eduardo Arozamena* ile birlikte yönettiği “*Düşler (La Soñadora)*” ve yine aynı yıl *Mimí Derba* ile birlikte yönettiği “*Kaplan (La Tigresa)*” filmleridir.

Araştırmacı yazar *Emilio Garica Rieya* göre çekilen ilk filmler kısa metraj ve ulusal bir duygudan çok uzaktadır; bütün dünyada esmekte olan fırtınanın etkisinde ve çok kısıtlı imkânların bünyesinde hayat bulmuşlardır (Aksoy, 2009a). Fakat bütün bu imkânsızlıklara rağmen Meksika’nın ilk film yapımcısı olarak tarihe gecen *Salvador Toscana* gibi kendini ulusal bilinçle sinema yapmaya adanmış kişilerde mevcuttur. 1906 yılında *Salvador Toscano*, Cumhurbaşkanı Porfirio Diaz’ın yurtdışı gezisini “*Yucatan Gezisi ( Viaje a Yucatan)*”’nı kayda aldı. Özellikle Meksika devrimini anlatan belgesel niteliğindeki filmde pek çok sahnede yer alan ve filmin yönetmenliğini de paylaştığı kızı *Carmen Toscana* ile “*Meksika Hatıraları (Memorias de un Mexicano (1950))*” filmini çektiler.

1907 yılında *Felipe de Jesus Hara*, “*Meksika’nın Bağımsızlığı (La Independencia de Mexico)*” isimli kısa bir film denemesi yaptı. 1908 yılında *Alva Kardeşler*, Cumhurbaşkanı Diaz ile ABD Başkanı William Taft’ın buluşmasını “*Diaz-Taft Görüşmesi (La Entrevista Diaz-Taft)*” ismi altında belgeledi. Ayrıca dönemde yaşana bir diğer ilginç olay ise 1909 yılında Acapulco’da *Flores Sineması*’nda çıkan yangındır. Fakat bu yangına tepkiler çok sert olsa bile sinemaya olan ilgiyi azaltmamıştır.

Meksika Devrimi<sup>101</sup>, Cumhurbaşkanı Benito Juarez’in öncülük ettiği reform çalışmalarını tamamlayamadan ölmesi üzerine yerine geçen Porfirio

---

<sup>100</sup> **Bkz.** *Ezgi Aksoy*’un (2009a) “*Dosya: Meksika Sineması*” isimli yazısında 1906 yılında açılan salon sayısı 16 olarak ifade ederken, “*Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi*” isimli yapıtında *Rekin Teksoy*, aynı yıla ait salon sayısını 30 olarak ifade etmiştir.

<sup>101</sup> Ülkenin bağımsızlığının 100. yıl kutlamaları birçok belgeselin yapılmasına neden olmanın yanında mevcut filmlerin gösterilmesi için gerekli olan sinema salonlarında açılmasını

Diaz'ın oligarşi ve Kilise yönetiminin etkisi ile 34 yıl ayakta kalan diktatörlüğü 1910 yılında Porfirio Diaz yönetimine başkaldıran Francisco Madero'nun eski bir çete reisi Pancho Villa'yı da yanına alarak 1911 yılında iktidarı ele geçirdi. Amacı erken kaybedilen Cumhurbaşkanı Benito Juarez'in reformlarını sürdürmekti. Fakat Porfirio Diaz'a karşı silahlı mücadele yürütmüş kırsal kesimli devrimci *Emiliano Zapata*<sup>102</sup> toprak reformunun savsaklandığını ileri sürerek (ilk olarak Modelos Eyaletine başlayarak) çağrıda bulundu. Ülkenin büyük bölümüne egemen olan İndios'ların topraklarını paylaşmaya başladılar ve büyük toprak sahiplerinden gelen tepkiler neticesinde 1913 yılında General Huerta'nin düzenlediği bir suikaste Francisco Madero kurban gitti. Emiliano Zapata'nın da tuzağa düşürülüp öldürülmesiyle general ve çete liderlerinin öncülük ettiği kargaşa ortamı 1920 yılında Alvaro Obregon'un Cumhurbaşkanı olması üzerine yeniden dengeye kavuştu (Teksoy, 2009, s. 678 ve Millon, 2017, s. 7-8).

Bütün bu karışıklık içerisinde ülke genelinde olup biteni yani sığağı sığağına çarpışmaları belgeleyen filmler seyirciden büyük ilgi gördü. Belgesellerin ilki, kent devrimcilerin eline geçmesini belgeleyen 1911 yapımı *Salvador Alva*'nın çektiği "*Juarez Kentinin Alınması (La Toma de Ciudad Juarez)*" oldu. 1911 yılında *Alva Kardeşler*'in çektiği yapay aydınlatma kullanılmadan yapılan iç çekimlerin başarısı ile dikkat çeken "*Urrutia Hastanesinin General Porfirio Diaz Tarafından Açılması (La Inauguracion del Hospital Urrutia por el General Porfirio Diaz)*" yapımıdır. Üç bölümlük *Alva Kardeşler*'in 1911 yılında çektiği "*Meksika İsyanı (Insurrecion de Mexico)*" ve 1912 yılında ise *Enrique Rozas*'ın çektiği "*Veracruz'da Devrim (La Revolucion en Veracruz)*" belgeselleri ülke içerisindeki çarpışmaları değişik bakış açıları ile ekrana yansıttılar (Teksoy, 2009, s. 678-679). *Alva Kardeşler*'in 1912 yılında çektiği "*Orozco'nun Devrimi (Revolucion Orozquista)*" isimli film; "karşıt tarafları perdeye getirerek nesnel bir habercilik örneği verdi. Ama seyircinin kimi filmlere gösterdiği tepki üzerine çıkarılan sansür kararnamesi, yerel yönetimlere

---

beraberinde getirdiştir (Teksoy, 2009, s. 678 ve Sivaslıoğlu, 2016, s. 32). Devrimi anlatmak için birçok belgesel yapıldı. Böylelikle devrimin yıl dönümü belgesel film üretimini üst seviyeye taşıdı.<sup>102</sup> **Emiliano Zapata:** Bugün 1910 Meksika Devrimi'nin özünü temsil etmektedir. Devrimin odak noktası toprak reformu arzusuydu. Zapatacılar yani güneyliler toprakların bölüşülmesini isteyen Ayala Planı'nı 1911 yılında yayınladılar. 1920 yılında Alvaro Obregon Rejimi'nin gerçek bir toprak rejimini vadederek zapatacılarla barışsıncaya kadar planlarının gerçekleşmesi uğruna inatla savaştılar. Devrimin toprak reformundan yana bir karakter kazanması en çok güneylilerin mücadelesi ile mümkün olmuştur (Millon, 2017, s. 7).

sakıncalı buldukları filmleri yasaklama yetkisi verince, çarpışmalarla ilgili filmlerde hükümet yanlısı bir bakış açısı ağırlık kazandı” (Teksoy, 2009, s. 679). 1915 yılında *Enrique Echaniz Brust* ile *Salvador Toscano*'nun ortak yapımı “*Devrimin Tam Tarihi (Historia Completa de la Revolucion)*” isimli çalışma devrimin içerisinde yer alan olayları ayrıntılı bir biçimde ortaya koyar.

Mevcut dönemin nitelikli bir değerlendirmesi ise şöyledir; 1910'da gerçekleşen Meksika Komünist Devrimi, Meksika sinemasının özgürleşmesi ve gelişmesine ön ayak olmuştur. Sinemacıların kendilerini geliştirmesi, alanda çalışma becerisi kazanmaları ve çekilen değerli belgesellerin ortaya çıkması bakımından devrim, ülke tarihi boyunca tüm yönleriyle kapsamlı bir biçimde anlatılan ilk toplumsal olay olma niteliği taşır. Bu özel durum bu tarihlere paralel olarak Kuzey Amerika ve Avrupa'da kurgusal sinema canlanmaya başlamış olsa da 1910-1917 yılları arasında ülke sinemacıları kurgudan uzak kalmıştır. Bu nedenle bahse konu tarihler arasındaki yegâne sinemasal üretim biçimi gerçekliğiyle öne çıkan belgesellerdir. Halkın bu yapımlara ilgi göstermesinin altında ise bilgi edinme isteği yatmaktadır. Bu bakımdan Meksika Devrim Sineması genel itibari ile televizyon haberciliği niteliğinde ki haber kaygısı taşıyan belgeselciliğin ilk yetkin örnekleri olarak değerlendirmek yanlış olmaz çünkü temelde bu belgeseller tarafsızlıkları ya da tarafsız durma çabaları bakımından dikkat çeker (Aksoy, 2009a).

1917 yılında Meksika'ya yurtdışından gelen filmlerin büyük çoğunluğu Avrupa kökenliydi. Fakat bahse konu yıllar Hollywood filmlerinin revaçta olduğu yıllardır. Bu tezatlığın ana sebebi Meksika-ABD arasındaki mevcut ilişkilerin gergin olması yatmaktadır. Böylelikle Meksika sineması Hollywood'un baskın etkisinden bir süreliğine de olsa uzak kalmıştır. Fakat bununla birlikte bu yıllarda özellikle iç savaşın uzaması nedeniyle ortaya çıkan işsizlik ve yoksulluğun ülke geneline yayılması sonucu seyircinin belgesel filmlere olan ilgisi azalmıştır. Mevcut seyirci eğilimleri kurmaca öykülere yönelmiştir. Hollywood'dan getirilen filmlerde Meksikalılar yasadışı işler yapan kaba insanlar olarak ifade bulmaları nedeniyle mevcut filmler tepki gördü ve gişe yapmadı. Solan sahipleri ise çareyi İtalya'dan getirilen melodramlarda aradı. Filmler Meksika'da büyük gişe yaptı. Özellikle İtalyan oyuncu *Pina Menichelli* çok sevildi çünkü bahse konu yıl güzel ‘diva’ *Menichelli Pineapple* oynadığı İtalyan yapımı filmi “*El Fuoco (1915)*”

gösterime girdi. Bu film Meksika sinemasında bir dönüm noktasıdır çünkü yeni İtalyan tarzı kadınların oy kullanma hakkını elde ettiği, korse ve kocaman kabarık eteklerden kurtulan ve ne istediğine karar verdiği, kadın algısının değiştiği bir dönemde boy göstermesi bakımından sosyal hayatı da derinden etkiledi. Bu değişim temelde zevk düşkünü, şuh kadınların canlandığı cesur sahneler eşliğinde gelişen aşk filmlerinin sinema salonlarında zamanla yerini alması ile sonuçlandı.

Seyirci eğilimlerini takiben Meksikalı yapımcılar kurmaca filmler üretmeye başladılar. 1916 yılında *Manuel Cirerol Sansoles* ile *Carlos Martinez de Arredondo*'nun birlikte yönettikleri “*1810 ya da Meksika'nın Kurtarıcıları (1810 O Los Libertadores de Mexico)*” ilk kurmaca film oldu. 1917 yılında *Ezequiel Currasco*'nun çağdaş yaşamı gündeme getiren yapımı “*Işık (La Luz)*” gibi filmler üretildi. Bu filmler genellikle melodram türündedirler ve ortak bir tema olarak anne sevgisi öne çıkmıştır (Teksoy, 2009, s. 679).

Altın yürekli fahişe konulu melodramların ilk örneği olan 1918 yılında *Federico Gamboa*<sup>103</sup>'nin aynı isimli romanından uyarlanan ve *Luis O. Peredo*'nun yönettiği “*Azize (Santa)*” filmidir. Büyük kentte fahişelik yapmak zorunda kalan bir köylü kızın ölümüyle noktalanmış yaşamını konu edinir.

1920 yılında *Ernesto Vollrath*'ın yönettiği “*Çiftlikte (En la Hacienda)*” melodram türünü kırsal kesime taşımada öncülük etti. 1919 yılında gerçek kişilere göndermelerin olduğu mücevher hırsızlığı yapan bir çetenin öyküsünü 12 bölümde anlatan *Enrique Rosas*'ın yönettiği “*Gri Otomobil (El Automovil Gris)*” Meksika Sinemasının sessiz dönemdeki en önemli filmi oldu.

I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi üzerine İtalya ve Fransa'dan film getirilmesi olanaksızlaştı. Bunun üzerine Meksika genelinde Amerikan filmleri gösterilmeye başlandı. Bu nedenle 1919 yılından sonra Meksika sineması

---

<sup>103</sup> **Federico Gamboa:**(Mexico City, 1864-1939) Romancı ve Meksikalı dramatisit olarak bilinmektedir. Ülkesinde natüralizmin ana temsilcisi olarak tanımlanır. Sıkıntılı bir çocukluk ve eğitim hayatı geçirdi fakat bunları aşarak 1888'de diplomatik kariyerine başladı. Arjantin, Brezilya, Orta Amerika ve Amerika Birleşik Devletleri'nde görev yaptı ve ülkesini İspanya'da büyükelçi olarak temsil etti. Romanları birçok kez basıldı ve filme alındı. Yazar 1903 yılında “*Santa*” isimli romanını yayınladı. Acı ve zevkin karıştığı dağılan bir yaşam öyküsünü anlatır. Kör sevgilisi ve piyanist Hipolito kırsal kesimden şehre giderler. Yitirilmiş bir hayat sonunda hastanede biter fakat verilen söz gereği hayatta olmasa da köyüne döner sonunda (<https://www.biografiasyvidas.com>, Erişim Tarihi: 08.04.2019).

Hollywood filmlerinin en iyi müşterileri arasında yer almaya başladı (Teksoy, 2009, s. 679)<sup>104</sup>.

Bu dönemde, etkinliğini sesli dönemde de sürdürecektir olan *Miguel Contreras Torres*'in, Meksika sinemasının temellerini atan çalışmalar yapmıştır<sup>105</sup>.

1925'lerden itibaren Büyük Buhran Kuzey Amerika'yı etkiledi ve dünya köklü değişimlerin eşliğindeydi. Avrupa'da Nazizm yükselişe geçmesi henüz I. Dünya Savaşı'nın yaralarını saramayan ülkeleri yeni bir savaşa doğru sürüklüyordu. İlk Dünya Savaşı'nın yaraları ise neşeli yüzü, kısa etekli uçuşan dansıyla 'Jazz' hayata girmişti. Zencilerin bir şekilde dünya üzerinde görünürlüklerini artırmaya karar verdikleri yıllardır ve tam bu yıllara denk gelen ise sinemaya sesin eklenmesidir. 1927'de artık sinema konuşarak düşünceleri daha berrak bir şekilde kitlelerine aktarmanın yetkin bir yolunu bularak etkinliğini daha fazla hissettirmeye başlamıştır. *Alan Crosland*'in 1927 yılında çektiği "*Caz Muganisi (The Jazz Singer)*" sesli olarak çevrilen ilk filmidir<sup>106</sup>.

Sesin sinemaya eklenmesi ve sinema salonlarının sese uyumlu hale getirme gerekliliği salon yöneticilerine muazzam bir maddi yüke neden olması ülke genelinde sesli filmlerin yaygınlaşmasını yavaşlatmıştır. Fakat bu yenilik beraberinde müzikallerin doğmasına vesile oldu ve özellikle ulusal kültürlerin kendine özgü yeni biçimler oluşturması gibi bir avantajı beraberinde getirdi. Sonuç olarak Meksika'da '*ranchada (kovboy müzikali)*' ve '*cabareteras (kabare melodramları)*' doğmuş oldu. "Meksika kovboy müzikalleri Amerikan müzikali ile Meksika kırsal geleneklerinin bir karışımıdır, kabare melodramları ise daha çok Meksika sokak/şehir türü ile Hollywood kabaresi ya da sahne arkası

---

<sup>104</sup> Amerikan filmlerinin zaman zaman Meksikada tepki ile karşılaştığı durumlar olmuştur. "*Kocasının Markası (Her Husband's Trademark)*" isimli filmde Meksika'da çalışan bir petrolcünün karısını canlandıran *Gloria Swanson*'ın haydutlar tarafından saldırıya uğramasını konu edinen film sonrasında Paramount Studiyosu'nun ürettiği filmler bir süre ambargoya uygulanmıştır (Teksoy, 2009, s. 679).

<sup>105</sup> Fakat bu yıllar Meksika sinemasının en fazla iş yapan filmleri, kırsal kesimi yücelten "*ranchera*" filmleri, melodramlar ve daha sonra bu türlere katılacak olan şarkılı filmlerdir. Dönem içerisinde tür olarak birçok farklı içerik deneyen yönetmenler mevcuttur. Bunların içerisinde *Fernando de Fuentes*'in ayrı bir yeri vardır.

<sup>106</sup> *Rekin Teksoy*'un "*Sinema Tarihi*" isimli yapıtında ise *Miguel Contreras Torres* (1899-1981) 1929 yılında çektiği güldürü filmi "*(El Aguila y El Nopal)*" yönetmenin ilk sesli filmi olarak ifade bulur (Teksoy, 2009, s. 679-680).

müzikalinin bir karışımıdır” (Hayward, 2012, s. 593-594). Bu melez yapılar genel anlamda değerlendirildiğinde;

(Brezilyalı ve) Meksikalı sinemacılar, söz konusu melezlik düşüncesi altında, diğer sinemaların uygulamalarını ya da türlerini kendi yerel kültürel gelenekleriyle ve film biçimleriyle birleştirmek eğilimindeydiler. Bu melezleştirmenin nihai sonucu, sinkretizm (sinkretik biçim) olarak bilinen ve derin metinsel ve dokusal anlam katmanlaşmalarıdır... Meksika'nın şarkılı kovboy filmleri, 1930'ların ortalarındaki (ilk önce *John Wayne* ve hemen ardından *Gene Autry* ve *Ray Rogers* tarafından örneklenen) Hollywood prototipinin hemen arkasından ortaya çıktılar (Hayward, 2012, s. 594).

1920'li yıllarda Meksika sineması Hollywood'da sinema üzerine eğitim alan *Fernando de Fuentes*, *Emillio 'El Índio' Fernández* ve *Joselito Rodríguez* gibi yönetmenlerin ve teknik personelin ülkeye geri dönmesi Meksika sineması için bir dönüm noktası oluşmuştur<sup>107</sup>.

Meksika'nın film endüstrisi Latin Amerika'da, 1930'ların ortalarında kurulan ilk film endüstrisiydi ve 1950'lere kadar sinemada altın dönemi yaşadı (Özellikle 1943 ile 1953 arasındaki on yılda). Bu dönem, öncelikle, film yönetmeni *Emilio Fernandez* ve görüntü yönetmeni *Gabriel Figueroa* arasında ki çok özel işbirliği ile dikkat çekmektedir. *Gabriel Figueroa* Hollywood'ta *Gregg Toland* (*Orson Welles*'in “*Yurttaş Kane (Citizen Kane/1941)*” filminin dahi görüntü yönetmeni) tarafından eğitildi, *Emilio Fernandez* ve *Gabriel Figueroa*'nın yaptıkları erken filmlerden biri olan “*Maria Candelaria (1943)*”, 1946'da Cannes'da Altın palmyeyi kazandı, *Gabriel Figueroa* ayrıca *Luis Buñuel*'le, kendisi Meksika'da sürgündeyken çalıştı ve onunla “*Unutulmuşlar (Los Olvidados/1950)*” filmini yaptılar. Meksika Sineması üzerindeki diğer bir erken dönem biçimlendirici etki, 1930-1932'de Meksika'yı ziyaret eden (ve burada “*Yaşasın Meksika (Que viva Mexico!/1931)*” filmini çeken) *Sergey Eisenstein* tarafından gerçekleştirildi (Hayward, 2012, s. 594).

*Fernando de Fuentes*<sup>108</sup> ilk yönetmenlik denemesini 1932 yılında “*İsimsiz (El Anonimo)*” ardından konusunu Meksika Devriminden alan ve ünlenmesine neden olan iki film yaptı. 1934 yılında çektiği “*Mendoza Yoldaş (El Compadre Mendoza)*” isimli çalışması “hem devrimcilerle hem karşı devrimcilerle iyi geçinmenin yolunu bulan ve dostu devrimci generali para karşılığında satan bir toprak ağasının öyküsünü anlatır. Film, devrimi destansı bir anlatımla aktarırken, ihanetle kahramanlık arasındaki karşıtlığı vurgular” (Teksoy, 2009, s. 681). İkinci

<sup>107</sup> *Emillio Fernández*'in, Hollywood'da ünlü görüntü yönetmeni *Gregg Toland*'in yanında yetişen *Gabriel Figueroa* ile işbirliği, *Sergey Eisenstein-Edouard Tisse* işbirliğinden sonra sinema tarihinin en önemli yönetmen ve görüntü yönetmeni işbirliğini oluşturur (Teksoy, 2009, s. 682).

<sup>108</sup> **Fernando de Fuentes** (1895-1952): Meksiko şehrinde sinema salonu işletmenin yanında şiirde yazmıştır. Güldürü, şarkılı film ve melodrama uzanan geniş bir yelpazede filmler çekti. 1943 yılında çektiği *Romulo Gallegos*'un romanından uyarlanan ve *Maria Felix*'in ünlenmesine yol açan “*Dona Barbara*” filmi de mevcuttur.

filmi 1935 yılında çektiği ‘‘Pancho Villa ile Gidiyoruz (Vamonos con Pancho Villa)’’ ise ele aldığı devrim kahramanını aşırı özgüvenden kaçınarak nesnel olarak tanımlanabilecek ve neredeyse belgeselci bir anlatımla aktarmış olsa da gerek sermaye gerekse filmde kullanılan askeri birlikler hükümet tarafında sağlanmasına karşılık filmin gerçekçiliği, kimi sahnelerin şiddet içerdiği gerekçesiyle sansürce kesilmesine yol açtı (Teksoy, 2009, s. 681).

1936 yılında çektiği Venedik Film Festivali’ne de katılan ‘‘Büyük Çiftliğin Ötesinde (Alla En El Rancho Grande)’’ yabancı ülkelerde de büyük ilgi gördü. ‘‘Bir köylü kızın gönül ilişkisini konu edinen film, şarkıları, dansları, horoz dövüşü, at yarışı gibi yerel öğeleriyle büyük getiri sağladı. Temelde şarkılı bir western olan ve ‘‘ranchera’’ türünün ilk örneği sayılan film, Amerikan sinemasının Gene Autry, Ray Rogers gibi şarkıcı kovboy anlayışını Meksika kırsalına uygulamıştı. Bu filmin ticari başarısı Meksika’da bir sinema endüstrisinin kurulmasının ilk adımı oldu’’ (Teksoy, 2009, s. 681). Yönetmen, ulusal bir sinemaya giden yolun öncü isimlerindedir.

Diğer bir ifade ile 1920’li yılların sonları ve 1930’lu yılların ortalarına doğru Meksika Sineması şahlanarak 30 yıla yakın sürecek olan ‘Altın Çağ’ın kapılarını araladı (Aksoy, 2009a).

1930 yılı verilerine göre ülkede faaliyet gösteren 850 sinema salonununun 136’sı sesli gösterime geçmişti. Bunun temel nedeni 1929 yılında başlayıp 1935 yılına kadar süren Latin Amerika Pazarı için Hollywood’un İspanyolca filmler üretmesidir. Sonuç olarak Dolores Del Rio, Ramon Novarro, Gilbert Roland gibi oyuncular Hollywood yapımı filmlerde rol aldılar.

1931 yılında Antonio Moreno’nun çektiği ‘‘Santa’’ filmi Meksika’nın kendi kaynakları ile çektiği ilk sesli Meksika filmi olarak tarihe geçti. Film daha önce sessiz dönemde de kayda alınmıştı.

1930 yılında Raphael J. Sevilla’nın çektiği sesli ve uzun metraj filmi ‘‘Más Fuerte que el Deber (Görevden Daha Güçlü)’’ Meksika sinemasının Altın Çağ’ının nitelikli göstergeleridir. Yönetmenin Hollywood’da Warner Bros Stüdyoları’nda danışman olarak çalışmasının verdiği kolaylıkla kendisine verilen 17.000 mm ham filmi kullanarak çekilmiştir. 1933 yılında Arvady Boytler’in Guy de Maupassant’dan uyarladığı ‘‘Limandaki Kadın(La Mujer del Puerto)’’ ve 1933



yılında *Juan Bustillo Oro*'nun yönettiği “*İki Keşiş (Dos Monjes)*” dönemin dikkat çeken diğer yapımlarındandır.

Fakat bu dönemde asıl önemli nokra ise 10 yıl sonra gelişecek ulusal bir sinemanın tohumlarının atılmasını sağlayan *Sergey Eisenstein* ve *Fred Zinnemann* gibi iki yabancı yönetmen Meksika sinemasını büyük ölçüde etkiledi.

1930 yılı sonlarında *Sergey Eisenstein*<sup>109</sup>, Meksika tarihini ve folklorunu ele alacak bir film çekmek için Hollywood'dan Meksika'ya geçti. Yaptığı çekimler yarım kaldı fakat sonra kayda geçen görüntüler “*Yaşasın Meksika (Que Viva Mexico)*” ismiyle yayınlandı. Görüntü yönetmeni *Edouard Tisse* ile çalışan yönetmen “Meksika duvar resimlerinden, gravürlerden ve Meksika folklorundan esinlenerek yaptığı çekimlerin estetiği, genç Meksikalı yönetmenler için yol gösterici oldu. Bu nedenle kimi tarihçiler (*Sergey*) *Eisenstein*'ı Meksika sinemasının kurucusu sayarlar. Kurucu olmasa bile, (*Sergey*) *Eisenstein*'ın yol gösterici olduğu kesindir (Teksoy, 2009, s. 680). “Tamalanmasına izin verilseydi onun en büyük yapıtı olabilirdi”(Lindgren, 2005, s. 7). Film konusunda “ilk dikkat ettiği özelliği, eski ve yeni oluşumlarıyla ülkenin bütün tarihini, bu günün içine dağılmış olduğu duygusunu verecek biçimde, yanyana bulunuydu”(Lindgren, 2005, s. 12) bunu ise şu sözlerle açıklamıştır;

“*Serape*<sup>110</sup>”nin ne olduğunu biliyor musunuz? *Serape*, İndio (yerli) olsun, Charro olsun, her Meksikalı'nın omuzuna aldığı battaniyedir. *Serape*, Meksika'nın simgesi olabilir, üzerindeki çizgiler ve dehşetli zıt renkler, Meksika'da yüzyıllardan beri arka arkaya gelen kültürlerdir. *Serapeyi* özümlememiş bir konu ya da öykü, yapay ve sahte olmaktan kurtulamaz. Ve biz, filmimizin çekiminde ana motif olarak, bu birbirinden aykırı renklerin zıtlıklarındaki bağımsızlığı aldık. Birbirini izleyen altı bölüm; yapı bakımından farklı; insanlar bakımından farklı; hayvanlar, ağaçlar ve çiçekler bakımından farklı bölümler... Ama bunlar, dokumadaki ilmekler sayesinde hâlâ yan yanalar; bir ritmik ve müziksel yapıyla Meksika ruhu ve özyapısının açılımı gibi (...) (Eisenstein, 1934, s. 180 ve Akt. Lindgren, 2005, s. 12)

*Fred Zinnemann* ise *Emilio Gomez Muriel*<sup>111</sup> ile birlikte 1934 yılında yönettikleri “*İsyancılar (Redes)*” filmi toplumcu bakış açısının ilk örneğidir. Filmin New York'lu ünlü fotoğrafçı *Paul Strand*'ın üstlendiği yörintü

<sup>109</sup> Moskovada Kızıl Ordu Tiyatrosu'na katıldı ve orada sinema kariyeri boyunca işbirliği içinde olacağı iki isimle tanıştı. Sonraki yıllarda yönetmen yardımcısı olarak çalışacak *G.V. Aleksandr* ve İsviçreli bir kaptanın oğlu olarak dünyaya gelen o sıralar haber filmlerinde kamera yönetmeni olarak çalışan *Eduard Tisse*'dir (Lindgren, 2005, s.7).

<sup>110</sup> Çoğunluklar parlak renkli ve uçları saçaklı şala benzeyen uzun battaniye, genellikle Meksika'da erkekler tarafından giyilir.

<sup>111</sup> Milli Eğitim Bakanlığı adına *Emilio Gomez Muriel* yönetmen koltuğuna oturmuştur.

yönetmenliğini yanında filmin müziklerini ise dönemin en iyi bestecilerinden *Silvestre Revueltas* kayda almıştır. “Film, Vera Cruz’daki balıkçıların nasıl sömürüldüğünü ve bu sömürüye nasıl direndiklerini vurguluyordu. Meksika toplumunun temel sorunlarına tarihsel bir bakış açısından eğilen bu iki film de, özellikle *Emilio Fernandez* ve *Gabriel Figueroa*’nın sinemaları üzerinde biçimsel açıdan çok etkili olacaktır. Bu etkiye, savaş sonrasında Meksika’ya yerleşerek, burada Avrupalıların ancak daha sonraki yıllarda keşfedecekleri birçok film çeviren *Luis Buñuel*’in etkisi de eklenecektir” (Teksoy, 2009, s. 680).

## 2.2. ALTIN ÇAĞ

II. Dünya Savaşı ertesinde Meksika sinemasının en parlak dönemi oldu. 1939 yılında Meksika’da her sinema salonuna ayda en az bir yerli film göstermek zorunluğu getirildi. Amerikan RKO Yapımevi Meksika pazarına girebilmek için ülkenin en büyük stüdyosu olan Estudios Churubusco’yu kurdu. Bunların yanında filmlerin daha çekilmeden senaryoları üzerinden inceleyerek onaylayan bir Sansür Kurulu İçişleri Bakanlığı bünyesinde kuruldu. Film üretiminin artması üzerine “*Cuauhtemoc*” ve “*Tepeyac*” gibi yeni stüdyoların açılmasını sağladı.

Güldürü, melodram, kırsal kesim *ranchero*’ları gibi geniş kitlelere yönelik türlere ve yıldız sistemine (*Pedro Infante, Cantinflas, Tin Tan* vb.) dayanan bir üretim sürecine girildi. Oldukça milliyetçi bir çizgi izleyen, sürekli kendini yineleyen ve Hollywood sermayesinden ve devletin koruyucu önlemlerinden de destek alan bu üretim, bir yılda üretilen film sayısını kısa sürede 100’ün üstüne çıkardı<sup>112</sup>. Yıllık sinema seyircisi sayısı 1948 yılında 130 milyona ulaştı. Ülkede film dağıtımı ise Amerikalı *William Jenkins*’in yönetimindeki bir tekelin elindeydi. 1950 yılları, büyük kentlerin kenar mahallelerini gündeme getiren filmlerin çoğaldığı bir dönemdir. “*Rumberas*” adı verilen bu filmler hem stüdyo dışında çekildikleri için ucuza çıkıyordu hem de kırsal kesimden gelerek kenar mahallelere yerleşenlerin isteklerini karşılıyordu. Filmler genellikle büyük kentte kötü yola düşen bir köylü kızın serüvenini aktarıyordu. 1947 yılında *Ismael Rodríguez*’in yönettiği “*Biz Yoksullar (Nosotros los Pobres)*” ya da 1947 yılında çekilen “*Siz Zenginler (Ustedes los Ricos)*” gibi filmler yığınların bastırılmış özlemlerine karşılık vermeye çalışıyordu (Teksoy, 2009, s. 681-682).

Afişlerin günlerce salonlardan inmediği, büyük melodramlar, epik kahramanlık öykülerin, dramlar, komediler; aşk, ihtiraz, hırs gibi tematik konuların bolca harmanlandığı bir sinema oluşturuldu. Sessiz Dönem’de ayrıştırıcı dil engeline takılmadan Hollywood’a gitmiş starların Meksika’ya geri

<sup>112</sup> 1954 yılında 118 film çekilerek, İspanyolca film çekilen ülkeler sinemalarında bir rekor kırıldı.

dönerek kendi ülkesinin yıldızı olma yolunda mesafe kaydettiler. *Lupé Velez* ve özellikle *Frida Kahlo* ve *Diego Rivera*'ya yakınlığı ile bilinen *Dolores de Rio* gibi yıldızlar Hollywood kapılarını fethetmişlerdir. Ağır depresyon nedeniyle hayatına genç yaşta son veren *Lupé Velez* ötesinde *Dolores de Rio* hem Hollywood'da Meksika sinemasının en güzel yıllarında nitelikli rollerde oynayan gerçek bir stardı.

Dönemin en önemli yönetmeni, adı yıllarca Meksika sineması ile özdeşleşecek olan *Emilio Fernandez*'dir<sup>113</sup>. 1941 yılında *Emilio Fernandez* ilk yönetmenlik denemesi “*Tutku Adası (La Isla de La Pasion)*” ve aynı yıl çektiği “*Yabani Çiçek (Flor Silvestre)*” ile ünlendi.

Film(ler), Meksika köylüsünün yaşamına eğiliyor, devrim yıllarının toplumsal yansımalarını perdeye getiriyordu. Yönetmen bundan böyle, askerlerin desteklediği büyük toprak ağalarının egemen olduğu bir feodal çevreyi konu edinecekti. Kırsal kesim insanların çilesini, aşkın ve ölümün yönlendirdiği tutkulu öykülerde ele alacak, *Dolores Del Rio*, *Pedro Armendariz*, *Maria Felix* gibi oyuncularını ünlendirecek filmleri, görüntü yönetmeni *Gabriel Figueroa*'nın da katkısıyla plastik düzenlemelerinin kusursuzluğuyla dikkati çekecekti. Hareketsiz bir alıcının yansıttığı siyah beyaz Meksika görüntüleri, bu filmlerin ortak özellikleri arasında yer alacaktı. *Sergey Eisenstein*'in filmlerinin ve yukarıda değinilen isyancıların etkilerini taşıyan bu filmler, Meksika'nın doğal güzelliklerinin ve kırsal kesim insanının övgüsünü yapacaklardı (Teksoy, 2009, s. 682 ).

1943 yılında Cannes Film Festivali'nde altın palmiye (En İyi Film Ödülü) ile dönen *Emillio Fernandez*'in yönettiği ve *Dolores de Rio* rol aldığı “*Maria Candelaria*” kırsal kesimde geçen ve yerleşik kurallara karşı çıkan bir aşk hikâyesinin anlatırken bir taraftan da Meksika halkının geleneklerini yücelmiştir. Gelenek ve çağdaşlığın çatışması *Emillio Fernandez*'in 1944 yılında çektiği (*Dolores de Rio*'nun rol aldığı) “*Terk Edilmişler (Las Abandonadas)*” ve 1945 yılında çektiği “*Bugambilla*” adlı filmlerinin de konusunu oluşturur. *Emillio Fernandez* genel anlamda değerlendirildiğinde;

*Luis Buñuel* öncesi Meksika sinemasının önemli örneklerini oluşturur... Kimi sinema tarihçilerince Meksika sinemasının *John Ford*'u olarak değerlendirilen *Emilio Fernandez*'in, (*Gabriel*) *Figueroa*'nın Aztek kültüründen ve *Siqueiros*, *Rivera* ve *Orozco*<sup>114</sup> gibi ressamların duvar

<sup>113</sup> **Emilio Fernandez** (1904-1986): Meksikalı bir babayla “İndios” bir anneden dünyaya geldi. Bu nedenle “El Indio” sanıyla anılır. Devrim yıllarında Victoriano Huerta'nın yanında çarpışmalara katıldı. Yakalanıp yirmi yıl hapis cezasına çarptırılınca ABD'ye kaçtı. Hollywood filmlerinde küçük roller üstlendi. On yıl sonra döndüğü ülkesinde oyunculuk yapmaya başladı.

<sup>114</sup> *David Alfaro Siqueiros*, *Diego Rivera* ve *Jose Clemente Orozco* gerçeküstü duvar resimleriyle seslerini duyurup büyük ilgi uyandıran “*Üç Büyükler (Los Tres Grandes)*” olarak

resimlerinden esinlenen görüntülerinin katkısıyla Meksika sinemasına destansı bir kırsal kesim gerçekçiliği getirdiği kabul edilir. Gittikçe durağanlaşan bir anlatımla verilen bu gerçekçilik, insanların yazgılarına boyun eğmelerini ve kendilerini başkaları için feda etmelerini öngörürken, sonsuzlukla özdeşleşen doğayı yüceltir (Teksoy, 2009, s. 683).

Bunun yanında dönemin diğer unlu yapımı 1946 yılında genellikle melodramlardaki başarısıyla dikkat çeken *Roberto Gavaldón*'un yönettiği ve *Dolores de Rio*'nun güçlü bir kadın portresi çizdiği “*Öteki (La Otra)*” yönetmenin en iyi filmleri arasındadır.

*Roberto Gavaldón* oyunculuktan sonra İspanyol yazar *Vicente Blasco Ibañez*<sup>115</sup>in romanından 1944 yılında uyarlanan “*Kulübe (La Barraca)*” hem yönetmenin ilk filmi hem de kırsal kesime eğilen başarılı bir yapım oldu. Genellikle geniş kitlelere yönelik filmlerin yönetmenidir.

Bazı sinema eleştirmelerine göre Meksika sinemasının Altın Çağı'nı başlatan ve Meksika sinemasının gelmiş geçmiş en önemli filmi olarak kabul edilen 1935 yapımı *Fernando de Fuentes*'in yönettiği “*Vámonos con Pancho Villa!*” epik sinemanın ilk ve en güzel örneklerinden biri olarak bilinir (Sivaslıoğlu, 2016, s. 33).

Bu dönemin diğer ünlü isimleri *Luis Buñuel*, ‘*El Índio*’ lakabıyla tanınan *Emillio Fernández*, *Julio Bracho*, *Roberto Gavaldón* gibi yönetmenlerdir. Ayrıca dönemin ünlü yönetmenlerinden biri olan *Ísmael Rodríguez*'in yönettiği “*Nosotros Los Pobres(1948)*” önemli yapımlarındandır.

Bu dönemin nitelikli bir değerlendirmesi ise şöyledir; toplumsal içerikli filmlerin ilk örnekleri olan bu filmler Meksika’da tırmanmakta olan yoksulluğu gözler önüne serme işlevini yüklenmiş yapımlardır. II. Dünya Savaşı'nın gölgesinde geçen 40'lı yıllarda politik karmaşalarla geçen yılgın günlerden geriye kalan en nitelikli eserlerdir bu yapımlar.

---

isimlendirilen Meksikalı mural sanatçılarıdır. “Genel olarak sosyalizmin simgelerini sanatın geleneksel dolaylı yoluyla değil doğrudan ve siyasal çizgileri renklere dönüştürerek yeniden üretmişlerdir”(www.gerillart.wordpress.com, Erişim Tarihi: 01.02.2019).

<sup>115</sup> **Vicente Blasco Ibañez** (1867-1928): Hukuk eğitimi alan İspanyol yazar aktif olarak siyasetle ilgilendi. 1891’de *El Pueblo* adlı cumhuriyetçi dergiyi kurdu. 1901’de parlamentoya girdi. İlk dönem eserleri canlı tasvirler ve yoğun bir gerçeklik duygusuyla örülüdür. Toplumsal konuları ele alan eserleri ideolojik ağırlıkları nedeniyle eleştirilirken, son romanları derin duygusal izler taşır. 1916’da yayımlanan I. Dünya Savaşı’nda Fransa cephesini konu alan eseri “*Mahşerin Dört Atlısı*” dünya çapında yazara ün kazandı ve iki defa sinemaya uyarlandı. (https://www.iskultor.com.tr/yazarlar/vicente-blasco-ibanez, Erişim Tarihi: 01.01.2019)

1940 yılın yönetmen *Juan Bustillo Oro*'nun çektiği ‘‘*Ahi Está el Detalla (Here's The Point)*’’ filmi İspanyolca konuşan ülkelerde bizzat Mesiko şehrinin en ünlü varoş yerleşim yeri olan Tepito’da büyüyen oyuncu *Cantinflas (Mario Moreno)*<sup>116</sup>,ın tanınmasını sağladı. Aynı dönemde başka bir komedi sanatçısı *Tin Tan (Germán Valdés)*’da dünya sahnesine çıktığı yıllardır. Ortak noktaları ise hayatın yükünden sıkılmış kitleleri rahatlatmaları oldu. Perdeye yansıttıkları hikayeleri orta sınıf ve fakir ailelerin yaşadığı mekanlarda, *Dolores de Rio*’nun sinemaya yansıttığı karakterlerin çok uzağında olan sosyal sınıfı farklı temizlikçilerin, aşçıların, şoförlerin hikayelerini esperi ve neşeli bir şekilde sunuyordu<sup>117</sup>. Mizah anlayışları alaydan uzak duran; özgün ve zekice espriler ustalıkla bir araya getirilmişti. Bu nitelikler hayran kitlelerini yaratmada çok başarılı olmalarına neden oldu ve böylelikle Meksika sineması eğlence için sinemaya gelen Latin Amerika Dünyası’nda bir numaraya taşındı.

Halkın içinden doğan *Tin Tan* ise genel olarak hem dans ediyor hem de şarkı söylüyordu. Kardeşi *Manuel ‘El Loco’ Valdés* ile sahneye çıkıyordu. 1930-1940’lı yılların ‘*spanglish*<sup>118</sup>’i alt kültür ‘*pachuco*’yu ekranlara taşıdı. Bu karakter bu dilin bütün Meksika’ya yayılması ve meşrulaştırmasında yegâne etken olarak arada kalmış bir topluluğu sinemaya taşıdı.

*Tin Tan*, *Continflas* gibi özgün karakterler, *El Índio* gibi değerli yönetmenler ve *Dolores de Rio* gibi parlak yıldızlarla kendi tarzını oluşturan Meksika Sineması 1950’li yılları hızla getirdi.

1950’ye kadar gelen dönem içerisinde üretilen filmler; ‘‘...kültürel referanslar konusundaki benzerlikleri ve 1960’lara ait geç dönem radikal sineması için daha da geç bir döneme ait 1980’lerin ve 1990’ların sineması için bir miras oluşturan zanaatkârca biçimdir’’(Hayward, 2012, s. 595). Mevcut dönem;

---

<sup>116</sup> *Cantinflas*’ın 1953 yılında ‘‘*Yo, Colón (Ben Kolomb)*’’ isimli oyunu sergilenmeye başladığında Amerika’nın keşfini kendi önceliklerine göre yorumlamaya başladığında değeri daha iyi anlaşılmiş ve ulaştığı yerin hakkını vermiştir. Yaşadığı dönemin en çok kazanan oyuncusu olan ve yaşadığı dönemde Meksika’nın *Charlie Chaplin*’i olarak anıldı. Muhafazakâr bir kişiliği sahip olan oyuncu zaman zaman Meksikalı Komünistlerle sıkıntı yaşasa da bugün Meksika kültürünün en özgün figürlerinden biri olarak anılır. Meksiko şehrinin sokak sanatçıları ve grafiticilerin yani ‘*stickerismo*’cuların en çok uyguladıkları *stencil*lerin başında gelir.

<sup>117</sup> *Ismael Rodríguez* 1948 yılında yönettiği ‘‘*Nosotros Los Pobres*’’ filminde geçen aynı noktalara farklı açılardan bakıyorlardı.

<sup>118</sup> İngilizce- İspanyolca karışımı bol argo barındıran bir dil. Özellikle ABD’nin güneyinde ve Meksika’nın kuzeyinde konuşulur.

Kendi manzaralarından, kostümlerinden, geleneklerinden ve göreneklerinden yararlandılar. Bu filmlerin yerel ve kültürel açıdan sinkretik yapısı, benzer bir şekilde, hem endüstriyel hem de zanaatkarca olan melez bir sinemasal biçimle eşleştirildi. Bu dönemdeki sinemaları daha geç bir döneme ait sinemalardan ayıran şey, politik motivasyonun erken dönem filmlerinde açık bir şekilde eksik olmasıdır. 1940'ların ve 1950'lerin sinemasını ayıran bir diğer özellik de, başka sinemalarla kapılan işbirliğinin yoğunluğu ve yeteneklerin göçüdür<sup>119</sup>... Bu göçmenlik aynı zamanda önemli bir miras bıraktı. Bu mirasın bir parçası günümüzde... Özellikle ortak yapımlar biçiminde var olan uluslararasılık modasıdır ve bu miras, değiş tokuşun canlılığı sebebiyle kültürlerarasılık olarak da adlandırılmaktadır (Hayward, 2012, s. 595).

1950'li yılların sonralarına doğru Meksika Hükümetlerinin ekonomide denge sağlamak amacıyla uyguladıkları önlemler dolaylı olarak sinemayı da derinden etkiledi. Yıllık film üretimi 90 civarında, enflasyon düşmüş, ülke ekonomisi düzlüğe çıktığına dair veriler mevcut olmasına karşılık sinemanın zor yılları başlamıştı. Sorunların başında üretilen içeriklerin estetik düzeyi düşmüş ve birçok ülkede olduğu gibi televizyonun yayınlaması izleyici sayısını azaltmıştı. Üretim belirli yapımevlerinin tekeline girmişti ve bu merkezler sürekli aynı yönetmenlerle çalışıyordu. Melodramdan güldürüye geniş bir ürün çeşitliliği deniyor, edebiyat uyarlamaları, Meksika devrimi gibi daha önceden iş yapan türler deniyor hatta korku ve western filmleri dahi çekilmeye başlandı. Bu yapımların ortak amacı ise yıldız oyuncu ve yapım masraflarını azaltarak çok sayıda seyirciye ulaşmaktır. Medet umulan yeni tekniklerin arasına renkli sinemaskop'da dâhil edildi (Teksoy, 2009, s. 683-684). Fakat bütün bu olumsuzlara rağmen *Luis Alcoriza* ve *Luis Buñuel*'in bu dönemde Meksika sinemasında çalışıyor olmaları önemli bir noktadır.

*Luis Alcoriza*<sup>120</sup> 1962 yılında Meksiko kentinde yeni yetmelerin yaşam biçimini konu edindiği “*Gençler (Los Jovenes)*” ardında 1961 yılında “*Tlayucan*”, 1963 yılında “*Köpekbalığı Avcıları (Tiburones)*” ve 1965 yılında “*Tarahumara*” üçlemesini hayata geçirdi.

*Sergey Eisenstein* ve *Paul Strand*'in biçimciliğinin, *Luis Buñuel*'in gerçekçiliğinin, Meksika duvar resimlerinin ve 19. yüzyıl Latin Amerika edebiyatının etkilerini taşıyan bu filmler Meksika'yı ve Meksika insanını,

<sup>119</sup> Avrupalılar ve Amerikalılar çalışmak için Latin Amerika kıtasına geldiler; Latin Amerikalı sinemacılar Avrupa ya gittiler; Kübalılar, Meksika ve Arjantin sinemalarına katkıda bulundular; Arjantinliler, Brezilya ve Venezüella ya gittiler.

<sup>120</sup> **Luis Alcoriza** (1920-1992): İspanya İç Savaşı sırasında ailesiyle birlikte Meksika'ya göç etti ve ilk olarak oyunculuk ardında birçok filmin senaryosunu yazdı. *Luis Buñuel*'in Meksika'da çektiği filmlerin senaryoları da ona aittir.

*Fernandez*'in filmlerinin aşırı övgülerinden kaçınan bir anlayışla perdeye getirir (Teksoy, 2009, s. 684).

*Luis Buñuel*<sup>121</sup> 1900'de İspanya'nın Aragon Eyaletine bağlı Calanda'da doğdu. İspanyadaki Zaragoza'da bulunan Colegio del Salvador'da oldukça ağır ve baskıcı bir çizvit<sup>122</sup> eğitimi aldı. 1920'de Madrid Üniversitesinde önce doğa bilimleri ve ziraat ardından mühendislik sonrasında ise edebiyat ve felsefe üzerine eğitim aldı. Burada *Salvador Dali* ve *Federico Garcia Lorca* ile tanıştı. Sinema eğitimi almak için avangard deneyimlerin merkezi olan Paris'e gitti. Asistan olarak *Jean Epstein*'in "*Mauprat (1926)*" ve *Mario Nalpasin*'in "*La Sirene des Tropiques (1927)*" filmlerinde çalıştı. 1929'da *Salvador Dali* ile birlikte gerçeküstü<sup>123</sup> bir klasik olan "*Bir Endülüs Köpeği (Un Chien Andalou)*" isimli 16 dakikalık filmi çektiler. 1930'da *Marquis de Sade*'nin "*Sodom'un 120 Günü*" adlı eserinden izler taşıyan "*Altın Çağ (L'Age d'Ör)*" isimli filmi çekti fakat filmin gösterimi yasaklandı.

İspanya'ya döndükten sonra "*Emeksiz Toprak(Las Hurdes)*" belgeselini çekti. 1936'da iç savaş öncesi değişen politik iklimi anlatan "*İspanya (España)*" belgeselinin senaryosunu yazdı ve yapımcılığını üstlendi. 1939'da ABD'ye giderek iç savaş sırasında çeşitli belgeseller çekti. 1933-1935 yılları arasında Paris ve İspanya da Amerikan filmlerini seslendirdi.

1946'da Meksika'ya geçti ve 1955'e kadar on dört film çekti. Uluslararası başarıları ile dikkat çekti. Meksika'nın kenar mahallelerindeki çocukların yaşamını anlattığı filmi "*Unutulmuşlar (Los Olvidados)*"'ı 1950 yılında çekti. Film döneminde Meksika'yı kötülediği gerekçesiyle gösterimi yasaklandı. "Gerçeküstücü akımın en önemli temsilcilerinden İspanyol yönetmen *Luis Buñuel*'in Meksika toplumunun temel öğelerini yansıtan ulusal bir sinemanın örneklerini verebilmiş olması, sinema tarihinin ilginç olgularından birini oluşturur"(Teksoy, 2009, s. 680-681).

<sup>121</sup> *Luis Buñuel* (22 Şubat 1900-29 Haziran 1983)'in özellikle 1952 yılında çektiği "*Él (This Strange Passion)*", 1958 yılında çektiği "*Nazarín*", 1961 yılında çektiği "*Viridiana*" ve 1962 yılında çektiği "*Mahvedici/Öldürücü Melek (El Ángel exterminador /The Exterminating Angel)*" filmleri altına imzasını attığı önemli yapımlarıdır.

<sup>122</sup> **Cizvitler:** İsa Tarikatı adıyla bilinen Hristiyan tarikatı.1534'te Hristiyan olmuş eski bir İspanyol askeri olan Ignacio de Loyola tarafından kuruldu. Misyonerlik yapmış ve eğitim kurumları açmışlardır.

<sup>123</sup> *Luis Buñuel* filmleri gerçeküstüçülük bakımından sinema tarihindeki en yetkin filmlerdir. Senaryosunu *Salvador Dali* ile birlikte yazdığı ilk filmi "*Bir Endülüs Köpeği (Un Chien Andalou)*" ve ikinci filmi "*Altın Çağ (L'Age d'Ör)*" filmleri özellikle biçimde dini ve resmi otoritelere göndermelerde bulunduğu ve büyük eleştirileri göğüslemek zorunda kaldığı filmlerdir.

1955'te Fransa'ya ve sinema sanatının merkezine yerleşeceği üç filme imza attı. 1961'de İspanyol Hükümeti '*Viridiana*'yı çekmesi için davet edildi. Film kilise karşıtı öğeler nedeniyle gösterimi yasaklandı. 1967'de birçok ödül kazandı ve tüm dünyada ses getiren güzel oyuncu *Catherine Deneuve* ile "*Gündüz Güzeli (Bella De Jour)*"'ni çekti. 1970 yılında İspanya İç Savaş Dönemi kölelik üzerine yapılan "*Tristana*"'yı çekti ve bu film çok ses getirdi.

1977'de *Fernando Rey*'in başrolde oynadığı "*Arzunun O Belirsiz Nesnesi (Cet Obscur Objet Du Desir)*"'ni çektikten sonra sinemayı bıraktı.1983'de Meksiko'da öldü.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra dünya genelinde etkili olan *Amerikan Rüyası (The American Dream)* vaadiyle Hollywood'ın yeni olanakları ile kapılarını açması hem teknik anlamda hem de ele aldığı temalarla bir anda bütün ülke sinemalarını geride bıraktı. Bu diğer ülkelerde olduğu kadar Meksika'yı da olumsuz etkiledi. Meksikalı yapımcıların bu duruma çıkış arayışları ise vampirlerin, canavarların, vampirellaların, seksi ve şuh kadınların gösterildiği bir istismar sinemasına dönüştür.

### 2.3. MASKELİ KAHRAMANLAR VE LANETLİ 'LLORONA'LAR

Meksiko şehrinde maskeli güreşçiler büyük bir fenomendir. Graffitilerde, çizgi romanlarda, hediyeelik eşya dükkânlarında ve *El Chamuco*<sup>124</sup> gibi basılı yayınlarda bu bıçkın maço güreşçilerin çok farklı varyasyonlarda; vampirellalar ya da Lloronalara karşı savaşan, adaletten yana ve suçluların korkulu rüyasına dönüşen hikâyeleri anlatılır. Bu *Maskeli Güreşçiler(Lucha Libre)* filmleri ile birlikte *Sexicomedia(s)*<sup>125</sup> filmleri bir dönem Meksika sinemasını ayakta tutarak 1990'lı yıllara taşımış ve çekildikleri döneme kendi karakteristik özelliklerini yansıtılmışlardır. Ayrıca bu türlerin birçok defa iç içe geçtiği yapımlarda mevcuttur. Birçok karışımı bir arada tutar. *Ranchera*<sup>126</sup>'lar, western filmlerle karıştırılırsalar da bu türden çok uzaktadırlar.

---

<sup>124</sup> *El Chamuco*: Meksika'nın en önemli politik mizah dergisi. *El Chamuco*'nun karikatüristlerinden ve çizgi roman sanatçısı *Juanele*, bütün Meksikalıların engin bir espri anlayışları olduğunu ve hayal güçlerinin çok derin olduğunu ifade eder. Bu özellikleri neredeyse tembellikleri kadar güçlü olduğunu vurgular. Bu özellik yaratıcılıklarının da temelidir.

<sup>125</sup> Sex-komedi filmleri. '*Las Ficheras*'.

<sup>126</sup> Meksika kırsal hayat filmleri.



*El Santo*<sup>127</sup> Meksikalı Maskeli Kahramanların en çok bilinenidir ve asıl adı *Rodolfo Guzman Huerta*'nın asıl mesleği Lucha Libre güreşçisidir. Artık dünyanın her yerinde yapılsa da Lucha Libre'nin ana vatanı Meksika'dır ve Meksika da önemli bir yere sahiptir.

16 yaşında '*Rudo*<sup>128</sup>' ismiyle güreşçi olarak başladığı kariyerine 1950'li yıllarda sinema geçerek kült bir ikon oldu. Güreş kariyerinin doruğunda iken *El Santo*'nun maceraları çizgi roman olarak okuyucu ile buluştu. 1952'de *José Cruz* tarafında haftalık seri olarak basılan çizgi roman bu gün hala Meksika'nın en popüler çizgi romanıdır ve kült bir eser konumundadır. Çizgi romanın başarısı sinema tekliflerini de beraberinde getirdi.

1954 yılında *Rene Cardona* tarafında çekilen "*Gümüş Maskeli Santo (Santo 'El Enmascarado de Plata')*" isimli film için teklif götürülmüş fakat teklifi filmin işe yapmayacağını düşündüğü için reddetmiştir. Fakat film başka bir Lucha Libre güreşçisi olan *El Medico Asesino* ile çekildi. Film tahminin ötesinde hem beğenildi hem de gişe yapması üzerine El Santo sinema sektörüne adım attı. Yıllar içerisinde birçok filmde oynayarak ikona dönüşmesine neden oldu. Diğer bir deyişle Latin Amerika'nın Süpermen'i demek yanlış olmaz.

'*Llorona*' efsanesi '*Ölümler Günü*', fantastik ve mistik unsurlar Aztek ve Maya kökenli yerli mitler bir araya geldiğinde El Santo'nun kan-revan savaşı için onlarca düşman ve onlarca neden kendiliğinden mevcut Meksika kültürünün etkisiyle ortaya çıkmış oluyordu. Bunun yanı sıra uyuşturucu kaçakçıları, kanunsuz gangsterler, uzaylılar, zombiler, canavarlar, iblisler, cadılar kurt-adamlar, deli bilim adamları, kontrolden çıkmış robotlar, mumyaların<sup>129</sup> olduğu bazı filmlerinde uzak doğu öğeleriyle birlikte kung fu, karate de mevcuttur. Böylelikle fantastik öğelerle korku öğeleri harmanlanmıştır.

El Santo melez bir Meksikalıdır. Asla maskesini çıkarmaz yani ikinci bir kimliği yoktur. Hiçbir süper gücü yoktur. Onu izlemeye gelenler gibidir bu anlamda barındırdığı fantastik öğelere karşı El Santo'nun El Santo oluşu ekstra bir gerçeklik katar. Gerçek bir alt-kültürden doğan gerçek bir stardır. Alt sınıfın kahramanıdır.

---

<sup>127</sup> **El Santo:** Kutsanmış, Aziz anlamlarına gelir.

<sup>128</sup> **Rudo:** Lucha Libre güreşlerinde kötü adamlara verilen isim.

<sup>129</sup> Mısır mumyaları değil Aztek mumyalarıdır.

1960 ve 1980 yıllar arasında geçen süreçte Hollywood akımına mağlup olmamak için iç dinamiklerin etkin bir biçimde irdelendiği bu B tipi filmler 3. Dünya Ülke Sinemalarında direnişin yegâne simgesi olmaktan öte mevcut ülkelerin kültür ve alt kültürleriyle direk ilişkileri mevcuttur. Bu ülkelerde ciddi sinemacıların çektiği entelektüel düzeyi yükseltilen filmler ülkenin vitrinini oluştururken bu B-tipi filmler kitlelerin ilgisini ve 'öteki'lerin iç dünyasını yansıtmakta daha başarılı oldular. Bu bağlamda Meksika'da var olan zengin kültür mirasını bu yapımlarda görmek mümkündür (Aksoy, 2009b).

*El Santo*'yu uluslararası üne kavuşturan ilk film 1962 yapımı *Alfonso Corona Blake*'nin yönettiği "*Santo Vampir Kadınlara Karşı (Santo vs. las Mujeres Vampiro)*" filmidir. Bu film *El Santo* filmlerinin arasında en fazla gişe yapan film olmanın yanında birçok eleştirmene göre en iyi *El Santo* filmidir. Fakat bu tarihten sonra çekilen filmlerde bu ünü iyi bir şekilde muhafaza etti<sup>130</sup>. 1982 yapımı *Alfredo B. Crevenna*'nın yönettiği "*Santo en la Furia de los Karatekas*" filmi son filmidir ve 1984 yılından ölene kadar hem güreşmeye hem de film yapmaya devam etmiştir.

Toplamda 52 filmi bulan sinema kariyeri boyunca tüm dünyada elde ettiği başarı azımsanmayacak ölçüdedir. Ondan sonra birçok maskeli güreşçi sinema sektörüne girmiş fakat hiçbiri onun kadar başarılı olmamıştır. Bu başarının en büyük nedeni serinin ilk Lucha Libre filmi olmasıdır. Filmlerinin çok azı altyazılı olarak diğer ülkelere sunulmuştur fakat buna rağmen ünü İspanyolca konuşulan ülkelerin hayli ötesindedir (Aksoy, 2009b).

#### 2.4. KOMEDİ VE CİNSEL İÇERİKLİ FİLMLER

1970'li yıllarda *El Santo* Efsanesi sinema salonlarını doldurmaya yetmedi. *El Santo* yaşlanıyor onunla birlikte onu izleyen kuşakta yaşlanıyordu. Yerini ise *Sexicomedias*<sup>131</sup> filmlerine bıraktı. 1970 yılların ortaları ve özellikle 1980'li yıllarda fantastik filmler, salon filmleri, korku filmleri gibi daha birçok tür film giderek izleyici kaybetti. Ülke ve buna bağlı olarak sinema sektörü krizdeydi. Başkan *José López Portillo* kız kardeşini sinema, radyo ve televizyondan sorumlu

<sup>130</sup> 1968 yapımı yönetmenliğini *Rene Cardona Jr.* ve *Rene Cardona*'nın yaptığı "*Santo Moctezuma'nın Hazinesinde (Santo en el Tesoro de Moctezuma)*", 1970 yapımı *Julian Soler*'in yönettiği "*Santo Atlantis'te Blue Demon'a Karşı (Santo contra Blue Demon en la Atlántida)*", 1970 yapımı yönetmenliğini *Federico Curiel*'in yaptığı "*Santo Vampir Kadınların İntikamı (Santo en la Venganza de las Mujeres Vampiro)*", 1972 yapımı yönetmenliğini *Federico Curiel*'in yaptığı "*Santo en Las Momias de Guanajuato (Santo Guanajuato Mumyaları)*" ve 1976 yapımı yönetmenliğini *Ruben Galindo* ve *Jaime Jimenez Pons*'un yaptığı "*Santo Kurtkadınlara Karşı (Santo vs. Las Lobas)*" gibi filmleri onun ününü koruduğu diğer yapımlarıdır.

<sup>131</sup> **Ficheras** (Sexicomedias/Cine De Ficheras): Komedi-Sex Filmleri.

olarak atadı. Bu dönem de yurt dışından yönetmenler getirilerek Meksika’da film yapmaları isteniyor. Bu sayede Meksika sinemasını dünyaya açma projesi yürütülürken yerli yönetmenlere yönelik destekler tamamen kesilmiştir. Sonuç ise tam bir felaketti.

Vietnam Savaşı çıkmış ve bitmişti, hippiler yani Çiçek Çocuklar dünyayı değiştirmeye yeltenmiştir, Soğuk Savaş adının ötesinde cepheleri yavaş yavaş ısıtmaya başlamıştı. Bazı Latin dünyası ülkelerinde üst üste üç askeri darbe olmuş ve ABD kapitalizmi her istediği manevrayı kıta zemininde yapabilecek konuma gelmiştir. Bu kadar yoğun bir gündemi yaşayan dünya genelinde hiçbir gerçeğe elini değdirmeden satabilecek tek şey seksti. Bu nedenle 1980’li yılların başında dünya genelinde sıfır bütçe ile çekilen büyük seks filmleri mantar gibi her yerde kendini gösterdi. Bu dönem filmlerinin en büyük özelliği repliklerde sıkça başvurulan ‘*Albur*<sup>132</sup>’ sayesinde belden aşağı vurulabilen düzeysiz esprilerdir.

1974 yapımı “*Gecenin Güzellikleri (Bellas de Noche)*” ve 1976 yapımı “*Las Ficheras*” bu akımın ilk örnekleridir. Bu akımın en iyi örneği olarak kabul edilen *Miguel M. Delgado*’nun yönettiği “*Gecenin Güzellikleri (Bellas de Noche)*” kariyerinin son günlerini yaşayan bir boksörün kız kardeşine bakabilmek için bir gece kulübünde çalışmaya başlaması sonrasında ki olayları akımın öncelikleriyle ele alır. Diğer örneklerde kadın ve erkeklerin kolaylıkla buluşabileceği mekanlar ve bağlantılı konular çerçevesinde gelişir. Örneğin 1988 yapımı *Alfredo B. Crevenna*’nın çektiği “*Los Albureros*” şirket çalışanlarına bir seyahat ayarlaması sonrasında gelişen olaylar iken 1993 yapımı *Jose Juan Munguia*’nın yönettiği “*Nachas Vemos, Vecinas No Sabemos*” filminde olduğu gibi güzel bir otelde geçer film.

*Ficheras* filmlerinin ünlü oyuncularından *Lalo ‘El Mimo’* yaptığı bir röportajda; “herkes altın çağdan bahsediyor. Prodüktörler için asıl Altın Çağ, *Ficheras* filmleri zamanıydı. Daha ilk filmden itibaren film başına 400 milyon peso kalyordu prodüktöre...” (Aksoy, 2009b).

*Ficheras* filmleri arasında öne çıkanlar; *Rafael Portillo*’nun yönettiği “*Las Cariñosas (1978)*”, *Victor Mauel Castro* ve *Damian Acosta Esparza*’nın yönettiği “*Macho Que Ladra Neo Muerd (1984)*”, *Rene Cardona Jr.*’nin yönettiği

---

<sup>132</sup> **Albur:** (Meksika Argosu) Çifte anlamam dayanan söz oyunları diğer bir deyişle nereye çeksen oraya gelir anlamında kullanılan sözcükler/repliklerdir.

“*Chile Picante (1983)*”, *Victor Manuel Castro*’nun yönettiği “*La Pulquería (1981)*”, *Abel Salazar*’ın yönettiği “*Picardía Mexicana(1976)*”, *Victor Manuel Castro*’nun yönettiği “*El Rey de Las Ficheras (1989)*” gibi filmler ve dönemin ünlü oyuncularını ise *Rossy Mendoza*, *César Bono*, *Sasha Montenegro*, *Lyn May*, *René Ruiz*, *Lorena Herrera*, *Alfonso Zayas*, *Maribel Guardia*, *Carmen Salinas*, “El Turco (Türk lakaplı)” *Alfredo Gutiérrez*, “Borras (Peluş lakaplı)” *Guillermo Rivas*, “La Tigeresa (Kaplan Kraliçesi lakaplı)” *Irma Serrano* gibi isimlerdir.

*Enrique Segoviano*’nun yönettiği “*El Chanfle (1979)*”, *Alejandro Galindo*’nun yönettiği “*Milagro en El Circo (1979)*”, *Arturo Ripstein*’in yönettiği “*La Ilegal(1979)*” ve *Maruricio de La Serna*’nın yönettiği “*Nora La Rebelde (1979)*” gibi yapımlar ise aynı akımın dönemin özel kanalları için ürettiği içerikleri temsil etmesi bakımından önemlidir.

Fakat günümüzde bu filmlerde oynayan oyuncuların neredeyse tamamı kendi köşelerine çekilmiş durumdadır. Bir kısmı kurdukları dernekler aracılığı ile utanç örneği olarak teşhir edilmelerine karşı savaşıırken bir kısmı ise bu filmlerin günümüzde sansürlenerek televizyonlarda yer almasına karşı tutum sergilemektedirler. Geri dönüşler ise bunun dönemin ayıbı olduğu mevcut ortada bir suç varsa o dönemin yöneticilerinde aranması gerektiği şeklinde yansımalar olsa da asıl önemli nokta şudur ki yaklaşık 15 yıllık bir dönemi kapsayan bu filmlerle Meksika sineması dönemle yüzleşebilecek cesareti gösterememiştir.

1990’lı yıllara gelindiğinde kriz kısmen aşılmış Meksika sineması yeni ve nitelikli yapımlarla ayrıcalıklı bir yer edinme yolunda büyük adımlarla ilerlemektedir. *Alejandro González Iñárritu*, *Alfonso Cuarón Orozco*, *Arturo Ripstein y Rosen*, *Guillermo Del Toro* gibi yönetmenlerin öncülüğünde karakter sahibi Yeni Dalga Meksika Sineması’nın ürettikleri yapımlarla neredeyse manifestosunu yazdılar.

Mevcut yapımlar büyü-gerçekçilikten, toplumsal gerçekçiliğe; sert keskin konulardan romantizme yayılan tür genişliğinin yanında yeni ve muhteşem boyutlara ulaşan kurgu yapılarına ve filmlerin içyapısına hizmet eden ayrıcalıklı sanat yönetmenliklerine kadar büyük film elemanlarını yeniden kodlayan ve konumlayan bir anlayış getirdiler.

## 2.5. BAĞIMSIZ YAPIMLAR VE MİLİTAN SİNEMA

Ramon Peon'un yönettiği ‘‘Ağlayan Kadın (*La Llorona (The Crying Woman)/1933*)’’, Fernando de Fuentes'in yönettiği ‘‘Rahibeler Manastırının Hayaleti (*El Fantasma del Convento/1934*)’’, Chano Urueta'nın yönettiği ‘‘Ölümün İmzası (*El Signo de la Muerte/1939*)’’, Juan Jose Segura'nın yönettiği ‘‘Superdeli (*El Superloco(The Super Madman)/1937*)’’ ve Miguel M. Delgado'nun yönettiği ‘‘Şeytanla Bir Gün (*Un Dia Con El Diablo/1945*)’’ gibi filmler Meksika sinemasının erken dönemine ait dikkat çeken bağımsız yapımlardır.

Özellikle ‘‘1950’lerin sonlarında Latin Amerika kıtasında, 1970’lerin başlarına kadar sürecek olan yeni bir sinema anlayışı ortaya çıktı. Bu militan ve devrimci bir karşı-sinemaydı. Yoksulluğun kötü taraflarını açığa vuran ve isyancı öven bir sinemaydı. Bu yeni sinema, yeterince ironik bir şekilde, filmleri genellikle tam da eleştirmeye çalıştıkları ve aleyhinde oldukları devletin mekanizmaları tarafından finanse edilen sinemacılar tarafından başlatıldı’’ (Hayward, 2012, s. 595). Fakat bu sinemanın nitelikli verileri özellikle 1980 ve 1990’lı yıllara ait yapımlar incelendiğinde ‘‘1960’ların erken dönem militan sineması tarafından gerekli olarak görülen ‘ulusal bilinç’in artık aşılımış olduğu ve çağdaş Latin Amerika Sinemaları için gerekli bir itici güç olmaktan çıktığı şeklinde de okumak mümkündür (Hayward, 2012, s. 599).

Tam adı *Miguel Ernesto Littin Cucumides* olan Şili’li yönetmen *Miguel Littin*, Salvador Allen’denin iktidara gelmesiyle birlikte Chile Films isimli kuruluşun başına getirildi. Augusto Pinochet önderliğindeki askeri darbeye kadar bu görevi yürüten yönetmen, darbe sonrasında Meksika’ya sürgün olarak gönderildi ve burada 1974 yılında çektiği ‘‘*Actas de Marusia (Letters from Marusia)*’’ isimli film, Şilili maden işçilerinin grevini konu edindi (Sivashoğlu, 2016, s. 73).

Meksika sinemasına ait geç dönem bağımsız yapımları ise *Fernando Mendez*’in yönettiği ‘‘*Kadavra Hırsız (Ladrón de Cadaveres (The Body Snatcher)/1956*)’’ ve ‘‘*Vampir (El Vampiro/1957)*’’ filmleri, *Rafael Portillo*’nun yönettiği ‘‘*Aztek Mumyası İnsan Robota Karşı (La Momia Azteca Contra El Robot Humano/1958)*’’ filmi, *Rogelio A. Gonzalez*’in yönettiği ‘‘*Ayın Kâşifi*

(*Conquistador de la Luna/1960*)” filmi, *Alfonso Corona Blake*’nin yönettiği “*Vampirlerin Dünyası (El Mundo de los Vampiros/1961)*” filmi, *Chano Urueta*’nın yönettiği “*Terörün Baronu (El Barón del Terror/1962)*” filmi, *Rafael Baledon*’un yönettiği “*Llorona’nın Laneti (La Maldición de la Llorona/1963)*” filmi, *Federico Curiel*’in yönettiği “*Drakula İmparatorluğu (El Imperio de Dracula/1967)*” filmi, *Ísmael Rodríguez*’in yönettiği “*Bir Hayaletin Otopsis (Autopsia de un Fantasma/1968)*” filmi ve *Jaime Salvador*’un yönettiği “*Şeytani Anlaşma (Pacto Diabolico/1969)*” filmi gibi yapımlar Meksika sinemasının her hangi bir akıma girmeyen önemli bağımsız eserleridir.

Meksika sinemasının durgunluğu aşabilmek için bağımsız sinemacılar önemli yapımlar ortaya koydular. 1969 yılında *Lopez Aretche*’nin yönettiği “*Çığlık (El Grito)*” Meksika’da var olan öğrenci hareketlerini çarpıcı şekilde belgeyerek demokratik bir açılımın öncülüğünü yaptı. 1972 yılında yönetmen *Paul Leduc*’ün “*Reed: Meksika Başkaldırıyor (Reed: Mexica Insurgente)*” filmi gazeteci *John Reed*’in izini sürerek devrim yıllarına resmi görüşten ayrılan farklı ve yeni bir bakış açısı getiren filmlerdendir. 1985 yılında yönetmen *Paul Leduc*’ün yönettiği “*Frida: Yaşayan Doğallık (Frida: Naturaleza Viva)*” Meksika resminin önemli ressamlarından *Frida Kahlo*<sup>133</sup>’nun yaşamını beyaz perdeye aktardı. Yönetmen *Eduardo Maldonado* 1973 yılında yönettiği “*Bir İki Kez (Una y Otra Vez)*”, 1980 yılında yönettiği “*Gündelikçiler (Los Jonaleros)*” ve 1982 yılında yönettiği “*Göletin İki Dönemi (Laguna de dos Tiempos)*” gibi belgesellerde petrol işçilerini, sayıları beş milyonu bulan mevsimlik işçileri ya da çevre kirliliğini ele aldı.

Meksika’da 1970 yılında yönetimin el değiştirip iktidara Cumhurbaşkanı *Luis Echeverria*’nın gelmesiyle birlikte kitle iletişim alanında yeni düzenlemeleri de beraberinde getirdi. Sinemanın desteklenmesini de kapsayan yeni reformlara gidildi. Kardeşi eski oyuncu *Rodolfo Echeverria*’yı *Sinema Bankası*<sup>134</sup>’nın yöneticiliğine atadı. Önceki iktidar döneminde devletin satın aldığı *Jenkins Sinema Zincirini* ve *Churubusco Stüdyosuna* ek olarak *America Stüdyosu* da devlet tekeline girdi. Bunun yanında *Conadte Uno* ve *Conacite Dos* isimli iki yeni

<sup>133</sup> Duvar resmi akımının öncülerinden *Diego Rivera*’nın arkadaşı ve militan solcu *Frida Kahlo*’nun çalkantılı yaşamını ve çalışmalarını belgeledi (Teksoy, 2009, s. 684).

<sup>134</sup> (El Banca Nacional Cinematografico).

yapımevi daha kuruldu. *Meksika Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi*<sup>135</sup>'nde yeni düzenlemeler yapıldı. 1974 yılında *Sinematek*<sup>136</sup> gösterimleri başladı. Bunu takiben yeni bir sinema okulu eğitime başladı<sup>137</sup>. 400'e ulaşan sinema salonunun işletmesini tekelinde bulunduran devlet, yapımcılara verdiği kredileri azaltması üzerine 1976 yılında çekilen 56 filmin 36'sı devlet tarafında üretildi (Teksoy, 2009, s. 684-685). Dönemin dikkat çeken yönetmenleri ise *Jaime Humberto Hermosillo*, *Felipe Cazals* ve *Arturo Ripstein*'dir.

*Felipe Cazals*, Fransa'da sinema öğrenimi gördü. 1968 yılında çektiği "*Uyuşmazlığın Püf Noktası (La Manzana de la Discordia)*" isimli ilk kurmaca filminde bireysel bir anlatı örneği sergiledi. 1970 yılında çektiği "*Emiliano Zapata*" üstün bir yapım oldu.

*Jaime Humberto Hermosillo*, "sık sık İspanyol yönetmen *Pedro Almodovar* ile karşılaştırılır (ve ... ) Meksika sinemasının en az gelişmiş türü olan güldürü alanının en önemli yönetmenidir"(Teksoy, 2009, s. 685-686).

*Arturo Ripstein*'nin babası yapımcı olduğu için küçük yaşta sinemaya başladı ve "*Mahvedici Melek (El Ángel Exterminador)*" filminde *Luis Buñuel*'in yardımcılığını yaptıktan sonra genç yaşta senaryosunu *Gabriel Garda Marquez* ile *Carlos Fuentes*'in yazdıkları ilk kurmaca filmini 1965 yılında "*Ölmek Zamanı (Tiempo de Morir)*"'ı çekti. Film eleştirmenler tarafında aykırı bir western olarak değerlendirildi ve büyük ilgi gördü. Edebiyattan, müzikten, destanlardan ve efsanelerden yararlanarak, yer yer şiirsel, öznel bir anlatım yarattı. Yönetmeni ünlendiren film senaryosu *Luis Buñuel* için yazılmış olan 1972 yılında çektiği "*Saflık Kalesi (El Castillo de la Pureza)*" filmi oldu. *Luis Buñuel* etkisi taşıyan film toplumun yoz etkilerinden korumak için aile bireylerini 18 yıl süreyle bir eve kapatan bir erkeğin öyküsünü anlatmaktadır. Meksika toplumunun içe kapalı dünyasını boğucu bir atmosfer yaratarak ve milliyetçi olduğu söylenebilecek bir anlayışla izleyiciye aktarmayı seçmiştir. 1985 yılında Meksikalı yazar *Juan Rulfo*'dan uyarladığı "*Yazgının Krallığı (El Imperio de La Fonuna)*" horoz dövüştüren bir eli sakat bir kasabalının, horozu sayesinde zengin olmasını ve parasını kumarda yemesini anlatır. Meksika'nın yoksul ve umarsız insanlarını

---

<sup>135</sup> (Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematogra Ficas).

<sup>136</sup> (Cineteca Nacional)

<sup>137</sup> (Centro di Capacitacion Cinematografica)

perdeye getirmesini konu edinen film yönetmenin önemi çalışmaları içerisindedir. Yönetmenin gelen olarak özgünlüğüne karşılık Meksika sinemasına bağlı kaldığı gözlemlenir (Teksoy, 2009, s. 686-687).

## 2.6. MAFYA VE UYUŞTURUCU FİMLERİ

*Mario Puzo*'nun yazdığı “*Baba (The Godfather)*” isimli romandan uyarlanan *Francis Ford Coppola*'nın yönettiği, *Marlon Brando* ve *Al Pacino*'nun başrolünde oynadığı 1972 yapımı film; II. Dünya Savaşı'nın bittiği 1945 yılından başlar ve 10 yıllık bir dönemde New York'ta yaşayan güçlü bir İtalyan mafya ailenin hikâyesini anlatır. Film büyük bir başarı kazandı. 1974 yılında “*Baba Bölüm 2 (The Godfather Part 2)*” ve 1990 yılında “*Baba Bölüm 3 (The Godfather Part 3)*” gibi seriye eklenen devam filmleri ile hem uzun bir zaman aralığına yayıldı hem de etkisi bakımından en iyi filmler listesinde ilk sıralarda yer aldı. 1970'li yıllarda “*Baba (The Godfather)*” Serisi filmleri ile Hollywood'da başlayan bu akım ve nitelik bakımından büyük getiriler sağlayan suç filmleri 1990'lı yıllara gelindiğinde tüm dünyada ve çıkış noktası olan Hollywood'da birçok stüdyoda b-film platolarına kadar her yere yayılmış durumdaydı.

Konu bakımından mafya-devlet ilişkileri, polis ajanları, gizli ajanlar, fahişe görünümlü dedektifler, iyi polis-kötü polis, iyi mafya- kötü mafya çekişmeleri, İtalyan mafyası, Sicilya mafyası, bin bir zorlukla mafya içinde yükselen bıçkın delikanlılar, girift ilişkiler beyaz perdeye yansdı. 1990'lı yıllara gelindiğinde çözümsüzlük içerisinde sunulan *mafya tarzı yaşama* olan düşkünlüğünde verdiği heves ile Amerika kıtasında uyuşturucu<sup>138</sup> trafiğinin kalbinde yer alan Meksika sineması da nasibini aldı. 1980'li yıllardan sonraki dönemde ‘*Cine de Ficheras*’ın mevcut olduğu yıllarda uyuşturucu, mafya, kaçakçılık üzerine düşük bütçeli birçok b-film yapıldı. Bu filmler hem 1990'li yıllarda yapılan yapımlara hem de 2000'li yıllarda yükselen Meksika sinemasını oluşturacak temel argümanları sağlamışlardır.

Uyuşturucu kültürü Latin Amerika'nın sosyal her alanında kendini gösterir, kendine has dili ve felsefesi vardır. Müzikte, bazı aktivist hareketlerde

---

<sup>138</sup> **Narcocultura (Narcofilmes):** İspanyolca'da Narko-kültür ya da uyuşturucu kültürü olarak adlandırılan bu oluşum, sosyal bir mesele olarak Latin Amerika'da hayatın her alanında vardır.



hatta bazı uyuşturucu baronları kendilerini “*aziz*” olarak değerlendirdikleri dahi olur. Böylelikle bu mesele ‘politik olmayan bir karşı alt-kültür olarak nitelemek’ (Aksoy, 2010) yanlış olmaz. Kendi kahramanlarını yaratıp baronları ve satıcıları mitleştirir.

Özellikle 80’li ve 90’lı yıllar; Latin Amerika’da uyuşturucuya bağlı suçların tavan yaptığı, varoşlarda uyuşturucu baronlarının at oynattığı, sokakları çeşitli kartellerin, eli silahlı adamlarının kontrol ettiği polisin ve devletin giremediği mahalleler, dâhil olamadığı hesaplaşmaların görüldüğü yıllar olarak tarihe geçmiştir. Diğer bir deyişle uyuşturucu ve buna bağımlı yapılar Latin Amerika’da farazi bir konu olmaktan öte sosyal hayatın merkezinde yer alan ve sosyal hayata yön veren bir potansiyeli bünyesinde barındırmaktadır.

*Narcocultura*, bu önemli sosyal vakıanın sinemada da kendini göstermesi kaçınılmazdı. 90’lar ‘*narcocine*’nin gösterildiği zirve yıllardır. Hatta bazı filmlerin yapılmasında bizzat finansal desteğin uyuşturucu baronları tarafından sağlandığı şeklindeki söylentilerin birçoğu gerçeğin bir yansımasıdır. Çünkü uyuşturucudan gelen parayı aklamamanın en kolay yolu idi ve baronlar uyuşturucuyu olumlayan filmler yaptırarak bir taşla iki kuş vurmanın peşindeydiler. Bu yapımlar muhafazakâr çevrelerden büyük tepkiler aldı. Uyuşturucuyu olumlayan yanı açıkça ya da ustü kapalı bir şekilde olsun uyuşturucu kültürünü özendiriyordu. Bu yapımlar iyi ahlaklı orta sınıfı tehdit ediyordu. Kimsenin ölümden korkmadığı, bolca silahlı çatışmanın yaşandığı bir yaşam tarzı gerçek hayatın karşısında alternatif bir gerçeklik olarak; ‘*kanunsuzluk*’ topluma sunuluyordu. (Legalin karşısında yer alan illegal; meşrulaştırılmış ve legal-ilegal savaşını açık ara farkla illegal kazanmıştır).

İlk *narcocine* örnekleri bu türün efsane simlerinden olan *Arturo Martinez* tarafında yönetilen ‘*Kaçak Mal ve İhanet (Contrabando y Traición/1976)*<sup>139</sup>’ ve ‘*Texaslı Camelia (Mataron a Camelia Texana/1976)*’ filmleridir.

Latin Amerika kültürü üzerine yaptığı araştırmalarla tanınan gazeteci-yazar *Alexander Prieto Osorno*, bir makalesinde “*narcocine*” hakkında şu tespitlerde bulunuyor:

---

<sup>139</sup> Film bir ‘*Narcocorrido*’ grubu olan ‘*Kuzeyin Kaplanları (Los Tigres del Norte)*’nin şarkılarından esinlenerek çevrilmiştir.

Bundan sonra *narcocine*, hükümetten yardım alamayan ve filmlere erotik bir ton katan küçük sinema şirketleri için altın yumurtlayan tavuk haline geldi. Başlarda bu sinemanın adı “*sınır sineması*” idi. Çünkü tüm filmler ABD ve Meksika arasındaki sınırda cereyan eden kanunsuz hayatı konu alıyordu. Bu bölgede uyuşturucu kaçakçılığının hızlı yayılımı, *narcocorridos*’un çıkışına katkı sağladı. *Narcocine*’yi karakterize etmek için bir kimlik sağladı. Ama bu durum entelektüeller ve seçkin eleştirmenlerce küçük görülen, aşağılanan bir durumdu. Çünkü onlar uyuşturucu trafiğinin ülke sinemasına bir şey katamayacağını düşünüyordu (Alexander Akt. Aksoy, 2010).

“Seçkin eleştirmenlerin *Narco Sinemaya* soğuk bakmasının sebebi, *Narco Sinemanın* bizdeki anlamıyla Meksika’nın “*arabesk*” kültürünün bir parçası olmasıydı. Ancak o seçkin eleştirmenlerin yanıldığı çok geçmeden ortaya çıktı. *Narcocorridos*<sup>140</sup> ve *Narcocine* ülkeye azımsanamayacak bir katkı sağlıyordu. Ülkenin kültürü üzerinde hafife alınamayacak etkileri vardı. Bu etkilerin iyi mi kötü mü olduğu elbette tartışılabilirdi, ancak varlığını reddetmek kör olmakla eş değerdirdi. Kim ne derse desin Meksika sinemasını “*Amores Perros*”’a götüren bu hafife alınan *narcofilmes*’dir” (Aksoy, 2010 ).

*Narcocine*’nin türünün en büyük isimlerinde biri kuşkusuz Meksika’da ‘*Tabancaların Efendisi (El Señor de las Pistolas)*’ lakabıyla tanınan ve genellikle gerçek ‘*kötü adam*’ı oynayan; oyuncu, yönetmen ve aynı zamanda yapımcı olan *Jorge Reynoso*. En önemli filmlerinde biri Meksika’daki mafya babalarından *Guadalajara Karteli*’nin kurucusu *Rafael Caro Quintero* hakkında ki 1986 yapımı *Gilberto de Anda*’nın yönettiği “*Mafya Titriyor (La Mafía Tiembla)*” filmidir. 1989 yılında çekilen *Rene Cardona Jr.*’nin yönettiği “*Mafya Titriyor (La Mafía Tiembla II)*” devam filminde oynamıştır. 250’den fazla filmde oynayan oyuncunun dikkat çeken yapımları arasında 2003 yılında çekilen *Ruben Gonzalez*’in yönettiği köpek dövüşleri etrafında geçen “*Köpekten Daha Köpek (El Perro más Perro)*”, 1993 yapımı eski bir detektif olan *Bulldog*’un maceralarını anlattığı *Christian Gonzalez*’in yönettiği “*Bulldog*”, 1999 yapımı iki gemi dolusu uyuşturucuyu yerine teslim etmeye çalışan uyuşturucu kaçakçıları ve polis arasındaki mücadelenin anlatıldığı *Manuel Ramirez*’in yönettiği “*İki Ton (Los Dos Toneladas)*”, 1985 yapımı *Alfredo Gurrola*’nın yönettiği “*Kırmızının*

---

<sup>140</sup> **Narcocorridos:** Uyuşturucu temalı şarkılar. Daha çok kendilerine has bir tarzları olan “*norteños*” denen kuzeyliler tarafından söylenir. Uyuşturucuyu, uyuşturucu ticaretini, illegal işleri, kanunsuzluğu öven sözleri vardır. Kimi zaman gerçek çatışmalar, büyük uyuşturucu transferleri gibi yaşanmış olaylardan esinlenir.

*Uçuşu (La Fuga del Rojo)*’, 1985 yapımı *Rodolfo de Anda*’nın yönettiği ‘*Laredo Hapishanesi (La Carcel de Laredo)*’ gibi filmleridir.

1986 yapımı *Jose Luis Urquieta*’nın yönettiği ‘*Marihuana Operasyonu (Operación Marihuana/1985)*’ filmi *Rafael Caro Quintero*’nun ilk dönemlerini anlatan bir başka “gerçek mafya babası” filmidir.

*Narcocine* türünün en bilinen örnekleri arasında ise yönetmen *Jose Luis Urquieta*’nın yönettiği ‘*Gri Kamyonet (La Camioneta Gris/1990)*<sup>141</sup>’, ‘*Üç Horoz (Los Tres Gallos)*<sup>142</sup>/*1991*’ ve ‘*Üç Kez Batmış (Tres Veces Mojado/1989)*’, ‘*Cehenneme Giden Yol (Camino al Infierno/1987)*’ gibi filmler sayılabilir.

ABD, Latin Amerika’nın uyuşturucu konusunda en iştahlı müşterisi konumundadır. Böylelikle ABD’nin sınıf komşusu Meksika bu sınıf boyunca arzı karşılamak için uyuşturucu baronlarını, uyuşturucu kartellerini ve kaçakçıları var etmeye devam edecek ve uyuşturucu bütün Latin Dünyası Kültürü’nü şekillendirmesi devam edecektir. Konunun güncelliği doğrultusunda sosyal hayatta ve sinemada popülaritesini koruyacaktır. Sinema ve sanat bünyesinde ve ürettiği içeriğinde var olan dönüşme ve dönüştürme gücü oranında elinde bulunan malzeme dönüşecek ya da malzemeyi dönüştürecektir. Önemli olan mevcut olguların yorumlanmasıdır. Bu ince bakış farklı sanat ya da sinema akımlarını birbirinden ayıran çizgidir. Nitekim Meksika’da uyuşturucunun sinemadaki yeniden yorumu Yeni Dalga Sinemasının 2000’li yıllarda farklı bakış açıları getirerek değişme konusunda nitelikli adımları attı. Özellikle;

1980’lerden beri yapılan filmlerde uluslararası sanata bir yönelme söz konusudur. En azında, bu önemli eğilimlerden biridir. Bu yönelmenin ana sebebi, televizyonun hem makul derecede varlıklı orta sınıflar için bir tüketim nesnesi olarak giderek artan önemi (nihayetinde sinema izleyicilerinin büyük bir oranını oluşturmaktadır), hem de gecekondu mahallelerinde ortaklaşa kullanılan bir eşya olarak varlığıdır. Bir anlamda sinema, erken döneminde olduğu gibi, yine seçkinlere yönelik bir kültürel ürün haline geldi. Böylece, ayakta kalabilmesi için daha uluslararası bir izleyiciyi hedeflemesi gerekmektedir (Hayward, 2012, s. 598).

Sinema üretiminin büyük ölçüde devletleştirilmesinin olumlu sonuçlar vermemesi yeni önlemleri gündeme getirdi. Resmi üretim hızla küçüldü. Meksika film üretiminin büyük ölçüde devletleştirilmesinin olumlu sonuç vermemesi

<sup>141</sup> Tigres del Norte’nin de aynı adlı bir şarkısı mevcut

<sup>142</sup> Tigres del Norte’nin de aynı adlı bir şarkısı mevcut

birçok tedbir önlemini beraberinde getirdi. Durum o kadar vahimdi ki 1978 yılında devlet sermayesiyle 29 film üretilmişken, bu sayı 1982’de 7’ye düştü. Fakat bağımsız yapımlar bu dönemde fazlasıyla arttı.

Meksika’da 1980 yıllarında popüler kültürün önemli bir türü haline gelen ve ABD-Meksika sınırına halk arasında “*cabrito-western*” denilmesinden esinlenen sınır hikâyelerinin oluşturduğu “*cabrito*” filmleri gündem yarattı. Sınırdaki geçen uyuşturucu ve insan kaçakçılığı gibi konuları western tarzında işlendi.

1976 yılında yönetmen *Arturo Martinez*’in çektiği “*Kaçakçılık ve İhanet (Controbanda y Traicion)*”, 1980 yılında yönetmen *Jose Lose Martfnez*’in çektiği “*Ünlü Silahşörler (Pistoleros Famosos)*” ve 1983 yılında yönetmen *Jose Luis Urquieta*’in çektiği “*Kaçakçı (El Traficante)*” seyirciden büyük ilgi gördü.

## 2.7. YENİ DALGA MEKSİKA SİNEMASI

1990’lara gelindiğinde Carlos Salinas de Gortari hükümeti devlet ve sinema arasında 50 yılı aşkın süredir devam eden stabil ilişkiyi sinemanın kontrolünü CONACULTURA<sup>143</sup>’ya devretti ve bu değişimi beraberinde getirdi. İlk etki olarak politikleşme ve sanata daha yakın durma şeklinde kendini gösterdi. Fransa, İspanya ve Arjantin gibi ülkelerde olduğu gibi toplumsal kültürün bir parçası olması Meksika Hükümetinin resmi politikası olarak belirlendi ve 1988 yılından itibaren uygulandı.

Kurumsal Devrimci Partisi’nin (PRI) yetmiş yıllık yolsuzluklarla dolu iktidarı 2000 yılında sona erdiğinden beri kendini tekrar gösteren yoksulluğa ve devlet desteğinin azalmasına rağmen, Meksika Sineması (yılıda yaklaşık 10 film gibi düşük bir üretime rağmen) hem ulusal hem de uluslararası düzeyde son derece iyi durumdadır. Yeni sağcı hükümet (Ulusal Hareket Partisi) yatırımlarını sadece filmin yapım aşaması ile sınırlandırmış olan IMCINE<sup>144</sup> film enstitüsüne olan desteğini azaltmışken, küçük ama etkili filmler üretmek için özel sektöre yardım etmektedir (Hayward, 2012, s. 601).

<sup>143</sup> **CONACULTURA:** (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Ulusal Sanat ve Kültür Konseyi): Ülkedeki müzeleri kontrol eden, görsel sanatları, müziği, dansı, sinemayı, tiyatroyu, radyo ve televizyonu koruyan ve geliştiren bir kurum.

<sup>144</sup> *Rekin Teksoy*’un “*Sinema Tarihi*” isimli kitabında bahse konu kurum ile ilgili olarak; Meksika’da sanat düzeyi daha yüksek filmler çevrilmesini desteklemek amacıyla IMCINE (Meksika Sinema Enstitüsü) kurulduğunu belirtmiştir (Teksoy, 2009, s. 687).

Bu akımın ilk örneği 1992 yapımı *Alfonso Arau*'nın yönettiği “*Acı Çikolata (Como Agua Para Chocolate)*<sup>145</sup>” filmidir. Filmde yoğun bir şekilde Büyülü Gerçekçilik akımının etkisi görülür. Zaman ve mekân Meksika Devrimi yıllarındaki bir aşk hikâyesini konu alan filmde düşle gerçek, umutla büyümlü Meksika Kültürü birbiri içene ustalıklar işlenmiştir. Film ABD’de en yüksek gişe yapan Meksika filmidir. Bu anlamda Yeni Dalga Meksika sinemasının önünü açan film olmuştur. Bu Meksika’dan önemli yönetmenlerin önemli filmlere imza atması için öncü bir başarıdır. İlk filminin başarısından sonra Hollywood’a transfer oldu ve 1995 yılında “*Bulutların Ötesinde (A Walk In The Clouds)*” filmini yaptı fakat başarılı olamadı.

Akımın en önemli yönetmenlerinde biri olan *Arturo Ripstein*, sanat hayatına Meksikalı büyük sürrealist yönetmen *Luis Buñuel Portolés*'in asistanı olarak başlar ve *Luis Buñuel*'in etkisi kendi sinemasında her zaman görülür. İlk uluslararası başarı sağladığı 1991 yapımı “*Liman Kadını (La Mujer del Puerto)*” filmi ile 1991 Cannes Film Festivalinde *Belirli Bir Bakış (Un Certain Regard)* ödülü ile ödüllendirilir. Asıl klasik filmi 1996 yılında çektiği “*Koyu Kırmızı (Profunda Carmesi)*” filmidir. Hollywood başta olmak üzere pek çok sinemaya ilham vermiş, yarı kara mizah, yarı kara film; seks düşkünü tombul bir kadınla kadınları kandıran bir dolandırıcının tuhaf ve kanlı aşk hikayesini ağır ve yoğun bir atmosfer eşliğinde ve büyümlü bir kanunsuzluk çerçevesinde perdeye aktarır.

1961 yılında Meksiko şehrinde doğan *Alfonso Cuarón*, Birleşmiş Milletler’de çalışan babasının izinden gitmek yerine felsefe ve sinema okudu. İlk kısa filmlerini üniversite arkadaşlarıyla çekti. Ardında bir televizyon kanalında çalışırken birçok Latin Amerikalı yönetmene yönetmen yardımcılığı yaptı. 1991 yılında “*Solo Con tu Pareja (Love in the Time of Hysteria)*” çekti ve filmin başarısı üzerine *Sydney Pollack*, “*Fallen Angel*” isimli televizyon dizisinin bir bölümünü çekmesi için Avustralya’ya davet etti. Bu ülkede *Steven Soderbergh*, *Jonathan Kaplan* ve *Tom Hanks* gibi isimlerin yer aldığı bir mecrada kendini gösterme fırsatı yakaladı ve bu fırsatı kendi heline çevirmeyi bildi (Sivaslıoğlu, 2016, s. 79). Böylelikle Hollywood’a giriş yaptı.

---

<sup>145</sup> “*Su Gibi Çukolata İçin (Como Agua Para Chocolate)*”: Latin Amerika ülkelerinde sıcak çikolata bazen sütle değil su ile kaynatılır ve bu kalıp kullanılır. Aynı zamanda ‘*cinsel istek*’ belirten bir değımdir. Yani çifte anlam taşır.

Alfonso Cuarón 1998 yılında çektiği *Charles Dickens* uyarlaması ‘‘Büyük Umutlar (*Great Expectations*)’’ filmi ile tanınan Meksika Yeni Dalga Sineması’nın en önemli yönetmenlerindendi.

2001 yılında çektiği ‘‘*Ananı da (Y Tu Mamá Tambi n)*’’ filmi Meksika sinemasının gelmiş geçmiş en iyi örneklerinden biridir. ‘‘Dünyanın en güzel yol filmlerinden biri olmasının yanı sıra, cinselliğın keşfine dair de en evrensel anlatılı filmlerden biri’’(Aksoy, 2014). Ergenlikten yeni çıkan iki genç erkekle, olgun bir kadın yol hikayesini anlatan filmi bu denli başarılı kılan nokta ise alt metinlerinde politik ve sosyal olarak söyledikleri ile olumlu eleştiriler alarak En İyi Özgün Senaryo Dalında Oscar’a aday olmuştur (Sivaslıoğlu, 2016, s. 80). Daha net bir ifadeyle;

‘‘*Ananı da*’’ filminde (karakterlerin olduğu kadar bir ülkenin kimliğı ile ilgili bir yol filmi) çevreye ait görüntülerin pek çoğu, bize daha az şanslı olanlarının sıkıntılarını sunmaktadır. Bu filmdeki kadın karakterin Meksika maoluğunda gizli olan homo-erotizmi ortaya çıkarması, filmin toplumsal cinsiyet ile ilgili konuları da oldukça cesur bir şekilde ele aldığının bir göstergesidir (Hayward, 2012, s. 601).

2004 yılında ‘‘*Harry Potter ve Azkaban Tutsağı (Harry Potter And The Prisoner Of Azkaban)*’’nı çekti. Serinin diğer filmleri özel efektlerle desteklenmiş, Harry Potter’in kitapta başından geçenler olduğu gibi filme aktarma gayretinin hat safhada olduğu, olayların birbiri ardına izleyiciye nefes aldırmadan geliştiğı, kitabın hali hazırda sahip olduğu altmetinleri ve duygusal yanı havada kalmışken Alfonso Cuarón özel efektleri ve aksiyonu geri planda tutarak karakterlerin duygusal dünyası üzerine odaklanmıştır (Okyay Akt. Işıl ve elikutuğ, 2009, s. 28).

2006 yılında çektiğı ‘‘*Son Umut (Children of Men)*’’ filmi *P.D. James*’in aynı isimle yazdığı 1992 yılında İngiltere’de Faber And Faber Yayınevi tarafında yayınlanan distopik kitap; 2021 yılında (kitabın ifadesiyle) ‘Omega’ yılında dünya üzerinde ki son çocuklar doğar ve kadınlar bilinmeyen bir nedenden dolayı hamile kalamadığı bir dünyada geçer<sup>146</sup>.

Yönetmen bu filmde atmosfer yaratmadaki başarısının nitelikli bir şekilde ortaya koymanın yanında özellikle tek planda çekilen meşhur araba kovalamaca sahnesi seyirciyi adeta filmin içine sokmanın yanı sıra filmi de bilim-kurgu

<sup>146</sup> (<http://www.kitaptanfilme.com/2016/06/children-of-men.html>, Erişim Tarihi: 16.03.2019)

sinemasının klasikleri arasına sokmuştur. (Sivaslıoğlu, 2016, s. 80). Film genel anlamda;

Yer yer sarsıcı ve başdöndürücü olmakla birlikte, tüm patlamalarına rağmen hayli insan odaklı olan filmde seyirciyi biraz koparma riski taşıyan bir tercih bu. Ne kadar hareketli olsa da üzerine kan sıçrayana kadar 'kamera'nın farkında olmuyorsunuz. Kan epey yadırgatıcı bir etki yapıyor. Seyirciyi bir anda öyküden alıp savaş haberi izliyor ruh haline taşıdığı için de bizi doğruca günümüze bağlıyor. Ancak *Cuarón*'un muhtemelen istemli bu küçük 'yadırgatma seansı' dışında, kamerası ne kadar hareketli olsa da odağını hep karakterlerin üzerinde tutmayı başardığı, manzarayı insan üzerinden tanımladığı söylenebilir. '*Son Umut*'u sadece 'gelecekte geçen bir kovalamaca filmi' değil de etkileyici bir distopya yapan şeyler de *Cuarón*'un bu tür tercihleri zaten (Kutlu akt. Işıl vd., 2009, s. 12).

2013 yılında çektiği bilim kurgu filmi "*Yerçekimi (Gravity)*" En İyi Film dahil, 7 Dalda Oscar ve 232'nin üzerinde ödül getirdi. "Tek mekanda geçen bir felaket filmi ne kadar sürükleyici olabilir sorusuna cevap arar gibiydi"(Sivaslıoğlu, 2016, s. 80). Film genel anlamda sinemada efekt kullanmanın en üst noktasından biri olmanın yanında son yıllarda çekilen en özgün uzay filmidir.

2018 yılında çektiği "*Roma*" filmi ise Meksiko şehrinde orta ve üst sınıfın yoğunlukta olduğu Colonia Roma mahallesinde dört çocuklu Antonio ve Sofia çiftinin evinde hizmetçilik yapan genç '*mextec*<sup>147</sup>' Cleo'yu anlatır ve kamera tamamen onun çevresinde dolaşır. Yönetmenin;

En kişisel filmi olması, kendi hayatından esinlenmesi, insanları, mekanları, olayları, eşyaları, detayları kendi geçmişinden çağırması itibariyle *Cuarón*'un bu evin dört çocuğundan biri olduğunu söylemek zor değil. Ama *Cuarón* o çocukların, ya da ebeveynlerden birinin gözünden okumayı seçmiyor. *Cuarón*'un filmi adadığı, kendi yardımcıları olan ve "Beni o büyüttü" dediği *Liboria "Libo" Rodríguez*'den esinlenen Cleo'nun hayatından filmi inşa etmek ona çok daha derinlikli ve geniş bir hareket alanı sağlıyor. 70'li yılların başındaki Meksika'nın ekonomik, sosyal, siyasi virajlarının irili ufaklı yansımalarını Cleo'nun etrafında ustalıkla detaylandırmak, ilham verici olaylar/görüntüler silsilesine zemin hazırlıyor... *Cuarón* saflığın, temizliğin, masumiyetin, o kadar da güvenli olmayan dış dünyada istismara uğramasının kaçınılmazlığını, kendi Roma evreninde de yadsıyamıyor. Çünkü bizzat o evrenin içinden geliyor. Çünkü kendi *Libo*'sunu çok iyi tanıyor, onun yaşadıklarını biliyor (Danacı, 2019).

*Guillermo del Toro*, sadece Yeni Dalga Meksika sineması için değil edindiği yer bakımından tüm dünya sineması için özgün bir kimlik taşır. Fantastik

<sup>147</sup> **Mextec:** Güney Meksika topraklarında yaşamış, kökenleri Aztek'lerden önceye dayanan yerli halkına verilen isimdir.

sinemanın unsurları ile Latin Amerika'nın Büyülü Gerçekçilik akımının birleştirdiği büyüleyici tarzı ile takdir topladı. 1993 yapımı Meksiko Şehrinde geçen “*Cronos (La Invencion de Cronos)*” bunun ilk örneği oldu. Ardından ABD’de 1997 yılında çektiği “*Mimic*” filmi eleştirmenler tarafından en güzel “fantastik bilim kurgu” filmlerinden biri olarak değerlendirildi. 2001 yılında çektiği “*Şeytanın Belkemiği (El Espinazo del Diablo)*” ve 2006 yılında çektiği “*Pan’ın Labirenti (El Laberinto del Fauno)*” filmleri İspanya İç Savaşı sırasında geçen ve Büyülü Gerçekçilikten beslenen muhteşem hikâyeleri bünyesinde barındırmaktadır. Özellikle “*Pan’ın Labirenti (El Laberinto del Fauno)*<sup>148</sup>” filmi; 1944 İspanya’ında sivil savaşın bitmesine yakın Navarra’nın dağlık bölgelerinde faşist yönetimin emrinde ordu adına sınırı isyancılardan temizlemekle görevlendirilen üvey babası Kaptan Vidal’ın yanına hamile annesi Carmen ile birlikte taşınan 10 yaşındaki kendi hayal dünyasında yaşayan Ofelia’nın yerleştikleri evin arka bahçesinde keşfettiği labirentin içerisinde Pan adında bir yaratıkla tanışır. Pan, ona sadece onun görüp okuyabileceği bir kitap verir. Kitabın içerisinde ise tamamladığında prenses olacağı bazı görevler vardır. Hem düş dünyasında hem de gerçek dünyada onu bekleyen birçok güçlük vardır.

“Faşizmi bu denli iyi anlatan böyle cesur bir film çekeceksin, böyle bir masal kuracaksın. Fantastik sinemaya armağan ettiğin iş bu denli estetik olacak. Pes doğrusu...” (Erşahin Akt. Işıl vd., 2009, s. 91). Film; “bildik bir üslup olarak “tarihi bir döneme küçük bir kızın gözünden bakan” bir film değil. Filmin paralel ilerleyen biri gerçek dünyada, diğeri fantastik iki öyküsü var. Filmin yönetmeni ve senaristi *Guillermo del Toro*, bu risk taşıyan kurgusunda önemseddiği ve bilerek önemsemediği biçimler ile bir yol izlemeyi tercih ediyor” (Danacı, 2019). 2017 yılında çektiği “*Suyun Sesi (The Shape Of Water)*” filmi ile birçok ödül almıştır.

*Alejandro González Iñárritu*’nun 2000 yılında çektiği “*Paramparça Aşklar, Köpekler (Amores Perros)*”, 2003 yılında çektiği “*21 Gram (21 Gramos)*” ve 2006 yılında çektiği “*Babil (Babel)*” filmleri “ölüm üçlemesi” (Hazine, 2012 ve Whipp, 2009) olarak adlandırılır. Özellikle yönetmenin ilk filmi

<sup>148</sup> “*Guillermo del Toro*’nun prodüksiyon ekibinde yönetmen *Alfonso Cuarón*, filmin mutfağına girip kurguya katkıda bulunan *Alejandro González Iñárritu* ve çoğu filminin o gizemli havayı belirlemiş usta sinematograf *Guillermo Navarro* gibi isimlerle tam bir Meksika dayanışması var”dır (Danacı, 2008).



Meksika sineması için nitelikli bir milattır. Bu filmin elde ettiği başarı sayesinde Meksika'nın bir süredir işlemediği suç, uyuşturucu gibi kanunsuz işlerin işlendiği filmlere geri dönüş yaptı.

Özellikle 2000 yılında *Alejandro González Iñárritu* tarafında çekilen “*Paramparça Aşklar Köpekler (Amores Perros)*”, 2002 yılında *Alfonso Cuarón* tarafında çekilen “*Ananı Da (Y tu Mama Tambien)*” ve 2002 yılında çekilen *Carlos Carrera*'nin yönettiği “*Günah (El Crimen de padre Amore)*” filmleri dünyada aynı başarılı elde etmeden önce, Meksika'daki gişede büyük bir başarı elde ettiler. Bu yeni sinema daha çok mizah içeren bir anlayışa sahiptir ve genellikle orta sınıflara odaklanmaktadır. Bu tabi ki, bu filmlerin politik bir yönünün olmadığı anlamına gelmemelidir<sup>149</sup>. Filmlerden hiçbiri, alt-sınıflardaki yoksulluğu ve sömürüyü anlatan 1980'lerin ve 1990'ların ihbar sinemasının bir parçası değildirler(Hayward, 2012, s. 601).

Bahse konu *İhbar Sineması*'nın yetkin örnekleri ise 1985 yılında *Felipe Gonzales*'in yönettiği “*Işık Motifleri (Los motivos de Luz)*” ve özellikle 1999 yılında *Luis Estrada*'nın yönettiği “*Hirodes'in Yasası (La Ley de Herodes/Herod's Law)*” isimli yapım “PRI'nın yolsuzluklarını gösteren güçlü bir çalışmadır” (Hayward, 2012, s. 601).

Devlet ile sinema arasındaki karmaşık ve aslında paradoksal ilişkilerin bir ders kitabı niteliğindeki örneği “*Herod's Law (La ley de Herodes, Luis Estrada, 1999)*” adlı bir Meksika filmidir. Meksika yetmiş yıldan fazla süre Kurumsal Devrimci Parti (PRI) tarafından yönetilmiştir. Meksika devleti *Octavio Paz*'ın tipik Latin Amerika devletini “*iyiliksever, insan yiyen dev olarak tanımlamasına çok iyi uyar*” (Johnson'dan akt. Wayne, 2011, s. 100).

Film 1940'lı yıllarda geçen bir politik yozlaşma öyküsüdür. Politik suikaste karışmış olan PRI'nın adı açıkça verilir<sup>150</sup>. Devletin film dağıtım tekeli elinde bulundurduğu İMCİNE kanarıyla gösterimleri erteleme, sınırlı sayıda gösterim ve görüntülerin net olmadığı gösterimler ile film birçok kirli oyunlara maruz kaldı. Halka ulaşmasını sabote edebilmek için İMCİNE kendisinden daha küçük şirketler aracılığıyla dağıtılarak halk tarafından unutulmasını hızlandırmak amacıyla yönetmene geri teslim etti. Fakat bu noktada gizemli bir yardımsever

<sup>149</sup> **Bkz.** *Alfonso Cuarón*, “*Ananı da (Y Tu Mamá También)*” filmi için yukarıda belirtilen teşhisler ve “*Amores Perros*” un değerlendirme bölümü.

<sup>150</sup> 1988-1994 yılları arasında Meksika Cumhurbaşkanlığı görevini yürüten “Eski başkan Sanias de Gortari şimdi firaridir ve yaygın olarak suikastlara karıştığına inanılmaktadır, bu arada kardeşi de uyuşturucu parası aklamaktan cezaevindedir” (Cox'dan akt. Wayne, 2011, s. 100).

devreye girdi. Filmin ülke çapında gösterime girmesi için 250 kopyayı finanse etti. Sonuç olarak eleştirel ve popüler bir başarı kazandı. Fakat filmi finanse eden kişi olarak başkan adayı Meksikadaki Coca-Cola'nın eski yöneticisi olan sağcı muhalefet partisi PAN olduğuna ilişkin spekülasyonlar mevcuttur. “Bu doğruysa, o zaman solcu bir film sağcı parti olan PAN tarafından seçimlerde işe yarayacağı umuduyla diğer sağcı parti PRI'm desteğini azaltmak için kullanılmıştır” (Cox'dan atk. Wayne, 2011, s. 101). Sonuçta ise gerçekten de PAN Temmuz 2000'de Meksika'da yapılan başkanlık seçimlerini kazandı. *M. Moore*'un *Washington Post* gazetesinde yer alan yazısında;

Bu film *National Culture and Arts Council* aracılığıyla hükümetten mali yardım aldı, ancak konseyin onayladığı senaryo çekimler sırasında PRI adının dahil edilmesi için değiştirildi. Dahası, orijinal senaryo kötü adamların cezalandırıldığı geleneksel bir mutlu sona sahipken, bitmiş filmde yozlaşma zirveye çıkar (Moore'den akt. Wayne, 2011, s. 100) şeklindedir.

Bu *Luis Estrada*'nın filmi Ayrıca dönemin önemli ismi olan ve Meksika'nın en çok sevilen yönetmenlerinden *Luis Estrada*'nın yönettiği diğer önemli filmler ise “*Bandidos (1991)*”, “*Ambar (1994)*” ve “*La Dictadura Perfecta (The Perfect Dictatorship/2014)*” ismini taşıyan çalışmalarıdır.

1999 yılında çekilen yönetmenliğini *Antonio Serrano*'nun yaptığı “*Seks, Utanç, Gözyaşları (Sexo, Pudor y Lágrimas)*”, 2000 yılında çekilen yönetmen koltuğunda *Salvador Carrasco*'nun olduğu “*Başka Bir Fetih (El Otra Conquista)*” ve 2002 yılında çekilen *Carlos Carrera*'nın yönetmenliğini yaptığı “*Padre Amaro'nun Suçu (El Crimen del Padre Amaro)*” Meksika Yeni Dalga sinemasının öne çıkan diğer yapımlardır.

2010 yılında çekilen kara mizah örneği, son dönemin giderek büyüyen kültürel varoluş biçimi “*narco cultura*<sup>151</sup>” türünü eleştirmede ustalık noktasına ulaşmış “*Cehennem( El Infierno)*”; görsel açıdan başarılıdır. “Meksika son yıllarda hükümeti protesto eden öğrencilerin uyuşturucu kartelleri tarafından öldürüldüğü, twitter'da kartel liderleri hakkında tweet atanların kaçırılıp öldürüldüğü, hiçbir gazetecinin uyuşturucu kartellerine dair gerçek haberler yapmaya cesaret edemediği bir ülke halini aldı. Tüm bu şiddeti kutsayan şey ise yükselişe geçmiş olan *narco cultura*. Bu bağlamda “*Cehennem (El Infierno)*” cesur da bir film...”dir (Aksoy, 2014).

<sup>151</sup> **Narco Cultura:** Uyuşturucu Kültürü.

## 2.8. 2000 VE SONRASI MEKSİKA SİNEMASI

2000’li yıllara gelindiğinde 1990’lı yıllardan devralınan sinema artık daha bağımsız bir bakış açısı ile film çeken yönetmenlere bırakmıştır. Bu kişisel perspektif özellikle Avrupa sinemasında var olan ‘auteur’ ya da ‘yönetmen sineması’ yaklaşımını Meksika sinemasına getirmiş oldu. Yeni Dalga’nın etkisi ile varlığını kuruyan yapı bu yaklaşımla varlığını sağlamlaştırarak yoluna kesintisiz devam etti. Sokak kültürünü ve sokak sanatına yaklaştı ve rap’i ile marihuanaları daha cesur ve daha net bir biçimde gösterir oldu.

Bulduğumuz yeni binyılda Meksika sineması için bir Rönesanstan söz edilebilir. Farklı finansal ve yapısal uygulamalar sonucu yeni bir yapım dalgasının ortaya çıkmasına yardımcı olduğunu vurgulamalıyız. Bu dönemin öne çıkan özellikleri ise sık sık ülkenin sorunlu geçmişi ile ilgili gerçeklerin peşindelerdir ya da bu ülkelerin en fakir insanların yaşadıkları zorlu yaşam koşullarını kararlılıkla ortaya koymayı seçmiştir yönetmenler (Hayward, 2012, s. 599). Öne çıkan isimler ise *Amat Escalante* ve *Carlos Reyendas*’dır.

*Carlos Reyendas* hakkında genel bir değerlendirme yapılacak olursa “içsel ve kişisel meseleleri kendine dert edinip gene de evrensel olabilmeyi başaran kaç yönetmen var ki? Kaç yönetmen bir kişinin ya da kısıtlı bir topluluğun derdinden tasasından yola çıkıp evrensel bir sancıyı anlatabiliyor ki?” (Aksoy, 2014). 2002 yılında çektiği “*Japon (Japón)*” filmi şehir yaşamın keşmekeşinden kaçamayan, modern yaşamın dayatmalarından yorgun düşen ve huzur arayan bir ressamın ölüme doğru yaptığı yolculuğu konu alan, ağırlıklı olarak dini motifleri kullanan, diyaloglardan öte görüntüler eşliğinde yönetmenin derdini anlatmaya çalıştığı, hikayeden öte anlatım yapısının ön plana çıktığı minimalist sinemanın farklı bir örneğini olan yapım, daha geniş bir anlamda;

Simgesel dili, dini referansları, mistik müzikleri ve yapmış olduğu göndermelerle de başta Avrupa olmak üzere tüm dünyada dikkatleri üzerine toplar. Tıpkı *Abbas Kiarostami*’nin “*Kirazın Tadı (Taste of Cherry/1997)*” filmindeki gibi intihar etmeyi planlayan isimsiz başkarakter, ölüme doğru yapmış olduğu yolculuk sırasında yaşamın aslında ölümlü kutsandığının farkına vararak intihar etmekten vazgeçer. Doğaya yakınlaşarak ve hayatını daha basite indirgeyerek yüklerinden ve kafasını meşgul eden sorumluluklarından kurtulan başkarakter, doğaya yakınlaştıkça içgüdülerine karşı koymayı bırakır ve kendisini özgürleştirir (Saydam, 2013).

2005 yılında çektiği “*Cennette Savaş (Batalla en El Cielo)*” Meksiko şehrinde geçer. Filmde bir generalin özel şoförlüğünü yapan ve alt sınıfa mensup Marcos ile generalin üst sınıfa mensup güzel kızı Ana arasında yaşananları konu alan film sınıf çatışmalarına, sınıfların bir yan ürün olarak ürettiği eşitsizliğe, militarizm gibi birçok konuyu irdeler. “*En Meksikalı*” filmi olmasının yanı sıra; sinemada sembolizmin nasıl işlenmesi gerektiği konusunda ders niyetine okutulabilecek kadar başarılı bir filmdir (Aksoy, 2014). Genel anlamda;

Cinselliği, filmdeki çatışma alanlarını vurgulamak için kullanan *Reygadas*, karakterlerini detaylı çözümlenmeler eşliğinde vermeden, onları mensup oldukları sınıfların birer prototipi şeklinde sunar. Karakterlerin kişisel husumetlerinden çok, daha derin sınıfsal çatışmalara vurgu yapar. İlk filmdeki gibi belgesele yakın izlenimci kamerası, uzun plan sekanslar ve *Gus Van Sant*'in “*Fil (Elephant/2003)*”de yaptığı gibi karakterlerin eylemden önce ve sonra yaşadıklarını, onların çevrelerinde dolanarak veren yönetmen, oldukça sarsıcı bir filme de imza atar. Sınıf çatışmaları üzerinden, günah, din, vicdan azabı gibi konuları da filmde sorgular... (Saydam, 2013).

2007 yılında çektiği “*Sessiz Işık (Luz Silenciosa/Stellet Licht)*” filmleriyle entelektüel anlamda birçok isimin takip ettiği biri konumuna ulaşmıştır. Meksika kırsalında geçen filmde; eşi ve çocukları ile yaşayan Johan, bir başka kadınla ilişki yaşar ve bu ilişkiyi bir türlü sonlandıramaz. Süreç uzadıkça kendi doğasını dair yeni bilgiler edinmesini konu alan film;

Simgesel ve minimalist anlatımını en üst seviyeye çıkararak, başta çerçeve içinde yakaladığı çerçeveler olmak üzere, doğal yaşamdan ve kullanmış olduğu mekânlardan elde ettiği görüntüler aracılığıyla insan duygularının izdüşümlerini ekrana yansıtır... Bütün bu özelliklerinin dışında, finaliyle de oldukça ilginç bir yerde durur. Özellikle zamanın geri getirilemeyişi üzerine yapılan konuşmadan sonra, bozuk saatin yeniden kuruluşu ve bunu izleyen mucizevî sahneler filmin zamanla ilgili derdini de ortaya koyar. Zaman bir yerde durur ve hikâye akmaya devam eder. Saat düzelerken, zaman da düzeler. Doğal ışığın filme kattığı saflık, karakterleri izleyen kamera ve filmin sinema derslerinde gösterilecek derecede kusursuz finali “*Sessiz Işık*”ı büyüleyici kılmaya yetmektedir (Saydam, 2013).

2012 yılında çektiği “*Karanlıktan Aydınlığa (Post Tenebras Lux)*”<sup>152</sup> filmiyle Cannes’de En İyi Yönetmen ödülünü alan film; doğanın ortasında iki çocuklu bir ailenin her şeyden ve herkesten uzak yaşantısına odaklanır. İki sekansta açılır. Birincisinde küçük olan Rut<sup>153</sup>, geniş bir düzlükte, çevresinde konumlanmış hayvanların arasında bir şeyler aramaktadır ve diğer taraftan

<sup>152</sup> Latince’de karanlığın ardındaki aydınlık (ışık) anlamına geliyor

<sup>153</sup> *Carlos Reygadas*’ın kendi kızı *Rut Reygadas* tarafından canlandırılıyor.

sayıklar: Anne, baba, Eleazar... Havanın karardığı bölümde diğerine kıpkırmızı bir ışık huzmesi saçan, elinde çantası olan bir iblisin eve girdiği sahneye geçilir. Kapıda ise Rut'un abisi Eleazar, iblisin annesi ile babasının odasına girmesini ve bir süre sonra çıkmasını izliyor. Neden oraya girdiği netleşmeyen bu açılıştan sonra muhteşem görüntüler ve harikulade bir çekim tekniği kullanarak oluşturduğu psikedelik<sup>154</sup>, sürreal filmi içinde kaybolmaya başlarız.

Seveni de çok, yerden yere vuranı da. Aslında bir film insanları bu şekilde ikiye ayırıyorsa ortada birden fazla sebep olabilir: Ya bu film çok iyidir, zevkler iyi filmlerde her zaman tezat yaratacağından iki grup ortaya çıkar; ya da bu film çok kaotiktir, kimse ne düşüneceğini bilmez. Bir de *Post Tenebrax Lux* gibi filmleri ele alabileceğimiz üçüncü bir grup var. *Andrey Tarkovski* (ki "*Ayna (Zerkalo)*") filmi ile "*Karanlıktan Aydınlığa (Post Tenebras Lux)*" oldukça benzetilir - "*Ayna (Zerkalo)*" da (*Andrey Tarkovski*'nin en kişisel filmidir), *Terrence Malick* ve *David Lynch* gibi tanınmış yönetmenlerin eserlerini de ekleyebileceğimiz bu üçüncü grup için bir tanım yapmak zor. Daha çok filmleri seyretmek, bir kez daha seyretmek, bir kez daha seyretmek ve her seferinde farklı noktaları yakalamak gerekiyor. Çoğu zaman da bir şey yakalamak manasız kaçıyor çünkü sinema, bu üçüncü grupta, kaynağı olan yönetmenin zihninin perdeye yansımaları oluyor. Seyirci ne kadar çabalasa da kırıntılarla idare etmek zorunda kalıyor (Hazine, 2014).

Yönetmenin film için değerlendirmesi ise; "Aradığımız basit yanıtları vermeyerek aslında size seyirci olarak ne kadar saygı duyduğumu anlayacağınızı umuyorum" şeklinde ifade ediyor. Fazlasıyla kişisel, gerçeküstü eserde yanıt aramak neredeyse olanaksız. *Prizm efektinin* kullanıldığı dış mekan çekimleri, ışıklar ve kamera içerikle "öyle büyüleyici bir bütünlükte bir araya getiriyor ki filmin masalsi fantastik yanı ile etkileyici ve ayık tutucu şiirselliği bu görüntülerle muhteşem bir ahenk yakalıyor" ki boş bir tuvalde gelişigüzel dokunan fırçanın izlerini çözümlenmeye çalışıyorsunuz. Bir ayara getirilen görüntülerin oluşum biçimi hayalle gerçeğin arasında hissettirmeye yetiyor. Kalıplar üzerinde filmi anlamlandırmak ise anlamsız (Hazine, 2014). Diğer bir ifadeyle; "*Japon (Japón)*", "*Cennette Savaş (Battle In Heaven)*" ve "*Sessiz Işık (Stellet Licht)*" adlı üç görkemli filme imza atan *Carlos Reygadas*, cesaretiyle Meksika sinemanın bir diğer önemli ismi olmuştur" (Erşahin, 2009, s. 165).

*Amat Escalante*<sup>155</sup> Meksika sinemasının *Michael Haneke*'si payesi şimdiden verilmiş durumda. Barcelona'da doğmuş olmasına rağmen hayatının

<sup>154</sup> Psikedelik müzik ya da psikedelik rock, 1960'lardaki yaygın madde kullanımından etkilenerek pop kültürüne de yansıyan müzik türü, bu yıllarda en yaygın dönemini yaşadı.

<sup>155</sup> (<https://pro.festivalscope.com/director/escalante-amat>, Erişim Tarihi: 16.03.2018 )

çoğunluğunu Meksika (Guanajuato)'da geçirmiştir. Katalonya'daki *Sinematografik Araştırmalar Merkezi*'nde sinema filmi düzenleme ve ses eğitimi almak için Barselona'ya geri döndü. Daha sonra Küba'da Uluslararası Film ve Televizyon Okulu'nda okudu. 2003 yılında çektiği "*Amarrados*" isimli kısa filmi ile Berlin Film Festivali'nde ödül aldı. 2008 yılında çektiği "*Piçler (Los Bastardos)*", *Michael Haneke*'nin 2007 yılında çektiği "*Ölümcül Oyunlar (Funny Games)*"'in serbest bir uyarlaması olarak nitelendirilebilecek olan film onun kadar önemli ve bu filmden öte bir ters köşe ile karşılaşmak içten bile değil. "Başından sonuna kadar ironi ile ilmek ilmek dokunmuş yumruk gibi bir toplum eleştirisiydi. Ters köşe denilen hadisenin sadece yapmış olmak ve şaşırtmak için yapılmadığında nasıl da harikulade, nasıl da tatlı tatlı seyirciyi gıdıklayabileceğini gösteriyordu"(Aksoy, 2014). Şiirsel bir yanı mevcut ve 2005 yılında çektiği "*Kan (Sangre/Blood)*" filminde de hem aynı özellikleri korurken aynı zamanda da toplumsal hayatla ilgili yıkıcı ve sarsıcı bir metin oluşturmaktan geri durmuyor. 2013 yılında çektiği "*Heli*" filmi ile Cannes'de En İyi Yönetmen Ödülü'nü kazandı. Meksika'nın Guanajuato Bölgesi'nde halk geçimini iki şekilde sağlamak zorundadır ya bölgedeki araba fabrikasında çalışarak ya da yasadışı yollardan. Filme adını veren Heli, 17 yaşındadır ve 12 yaşındaki kız kardeşi (filmin kahramanı) Estele yasadışı işlere bulaşmış genç bir polise aşık olur. Kaçıp evlenmeyi planladıklarında ülkeyi kasıp kavuran uyuşturucu çetelerin yürüttüğü savaşlar ile de baş etmek zorunda kalmalarını anlatır. Genel olarak sınıfsal farklılıklar, toplumsal faşizm, toplumsal cinsiyeti sinema perdesine nitelikli bir şekilde aktarmak konusunda yetkin bir isim bunu yaparken de insanı nasıl acıtacağını çok iyi biliyor.

*Amat Escalante*, sineması genel anlamda bireysel çıkışsızlıklara odaklanır; ruhsal sıkışmışlıkları aktarmada usta ve sınıfsal farklılıklara en az diğer çağdaşı yönetmenler kadar önem vermesine rağmen asıl aktardığı sorunsal buradan çok uzakta konumlanıyor filmini. Yönetmen "klasik anlatı kalıplarını reddeden, bir hikâye anlatmaktansa bir duygu yaşatmayı tercih eden, bu özellikleriyle de ana akım filmlere alışık izleyiciye ters gelebilecek bir sinema" (Saydam, 2013) yaratmayı başarmış durumdadır.

*Francisco Vargas* filmografisi uzun olmasa da iki kısa film, bir tane belgesel ve 2005 yılında çektiği "*Keman (El Violin)*" askeri baskıların bir

direnışı sonlandırmaya çalıştığı bir coğrafyada bir kemanla kontrol noktalarını geçemeye çalışan bir ailenin hayatını odaklanır film.

Adı belirtilmeyen herhangi bir Latin Amerika ülkesinde, herhangi bir hükümet halka zulüm etmekte, insanları öldürmekte, yıkıp yağmalamakta, kadınlara tecavüz etmektedir. Askerler bir kasabayı basar ve tüm isyancıları öldürürler. Bir oğlu ve bir torunu olan yaşlı bir adam, elinde kemanıyla askerleri geçmeye çalışır. Ama kumandan kemancıdan müzik dersi almaya karar verir. Müzik ve şiddetin kesiştiği yerkürenin bu tuhaf parçasında işler nereye varacaktır ki... (Aksoy, 2014).

2006 yılı Meksika yapımı yönetmenliğini *Daniel Gruener*'in yaptığı "*Pazar Günü Ölmek (Morirse en Domingo/Never on a Sunday)*" organ mafyasıyla ilgili yapılan bir kara komedi örneği olmanın yanında "alabildiğine sert, bir başka ülke ve toplum eleştirisidir. Bir ölümün ardından olup bitenler... Masumiyetini çoktan yitirmiş, buna mecbur bırakılmış çaresiz, çıksız insanlar. Sadece hayatın değil, ölümün bile sömürüldüğü yerden insan manzaraları. Politik yapım, kapkara bir Meksika resmi çeker bize. Sistemle alıp veremediği olan rahatsız bir yaratıcının umutsuzluk senfonisidir izlediğimiz" (Erşahin, 2009, s. 165).

2009 yılında çekilen ABD'de daha iyi koşullarda yaşayabilmek için binlerce Meksikalı gibi Andres'in ABD-Meksika sınırındaki kaçak göçmen olarak aşmaya çalışmasına odaklanır. Meksika'nın en demokratik eyaleti Oaxaca'dan gelerek ülkenin en tehlikeli ABD sınır yerleşkesi Tijuana'da sıkışan hikaye Latin Amerika'nın genelinde belli sosyal sınıfların sıkışmışlıklarının nitelikli birer temsilidir. Tür olarak '*clandestino/kanunsuz*' olarak nitelendirilebilecek filmin yönetmen koltuğunda *Rigoberto Pérezcano*'nun oturduğu "*Kuzeyli (Norteado/Northless)*" ile yine aynı yıllarda paralel bir hikâyeye odaklanan ve 2009 yılında çekilen yönetmenliğini *Cary Joji Fukunaga*'nın yaptığı "*İsimsiz (Sin Nombre)*" sınır geçme ya da geçememe öyküsünü kapsayan bir filmidir.

2000'li yılların diğer önemli yapımları ise; 2003 yılı Meksika-Arjantin ortak yapımı yönetmenliğini *Hugo Rodriguez*'in yaptığı "*Nikotin (Nicotina)*" mafya filmi, 2003 yılında çekilen yönetmenliğini *Gabriel Soriano*'nun yaptığı "*Karanlıkta Altı Gün (Seis Dias en la Oscuridad)*" zengin sınıfa yöneltilen bir eleştiri niteliğinde ki yapım, 2004 yılında çekilen yönetmenliğini *Luis Mandoki*'nin yaptığı "*Masum Sesler (Voces Inocentes)*" El-Salvador iç savaşına ışık tutmaya çalışan yapım, 2004 yılında çekilen yönetmenliğini *Fernando*

*Eimbcke*'nin yaptığı “*Ördek Mevsimi (Temporada de Patos/ Duck Season)*” harika işlenmiş ve siyah beyaz çekilmiş bir komedi filmi, 2004 yılında çekilen yönetmenliğini *Alejandro Lozano*'nun yaptığı “*Cabos'u Öldürmek (Matando Cabos)*” büyük bütçelerle çekilen suç filmi, 2007 yılında çekilen *Gael García Bernal*'ın yönetmenlik denemesi olan “*Uçurum (Déficit)*” filmi, 2007 yapımı yönetmenliğini *Simon Bross*'un yaptığı ve *La Jornada*'ya göre döneminin en önemli yapımlarından “*Kötü Alışkanlıklar (Malos Hábitos/Bad Habits/2007)*” anoreksiya perspektifine alan bir filmidir.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. ALEJANDRO GONZÁLEZ İÑÁRRITU



Görsel 1. Alejandro González Iñárritu <sup>156</sup>

#### 3.1. ÖZ YAŞAM ÖYKÜSÜ

15 Ağustos 1963<sup>157</sup> tarihinde *Hector González Gama* ile *Luz María Iñárritu*'nun yedinci ve en küçük çocuğu olarak dünyaya gelmiştir (Seden, 2016). Meksika'nın başkenti Meksiko şehrinde doğan yönetmen, ekonomik sorunlar yaşayan orta sınıf bir ailede büyüdü (Sivaslıoğlu, 2016, s. 82).

On altı yaşında okuldan atıldıktan sonra ne yapmak istediğine karar veremedi. 17 ve 19 yaşlarında iken az miktar bir para ile ülkesinden kargo gemisiyle ayrılıp Atlantik Okyanusu'nu geçerek Avrupa ve Afrika'ya yaptığı seyahatler sayesinde “kazandığı deneyimlerden hayatı boyunca fayda gördüğünü” (Sivaslıoğlu, 2016, s. 82) ve sinema alanında ilham kaynağı olduğunu belirtmiştir (Seden, 2016). Özellikle film yapımında bu deneyimlerden fazlasıyla yararlandığını ve filmlerinde yer alan mekânların bu yolculuklar sırasında ziyaret ettiği yerler olduğunu belirtmiştir<sup>158</sup>.

İletişim okuduğu (Universidad Iberoamericana) üniversite yıllarında Meksika'nın bir numaralı rock müzik istasyonunda (WFM) DJ'lik yaptı (Borden ve Duijsens, 2011, s. 430) ve şarkı aralarında canlı skeçler ve karakterler canlandırdı. Böylelikle hikâye anlatma serüveni başlamış oldu (Seden, 2016).

<sup>156</sup> (Fotoğraf: Antonio Olmos)

<sup>157</sup> IMDb Mini Biyografi Yazan: Alejandro González Iñárritu, Erişim Tarihi: 24.02.2019

<sup>158</sup> ([https://www.imdb.com/name/nm0327944/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0327944/bio?ref_=nm_ov_bio_sm), Erişim Tarihi: 24.02.2019).

1988 yılında istasyonun yöneticisi oldu. Radyoda çalıştığı beş yıl boyunca dönemin ünlü rock yıldızlarıyla röportaj yaptı, konserleri canlı olarak dinleyiciye aktardı, WFM’yi Meksika’nın bir numaralı radyo istasyonu olması için çaba saffetti ve bunu da başardı.

1987-1989 yılları arasında Meksika yapımı altı uzun metraj filmin müziklerini hazırladı<sup>159</sup> (Vurdu, 2015b). Müziğin, sanatçı olarak film üzerinde kendisinden daha büyük bir etkisi olduğuna inandığını belirtti<sup>160</sup>.

90’lı yıllarda Meksika’nın en büyük TV kanalı *Televisa*’da çalışırken ülkesinin en genç prodüktörlerinden biri oldu. Kanaldan ayrıldıktan sonra *Raul Olvera* ile birlikte *Zeta Films(Z)*’i kurarak, televizyon için reklam filmleri ve kısa filmler yazıp yönetmeye başladı. Aynı yıllarda Polonyalı yönetmen *Ludwig Margules* yönetiminde tiyatro okudu. *Judith Weston* ile Maine ve Los Angeles’ta film yönetmenliği eğitimi aldı (Akbaba, 2017)<sup>161</sup>.

1995 yılında senarist *Guillermo Arriaga* ile tanıştı. Aynı yıl başrolünde *Miguel Bosé*’nin yer aldığı orta uzunluğa sahip ilk televizyon filmi “*Detras del Dinero*”’yu yazıp yönetmiştir. 1996 yapımı “*El Timbre*” takip etti. 1999 yılında WFM kampanyası için FIAP’tan GRAND PRIX Ödülü’nü aldı.

*Zeta Films(Z)*, Meksika’nın en büyük ve en güçlü film prodüksiyon şirketlerinden biri oldu. Uzun metraj film çeken genç yönetmenleri de bünyesine katarak büyümeye devam etti.

Senarist *Guillermo Arriaga*’yla birlikte Meksiko şehrinin çelişkili yönlerini 11 kısa filmle anlatmaya karar veren yönetmen 3 yıl ve 36 senaryo taslağı arasından iç içe geçmiş 3 hikâyeyi ayrıntılı olarak işlemeye karar verdi. Uzun ve titiz hazırlık sürecinin ardından 2000 yılında senaryosunu yazdığı ilk uzun metraj filmi “*Paramparça Aşklar-Köpekler (Amores Perros)*”’in yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlenerek sinema kariyerini de başlatmış oldu. Bu filmiyle dikkatleri üzerine çeken yönetmen, BAFTA’da En İyi Yabancı Dilde

---

<sup>159</sup> <https://www.sinemalar.com/sanatci/26171/alejandro-gonzalez-inarritu>, Erişim Tarihi: 27.02.2019)

<sup>160</sup> ([https://www.imdb.com/name/nm0327944/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0327944/bio?ref_=nm_ov_bio_sm), Erişim Tarihi: 24.02.2019) ve (<http://www.kulturelmasi.com/siradisi-yonetmen-alejandro-gonzalez-inarritu/>, Erişim Tarihi: 06.03.2019) adresinde *Evrin Vurdu*’nun “*Sıradışı Yönetmen: Alejandro González İnarritu*” makalesinde ise 1988-1990 yılları olarak verilmiştir ve müziklerini bestelediği filmlerden “*Gara de Tigre*” isimli filmi verilmiştir (Vurdu, 2015b).

<sup>161</sup> ([www.sinemalar.com](http://www.sinemalar.com) , Erişim Tarihi: 03.01.2016)

Film Ödülü'nün yanı sıra katıldığı festivallerden 50'den fazla ödül kazandı<sup>162</sup>. Dünyanın her yerinde gösterildi ve büyük gişe başarısı yakaladı. Ayrıca oyuncu *Gael García Bernal*'de ilk kez izleyiciler tanıştı.

2002 yılında *11 Eylül*'le ilgili hazırlanan, her yönetmenin kendi ülkesindeki farklı bakış açısını anlatacağı "*11'09''01- September 11*" filmi için seçildi. Yönetmen bu yapım sayesinde dünyadan önemli yapımcılar ve yönetmenlerle (*Wim Wenders, Ken Loach, Mira Nair, Amos Gitai* ve *Sean Penn*) tanıştı (Vurdu, 2015b). Böylelikle Hollywood kapıları da kendisine açılmış oldu.

*İlhan Yurtsever*'in '*Seyirci Artık Onların Peşinde*' isimli makalesinde mevcut durumu şu şekilde ifade etmiştir;

Son 15 yıllık dönemde<sup>163</sup> yıldız mertebesine ulaşmayı başarmış yönetmenlerin büyük çoğunluğunun ABD'den çıkması ise Amerikan sinemasının elindeki hem teknik hem de finansal imkânlar ve filmlerini dünyanın hemen her köşesine pazarlayabilme konusundaki olanakları göz önünde bulundurulunca pek olağandışı bir durum sayılmaz. Zaten Hollywood, ilk bir veya birkaç filmiyle özellikle eleştirel düzeyde başarı yakalamış diğer ülke sinemacılarını bir yolunu bulup kendi safına çekmesini de gayet iyi biliyor. Kuşkusuz bu isimlerin hepsinin de aynı seviyeyi koruyabildiklerini söylemek mümkün değil. Aralarından (*Alejandro González*) *Iñárritu*, (*Christoher*) *Nolan*, (*Guillermo*) *Del Toro*, (*Alfonso*) *Cuarón*, *Baz Luhrmann*, *Fernando Meirelles*, *Tom Tykwer* gibi istisnalar özgünlük ve yaratıcılıklarını muhafaza edebildikleri ölçüde ses getiriyor ve birer yıldız yönetmen olarak anılmayı hak ediyorlar (Yurtsever, 2009, s. 161)<sup>164</sup>.

<sup>162</sup> 2001 yılında En İyi Yabancı Film dalında Oscar ve Altın Küre adayı olan film, Şikago, Tokyo, Cannes, Los Angeles, Moskova, Havana Film Festivalleri gibi pek çok uluslararası festivalde boy gösterdi (Vurdu, 2015b).

<sup>163</sup> Mevcut makalenin yer aldığı eser Kasım-2009 yılı basımıdır. Bahse konu zaman dilimi ise 1994-2009 yıllarını kapsamaktadır. Ayrıca makalenin ilerleyen bölümünde ise şu tespitlere yer vermiştir;

Artık günümüz seyircisi, yüz milyonlarca dolar harcanarak 'imal' edilmiş, yegâne amacı gişe rekorları kırmak olan dev Hollywood prodüksiyonlarında bile özel efektler, oyuncu kadrosundaki starlar, heyecan/aksiyon katsayısı gibi unsurların yanı sıra yönetmen koltuğunda kimin oturduğunu da merak ediyor. Hatta yerine göre bu isimler filme yönelik olumlu ya da olumsuz bir önyargıyı da beraberimde getiriyor (Yurtsever, 2009, s. 161).

<sup>164</sup> Ayrıca mevcut durumun içerisinde üretim yapan *Guillermo del Toro* ve *Alfonso Cuarón*'un gözünden ise mevcut durum şu şekilde ifade edilmektedir;

Amerikanlaşma eleştirisinde bulunanlarla fazla ilgilenmiyorlar. Sonuçta, amaçları Meksika sinemasını kalkındırmak değil, gönüllerince film çekmek. *Guillermo Del Toro*'nun şu sözleri, vaziyeti oldukça iyi açıklıyor: "Arabamı yemek odasına park edecek veya garajda yemek yiyecek değilim. Eğer büyük, gösterişli filmler yapmak istiyorsam, Hollywood'da yaparım. Daha egzotik ve kişisel bir iş yapmak istersem de evime, Meksika'ya giderim". *Alfonso Cuarón* ise gençlere duacı: "Neyse ki, yeni kuşağın büyük kısmı eski önyargılardan uzak. Hem yüzde yüz Meksikalı, hem de evrensel olabilmenin mümkün olduğunu fark ediyorlar (<http://www.radikal.com.tr>, Erişim Tarihi: 03.11.2015).

Sinema eleştirmeni *Atilla Dorsay*'ın ifadesiyle; “tam 11 ülkeden 11 yönetmen seçilip onlara son derece özgür bir biçimde 11 dakika, 9 saniye ve de bir karelik filmler yaptırmak... Elbette simgesel olarak 11 Eylül 2001 tarihini hatırlatmak için... Böyle bir projeden korkulur” şeklinde ifade ederek bazı bölümlerin genelin altında kaldığını fakat;

Onlar bile bütünün içinde eriyip gidiyor. Çünkü bütün başarılı, bütün çok ilginç. Bir analiz bir siyasal tahlil, bir yapısal araştırma değil bu... Sadece bu olayın 11 ayrı halk ve coğrafyadaki yankılarından içtenlikle derlenmiş izlenimler... Ve sonuç olarak hem siyasal, hem de sinema sanatı açısından güçlü bir film ortaya çıkıyor. Siyaset açısından tüm korkunçluğuna karşın New York saldırısının, yıllardır dünyanın dört bir yanında yaşanan ve en azından bir bölümünden ABD'nin sorumlu olduğu büyük acılardan sadece bir diğeri olduğu hatırlatılıyor. Ve bu olayın çağın en büyük trajedisi olarak sunulmasına karşı uluslararası bir itiraz sesi oluşuyor... En güçlüleri... Meksikalı *Iñárritu*, yer yer binalardan düşen insanların flaşlar halinde görüldüğü tümüye karanlık bir perde önünde, faciannın sadece seslerini dinleterek, büyük bir dramatik güce ulaşıyor (Dorsay, 2006, s. 264).

Bu başarının ardından *Guillermo Arriaga* ile birlikte çalışmaları 2003 yapımı “*21 Gram (21 Grams)*” ile devam etti. Bu kez ABD’de çekilen filmde *Benicio del Toro*, *Naomi Watts* ve *Sean Penn* gibi ünlü oyuncular da yer aldı. Kesişen hikâye yapısının korunduğu film Venedik Film Festivali’nde gösterildi. Aktör *Sean Penn* Volpi Kupası<sup>165</sup>,’nı kazandı ve 2004 Akademi Ödülleri’nde *Benicio Del Toro* ve *Naomi Watts* performanslarıyla aday gösterildi.

2005’te yönetmen *Rodrigo García*’nın “*Dokuz Hayat (Nine Lives)*”’ın hemen ardından 2006’da *Carlos Armella* ve *Pedro González-Rubio*’nun birlikte çektikleri “*Toro Negro*” belgeselinin yapımcılığını üstlendi.

2006 yılında oldukça güçlü bir kadroyla çekilen “*Babil (Babel)*” isimli filmi; 3 kıtada, 4 farklı ülkede, 4 dilde derinlemesine kişisel ve politik boyutlar arasında geçişler yapar. “*Babil*”de, “insanoğlunu birbirinden ayıran bariyerlerin/engellerin doğasını, paramparça edici bir gerçekçilikle keşfe çıktı. *İncil*’deki “*Babil Kulesi*” kavramından yola çıkarak günümüzdeki yansımalarını sorguladığı”<sup>166</sup> filmde *Brad Pitt*, *Cate Blanchett* ve *Gael Garcia Barmel* ile birlikte çalıştı. Venedik’te En İyi Yönetmen Ödülü’nü kazandı ve En İyi

---

Böylelikle Hollywood sinemasının Meksika’ya nasıl yansıdığı ve karşılıklı ilişkisi daha anlaşılır bir düzleme taşınmaktadır. Yönetmenler seçtikleri filmlerin türüne göre öncelikleri belirleyerek mevcut seçimlerini Meksika’dan ya da Hollywood’dan yana kullanmaktadırlar.

<sup>165</sup> **Volpi Kupası:** Venedik Film Festivali En İyi Erkek Oyuncu Ödülü

<sup>166</sup> (<http://arsiv.ntv.com.tr>, Erişim Tarihi: 02.01.2016).

Yönetmen Akademi Ödülü<sup>167</sup>'nün yanı sıra En İyi Film Akademi Ödülü'ne aday gösterildi. 15 Ocak 2007'de Altın Küre Ödülleri'nde drama kategorisinde En İyi Sinema Filmini kazanmaya devam etti.

Dünya çapında şöhret getiren ilk üç filminde iç içe geçmiş birbirlerinden farklı dünya algıları olan insanların hayat hikâyelerini büyük bir başarıyla sinemaya yansıtan yönetmenin en büyük yardımcısı, senarist *Guillermo Arriaga*'ydı. "*Babil*" filminden sonra ikili yollarını ayırdı<sup>168</sup>. *Alejandro González Iñárritu*, çekim sırasında *Guillermo Arriaga*'nın setten çıkarmasını yasaklaması üzerine profesyonel olarak yollarını ayırdılar. *Los Angeles Times*'a yaptığı açıklamada *Guillermo Arriaga*; "Sona gelmek zorundaydı, ama yine de *Alejandro González Iñárritu*'ya saygı duyuyorum" (Whipp, 2009 ve Seden, 2016) demiştir.

2007 yılında "*Herkesin Kendi Sineması (Chacun Son Cinéma)*" isimli filmde kendine ayrılmış kısa bir bölüm olan '*Anna*'ı yazıp yönetti. Film beyaz perdeye saygı niteliğindedir (Seden, 2016). "Çektiği kısa filmlerden uzun metraj filmlere kadar plan sekansı bir imza gibi kullanan, 3 dakikalık "*Anna*" filminde de karakterin sinemadan çıkıp sigara içişi gibi basit görünen bir sekansı sandığından çok daha fazla zorlanarak çektiğini ifade et"miştir (Şen, 2015). Film

---

<sup>167</sup> En İyi Yönetmen Akademi Ödülü'ne ve En İyi Yönetmen Amerika Birliği Direktörleri'ne aday gösterilen ilk Meksika direktörüdür (<https://www.imdb.com>, Erişim Tarihi: 24.02.2019).

<sup>168</sup> "*Alejandro González Iñárritu*, çekim sırasında *Guillermo Arriaga*'nın setten çıkmasını yasaklaması üzerine profesyonel olarak yollarını ayırdılar" şeklinde bilgilerin yanında "*Babel(2006)*" filminde "*Iñárritu*, *Arriaga*'nın sete girişini engellemiştir" (Seden, 2016) şeklinde bilgilerde mevcuttur. Ayrıca *Ecem Şen*'in "*Iñárritu*'ya *Anna*'nın Gözlerinden Bakmak" isimli makalesinde;

*21 Grams* ve *Babel*'den sonra büyük bir kitle tarafından, sürekli kesişen hayat hikayeleri çekmekle eleştirilen *Iñárritu*, *Guillermo Arriaga* ile aralarında çıkan sorunlar dolayısıyla yollarını ayırmasından sonra kesişen hayat hikayeleri kısılcından da kendini çıkarmış oldu. Yine de bir yönetmeni kesişen hayat hikayeleri üzerinden eleştirmek, popüler ürünler üreten bir başka yönetmeni "hiç diğer hayatlarla kesişmiyor hep aynı" şeklinde oldukça sığ bir eleştiriye tabi tutmaktan pek de farklı değil. Nitekim bu senaryolar bir üçlemenin ayrı ayrı parçaları olduğundan tabii ki bazı unsurları ortak olacaktı. *Guillermo Arriaga*'nın elinden çıkan senaryolara çektiği filmlerle büyük bir üne kavuşan ve *Amores Perros*'un ardından hemen Hollywood'a transfer olan *Iñárritu*, muhalif bakış açısını hiç kaybetmese de dostu *Guillermo Arriaga* ile araları açılmıştı. *Babel*'in ardından *Guillermo Arriaga*'nın bir auteur olarak anılmak istemesi ve birçok alanda *Iñárritu* ile eşit haklar talep etmesi *Iñárritu*'nun basına açık mektup yazması ve *Arriaga*'ya ithafen "sete adım atmamış hatta eline bir kez kamera almamış birinin bu şekilde anılamayacağını" belirtmesi üzerine ikilinin arası iyice açılmıştı. *Iñárritu*'nun *Guillermo Arriaga*'dan bağımsız çektiği ilk uzun metraj filmi olan *Biutiful*, *Javier Bardem*'in başarılı performansına rağmen belli bir hayal kırıklığıyla karşılanmıştı. Son olarak kariyerlerine ayrı ayrı devam eden iki arkadaş kendi senaryolarını yazıp filmlerini çekmeyi sürdürüyorlar (Şen, 2015).

biçimsel olarak 60. Cannes Film Festivali'nde, aralarında *David Lynch*, *David Cronenberg*, *Ken Loach* gibi ünlü auteur yönetmenlerinde bulunduğu 30'dan fazla yönetmenden sinemanın önemini anlatan 3 dakikalık bir kısa film projesini içermektedir. Daha sonra bir araya getirilen filmler arasında en dikkat çeken filmlerden biri hiç kuşkusuz Meksikalı yönetmen *Alejandro Gonzalez Iñárritu*'ya ait "*Anna*" adlı eserdir;

Peki neden *Anna*'nın gözlerinden bakmak? Gözlerimizi kapattığımız birçok sosyo-ekonomik problemle her yeni filmi aracılığıyla izleyicisini yüzleştiren ve izleyicisinin üzerinde olası bir mutsuzluk ve bazen de gözyaşı bırakan bir yönetmen *Alejandro Gonzalez Iñárritu*. Modern toplumun modern bireyleri olarak kapılıp gittiğimiz ve gözümüzün önündeki sınıf farkına, kapitalizmin nasıl bir canavara dönüştüğüne ve bu durumun yarattığı fırsat eşitsizliğine gözlerimizi kapatmışken, *Anna*'nın kulağına ne olduğunu fısıldayan partneri, *Iñárritu*'dan başkası değil aslında. Her yeni filmiyle izleyicisinin kulağına bir şeyler fısıldayan ve adeta onun gözleri olan bir yönetmenle tanıştıktan sonra sinemanın değeri de *Anna*'nın tutkusu kadar değerlenir (Şen, 2015).

7 Mayıs 2010'da Cannes Film Festivali'nde galası yapılan ve ismi İngilizcede ki "*Beautiful (Güzel)*" kelimesinin İspanyolca telaffuzu "*Biutiful*" olarak gösterime giren filmin başrolünde *Javier Bardem* oynadı. Barcelona'da geçen çok dramatik bir hikâyeyi konu aldığı film; En İyi Yabancı Film dalında ikinci kez Oscar'a aday oldu. *Javier Bardem* Cannes'da En İyi Erkek Oyuncu<sup>169</sup> ödülünü kazandı ve En İyi Erkek Oyuncu Akademisi Ödülü'ne aday gösterildi. *Alejandro González Iñárritu*, ilk filmi "*Amores Perros*" bu yana ikinci kez anadili olan İspanyolca dönüş yaptı ve kariyerinde ikinci kez 83. Akademi Ödülleri'nde En İyi Yabancı Dil Film dalında aday gösterildi.

2014'te ilk defa kara mizahı denediği "*Birdman veya Cahilliğin Umulmayan Erdemi (Birdman or The Unexpevted Virtue Of Ignorance)*" en çok ödül getiren filmi oldu. Film, birçok ödül adaylığının yanında; En İyi Film, En İyi Yönetmen ve En İyi Orijinal Senaryo dallarında Meksikalı yönetmene 3 Oscar birden kazandırdı. "En İyi Yönetmen ödülünü *Alfonso Cuarón*'dan sonra kazanan ikinci Latin Amerikalı oldu"(Sivaslıoğlu, 2016, s. 83).

2014'un Nisan ayında *Alejandro González Iñárritu* senaryosunu *Mark L. Smith*'le birlikte yazdığı *Michael Punke*'nin 2002 yılında kaleme aldığı "*Diriliş: Bir İntikam Romanı (The Revenant: A Novel Of Revenge)*" isimli kitaptan aynı

---

<sup>169</sup> *Daniele Luchetti*'nin yönettiği "*Hayatımız (La Nostra Vita/2010)*" filminde oynayan *Elio Germano* ile ödül paylaşıldı.

isimle uyarlanan film de *Leonardo DiCaprio*, *Tom Hardy* ve *Will Poulter* gibi isimler yer aldılar. Filmin çekimleri Eylül 2014 Alberta ve B.C. Prodüksiyon şirketlerinin katkılarıyla başladı ve Şubat 2015'te tamamlanması planlanıyordu. Fakat çekim takviminin çok gerisinde kaldığı için çekimin yapılacağı Kanada'da ki karlar eridiğinden benzer kış şartlarının yaşandığı Güney Arjantin'e set taşındı. En İyi Yönetmen ve En İyi Erkek Oyuncu ve En İyi Görüntü Yönetmeni dallarında 3 Oscar birden kazandı. *Alejandro González Iñárritu* En İyi Yönetmen Dalında üst üste Oscar kazanan 3. yönetmen oldu<sup>170</sup>. *Leonardo DiCaprio* 6 adaylıktan sonra ilk kez Oscar Ödülünü En İyi Erkek Oyuncu dalında kazandı. *Emmanuel Lubezki* ise Görüntü Yönetmenliği Dalı'nda üst üste üç defa Oscar kazanan ilk ve isim oldu.

Alanda bir tür ilk çalışma olan 2017 yılında çektiği "*Et ve Kum (Carne y Arena/Meat and Sand)*"<sup>171</sup> 2017 yılında 70. Cannes Film Festivalinde Sanal Gereklik Bölümü'nde gösterilmiştir<sup>172</sup>. Böylelikle festival seçkinde yer alan ilk Sanal Gerçeklik projesi olarak kayıtlara geçti. Meksika-ABD sınırını aşan bir göçmenin dünyasına girmek için adeta politik sanat eseri olarak işlev gören bu film daha önce hiçbir filmde kullanılmamış üst düzey sanal teknolojileri kullanmanın yanı sıra bu avantajını deneyimleyen bireylere mültecilerin içinde buldukları insanlık koşullarını anlama imkanı sağlıyor. Göçmenlerin ve

---

<sup>170</sup> En İyi Yönetmen Oscar'ını üst üste alan ilk yönetmen *John Ford* 1940'da yönettiği "*Gazap Üzümleri (The Grapes of Wrath)*" ve 1941'de çektiği "*Vadim O Kadar Yeşildi Ki (How Green Was My Valley)*" filmleri ile almıştır. Ardından *Joseph L. Mankiewicz* 1949'de yönettiği "*Üç Kadına Bir Mektup (A Letter to Three Wives)*" ve 1950'de kamera arkasında yer aldığı "*Perde Açılıyor (All About Eve)*" filmleriyle ikinci defa ard arda En İyi Yönetmen Oscar'ının sahibi olmuştur (<https://www.sinemia.com/sosyal/en-iyi-filmler/akademi-odulleri-tarihi-boyunca-en-iyi-film-oscarini-alan-tum-filmler>, Erişim Tarihi: 25.02.2019).

<sup>171</sup> *James Cameron*'un temellerini attığı 3D sinema ve filmler geçen yıllara rağmen, hareketli sahnelerde baş dönmesi ve mide bulantısından şikâyetinin yanı sıra kullanılan gözlükler ergonomik olmaması da diğer bir sorun. Bu olumsuz etkiler 2016 yılında yönetmen *Paul Greengrass* tarafından çekilen "*Jason Bourne*" filminin Çin Halk Cumhuriyeti'nde ki gösteriminde izleyicilerin büyük bir kısmı filmin 3D versiyonunu mide bulantısına neden olduğu gerekçesi ile sorun yaşanmıştır. Ancak diğer bir sorunda VR teknolojisi sinema için henüz çok masraflı bir durumda ve hiçbir sinema salonu şu anda VR teknolojisini desteklemiyor olsa da geleceğin sinemasının asıl mimarı gibi görünüyor. VR gözlüğünü taktığımızda başımızı nereye çevirirseniz çevirin, sanki sizin de birebir ortasında olduğunuz bir dünyayı vadeden VR ilerleyen teknolojiyle birlikte 3D sinema daha olgunlaşmadan onun tahtına oturacak gibi. *Legendary Entertainment* yapımıcılığında kısa VR filmi deneysel türde ve film Meksika ile Amerika Birleşik Devletleri sınırını geçmeye çalışan göçmenlerle ve yaşanan sorunlarla ilgilidir ([www.sinemia.com](http://www.sinemia.com), Erişim Tarihi:29.03.2019).

<sup>172</sup> (<https://www.haberturk.com/cannes-in-juri-baskani-inarittu-2387011#>, Erişim Tarihi: 29.03.2019).

mültecilerin de bir grup insan tarafından gördükleri kötü muameleye bizzat şahit olmamızı amaçlamıştır (Özsefil, 2018)<sup>173</sup>.

*Alejandro González Iñárritu*, çektiği az sayıdaki filmle son dönemde atılım yapan Latin Amerika sinemasının en önemli temsilcilerinden biri olduğunu kazandığı haklı başarılarla kanıtladı.

14-25 Mayıs 2019 tarihleri arasında yapılacak olan 72. Cannes Film Festivali'nin jüri başkanı seçildi ve böylece yarışmaya başkanlık eden ilk Meksikalı oldu<sup>174</sup>. Yönetmen “Jüri başkanı olarak festivale dönüş yapacağımdan ötürü gururlu ve heyecanlıyım. Sinema gezegenimizin damarları, bu festival ise gezegenin kalbidir”(Marshall, 2019) olarak festivalin önemini değerlendirmiştir. Cannes Festival Başkanı *Pierre Lescure Peres* (ve sanat direktörü *Thierry Frémaux*) yaptığı açıklama, “Cannes her türlü sinemayı kucaklar” şeklindedir ve yönetmen için “Sadece cesur bir film yapımcısı ve sürprizlerle dolu bir yönetmen değil, aynı zamanda bir mahkûm adam, zamanının sanatçısı” diye belirtmiştir (Marshall, 2019).

ABD'nin Kaliforniya eyaletinin en kalabalık nüfuslu şehri Los Angeles'ta karısı *María Eladia Hagerman de González* ve çocukları *María Eladia* ve *Eliseo* ile beraber yaşamaktadır.

### **3.1.1. Filmografisi**

#### **3.1.1.1. Yönettiği Filmler**

- 1 - *Detras Del Dinero* (1995)(Tv, Kısa Film)
- 2 - *El Timbre* (1996) (Kısa Film)
- 3 - *Amores Perros* (Paramparça Aşklar, Köpekler, 2000)
- 4 - *Powder Keg* (2001) (Kısa Film)<sup>175</sup>
- 5 - *11'09''01 September 11* (11 Eylül, 2012)<sup>176</sup>
- 6 - *21 Grams* (21 Gram, 2003)

---

<sup>173</sup> Legendary Entertainment ve İtalya'daki Fondazione Prada'nın ortaklaşa desteği ve (ILMxLAB) işbirliği ile gerçekleştirilmiştir (<http://www.wikizero.net/>, Erişim Tarihi: 03.04.2019)

<sup>174</sup> (<https://www.yenicikanlar.com.tr/cannesda-baskan-inarritu-11289/>, Erişim Tarihi: 06.03.2019)

<sup>175</sup> *Clive Owen*'ın başrol oynadığı BMW film dizisi “*The Hire*”un bir bölümünü yönetmiştir.

<sup>176</sup> Filmin “*Meksika*” bölümünü çekmiştir.



- 7 - *Babel* (Babil, 2006)
- 8 - *Chacun Son Cinema Ouce Petit Coup Au Coeur Quand La Lumiere S'eteint Et Quele Film Commence* (2007)<sup>177</sup>
- 9 - *Biutiful* (Güzel, 2010)
- 10 - *Write The Future* (2010) (Tv, Kısa Film) <sup>178</sup>
- 11 - *Behend Biutiful: Director's Flip Notes* (2011)(Kısa Belgesel)
- 12 - *Naran Ja* (2012)(Kısa Film)
- 13 - *Birdman or (The Unexpevted Virtue of Ignorance)* (Birdman veya Cahilliğin Umulmayan Erdemi, 2014)
- 14 - *The One Percent* (2015)<sup>179</sup>
- 15 - *The Revenant* (Diriliş, 2016)
- 16 - *Carne y Arena* (Et ve Kum /Meat and Sand/2017)(VR, Kısa Film)

### 3.1.1.2. Yapımcılığını Üstlendiği Filmler

- 1 - *The One Percent* (Tv, 2015) (On Bölüm)
- 2 - *The Revenant* (Diriliş, 2016)
- 3 - *El Ultimo Elvis* (2012)
- 4 - *Biutiful* (Güzel, 2010)
- 5 - *Mother And Child* (Anneler ve Kızları, 2009)
- 6 - *Rudo Y Cursi* (Rudo Ve Cursi, 2008)
- 7 - *Babel* (Babil, 2006)
- 8 - *Toro Negro*(2005)
- 9 - *Nine Leves* (Dokuz Hayat, 2005)
- 10 - *21 Grams* (21 Gram, 2003)

---

<sup>177</sup> Filmin ‘‘Anna’’ bölümünü çekmiştir.

<sup>178</sup> **Ayr.** ‘‘Write The Future (2010)’’ İngiltere yapımı 3dk.’lık *Dominic Freeman (Dom Freeman)*’ın yapımcılığını üstlendiği, *Kobe Bryant*, *Fabio Cannavaro* ve *Honorah Bourton* gibi isimlerin yer aldığı, *Emmanuel Lubezki*’nin görüntüleri eşliğinde çekilen kısa bir de reklâm filmi bulunmaktadır (<https://pro-labs.imdb.com> ve [www.sinemalar.com](http://www.sinemalar.com), Erişim Tarihi: 01.01.2016).

<sup>179</sup> ‘‘The One Percent (2015)’’ toplamda 10 bölümdür. Sadece 1. ve 2. bölümlerini yönetmiştir.

- 11 - *11'09''01 September 11* (2012)
- 12 - *Amores Perros* (Paramparça Aşklar, Köpekler, 2000)
- 13 - *Saturn And The End Of Days*<sup>180</sup>

### 3.1.1.3. Senaryosunda Çalıştığı Filmler

- 1 - *The One Percent* (2015)(Tv)
- 2 - *The Revenant* (Diriliş, 2015)
- 3 - *Birdman or (The Unexpevted Virtue of Ignorance)* (Birdman veya Cahilliğin Umulmayan Erdemi, 2014)
- 4 - *Biutiful* (Güzel, 2010)<sup>181</sup>
- 5 - *Chacun Son Cinema Ouce Petit Coup Au Coeur Quand La Lumiere S'eteint Et Quele Film Commence* (2007)<sup>182</sup>
- 6 - *Babel* (Babil, 2006)<sup>183</sup>
- 7 - *11'09''01 September 11* (11 Eylül, 2012)<sup>184</sup>
- 8 - *Powder Keg* (2001)
- 9 - *El Timbre* (1996)
- 10 - *Detras Del Dinero* (1995)<sup>185</sup>
- 11 - *Carne y Arena* (Et ve Kum/Meat and Sand/2017)(VR, Kısa Film)

---

<sup>180</sup> “*Saturn And The End Of Days*” Guillermo Del Toro’nun yönettiği, *Alejandro González Iñárritu* ve *Alfonso Cuarón*’un yapımcılığını üstlendiği bilim kurgu ve gerilim türünde olması planlanan proje kapsamındaki yapım.

<sup>181</sup> Gerçek bir hikayeye baz alınarak yazılmıştır (www.imdb.com , Erişim Tarihi: 01.01.2016).

<sup>182</sup> Filmin “*Anna*” bölümünü yazmıştır.

<sup>183</sup> Kibab-ı Mukaddes (İncil)’in ilk bölümü Tekvin’de ki dillerin yaradılış efsanesinden (Babil Efsanesi) esinlenmiş ve senaryo böylece ortaya çıkmıştır. Bu fikrin mimari yönetmenin kendisidir (https://tr-wikipedia.org ve www.imdb.com, Erişim Tarihi: 06.012016).

<sup>184</sup> “*Meksika*” bölümünü yazmıştır.

<sup>185</sup> Senaryo ve hikâyeyi kaleme almıştır.

### 3.1.1.4. Filmografi Evreni

Tablo 2. Filmografi Evrimi

Yıl	Film	Yönetmen	Yapımcı	Senaryo	Kurgu	Not
1996	El Timbre	+	+	+	+	Kısa Film
2000	Amores Perros	+	+	-	+	Film
2001	Powder Keg	+	-	+	+	Reklam Filmi
2002	11'09''01	+	+	+	+	Film Bölümü
2003	21 Grams	+	+	-	-	Film
2006	Babel	+	+	-	-	Film
2007	Anna	+	+	+	-	Kısa Film
2008	Rudo Y Cursi	-	+	-	-	Komedi Filmi
2010	Biutiful	+	+	+	-	Film
2012	Naran Ja	+	+	+	-	Kısa Film
2014	Birdman	+	+	+	-	Film
2015	The Revenant	+	+	+	-	Film
2017	Carne y Arena	+	-	+	-	Kısa Film

## 3.2. UZUN METRAJ ÇALIŞMALARI

### 3.2.1. Amores Perros (Paramparça Aşklar, Köpekler)



Görsel 2. “Amores Perros”un Afişi

#### 3.2.1.1. Teması

Meksika kentinin üç farklı sosyal sınıfına ait üç farklı hikâyenin anlatıldığı film de hangi sosyal sınıfta olursa olsun ilişkiler ve maddi varlığın belirlediği insan hayatının değeri, sosyal konumların belirlediği yaşam şekilleri anlatan üç farklı öykünün birleştiği bir trafik kazası sonucu hayatları farklı bir yöne doğru evirilen üç farklı insanı anlatır.

#### 3.2.1.2. Filmin Geniş Özeti

( Octavio ve Susana )

İlk sahnede dışarıdan eve gelen Octavio ve okuldan gelen yengesi Susana, masanın etrafına oturup konuşmaktadır. Bu sırada abisi Ramiro üniformasını çamaşır suyuna batıran eşi Susana’yı azarlar. Köpekleri Cofi’nin evden çıkmasına izin verdiğini düşünmesi olaylara eklenir. Octavio ise köpeği Cofi’nin Ramiro’nun umurunda bile olmadığını; kendisinin köpeğe baktığını ve dışarı çıkmasına da kendisinin izin verdiğini söyleyerek ortamı yumuşatır.

Mauricio'nun düzenlediği dövüşlerde art arda on dövüş kazanan köpeği Pancho ile Jarocho, köpek dövüşü yapılan yerden çıktıktan sonra köpeğini sakınleştirmek için köşede çöp kutularının yanında yer alan köpeklere (Flor, Frijal, Gringuite ve diğerleri) saldırtacakları sırada El Chivo elinde pala ile karşılarna çıkar ve bir an oldukları yerde kalırlar. Aynı anda geride kalan arkadaşlarının ıslık çalıp geride kamyonetlerinin önünde başıboş dolaşan köpeği yani Cofi'yi göstermesiyle birlikte El Chivo'nun köpeklerinden vazgeçerler ve arka sokaklarda Cofi'nin peşine düşerler. Cofi'yi köşeye sıkıştırıp Pancho'yu üzerine salarlar ama durum öngördükleri gibi gelişmez.

Susana, Octavio'nun odasına gider; Cofi'nin dışarı çıkması suçunu üzerine aldığı için Octavio'ya teşekkür eder. Bu sırada Susana'nun kulağının kanadığını fark eden Octavio, neden Ramiro'ya katlandığını anlamadığı konusunda sitemde bulunur. Ardından Octavio, Ramiro istememesine rağmen Susana'nın odasına girmiş ve birlikte televizyon izlemişlerdir. Kapıya gelen arkadaşı Jorge'yi annesi Octavio'ya haber verirken durumu da kendisine hatırlatır.

Kapı önüne çıkan Octavio arkadaşı Jorge ile konuşur; köpeği Cofi'nin yaptıklarını öğrenir. Tam bu sırada kapının önüne kamyonetiyle Jarocho gelir ve olan bitene karşılık ya köpeğinin değeri olarak düşündüğü parayı ya da Octavio'nun köpeği Cofi'yi karşılık olarak ister. Octavio ise Pancho'yu Cofi'nin üzerine kendisinin saldırttığını ve borçlu olmadığını söyler. Jorge ise durumu aynı zamanda öngördüğü bu isteğini Ramiro'ya söylemesi gerektiğini ifade eder. Bunun üzerine Jarocho, Octavio'nun evinden görüşeceklerini belirterek ayrılır.

Evde Octavio yemek yerken Ramiro'da masaya gelir; önce otu (uyuşturucusu) olup olmadığını sorar ve ardından anneleri gelir mutfığa. Evde yiyecek bir şeyin kalmadığını ima ederek para isteyince Ramiro maaşını henüz almadığını ve parası olmadığını söyler. Octavio ise Ramiro'ya uyuşturucu satıcısı olduğunu ima eden ifadelerde bulunur.

Susana, Octavio'nun yanına gelerek tekrar hamile kaldığını ve abisi Ramiro'nun kendisini öldüreceğini söyler. İkinci bir bebek istemediğini dile getirir. Octavio ise Susana öperek kendisiyle gelmesini, buralardan kaçmasını istemektedir. Ramiro, arkadaşıyla birlikte küçük bir marketi soymak üzeredir ve hedefi yüklü bir banka soygunu yapıp buldukları yerden gitmektir. Market

soygununu yaparlar. Eve, karısı Susana'a walkman alıp hediye ederek kutlar. Ardından bebeklerine aldığı hediyeyi vermek için çocuğunu uyandırır. Gün boyu hasta olması nedeniyle çocuğun uyandırılmasına razı olmaz Susana. Durumu Ramiro'ya söylediğinde ise kavga çıkar. Çocuğun uyanması ve ağlamasıyla gece son bulur.

Sabahında Octavio arkadaşı Jorge ile birlikte hem Cofi'yi yıkamakta hem de Jorge konuşmaktadır. Abisi Ramiro'nun karısı Susana'dan hoşlandığını söyler. Abisi Ramiro ile yengesi Susana tanışmadan öncede tanıdığı ve o zamanda ondan hoşlandığından bahseder. Ramiro'nun ona iyi davranmadığını; Susana ile birlikte yaşamak istediğini söyler. Arkadaşı ise hangi parayla bu söylediklerinin gerçekleştireceğini sorduğunda Cofi'yi gösterir. Böylece köpek dövüşlerine Cofi'nin dahil olacağı anlaşılır.

Akşamında ise Ramiro ve Susana'nın odasından seslenir seslerin geldiği bir anda Octavio kapıyı çalarak Susana'nın annesinin aradığını söyler. Susana telefona bakmak için koridora çıktığında ise Octavio telefonda biri olmadığını söyler ve Susana'ya sarılır. Susana ise bu şekilde olmayacağını söyleyerek Ramiro'nun yanına geri döner.

Mauricio'nun yanına giden Octavio ve Jorge, Cofi'yi dövüslere sokmak istediklerini söyler. Mauricio Cofi'nin nasıl dövüştüğünü görmek için kendi köpeği Mac ile bir dövüş ayarlar. Dövüş daha son bulmadan Mauricio'nun müdahalesi ile son bulur. Kazanan Cofi'dir. Sekiz maç için anlaşma sunar ve geliri yarı yarıya paylaşmak için teklifte bulunur. Octavio teklifi kabul eder ve cumartesi Cofi'yi Jarocho'nun köpeğine karşı dövüşe sokma niyetini açıkça dile getirir Mauricio.

Ramiro markette kasiyerlik yapmaktadır. Octavio, Mauricio'nun köpeği Mac'ı yenen Cofi sayesinde aldığı parayla markete gidip alışveriş yapar. Ramiro parayı nereden bulduğunu sorduğunda ise aralarında kavga çıkar ve Octavio, Ramiro'ya attığı kafa ile burnunu kırar. Eve paketlerle dönen Octavio, aldıklarını Susana'nın önüne koyduktan sonra bir miktar parayı da eline tutuşturur. "Bu paranın ne için olduğunu" sorduğunda ise karnındaki ve kucağındaki çocuğu gösterir.

Ramiro eve geldiğinde banyo yapan Octavio'nun yanına gelip düş perdesinin arkasından elindeki sopayla Octavio'ya vurur ve işlerine karışmaması gerektiğini ifade eder.

Mauricio, köpek dövüşlerinde tam da öngördüğü gibi Octavio ve Jarocho'nun köpeklerini dövüştürür. Dövüşü Cofi kazanır ve eve gidip kazandığı parayı Susana verir. Susana verdiği paraları dolapta bir valizin içinde saklamaktadır. Octavio, buldukları şehirden uzaklaşıp kuzenlerinin yanına gitmeyi teklif eder. Susana ise sorun yaşamak istemediğini ve gelemeyeceğini söyler.

Ramiro küçük dükkânları, marketleri soymaya çalıştığı marketteki kasiyer kızlarla işyerinde cinsel ilişkiye girmeye devam ederken Octavio ise köpek dövüşlerinde para kazanmayı sürdürür. Kazandığı paraları Susana ile birlikte biriktirir ve arta kalanıyla kendisine bir araba alır. Octavio'nun kazandığı paraları ve arabasını gören Ramiro, köpeğin kendisine de ait olduğunu dile getirir ve kazandıklarının yarısını ister. Belinden çıkardığı silahı Cofi'ye doğrultur ve tetiği çeker. Silah boştur. Bir sonraki sefere silahın dolu olacağını ima eder. Octavio gene bir dövüşten eve geldiğinde Susana'ya iki yıl yetecek kadar para verir. Onunla yaşamak istediğini yeniler. Bunun üzerine birlikte olurlar.

Jarocho birinci sınıf bir köpek bulup 40 bine bahis açar. Mauricio ile baştan beri ortak olan Octavio'nun bu sefer yalnız olduğunu çünkü sekiz dövüş için anlaştıklarını ama gelinen noktada on beş dövüş yapıldığını belirtir. Dışardan bahis olmadan sadece Octavio ve Jarocho bahis tutacaklardır. Durumu kabul eden Octavio, Mauricio'dan bir iyilik adı altında abisi Ramiro'yu dövmelerini ister. Gece marketten çıktığı sırada alı koyulup araçla uygun bir yere götürüp fana halde tartaklanır. Bu sırada ise Octavio ve Susana aralarındaki ilişki ilerlemiştir. Birlikte Joracho dövüşünden sonra Ramiro'nun işte olduğu cumartesi günü şehirden ayrılmayı kararlaştırırlar.

Susana, oğlunu eşi Ramiro'nun evinden alıp annesine bırakmıştır. Annesi alkoliktir ve çocuğa bakmaktan bihaberdir. Çocuğunu da alıp annesine serzenişlerde bulunarak evden ayrılır. Ramiro'nun dün akşam eve gelmediğini, onun fena halde dövüldüğünü, Susana'nın da bebeği alıp evden gittiğini annesi Octavio'ya ya söyler. Octavio ise Susana'nın odasına girerek bavulun içinde

biriktirdikleri paraya bakar, paraların bavulda olmadığını görür. Susana ona yalan söylemiştir. Paraları ve çocuğunu alarak eşi Ramiro ile birlikte evden uzaklaşmışlardır.

Octavio, Jorge ile odasında konuşurken her şeyin Ramiro'nun başının altından çıktığını mutlak olarak onları bulacağını belirtir. Birlikte bahis için 40 bin bulmaya çalışırlar. 10 bin Octavio'dan çıkar. Jorge ise 7 bin yanında 3 bin daha evde olduğunu ve Octavio'nun bahsi için verebileceğini ifade eder. Mauricio'nun yanına giderler. 20 bini Jarocho kabul eder. Boş bir havuzda köpekleri dövüştürürler. Ama dövüş bitmeden Jarocho Cofi'yi belinden çıkarttığı silahla vurur. Dövüşü organize eden Mauricio ise ikisinin de paralarını iade eder ve sorunu aralarında çözmeleri gerektiğini belirterek aralarından çekilir.

Octavio ve Jorge, yaralı Cofi'yi arabaya götürür. Jorge'ye Cofi'nin ve arabasının başında beklemesini söyleyen Octavio, dövüş yapılan alana geri döner. Üzerinde taşıdığı bıçağı Jarocho'nun karnına saplar ve koşarak aracının yanına döner. Jarocho'nun arkadaşları ise kamyonetle Octavio'nun peşine düşer. Kovalamaca sokaklarda devam eder. Tam atlattık dedikleri anda araç tekrar arkalarında belirir ve izlerini kaybettirmek için Jorge kırmızı ışıktaki geçmesini söyler. Octavio geçer ve karşı şeritten gelen Valeria Amaya'nın aracıyla çarpışırlar. Kazayı görenler yardım için araçlara doğru yönelir. Valeria, araçta sıkışmış bir halde camı yumruklamaktadır. Jorge, kazanın etkisiyle olay yerinde ölmüştür. Octavio ise yaralıdır. El Chivo ise Luis Miranda Solares'i takip etmek için yemek yediği lokanta önünde durduğu bir anda kaza meydana gelir ve kendisine yakın olan araçta yer alan Octavio'nun aracının kapısını açmaya çalışan bir adama yardım eder. Kapıyı açar ve Octavio'nun arka cebinde dökülen bahis paralarını görür. Cüzdanını, paralarını alır. Octavio'yu araçtan çıkartırlar; koma pozisyonuna getirerek kaldırırma yatırır. Polis ve ambulansların gelmesiyle birlikte kaza yerinden biraz uzaklaşıp El Chivo ve gelen yardım ekipleri arka koltukta yaralı bir şekilde yatan Cofi'yi araçtan çıkartır; çöp kutusunun yanına bırakırlar. El Chivo, Cofi'yi yanına alır ve evini götürür.

Ramiro ise parasız kalınca banka soymaya karar verir arkadaşısıyla. Ama bu sefer tam soygun sırasında bankada polis Leonardo da vardır. Yere yatmaları için banka içindekilere seslenirken Leonardo yere yatmadan ayakta durur. Ramiro, Leonardo'nun cebine elini attığında polis kimliğini bulur. Tam o sırada



Leonardo'nun dışarıda olan polis ortağı gelir ve Ramiro'yu öldürür. Arkadaşı ise tam banka kapısından kaçarken teslim olur.

Octavio ve Susana, Romiro'nun cenazesinde buluşurlar. Octavio, kazadan sonra koltuk değnekleriyle yürüyebilmektedir. Octavio'nun kolu kırılmıştır. Dışarı çıkan Susana'nın peşinden çıkarak kendisiyle birlikte gelmesini ister. Cumartesi gideceğini ve onunla gelip gelmeme konusunda kararın kendisine ait olduğunu söyler. Sunana ise bu teklife karşılık karnındaki çocuğun isminin Ramiro olacağını söylemekle yetinir.

Cumartesi gecesini biletini aldığı otobüs başında Octavio, Susana'nın gelmesini bekler. Şoför aracın kalkacağını ve araca binmesini gerektiği konusunda uyarır. Octavio, binmekten vazgeçer, usulca geri döner.

### ( Daniel Ve Valeria Amaya )

Daniel ve eşi Julieta'nın Jimena ve Lina adında iki kız çocuğu vardır. Birlikte araçla yolculuk etmektedirler. Arka koltukta ise çocuklar toka için kavga etmektedir. Evlerine giderler. Kapıdan içeri girdiklerinde ev telefonları çalar. Kızları Lina telefonu açar fakat ses veren yoktur. Karısı Julieta ise daha önce arayanların olduğunu ima eden hitaplarda bulunur.

Gece Daniel yatakta eşi Julieta ile birlikte yatmaktadır. Daniel çalan telefonu açar ve konuşurken Julieta televizyonun sesini arttırır. Bunun üzerine koridora çıkıp Valeria; Amaya ile konuşmaya devam eder. Gün içinde dışarı çıkmadığını ve yarın yanına uğrayacağını söyleyerek telefonu kapatıp yatağa geri döner. İlerleyen saatlerde ise Daniel kızları Lina ve Julieta'nın odasını kontrol eder ve üzerleri açılan çocuklarının üzerlerini örter.

Valeria, Amaya televizyona çıkar ve Andres Salgado'nun sevgilisi olduğunu televizyondan bütün Meksika'ya duyurur. Gelen sorular karşısında evlenmeyi henüz düşünmediklerini söyler ama Valeria Amaya bir oğulları olduğunu dile getirir. Adının Richie olduğunu söylediği anda köpeği gelir. Program bitiminde ise sunucu başka biriyle birlikte olduğunu sandığını söyler ama Valeria Amaya bunların dedikodu olduğunu belirtir. Program çıkışında Andres Salgado, Valeria Amaya'yı yemeğe davet eder. Önce aralarındaki anlaşmayı hatırlatır ve sonra kabul eder. Ardından onu bir eve götürür. Evde Valeria Amaya'nın taşınmış eşyaları ve evin hemen karşısında Valeria Amaya'nın tam

boy bir afişi vardır. Daniel, mutfakta yemek yapmaktadır. Andres Salgado, Daniel'e dergi kapağına çıkmasını sağladığı için teşekkür ederek evden ayrılır.

Daniel; Valeria Amaya'ya hediye ettiği ev dışında, Julieta ile konuştuğunu ve ayrıldıklarını belirtir. Birlikte yemek yiyecekleri sırada Valeria Amaya, Richie ile dışarı çıkar. Aracı ile giderken yolda kırmızı ışıkta durur. Hareket ettiğinde ise kırmızı ışık ihlali yapan Octavio'nun kullandığı araçla çarpışır.

Daniel, hastane koridorunda Valeria Amaya'nın ameliyattan çıkmasını beklemektedir. Yanına gelen doktor yaşamasının bir mucize olduğunu ifade eder. Bir iki gün sonra hastayı görebileceğini doktor tarafından öğrenir. Valeria Amaya hastane odasında kendine geldiğinde Daniel başında beklemektedir. Hastane süreci tamamlandığında eve giderler. Valeria Amaya henüz tam iyileşmemiştir ve tekerlekli sandalye ile birlikte hareket etmek zorundadır.

Tekerlekli sandalyeye alışmaya çalışan Valeria Amaya, köpeği Richie ile zamanı oyun oynayarak geçirmektedir. Attığı top daha önce kendi bastığında kırılan zemin kaplamasının içere gider ve Richie'de topun peşinden döşemenin altına girer. Richie'yi ne kadar çağırır da döşemenin altından çıkmaz. Daniel eve geldiğinde durumu ona da söyler ve beş saattir orada olduğunu ifade edince "çikolataya dayanamayacağını" söyleyerek Daniel, bir kap ile döşemenin açık kısmına çikolatayı koyar ama Richie gelmez. Gece Richie'nin sesini duyan Valeria Amaya, Daniel'i uyandırır. Daniel döşemenin altında Richie'yi fenerle arar. Koyduğu çikolata yenmiştir. Ama halen Richie'den haber yoktur. Tam bu sırada telefon çalar, Valeria Amaya açar ancak karşı taraf konuşmaz.

Valeria Amaya telefonda bir aya iyileşeceğini ve "enchant"<sup>186</sup> reklâm kampanyasına dönmek istediğini belirtirken; arkadaşı onu unutmaması gerektiğini, kaybettiği sağlığıyla birlikte kampanyanın da kaybedildiğini söyler.

---

<sup>186</sup> **Enchant:** Güzellik ürünleri satan bir firmadır ve reklam kampanyasında yüz olarak Valeria Amaya yer almıştır. Filmin 15'40'' dk.sında Daniel ve Julieta araçla giderken aracın trafik ışıklarında durması ile Daniel'in bakış yönünde ilk defa karşımıza çıkar. Ardından filmin 56'46''dk.sında Andres Salgado'nun yemek için Valeria Amaya'yı götürdüğü evi tanıtırken, filmin 65'27''dk.sında hastaneden çıkıp eve gelen Vareiya, Daniel'i işe uğurlar ve ardından tekerlekli sandalye ile pencere önüne gelerek jalüzinin arasından karşı apartmanın duvarındaki afişine bakar. Filmin 72'15''dk.sında Valeria Amaya'nın can sıkıntısından karıştırdığı derginin içerisinde, gece Daniel yanında Valeria Amaya'nın yatmadığını anlayınca salona çıkıp baktığında Valeria Amaya'nın evin karşı duvarında bulunan portresine bakar halde bulduğu sahnede gösterilmez ama varlığı hissedilir. Filmin 81'21''dk.sında Valeria Amaya ve Daniel'in kavga ettikten sonra Daniel'in salona çıktığı ve geceyi kanepede geçirdiği sahne başlangıcında; filmin 89'40''dk.sında Valeria Amaya'nın bacağı kesildikten sonra eve geldiğinde salondan gözyaşları

Ayağını hareket ettirmemesi gerekirken köpeği Richie aramak için elinde fenerle döşemelerin altını kontrol ettiğinde bir fare ile karşılaşması sonucu korkarak ani hareket yaparak bacağını zedeler. Daniel iş yerinde Andres Salgado'ya söz verdiği dergi kapağının tasarımını yaptığı sırada Valeria Amaya arar. Farelerin Richie'yi yediğini söyler. Akşam eve geldiğinde ise fareler için kedi almayı ya da zehir koymayı teklif eder. Valeria Amaya ise kediyle Richie'nin kavga edeceğini ilaçtan ise Richie'nin de etkilenebileceği için bu tekliflere sıcak bakmaz. Hayatta olmadığını düşünür. Bu gergin hava aralarında kısa süreli kavgaya dönüşür. Tartışma fazla uzamadan Richie'nin sesi duyulması ile Daniel deliği büyütme için eline aldığı çekiç ile birlikte döşemeleri kırar. Tam bu anda telefon çalar ama arayan konuşmaz. Valeria Amaya ise arayanın kim olduğunu Daniel'e sorar.

Gece, Daniel yatakta uyurken Valeria Amaya uyanmış; pencere önünde beklemektedir. Daniel ne olduğunu sorduğunda bacağının çok ağrıdığını söyler. Hastaneye gitmek istemez ve doktorun da bunun normal olduğunu ifade ettiğini belirtir.

Evde Daniel olmadığına aile fotoğraflarına bakar ve televizyon izler. Doktora gittiklerine yürüyüp yürümediğini sormasına karşılık Valeria Amaya çok az yürüdüğünü söyler. Doktor bacağındaki dokuyu kontrol eder. Gece Richie'nin sesinin duyulmasıyla başlayan kavga ikisinin de dozu aşmalarına sebep olur. Daniel odayı terk eder ve salonda yatar. Sabah Daniel işe çıkarken Valeria Amaya'nın halen kızgın olduğu konuşmasından anlaşılır.

Daniel ise iş yerine gittiğinde eski karısı Julieta'yı arar ve onunla konuşmaz. Ama karısı Daniel'in aradığını anlar ve "hayatım" dediği anda Daniel telefonu kapatır. Eve döndüğünde ise Valeria Amaya'nın köpeği Richie'yi bulmak için Daniel'in tamir ettirmek için parasının olmadığını söylediği yer zeminini kırdığını ve odasının kapısının da kilitli olduğunun farkına varır. Kapıyı sınırdan tekmeler ve yumruklar. Bir süre salonda uyuduktan sonra kalkar, Valeria Amaya'nın kapısında kapıyı açması için güzel cümleler kurar. Ama ne yapsa kapı açılmaz ve kapıyı kırmak zorunda kalır. İçeriye girdiğinde Valeria Amaya'nın

---

eşliğinde karşı duvara bakar ve duvar yeni ilanlar için kiralanmayı beklemektedir. Filmin 136'58''dk. sında El Chivo, Gustavo Miranda Garfias'ın lüks aracı ile afiş indirilirken önünden geçer ve kızının evine doğru yol alır.

yerde bilinçsizce yattığını görür. Onu hastaneye götürür. Doktor çok daha önce müdahale edilmesi gerektiğini belirtir. Kaslara kan gitmediğini yeniler. İleri derecede kangren olduğunu ve bacağı kesmek zorunda kaldıklarını söyler.

Daniel ise geceyi evde geçirir. Richie'nın duyduğu sesiyle aramaya koyulur; bulmak için tüm yer zeminini kırar. Richie'yi bulur ve döşemeyi yer zemininde çıkartır. Valeria Amaya hastane çıkışı eve döndüğünde salonun her yerinin parçalanmış olduğunu ve karşı apartmanın duvarında asılı duran “enchant” reklâmının kaldırılmış olduğunu görünce üzülür. Karşıdaki duvarda yeni reklâm kabulü için telefon numarası yazmaktadır.

### ( El Chivo ve Maru )

El Chivo, Özel bir üniversitede öğretmen iken karısı Luisa ve kızı Maru'yu da dahil olmak üzere hayatında neyi varsa geride bırakarak gerilla olmuştur. Karısı Luisa tekrar evlenmiş kızı Maru ise onu öldü olarak bilmektedir.

Birçok eyleme faal olarak katılmıştır. Alışveriş merkezine bomba yerleştirmiş, bir bankacıyı/sanayiciyi kaçırmak ve bunların yanında birçok polisin öldürülmesi olayına adı karışmıştır. Arkasında Beyaz Tugaylar denilen bir örgüt vardır.

Bir ordu dolusu insan onu yakalamak için çalışırken El Chivo'yu Leonardo, Cafe Sanborne isimli iş yerinin tuvaletinde, tuvaletini yaparken yakalamıştır. 20 yıla mahkûm olmuştur. Hapisten çıktıktan sonra neredeyse aklını kaçırmış bir alkoliğe dönüşmüştür. Leonardo, El Chivo'ya biraz para ve yaşayacağı bir yer gösterir. Ardından arkadaş olurlar ve Leonardo için iş yapmaya başlar. Evi eski bir depo tarzında köpekleriyle birlikte yaşadığı, her yerin gazete ve çöp olduğu bir alandır.

Jarocho kazandığı bir dövüş sonrası köpeği Pancho'nun sakinleşmesi için sokağın köşesinde yer alan çöpün yanında bulunan köpeklere saldırtmak için yeltendiği sırada elinde pala ile Jarocho'nun karşısına çıkar. Jarocho ise arkadaşının ışığı ve kamyonetinin önünde başıboş gezen Octavio'nun köpeği Cofi'yi muhtemel kurban olarak seçer ve El Chivo'nun köpeklerinden uzaklaşır.

Filmde ilk anlarda köpeklerle birlikte atılan çöplerin arasında metal ve para edecek eşyaları toplarken görünür. Yanında köpekleri vardır. İlerleyen

sahnelerde evinde bulunan çekmecenin içinden silahını çıkartıp mermileri silahın şarjörüne takarken karşımıza çıkar.

Ardından yemek yenen bir restoranın önüne gelir. İçerideki yemek yiyen adamı, etrafını kontrol ettikten sonra sırtının dönük olduğu kaldırımdan tam kalbine ateş eder. Oradan kaçarak uzaklaşır. Adam olay yerinde hayatını kaybeder. Kişi çekmecesinde yer alan resimdeki adamdır.

Evinde süt ve içkiyi karıştırıp içmektedir. Köpekleri ise etrafındadır. Vurduğu adamın gazetede resmine bakar. Adamın gazetede yer alan resmine kara kalemle bıyık ve gözlük çizer. Gazetenin ilerleyen sayfalarında gördüğü bir cenaze ilanı ile gözleri dolar. Ölen eski eşi Luisa'dır. İlanı keserek alır.

El Chivo gazetede gördüğü eski eşi Luisa'nın cenazesine gider ve uzaktan izler defin merasimini. Cenaze için toplanan kalabalığın içinden baldızı Tai Lusisa gelip "Neden geldiğini?" sorar. Başka yerlerde dolaşması gerektiğini, cenazede ağlayan kızı Maru için onun bir ölü olduğunu ifade eder.

Ama El Chivo Maru'yu takip eder. O evinden çıktığı bir anda çaldığı araçtan onu izler ve ardında kızı Maru'nun evine girer. Evdeki fotoğraflara bakar. Kızın Maru'nun yatağının başucunda duran bir fotoğrafı eline alarak bakar. Fotoğrafta kızı Maru, eski eşi Luisa ve Luisa'nın daha sonra evlendiği adamın birlikte çekindikleri bir fotoğraftır. El Chivo fotoğrafı çerçevesinden çıkarttıktan sonra üzerine alır.

Gustavo Miranda Garfias ve Leonardo araçla El Chivo'yu görmeye giderler. Leonardo ilk kez tanışacak olan Gustavo Miranda Garfias'a kişisel sorular sormaması gerektiğinin altını çizer ve El Chivo hakkında özel bilgiler verir.

El Chivo'ya Gustavo Miranda Garfias, bir resim uzatır ve ortağı olduğunu, kendisini dolandırdığını belirtir. Bu yüzden ölmesini istemektedir. 50 bin şimdi 50 binde ölümünden sonra vermeyi önerir. El Chiva ise 100 bin şimdi 50 binde iş bitimi ister. Adı Luis Miranda Solares'dir. İşyerinin ve evinin adreslerini verir. Soygun süsü vermesini ister.

El Chivo vesikalık fotoğraf çektirir. Eski hayatına ait fotoğraf albümüne bakar ve her fotoğrafın üzerine yeni çektiği vesikalık fotoğrafları koyar.

El Chivo çalıştığı şirket önünde Luis Miranda Solares'i beklerken Gustavo Miranda Solares görünür ve aracına binip uzaklaştıktan bir süre sonra Marta ile birlikte şirketten çıkar, yürüyerek uzaklaşırlar. El Chivo onu takip eder ve birlikte bir restorana yemek yemek için otururlar.

Restoranın önünde El Chivo beklerken cadde üzerinde Octavio ve Valeria'nın kullandığı araçlar birbirine çarpar. Bulunduğu yerden hareket eden El Chivo kaza yapan aracın yanına gider. Octavio'nun arabasının kapısını açar ve Octavio'nun arka cebinde bahis için topladığı ve kazanın etkisiyle savrulan paraları görür. Paraları ve Octavio'nun cebinde bulunan cüzdanını alır ve Octavio'yu aracından çıkartarak kaldırır. Yan koltukta yer alan arkadaşı Jorge ise ölmüştür. Ambulansın ve polislerin olay yerine gelmesi üzerine aracın yanından ayrılır. Valeria Amaya ise halen aracında sıkışmış bir haldedir. Önce Octavia ambulansa alınır, aracın arka koltuğunda yer alan köpeği Cofi ise çöp kutusunun yanına görevliler tarafından öldü diye bırakılır. El Chivo, Cofi'yi alıp evine götürür ve tedavi eder. El Chivo evinde Octavio'nun cüzdanının içindeki resimlere bakar; abisi Ramiro, köpeği Cofi ve arkadaşı Jorge ile birlikte çektiği resimleri çıkar cüzdanından.

Ardından kızı Maru'nun evinin yanında bekler, kızı pencerede dışarı baktığında el sallar ama kızı hiçbir şey yapmadan perdeyi kapatır. Karısının mezarını ziyaret eder. Bu arada Cofi yemek yemeye başlamış ve iyileşmiştir. Çaldığı araçla köpekleri evde bırakıp Luis'i izlerken polis arkadaşı Leonardo yanına gelerek tam bir haftadır işi neden bitirmediğini sorar: El Chivo iki güne kadar işi bitireceğini söyler. Bankaya gitmek için Leonardo ekip arkadaşının kullandığı araçla birlikte ayrılır<sup>187</sup>.

İşten Marta ile birlikte çıkan Luis Miranda Solares'i takip eder. Bir otele, otelin altında yer alan otoparktan araçlarıyla birlikte giriş yaparlar. El Chivo otelin önünde aracıyla bekler. Çıktıktan sonra gene takip etmeye devam eder. Luis Miranda Solares büfeden bir şeyler almak için durduğu esnada El Chivo silahını hazırlar ve Luis Miranda Solares'e yaklaşır. Tam ateş edecekken sokakta satış

---

<sup>187</sup> 109'20''de Leonardo, El Chivo ile konuşmasının sonunda şimdi bankaya gitmek gerekli diyerek ayrılır. Filmin 106'16''de Ramiro arkadaşıyla birlikte bankaya girer ve herkesin yere yatmasını söyler ayakta sadece Leonardo kalmıştır. Ramiro onun cebine el attığında kimliğini görür ve tam bu sırada içeriye Leonardo'nun dışarıda olan ortağı girer. Ramiro'yu yaptığı tek atışla vurur. Arkadaşı ise tam bu sırada banka kapısında çıkacakken ikazlar üzerine teslim olur. Ramiro olay yerinde ölür.

yapmaya çalışan çocukların Luis Miranda Solares'e satış yapmaya çalışmaları üzerine ateş etmekten vazgeçer ve silahını beline sokar.

Eve döndüğünde ise Cofi evdeki bütün köpekleri boğmuştur. Flor, Frijol ve Gringuita'yı teker teker kontrol eder. Silahını çekerek Cofi'ye doğrultur ama vurmayı başaramaz. Köpeklerinden Gringuita'nın ses verdiğiğine sevinir. Aracına götürmeye çalıştığı anda onu da kaybeder; araç içerisinde gözyaşlarını tutamaz. Ölen köpekleri bir çukurda toplar ve üzerlerine benzin döküp yakar. Cofi'de yanında olan biteni izlemektedir.

Yatağa yatar. Flu gören gözleriyle tavana bakar. Odanın ışığını yakıp gözlüklerini takar, tavana bakar. Gözleri tavandan kayarak başucundaki duvarda asılı olan kızı Maru'nun fotoğrafına yönelir. Bir süre baktıktan sonra ışığı kapatır.

Ertesi gün ise Luis Miranda Solares'i iş çıkışı arabasının yanına geldiğinde arkasından yaklaşır ve silahı fark edecek şekilde vücuduna değdirir. Aracın kapılarını açmasını ve arkasına bakmaması gerektiğini ifade eder. Araca sağ taraftan bineler, solda bulunan şoför koltuğuna Luis Miranda Solares geçer. Sol eline kelepçe taktırıp aracı çalıştırmasını söyler. El Chivo ile birlikte yola çıkarlar. Cebindeki resmi çıkartıp onu öldürmek için para aldığını söyler. Kendi evine götürüp sabit bir kirişe kelepçeler. Rom, su veya süttten hangisini içmek istediğini sorar, Luis Miranda Solares suyu seçer.

Luis evlidir ve her gün Marta adında bir kadınla otele birlikte olmak için giderler, Marta'da evlidir. Köpeğini yani Cofi'yi sokakta bulduğunu ne ad vermesi gerektiğini sorar. Luis Miranda Solares ise "Kayıp köpeğe ne dersin?" dediğinde "Ne yaratıcılık ama" der. Luis Miranda Solares ile El Chivo arasında kimin Luis Miranda Solares öldürmek istediği konusunda bir konuşma geçer. Teker teker isimler sıralanır; Marta, Marta'nın eşi, Luis Miranda Solares'in eşi... gibi birçok tahmin yürütürler. El Chivo "Gustavo'ya ne dersin?" der. Luis Miranda Solares "Üvey kardeşim mi?" diye karşılık verir. Bunun üzerine El Chivo "Habil... Habil'le Kabil<sup>188</sup>... Böyle bir kardeşi hak etmiş olmak için ne yapmış olabilirsin Habil?" der sonra da "Köpekler sahiplerine benzer" şeklinde ifade kullanır. Ağzını bağlar ve "Herhangi bir şey istersen bağırman yeterli" diyerek yanında ayrılır.

---

<sup>188</sup> Filmin 124'42'' dk.sında.

Sabah bir şeyler yedirir. Luis Miranda Solares ise kardeşini öldürmesine karşılık para verebileceğini söyler. Cofi'yi başında bırakıp dışarı Luis Miranda Solares'in aracını satmaya götürür. Çalıntı araçları parçalayan birine aracı satar. Gustavo Miranda Garfias'i arar ve parasını evine getirmesini söyler. Gustavo Miranda Garfias parayı kapıdan uzatırken içeri davet eder, Luis Miranda Solares'in yanına götürür. Gustavo Miranda Garfias anlaşmalarının böyle olmadığını söyler. El Chivo ona silah vererek onu vurmasını söyler ve işi kendisinin yapması gerektiğini anlatır. Silahı ikisine de doğrultarak ikisiyle de oynar. İki kardeşi evinde alı koyar. Sonra El Chivo tıraş olur, tırnaklarını ve saçlarını keser. Üzerine Gustavo Miranda Garfias'ın ceketini ve gömleğini giyer. Biriktirdiği paraları ve fotoğraf albümünü de yanına alarak Luis Miranda Solares ve Gustavo Miranda Garfias'ın yanına gelerek onların ellerini çözer. Konuşarak sorunlarını çözmeleri tavsiyesinde bulunur, eğer bu şekilde çözemedikleri takdirde ortalarına bıraktığı tabancaya başvurmaları gerektiğini belirtir. Kendisinin ise şehirden ayrılmak zorunda olduğunu ifade eder ve evden dışarı çıkar. İki kardeş ise ortalarında duran silahı alabilmek için sırtlarından bağlı oldukları iplerden kurtulmak için çabalamaktadır. Yeni haliyle fotoğraf çektirir ve kızı Maru'nun evinden aldığı fotoğraf albümündeki kendi resimlerini üzerine yeni fotoğrafını yapıştırır.

Kızının evine gider; kapıyı tel ile açar. Yatak odasına girer ve yastığının altına paraları bırakır. Yanında getirdiği albümün içinden daha önce aldığı resmi çıkartıp Maru'nun yatağının başında duran çerçeveye yeni çektiği vesikalık fotoğrafı yapıştırılmış haliyle boş çerçevenin içine yerleştirerek yerine geri bırakır. Tam o sırada çalan telesekreteri duyunca telesekreterden numarasını alıp arar. Kendisinin babası Martin olduğunu, en son gördüğünde iki yaşına yeni bastığını o zamandan beri onu düşündüğünü söyler. O zamanlar annesiyle ve onunda birlikte olmaktan daha değerli şeyler olduğunu düşündüğünü. Onunla paylaşmak için dünyayı düzene sokmak istediğini sonra cezaevine düştüğünü ve annesiyle anlaşmaları üzerine ondan uzak durduğunu, gözlerinin içine bakmaya cesaret edebileceği zaman karşısına çıkacağını ifade eder.

Sonra oto yedek parça satan adamın yanına gidip Gustavo Miranda Garfias'ın lüks aracını satar. Tamirhanede çalışan adamın köpeğin adını sorması üzerine "Kara" der. Ve oradan Kara ile birlikte ayrılırlar. Yürüyerek uzaklaşırlar.



### 3.2.1.3. Filmin Genel Değerlendirmesi

Birçok açıdan Meksika Sineması'nın kırılma noktalarında biri olan film ulusal sinemada aynı konuları işleyen Meksikalı yönetmenlere karanlıkta bir mum ışığı yakmıştır (Sivaslıoğlu, 2016, s. 94). Filmi bu kadar etkili yapan ise Latin Amerika'nın klasik konularına (suç, uyuşturucu, fakirlik) varoluşsal bir bakış açısı getirmesiydi. Klasik Latin filmlerinin aksine bu filmde Avrupa sinemasının etkisini çok rahat bir şekilde hissetmek mümkündür (Sivaslıoğlu, 2016, s. 94). Katıldığı tüm festivallerde ödül kazanan film o kadar beğenildi ve tartışmalara yol açtı ki kimilerine göre milenyumun ilk başyapıtıdır<sup>189</sup>.

Filmin ismi bile beraberinde birçok tartışmayı getirdi. “*Aşklar Köpekler*” ismiyle Türkçeye çevrilen filmin özgün adı, “*Amores Perros*”, kelime kelime çevrildiğinde “*Aşklar Köpekler*” anlamı içeren tamlama “*Amor es Perros*” şeklinde yazıldığında ise “*Aşk Bir Köpektir*” biçiminde İspanyolcadan çevrile bilmektedir. Filmin özgün adı bir kelime oyununu da bünyesinde barındırmaktadır (Hazine, 2012). Ayrıca “*Aşklar ve Köpekler*” şeklinde çevirileri de bulunmaktadır. İspanyolcada “*Perros*”; “*fahişe*” ve ya “*kancık*” gibi yan anlamları da içerdiği için “*Fahişe Aşklar*” olarak ifade etmek mümkündür<sup>190</sup>. Diğer bir şekliyle “*Aşklar ve Köpekler*” daha doğru bir tercümeyle “*Kancık Aşklar*” (Aksoy, 2010) şeklinde tercüme yapanlarda mevcuttur. Bunun yanı sıra Meksika'daki filmin afişinde “*Aşk nedir? (Que es el amor)*” şeklinde bir not düşünülmüştür (Sivaslıoğlu, 2016, s. 93-94). Cevap ise filmin adı ve içeriğinin birleşmesinde gizlenmiştir. Diğer taraftan “kelime karşılığı kabaca “*Aşk Bir Kancıktır*”(Schneider, 2015, s. 888) olarak çevire bileceğimiz bir yapı içermektedir.

Film ve filmin yönetmeni *Alejandro González Iñárritu* birlikte değerlendirildiğinde “İki kısa filmden sonra ilk uzun metrajlı filmi “*Amores Perros*”<sup>191</sup> ile sinema severleri şoka sokan Meksiko doğumlu Meksikalı

<sup>189</sup> (<https://www.sinemalar.com>, Erişim Tarihi: 27.02.2019)

<sup>190</sup> “Muhteşem metaforlar (filmdeki en önemli metafor bizzat adıdır. Pek çok farklı çevirisi yapılabilmekte, pek çok farklı ifadeye denk düşmektedir). Bunlar öyle metaforlardır ki neredeyse (*Jorge Luis Borges*'in hikâyelerinde, (*Gabriel García Márquez*'in romanlarında görmeye alıştığımız büyüleyiciliktedirler”(Aksoy, 2010).

<sup>191</sup> Latin Amerika Sinemasında 2002 yılında “*Amores Perros*” ve 2002 yılında yönetmen *Fernando Meirrelles* ve *Kátia Lund*'un çektiği “*Tanrı Kent (Cidade De Deus/City of God)*” ile başlayan suça varoluşçu yaklaşma tarzının o dönemde gelen en iyi örneklerinden biri ise AIDS üzerine araştırmalar yapmak için hapishaneye gönüllü çalışmak için giren *Drauzio Varella*'nın

yönetmen *Alejandro González Iñárritu*, Latin Amerika sinemasının yeniden parlamasında büyük katkıları olan bir yönetmen.... “*Amores Perros*” ise, sadece *Alejandro González Iñárritu*’nun en iyi filmlerinden biri olmakla kalmıyor; özel dili ve varoluşçu sinemaya getirdiği yeni solukla, dünya sinemasının mihenk taşlarından birine dönüşüyor” (Aksoy, 2014). Bu tür değerlendirmelerin yanına senarist *Guillermo Arriaga*’yı da kattığımızda ise;

Etkileyici bir senaryonun ve keskin bir yönetmen gözünün yanı sıra sağlam bir ekip oyunculuğuna da sahip olan ‘*Paramparça Aşklar Köpekler*’, bütün bu özellikleriyle 2000’lerin başında Latin Amerika popüler sinemasının yükselişinde çok önemli bir role sahip oldu. *Alejandro González Iñárritu* ve *Guillermo Arriaga* sonra tematik ve yapısal açıdan benzer iki başarılı film daha çektiler ama içlerinde ilk günkü tazeliğini, enerjisini ve gerçeklik hissini koruyanı, üçlemenin bu ilk ayağı (Kutlu Akt. Işıl vd., 2009, s. 102).

Filmin temelde biçimsel olarak gövde bulması şu şekilde gelişmiştir; 1995 yılında senarist *Guillermo Arriaga*’yla birlikte Meksiko kentinin çelişkili yönlerini 11 kısa filmle anlatmaya karar verdi ve 3 yıl süren çalışmalar sonunda 36 senaryo taslağı arasından iç-içe geçmiş 3 hikâyeyi ayrıntılı olarak işlemeye karar verdi (Akbaba, 2017). Uzun ve titiz hazırlık sürecinin ardından 2000 yılında senaryosunu yazdığı ilk uzun metraj filmi “*Amores Perros*<sup>192</sup>”’in yapımcılığını ve

---

anılarından uyarlanmıştır. *Héctor Babenco*’nun yönettiği 2003 yapımı Brezilya’nın São Paulo kentinde bulunan Latin Amerika’nın en büyük hapisanesinde ‘*Carandiru*’da 1992 yılında yaşanmış ve “*Carandiru Katliamı*” olarak tarihe geçen 111 mahkûmun hayatını kaybettiği isyanı perdeye yansıtır. Kendi içinde bir tür habitata dönüşmüş olan ve suçla var olmayı sürdüren hapisanenin yeni gerçekçi tarzla aktarılmasıdır (Aksoy, 2014).

<sup>192</sup> “Meksika’da iletişim okumuş, bir süre radyo programcılığı yapmış ve ilerleyen zamanlarda filmlere müzikler üretmiş ünlü yönetmen *Iñárritu*, bazı dergilerde yayınlanan haberlere göre film çekmeye *Yılmaz Güney*’in “*Yol*” filminden etkilenerek karar vermiş” (Şen, 2015) şeklinde bilgiler mevcuttur. *Kerem Bozkurt*’un 12 Ağustos 2017 tarihinde *Atilla Dorsay* ile gerçekleştirdiği ve “*Bir Atilla Dorsay Röportajı*” isimli yazıda *Kerem Bozkurt*’un “*Yılmaz Güney*’in *Yol* filmiyle *Inárritu*’nun *Diriliş* filmi arasında benzerlik buluyor musunuz?” sorusuna *Atilla Dorsay*; “Bir benzerlik olduğunu sanmıyorum” şeklinde cevaplamıştır (Bozkurt, 2017).

Hugh Glass karakteri soğuk havadan korunmak için ölen atın karnına girmesiyle donmaktan kurtulmuştur. Bu sahne, yönetmen *Alejandro González Iñárritu*’nun *Yılmaz Güney*’e hayranlığını akıllara getirdi (Teker, 2016). *Tarik Akan*’nın “*Anne Kafamda Bit Var*” isimli kitabında (2016, s. 93) “*Yol*” filmi ile ilgili şu detayı vermiştir;

Senaryoya göre donmak üzereydim; atın karnını kesecektim, ellerimi, ayaklarımı atın karnına sokup donma tehlikesini bir süre geciktirecektim. Ne yazık ki bu sahneyi kötü bir zamanda, hava kararmak üzereyken çekmiştik. Ertesi güne bırakamıyorduk, çünkü gece boyunca kurtların atı parçalayacağını biliyorduk. Sonuçta akşamüstü çekilen sahnede renkler çok koyu çıktığı için *Yılmaz Güney* montajda bu bölümü çıkarmak zorunda kalacak, bu da onu hem üzecek hem de sinirlendirecekti (şeklindedir).

Ayrıca; *Nuri Bilge Ceylan* 2009’da yaptığı açıklamada; “Yabancı bir dergide, *Alejandro González Iñárritu*’nun *Yılmaz Güney*’in “*Yol*” filmi izledikten sonra sinemaya başladığını yazıyordu. Bir film bir insanın hayatını değiştirebilir. Bir tek laf, söz bile, öyle bir yere dokunur ki yeni bir başlangıç yapabilir. Ben de çok küçük şeylerden sinemaya

yönetmenliğini üstlenerek sinema kariyerini de başlatmış oldular. Filmin karakterler üzerinden okunabileceği gibi karakterlerin sahip olduğu köpekleri üzerindedir nitelikli bir okumaya açıktır. Film içerisinde yer alan yoğun ve şiddet içeren köpek sahneleri nedeniyle filmin jeneriğinde hiçbir hayvana zarar verilmediği özellikle belirtilmiştir. Ünlü sinema eleştirmeni *Atilla Dorsay* film içerisinde yer alan köpekler için;

Bu garip, ama büyüleyici filmde, köpekler neredeyse insanlar kadar önemliydi. Zaten asıl adı *Paramparça Aşklar/Köpekler* olan filmde, hemen her kahramanın bir köpeği, her köpeğin farklı bir öyküsü vardı. Ve bu küçük ve sevimli, ama kimi zaman öldürücü yaratıkların kaderi bazen ait oldukları insanlarınkini bile etkiliyor, giderek değişiyordu. Kısacası *Paramparça Aşklar*'ı görmek için birden çok neden var. Az bilinen Meksika sinemasından gelen önemli bir örnek olması köpek-insan ilişkisine verdiği ayrıcalıklı yer ve içerdiği bambaşka duyarlılıklar, bunlardan sadece bir kaçı...(Dorsay, 2006, s. 277).

“Klişe durumlardan yola çıkıp alabildiğine özgün durumlara ulaşmak dev bir megapolün hızla atan nabzının öğüttüğü farklı serüvenlere eğilmek ve içburucu öyküler sunmak, yönetmenin üstesinden başarıyla geldiği şeylerdir”(Dorsay, 2006, s. 277). *Alejandro González Inárritu* ise filmi şu şekilde ifade ediyor;

---

başlamışındır. *Güney* de bu anlamda sadece politik açıdan değil, sinemasal açıdan da çok önemli bir yönetmen”(Teker, 2016) şeklinde açıklamaları mevcuttur.

2008 yılında yayınlanan *Stephen Lowenstein* tarafında yayınlanan ‘*My First Movie, Take Two*’ isimli kitapta (Gazete Fersude’nin Sinematopya sitesine dayandırdığı habere göre (www.mkrdnews.net, Erişim Tarihi: 10.01.2019)) sinemayla ilgilenmeye nasıl başladığıyla ilgili şu ifadeleri kullanmaktadır;

Gençliğimde daha çok müzikle ilgileniyordum. Tam bir müzik manyağıydım. Albümler satın alırdım ve sürekli onları çalardım. İlk olarak *Yılmaz Güney*'in ‘*Yol (1982)*’ adındaki filmini izlediğim zaman sinemayla ilgilenmek istemişim. Bu filmin beni gerçekten sarstığını hatırlıyorum. Artık daha olgundum -sanırım 17 yaşındaydım- ve şöyle dedim ‘‘Bu inanılmaz bir şey, ben de sinemanın bir parçası olmak istiyorum’’. O zamanlar bende etki bırakan üç film vardı. Birincisi ‘*Yol*’, ikincisi babamın da favorilerinden olan (*John Schlesinger*'in 1969 yılında çektiği) ‘*Geceyarısı Kovboyu (Midnight Cowboy)*’ ve bir diğeri de *Sergio Leone*'nin 1984 yılında çektiği ‘*Bir Zamanlar Amerika (Once Upon a Time in America)*’ filmi. Ayrıca görsellik açısından da *Ridley Scott*'ın 1982 yılında çektiği ‘*Bıçak Sırtı (Blade Runner)*’ filminden etkileniyordum. O zamanlar tüm bu filmler ve bu filmlerin müzikleri benim için çok önemliydi. *Vangelis*'in ‘*Bıçak Sırtı (Blade Runner)*’ için bestelediği müzikler inanılmazdı. *Ennio Morricone*'nin ‘*Bir Zamanlar Amerika (Once Upon a Time in America)*’ için yaptığı müzikler ve ‘*Geceyarısı Kovboyu (Midnight Cowboy)*’nda çalan şarkılar harikaydı. ‘*Yol*’ün müzikleri de mükemmeldi. Bu bahsettiğim üç film - ‘*Yol*’, ‘*Geceyarısı Kovboyu (Midnight Cowboy)*’, ‘*Bir Zamanlar Amerika (Once Upon a Time in America)*’- çok insancıl, çok gerçekçi ve dramatikti. Benimle bazı duygularla birlikte müzikal olarak iletişime geçiyorlardı. ‘Burada bir şeyler oluyor.’ diyordum kendi kendime (Lowenstein akt. Memişoğlu, 2018).

Dokunmak, kendime dokunmak istedim, kendimi yaşıyor hissetmek ve karakterlerle izleyicileri canlandırmak istedim. Karşı çıkmak, ilgilenmek, eğlendirmek, hareket etmek ve kışkırtmak istedim. İzleyicileri aralıksız, lunaparktaki raylı arabaların en tepelerine ve en altlarına götürmek istedim. Karakterlerin mahcup olmalarına izin vermeden onları kameranın önünde; kendini izleyen seyircinin içinde gizli kalmış duyguları ve ya rahatsız edici utancı çıkarabilmek için çırılçıplak soymak istedim. Bu açıdan, aktör ve aktrislerin filmdeki yürek parçalayan ve inanılmaz katkısı düşündüğümünden de çok oldu (Sivaslıoğlu, 2016, s. 94).

“*Amores Perros*” filmiyle kendisine hatırı sayılır bir hayran kitlesi edinen Meksikalı yönetmen (Dorsay, 2006, s. 378) *Alejandro González Iñárritu* bir röportajında bu filmin hayatının çok önemli bir yerinde durduğunu ve Meksika’da ki insanların yaşamlarının buna benzer olduğunu söylemiştir (Vurdu, 2015b).

Film genel olarak stilize şiddet ve olayları düzensiz bir sırayla anlatma tekniğinden oluşan (*Quentin Tarantino* modelinin, 2000 yılına gelindiğinde ABD’nin güney sınırlarını aşarak Meksika’ya ulaştığının nitelikli bir göstergesidir (Schneider, 2015, s. 888). *Quentin Tarantino* Amerikalı yönetmenler üzerinde öylesine belirgin ve dolaysız bir etki yarattı ki etkisinin diğer ülkelere sıçraması sinemasının işlerliği bakımından yadsınamaz bir gerçektir. Sinema yazarı *Joshua Klein*<sup>193</sup>’in ifade ettiği şekliyle;

Üç bölüm de, insanın insana gaddarlığını, insanların hayvanlara davranışları aracılığıyla ironik bir biçimde resmediyor; hatta filmde hayvanlara öylesine kötü davranılıyor ve film boyunca karşımıza sık sık çıkan köpek şiddeti (ve köpeklere yönelik şiddet) öylesine gerçekçi görüntüleniyor ki zaman zaman filmdeki diğer her şeyi ezip geçme riski taşıyor: Ancak *Alejandro González Iñárritu* zalim bir sadakatsizlik, tüyer ürpertici bir haysiyetsizlik ve sınıfsal ayrışma hakkındaki mesajını zengin bir üslupla vermeyi başarırken, bu süreçte oyuncularının içgüdülerine olduğu kadar seyircisinin zekâsına da ne kadar büyük güven duyduğunu gösteriyor (Schneider, 2015, s. 888).

*Kemal Sivaslıoğlu*’nu “*Latin Amerika Sineması*” isimli kitabında filmi değerlendirirken şu ifadelerle yer vermiştir; “2000 yılında senaryosunu *Guillermo Arriaga*’nın yazdığı “*Amores Perros*” adlı filmi çekerek sinema kariyerinde çitayı çok yükseklerle koyarak başladı. Bu film ile adeta dünya sinema platformunda yılın olayını yaratmış oldu. Dünya’nın her tarafında gösterilen ve büyük gişe başarıları yakalayan film, katıldığı festivallere 50’den fazla kazandı” (Sivaslıoğlu, 2016, s. 82).

<sup>193</sup> **Joshua Klein:** Serbest yazar; Chicago’da yaşıyor. DVD’ler üzerine hazırladığı köşe yazıları Chicago Tribune, Washington Post ve Theonion’da yayımlandı.

Özellikle filmin elde ettiği başarıda büyük pay sahibi olan senarist *Guillermo Arriaga*'dır. *Guillermo Arriaga*, 13 yaşında bir sokak kavgasında koku alma duyusunu kaybettiğini ve Arjantinli yazar *Jorge Luis Borges*'in görme duyusunu kaybettikten sonra kokuya takıntılı olduğunu belirtiyor. “İşimde kokular çok önemli” diyor. “*Amores Perros*’ta yemek pişirdikleri sahneler var ve neredeyse koklayabiliyorsunuz. Sinemada, iyi iş çıkarsa neredeyse algılayabileceğiniz bir anlam ifade ediyor” (Whipp, 2009).

“Yönetmenin *ölüm üçlemesinin* tamamını kaleme alan *Guillermo Arriaga*’nın da beyazperdedeki ilk senaryo deneyimi olan “*Amores Perros*’ta yoğun bir anlatım olsa da seyirci filmi takip ederken zorluk çekmiyor. Çeşitli alıntılarla anlatımı güçlendiren *Arriaga*, yarattığı karakterlerle de yaşamın her kesitine, her tür insan tiplemesiyle değiniyor” (Hazine, 2012).

Filmin Meksika kültüründe ve Meksika sinemasında yaptığı devrimi şu şekilde izah etmek yanlış olmaz;

Seçkin eleştirmenlerin *Narco Sinemaya* soğuk bakmasının sebebi, *Narco Sinemanın* bizdeki anlamıyla Meksika’nın “*arabesk*” kültürünün bir parçası olmasıydı. Ancak o seçkin eleştirmenlerin yanıltığı çok geçmeden ortaya çıktı. *Narcocorridos*<sup>194</sup> ve *Narcocine* ülkeye azımsanamayacak bir katkı sağlıyordu. Ülkenin kültürü üzerinde hafife alınmayacak etkileri vardı. Bu etkilerin iyi mi kötü mü olduğu elbette tartışılabilirdi, ancak varlığını reddetmek kör olmakla eş değerdi. Kim ne derse desin Meksika Sineması’nı “*Amores Perros*’a götüren bu hafife alınan *narcofilmes*’dir (Aksoy, 2010).

Şeklinde Meksika sinemasının öncesi ve yapımın gerçekleştiği dönem itibari ile Meksika sineması geçmişiyile olan bağını nitelikli bir şekilde ortaya konmuştur. Aynı şekilde vizyona girdikten sonra ve bu günden geriye doğru bakıldığında arkasında gelen sinemayı dönüştürmesi ve etki etmesi bakımında “*Amores Perros*’un sadece Latin Amerika’da değil dünya çapında önemli bir milat oluşturur<sup>195</sup>.

Meksika ve Latin Amerika sinemasında suç kavramı *narcocine*’lerdeki halinden uzaklaşıyordu böylece. Filmler daha varoluşçu, “*sorumluluk sahibi*”, daha mesafeliydi. Avrupa sinemasının o soğuk ruhunun etkilerini de görmek mümkündü hatta. Zira *Amores Perros*’un açtığı o

<sup>194</sup> **Narcocorridos:** Uyuşturucu temalı şarkılar. Daha çok kendilerine has bir tarzları olan “*norteños*” denen kuzeyliler tarafından söylenir. Uyuşturucuyu, uyuşturucu ticaretini, illegal işleri, kanunsuzluğu öven sözleri vardır. Kimi zaman gerçek çatışmalar, büyük uyuşturucu transferleri gibi yaşanmış olaylardan esinlenir.

<sup>195</sup> “*Amores Perros*, Latin Amerika’nın *Matrix*’idir. Zira *Amores Perros*’tan sonra Latin Amerika’da sinema anlayışında köklü değişiklikler oldu” (Aksoy, 2010).

başka yoldan gidiliyordu. Yol üzerinde onlarca sapak vardı. *Narcocine*'nin arabesk halinden uzaklaşmış, o arabesk temel baz alınarak caz yapılıyordu. Ama hiç de fena edilmiyordu (Aksoy, 2010).

Bu sosyal vakanın diğer bir ifade ise “birçok tetikçinin, katilin ve son derece çarpıcı şiddet eylemlerinde bulunan saldırganların olduğu, hikâyesi doğrusal şekilde ilerlemeyen Meksika filmi. Duyarsızca öldürülen ve taciz edilen insanlar ve hayvanlar resmedilmiş” (Wedding vd., 2016, s. 780) şeklindedir.

Filmin politik alt metinlerine baktığımızda ise; “*Amores Perros*”de eski iktidar partisi PRI’nın, kendi iktidarı sırasındaki ifade özgürlüğü ile ilgili eksiklikleri dolaylı olarak eleştirerek ve bu partinin uzun iktidar döneminin mirasını kolay anlaşılır hale getirerek, kendi payına düşeni yapmaktadır. Aynı zamanda, zengin ile yoksul arasındaki uçurumun giderek derinleştiği ve bir kurtuluş yolu olarak suçun yaygın olduğu bir şehri (Meksiko) de anlatmaktadır”(Hayward, 2012, s. 601).

Film soyolojik açıdan değerlendirildiğinde; Topluluk içerisinde hâkim olan fikrin bireye aktarılması ve bunun neticesinde kolektif eylemin ortaya çıkmasını açıklayan sosyolojik kavram olarak “*sosyal bulaşma ya da duygusal bulaşma*”; bireyin kimliğinin bir grubun kimliği ile iç içe geçmesi, kişinin grubun değer ve inançlarını kabul etmesi, bunlara uymaya başlaması şeklinde ortaya çıkar.

İnsanlar tek başına hareket etmektense bir grubun içinde eyleme geçtiklerinde, kimliklerinin belirsiz kalacağını daha çok hissettiklerinden, bu kimiksizleştirme (bireyselliğin yitirilmesi) süreci ile saldırgan davranışlardaki artış arasında, bağlantı kurulabilir. Bu sosyal psikoloji temaları bağlamında “*Amores Perros*” film, okunabilecek nitelikli verileri bize sunar (Wedding ve Niemiec, 2016, s. 522). Mevcut olgular çetelerle ilgili filmlerde çok net bir şekilde görülebilir<sup>196</sup>. Diğer bir deyişle film bize otorite rollerinin ve sosyal buluşmaların olası tehlikeleri üzerine çekilmiş ve bu olguları bize net bir şekilde filmin alt metinlerinde gösterir.

---

<sup>196</sup> 1971 yılında Stanley Kubrick’in çektiği “*Otomatik Portakal (A Clockwork Orange)*”, 1999 yılında David Fincher’ın çektiği “*Dövüş Kulübü (Fight Club)*” ve 1992 yılında çekilen Stephen Milburn Anderson’ın “*South Central*” gibi filmlerde bu durumun diğer yetkin örnekleri olarak gösterilebilir. Bunun yanında mevcut durum 1982 yılında çekilen Richard Attenborough’un “*Gandi (Gandhi)*” ve 2004 yılında çekilen Mel Gibson’un “*Tutku- Hz. İsa’nın Çilesi (The Passion of the Christ)*” filmlerinde kalabalık ve büyük toplulukların Gandi ve Hz. İsa’nın aleyhine dönmesi gibi dini figürlere yapılan zulümlerde daha da büyük ölçülerde ortaya çıkar (Wedding vd., 2016, s. 522).

Filmin içerisinde geçen öyküler baz alınarak değerlendirildiğinde; ilk filmi 2000 yılında Cannes’da prömiyerini yaptı ve üç masalın birbiriyle iç içe geçmesiyle hemen alkış aldı (Marshall, 2019). *New York Times* gazetesinden *Elvis Mitchell*; “bir yönetmenin bu kadar kaba ve duygusal anlayışıyla filmlere girmesi nadirdir” dedi. “İlk filminde *González Iñárritu*, bazı yönetmenlerin tüm kariyerlerinde seyahat etmediği veya seyahat edemediği bir yolculuk türü yapar” (Marshall, 2019).

Birbirinden ayrı gibi gözükken ama tek bir noktada birleşen üç ayrı hayat hikâyesini anlatan film, yönetmenin sonraki iki filminde olduğu gibi sinemada kurguyu kullanmadaki özgünlüğü ile biliniyor. Filmin en uzun süren ilk bölümünde Octavio (*Gael Garvia Bernal*) ve Susana (*Vanessa Bauche*)’nın hikayesini izliyoruz. Abisinin köpeği ile katıldığı köpek dövüşlerinden kazandığı paralar ile yengesiyile kaçma planları kuran Octavio’nun filmin başında çarptığı arabayı kullanan Valeria (*Goya Toledo*) ise ünlü bir mankendir. Filmin ikinci bölümünde Valeria ile yasak aşkına yarım saatlik bir akış atıyoruz. Kaza sırasında bacağını sakatlayan, daha sonra ise bir bacağı ampute şekilde yaşayan Valeria’nın filme kattıkları bir kenarda dursun, kaza sonrası Octavio’nun ölmek üzere olan köpeğini çalan, yıllarca hapis yatmış; hayattan umudunu kesmiş; kiralık katil olarak çalışan eski komünist gerilla El Chivo’ya (*Emilio Echevarria*) odaklandığımız üçüncü bölüm ise çarpıcılığı ile ilk bölüme kafa tutacak kadar iddialı, daha felsefik ve daha sembolik olmasıyla öne çıkıyor (Hazine, 2012).

“*Amore Perros*”, yeni bir şeyler sunmasa da dinamizmi bir şekilde tanıdık olan öykülere enerji, mizah, zekâ ve sıcaklık katmayı başarmış bir filmidir (Schneider, 2015, s. 888). Ana karakterlerinin yolunun tek bir kilit nokta olan trafik kazası ile kesiştiği, birbirine bağlı üç hikâye şeklinde kurgulanan film, bir ya da birden fazla köpeğin başrolde yer aldığı her bölümüyle adındaki köpek temasına sadık kalıyor (Schneider, 2015, s. 888).

Ünlü film eleştirmeni *Atilla Dorsay*’ın “*Hayatımızı Değiştiren Filmler 1995-2005*” isimli kitabında film ile ilgili görüşlerini ve filmin kendisinde yarattığı etkisi şu şekilde izah etmektedir;

Bu ünlü ve uzun (145 dakika sürüyor) filmi İstanbul sinemalarında görmek kısmet oldu... İnsan böyle filmlere çekinerek yaklaşıyor. Nitekim New Mexico fonunda geçen ilk öyküye pek ısınmadım. Kentin varoşlarından gelen, hepsi sapına dek serseri köpek dövüşü gibi nefret uyandıran kanlı ve zalim bir yöntemle para yapmaya çalışan bu insanlar, bula bula ağabeyinin karısını ayartan şu genç adam ve diğerleri, sayısız gençlik filminde görüp tanıdığımız klişe tipler değil miydi? Üstelik kent sokaklarında dijital kamerayla (ya da videoyla) çekilip 35 mm’ye şişirilmiş benzeyen görüntüler de iç açıcı değil? Ama iç içe örülmüş üç hikâyeden oluşan filme ısınmak için ikinci hikâyeye geçmesi bile gerekmedi. Çünkü daha ilk hikâyenin belli bir yerinden başlayarak

yönetmenin kumaşı, acınası kahramanlarına duyduğu derin sevgi, klişe durum ve kişiliklerden yola çıkarak yakalamayı başardığı yoğun insanlık dramı, yeterince etkili oluyordu. Diğer iki hikâye bambaşka açılımlar ve farklı atmosferler getiriyordu. Bu kez orta sınıflardan orta yaşlı bir adamla, uğruna karısı ve çocuklarını terk ettiği güzel ve popüler bir mankenin aşkı söz konusuydu. Ama hikâye yine sürprizlere gebedi: birlikte yeni bir hayata başladıkları gün, güzel manken bir kaza geçiriyor ve yatağa çakılıyordu. Acaba aşkları bu deneyime de dayanabilecek miydi? Üçüncü ve son öyküde ise yıllarını hapiste geçirmiş eski eylemcinin, yıllar sonra hem eski hayatının peşinde koşmak, hem de kiralık katilliği yüklendiği bir serüvenden sıyrılmak çabalarını anlatıyordu (Dorsay, 2006, s. 277).

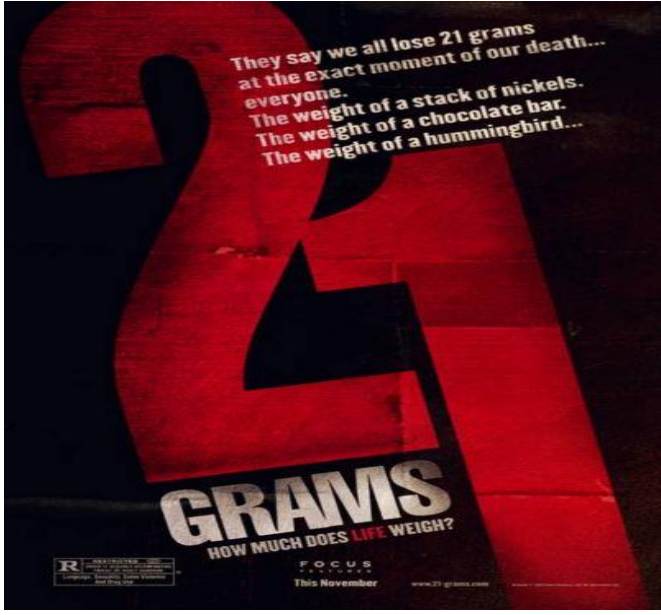
Milenyumun en gözde yönetmenlerinden, kısa zamanda küçük bir efsaneye dönüşmüş ve yoluna emin adımlarla devam eden yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun ilk filmi "*Amores Perros*"da geniş bir oyuncu yelpazesi var. Tüm oyuncular işlerinin hakkını verircesine performans sergiliyorlar. Favori performansım ise tahmin edebileceğiniz gibi *Emilio Echevarria* sundu. Bir yanda Meksiko şehrinin varoş kesimindeki serseri yaşantıyı izlerken diğer yanda zenginlerin haysiyetsiz yaşamlarından, nasıl aciz insanlara dönüştüklerine tanık olurken toplumdaki uç karakterlerin bir araya gelişlerini de görmüş oluyoruz (Hazine, 2012)

*Amores Perros*'un en önemli başarısı; Latin Amerika'da artık kangrene dönen "*kanunsuzluk*" müessesesine getirdiği yeni ve pırıl pırıl varoluşçu yaklaşım. Sokaklara attığı cesur ve gerçekçi bakış. Böylesine sert bir filmde barındırdığı yoğun ve naif şiirsellik. Muhteşem metaforlar. Bunlar öyle metaforlardır ki neredeyse (*Jorge Luis*) *Borges*'in hikayelerinde, (*Gabriel Garía*) *Márquez*'in romanlarında görmeye alıştığımız büyüleyiciliktedirler. Öte yandan zaman algısı üzerinde yarattığı etkiyi es geçmemek lazım. Tüm bunlar birleşince ortaya henüz girmiş olan yeni milenyumun en önemli sanat olaylarından biri çıkmış oluyordu. Bu çiçeği burnunda başkalaşım, tüm Latin Amerika'da saygıyla karşılandı (Aksoy, 2010).

Vizyona girdiği 2000 yılında, toplamda 30 ödül kazanarak o yılın en çok ödül toplayan filmi olma başarısını gösteren "*Amores Perros*", her ne kadar "*21 Grams*"a göre daha yavan kalsa da "*Babel*"den daha iyi diye düşünmekteyim. Üstelik bir yönetmenin ilk filmi için oldukça iddialı, güçlü ve çarpıcı. Süresi iki buçuk saati bulsa da genel anlamda sıkılmadan izleyeceğinizi söyleyebilirim (Hazine, 2012) şeklinde birçok yazar, eleştirmen, sinemacı ve akademisyen film hakkında çeşitli görüşlerini dile getirmiştir. Genel görüş olumlu olmakla birlikte filmin tek başarısı içeriğinden öte zaman, kurgu ve biçimsel özelliklerin de filmi dönemin ayrıcalıklı yapımı haline getirmesi sinema tarihi açısından milat oluşturmuştur.



### 3.2.2. 21 Grams (21 Gram)



Görsel 3. ‘21 Grams’ın Afışı

#### 3.2.2.1. Teması

Filmin rastlantı olarak tanımladığı bir trafik kazası sonucu üç kişinin kesişen ve iç içice geçmiş hayatlarını konu alır.

#### 3.2.2.2. Filmin Geniş Özeti

( Cristina Peck )

Cristina Peck, Mimar Michael Peck ile evlidir. Laura Peck ve Kedia Peck adında iki kızları vardır. Cristina Peck evliliğinin ilk yıllarında büyük sıkıntılar çekmiştir. Grup terapisi alır. Terapi sırasında hastanede kalbi durmasına rağmen bu sıkıntılı durumdan kurtulmuştur. İyileşme sürecinde ilk kızının doğumu, eşi Michael Peck’in bütün zamanını ona ayırması ve çabaları sayesinde hayata tutunabilmiştir. Ama halen eski bir kokain bağımlısı olduğu için grup terapilerine katılmaktadır. Yüzmeyi çok sevmektedir. Düzenli olarak bir spor kompleksine gitmekte ve kızlarıyla birlikte (pasta yaparak) vakit geçirmektedir.

Cristina Peck, arkadaşı Claudia ile birlikte yüzmektedir. Telefonunun sesini duyan Claudia durumu kendisine iletğinde havuzdan çıkar ve telefonuna bakar. Arkadaşı Claudia’nın havuz içerisinde bir tur daha atma teklifini nazikçe geri çevirerek çantasını alır, eşi Michael Peck ve kızlarının onu beklediğini söyleyerek havuzdan eve gitmek üzere çıkar.

Eve geldiğinde kızlarına seslenir ama ses veren yoktur. Telefonuna bırakılan mesajlarını dinler. İlk mesaj babasına aittir ve onunla hafta içi bir gün yemek yemek istemektedir. İkinci mesaj ise kocası Michael'e aittir. Ardından eşi Michael Peck'in kızlarla birlikte eve dönüş yolunda bıraktığı mesajı gülümseyerek dinler.

Michael Peck, kızları Laura Peck ve Kedia Peck birlikte dondurma yerler<sup>197</sup>. Bir süre eğlendikten sonra eve gitmek üzere çıkarlar. Yürürken kızları Laura Peck ve Kedia Peck kaldırıma konan güvercinin peşinden koşarlar. Bir taraftan Michale Peck onları güvercini incitmemeleri konusunda uyarırken diğer yandan eşi Cristina Peck'i arayıp telefonuna mesaj bırakır. Yürüdükleri yol üzerinde bulunan müstakil bir evin bahçesinde sonbahar yapraklarını temizleyen genç bahçıvan Lucio'ya cumartesi kendi bahçesini de unutmaması gerektiği konusunda uyarır. Ardında kaldırım boyunca devam ederler yürümeye. Kamera açısı Lucio'da kalır ve yoldan kamyonetiyle Jack Jordon geçer ve bir süre sonra firen sesleri duyulur. Elinde sonbahar yapraklarını süpüren makineyi atarak hemen olay yerine koşar Lucio. 26 Ekim saat 15'de gerçekleşmiştir kaza. Michael 37 yaşındadır.

Çocukların odasını toplar Cristina Peck. Mutfağa geçtiği ve yemek masasını hazırlamaya yeltendiği sırada ev telefonu çalar. Telefon açar ve apar topar hastaneye gider. Danışmaya kızları Laura Peck ve Kedia Peck ile eşi Michale Peck'in adlarını verir. Danışmadaki kadın birkaç dakika isteyerek içeriye gider ve doktorlara haber verir. Bu sırada hastaneye babası, arkadaşı Claudia'da haberi alarak gelirler ve neler olduğunu sorarlar.

Cristina Peck'in yanına doktor gelir. İki kızının da hastaneye zamanında yetiştirilemediğini ve kaza yerinde hayatını kaybettiğini, kocasının ise durumunun ağır olduğunu ifade eder. Kızlarını görmek ister ama doktorlar bunu tavsiye etmez. Doktorlar eşinin düşük beyin faaliyeti gösterdiğini söyler ve ayrılır. Cristina Peck ise babasına sarılır, ağlar.

Michale Peck'in durumu kötüdür ve hastanede bekledikleri sırada organ bağıışı için bir yetkili dernek üyeleri Cristina Peck'i bilgilendirir. Gerekli formaliteleri imzalatır. Hastaneden ayrılırken bir poşetin içinde kızları ve eşinin

---

<sup>197</sup> Filmin ikinci (açılış) sahnesidir.

kaza sırasında üzerlerindeki kıyafetleri ve özel eşyaları verilir. Claudia, babası ve Cristina Peck birlikte koridordan yürüyerek çıkar. Eş zamanlı olarak Paul Rivers hastaneye kalp ameliyatı olmak için çağrılmıştır. Hastaneye eşi Mary Rivers ile birlikte gelmiştir. Paul Rivers ameliyata alındığında Mary Rivers hastane koridorunda Claudia ve babası ile birlikte eşi ve çocuklarının üzerindeki eşyaların verildiği poşette sarılmış olarak güçlkle ayakta durabilecek şekilde hastaneden çıkan Cristina Peck ile koridorda karşılaşır.

Michael Peck, kızları Laura Peck ve Kedia Peck'in cenazelerinde babası Cristina Peck'i telkin etmeye çalışır. Bir şeyler yiyip yememesinden başlayan konuşma ardında annesi öldüğünden toparlanamayacağını sandığını ama hayatın devam ettiğinden söz eder. “Annen öldüğünde üstesinden gelemeyeceğimi düşünmüştüm, ayağa kalkamayacak gibi hissetmişim” der ve sözünü Cristina Peck keser: “Annem öldüğünde ne düşündüm biliyor musun? Senin nasıl olup da insanlarla yeniden konuştuğunu anlayamadım” diye karşılık verir.

Ardından konuklar salonda konuşurlarken mutfığa geçerek içki alır. Arkadaşı Claudia kalmasını isteyip istemediğini sorar. “Hayır” cevabını alınca; polisin aradığını ve karakola gidip suçlama yapması gerektiğini söyler. Cristina Peck'e her ne yaparsa yapsın çocukları ve eşini geri getiremeyeceğini söyler. Yalnız kalmak istediğini ifade eder.

Cristina Peck evde poşetin içinde kanlı elbiseler çıkartarak bazılarını yıkar bir taraftan da sigara ve içki içmektedir. Kedia Peck'in her zaman mavi ayakkabılar istediğini ama almadığı, öldüğünde ise üzerinde kırmızı ayakkabılar olduğu için poşetten çıkan kırmızı ayakkabılara uzun uzun bakar.

Barda uyuşturucu satışı yapan arkadaşı Ana'yı arar ama konuşmadan telefonu kapatır. Kızlarının evde kalan eşyalarını toparlar, çocukların yatak odalarına giremez kapı aralığından bakmakla yetinir.

### ( Paul Rivers )

Paul Rivers matematik profesörüdür. Sigara içmektedir ve kalp yetmezliği sorunu yaşamaktadır. Mary Rivers ile evlidir. Paul Rivers'ın hastalığında dolayı ilişkilerinde erteledikleri bazı sorunlar mevcuttur. Bu sorunlar öylesine derindir ki geçmişte ayrılmaya kadar varmış ve o dönem hamile olan Mary Rivers sorunlu bir kürtaj yaşamıştır. Şimdi ise Paul Rivers'a uygun kalp bulunamazsa bir ay ancak

ömrü kalmıştır. Ondan çocuk istemektedir. Görüştüğü uzman doktor ise geçmişte yaptırdığı kürtajın neden olduğu sorunları atlatması için ameliyat olması gerektiğini ve bu ameliyattan sonra 3 ay içerisinde hamile kalabileceğini ifade etmektedir.

Paul Rivers evde bilgisayarda satranç oynayarak sıkıntılarını bir an olsun gidermeye çalışmakta ve rahat nefes alabilmek için tüple dolaşmaktadır. Doktorun yasaklamasına rağmen lavaboda ilaç kutusunun içinde sakladığı sigarayı eşi Mary Rivers'den gizleyerek içmektedir. Doktorla yaptığı görüşme sonrası eve gelen karısı ise Paul Rivers'ı öpünce sigara içtiğini anlar, lavaboya giderek sigaraları bulup yok eder.

Gece yatmak üzere iken Mary Rivers makyajını temizler, Paul Rivers ise yatağa uzanmış konuşmaktadır. Mary Rivers'ın Paul Rivers'a bakmak, evi temizlemek ve yemek yapması için tuttuğu kişiyi kovduğundan bahseder. Mary Rivers doğum kliniğine gittiğini söyler. Ameliyat olup hamile kalacağını ifade eder. Ama Paul Rivers'ın spermlerini bağışlaması gerekmektedir. Paul Rivers ise bakamayacağı bir çocuk yapmak taraftarı değildir. Eşi Mary Rivers ise ondan çocuğu olmasını çok istemektedir ve bunu kendisi için yapmasını ister.

Paul Rivers ve eşi Mary Rivers doktorun yanına giderler. Doktor Paul Rivers'a muhtemelen çocuğu hiç göremeyeceğini söyler ve durumu bilincinde olmasını ister. Sonrada spermını almak için ayrı bir odaya alır.

Gece Paul Rivers ve eşi Mary Rivers yattıkları sırada çağrı cihazı çalar ve hastaneyi Mary Rivers aradığında nereye götürmesi gerektiğini sorar. Hastanede ameliyata alınır. Paul Rivers ameliyata girdiğinde eşi Mary Rivers koridordan Cristina Peck yanın Claudia ve babası ile birlikte hastaneden çıkmaktadır.

Paul Rivers hastane odasında solunum cihazına bağlanmış bir şekilde nefes alıp vererek hayatını sürdürebilmektedir. Kalp nakil ameliyatını yapan doktorlar genel ve rutin kontrollerini yapmaktadır. Bu sırada onun isteği üzerine kavanoz içinde kendi kalbi eline verilmiştir. Kalbini yattığı yerden inceler. Giderek iyileşen Paul Rivers'ı gözetim altında bulundurduğu hastane odasına gelen doktora bağışçıyı merakla sormaktadır. Doktor ise hastane kuralları gereği bilmemesi gerektiği söylenmektedir. Hemşire ise bağış derneği aracılığıyla bir teşekkür mektubu yazabileceğini belirtir.

Hastaneden çıkan ve artık eski sağlığına kavuşan Paul Rivers dostlarıyla birlikte yemek yedikleri ve eğlendikleri bir sırada Mary Rivers şampanya kadehine bıçakla vurarak söz ister. Ameliyat olacağını ardından suni dölllenme ile çocuk sahibi olacaklarını dostlarıyla paylaşır. Paul Rivers ise hiçbir şey demez. Yemekten sonra Mary Rivers bulaşıkları yıkarken neden bu konuyu misafirlerle paylaştığını sorar Paul Rivers. Mary Rivers ısrarla çocuk istemesine rağmen Paul Rivers bu konuyu tekrar düşünmek istemektedir. Bir taraftan da kalbi bağışlayanın ismini bulmaya çalışmaktadır. Bu işlerde iyi olan Bay P.I. vasıtasıyla bilgi edinmeye çalışır; bilgi almak için bowling salonunda buluşurlar. Şahısla daha önce buluşmak istediği fakat adamın yoğunluğunda dolayı buluşamadıkları arada geçen konuşmadan anlaşılır. Ardından da yemek yenen bir kafe de buluşurlar. Adam bağışçının kim olduğu ile ilgili belgelere ulaşmıştır.

Bağışçının adı Michael Peck, 37 yaşında evli bir mimardır. 26 Ekim, saat 15’de eski bir sabıkalı olan 16 yaşından beri hapse girip çıkan Jack Jordon kamyoneti ile çarpmıştır. Araba hırsızlığı, uyuşturucu, karşılıksız çek ve alkol. Hapse en son yıllar önce girmiş biridir. Cristina Peck’in imzaladığı bağış belgesi ve tıbbi raporun bir kopyasını da almıştır. Olayın olduğu güne ait bir gazete kopyasını Paul Rivers’a verir. Cristina Peck’in ev adresi ve telefonunu da verir. Bu sırada bunları duyan Paul Rivers’ın elinin titrediğini görünce iyi olup olmadığını sorma gereği hisseder. Su isteyip istemediğini sorar. Paul Rivers su içer.

Aldığı bilgilerle birlikte ve karısı Mary Rivers’a olaya ait gazete kopyasını gösterir. Mary Rivers deşmeye ne gerek olduğunu sorar. Paul Rivers “ne olduğumu bilmek istiyorum” diye cevaplar. Mary Rivers ise yaptığı araştırmayı doğru bulmamakla birlikte geçmişi geride bırakıp kendisiyle birlikte geleceğe doğru gitmeleri gerektiği kanısındadır.

Paul Rivers ve Mary Rivers doktora gidip ameliyat tarihi saptarlar. Pazartesi saat 9 olarak belirlenir. Bu sırada Mary Rivers’in hamile kalmasının yüzde oranını öğrenmek istediğinden doktor daha önce yapılan kürtajın olasılıkları azalttığını söylediğinde Paul Rivers’ın bundan haberdar olmadığı ortaya çıkar ve doktorun yanından ayrılırlar. Koridorda Mary Rivers ile konuşurlar. İlişkilerinin çok önceden bittiğini ve Mary Rivers’in yalnızlık hissettiği için geri geldiğini söylediğinde Mary Rivers neden hastayken bunları

söylemediğini ifade eder. Mary Rivers’in susması üzerine özür diler ve sarılırlar. Bir taraftan da sürmeyecek bir şeyi sürdürmeye çalıştıklarını ifade eder. Mary Rivers suni döllene ve bebek ile tekrar denemelerinden yana olsa da, Paul Rivers artık bittiği konusunda nettir. Mary Rivers, Paul Rivers’in her zaman bencil olduğunu söyler ve kapısı açılan asansöre binerler.

( **Cristina Peck ve Paul Rivers** )

Paul Rivers verilen adrese gider ve kapıyı çalar ama kimse kapıyı açmaz bir süre evin önünde bekledikten sonra evden Cristina Peck çıkar, kaldırımda yürüyerek ilerler. Aracı park halinde bırakarak Paul Rivers’da ardından onu takip ederek yürür. Birlikte içki satılan bir markete girerler. İçki alan Cristina Peck kasaya gider ve ödeme yapar. Ardından Paul Rivers el yordamıyla aldığı bir şişe içki ile kasada sırasının gelmesini bekleyen Cristina Peck arkasında bekler. Cristina Peck çıkınca ne istediğini bilmediğini kasiyere söyleyerek Paul Rivers marketten çıkar.

Paul Rivers yüzme havuzunun kafesinde Cristina Peck’i takip etmektedir. Yanındaki masaya oturup yüzerken onu izlediğini ve güçlü kulaçları olduğunu söyleyerek lafa girer. Masasına oturmak istediğinde ise Cristina Peck: “Aslında çıkıyordum” diyerek teklifini kibarca geri çevirir. Ama tam o sırada masaya garson siparişlerini getirir. Paul River masasına döner. Cristina Peck’e bir espri ile karşılık verir ve ayrılır<sup>198</sup>.

Cristina Peck bara arkadaşı Ana’nın yanına gider. Paul Rivers da onu aracıyla takip etmektedir. Cristina Peck ve Ana birlikte lavaboya geçerler. Ana hala son defasında geldiği adamla mı evli olduğunu sorduğunda “evet” cevabını alır ve Ana’ya olan biteni anlatmaz. Para karşılığı uyuşturucu alır ve kimyasal bir bileşim olan haplardan kullanır.

Cristina Peck bardan çıktığı sırada peşinden Paul Rivers’da çıkar. Cristina Peck aracını getiren bar görevlileri ile tartışır. Aracının direksiyonuna bindiğinde önündeki araca çarpar. Paul Rivers araya girer ve öndeki aracın şoförüne herhangi bir hasar olmadığını kabul ettirdikten sonra aracı getiren görevliye de Cristina Peck’i tanıdığını söyler. Cristina Peck’e de spor kulübünde tanıştıklarını ifade ettikten sonra görevliye onu evine götüreceğini söyleyerek aracın başından

---

<sup>198</sup> Filmin 40’17’’ dk.sında böylelikle 1. ve 2. hikaye birleşmiş olur.

uzaklaştırır. Yoldan geçen polis aracının da yardımıyla Cristina Peck'in böyle araç kullanamayacağına ikna eder, aracının direksiyonuna geçer. İçkinin ve kullandığı uyuşturucunun da etkisiyle Cristina Peck aracın yan koltuğunda sızar. Evinin garajına kadar getirip aracı park eder. Anahtarları şoför mahallinde bulunan üst güneşliğe bıraktıktan sonra Cristina Peck'in oturduğu koltuğu yatırarak ceketini üzerine bırakır ve araçtan garajın kapısını kapattıktan sonra dışarı çıkar.

Cristina Peck'in Havuzda kendini suya bırakır. Nefessiz durmaya çalışır. Havuzdan çıkınca dışarıda yağmur vardır ve telefonla konuştuğu sırada Paul Rivers yanına yaklaşır. Arabası olup olmadığını sorar “hayır” cevabı karşısında kendi aracının hemen ileride park halinde olduğunu söyler ama Cristina Peck bu teklifi taksi çağırdığını söyleyerek geri çevirir. Paul Rivers, geçen hafta olaylı bar çıkışı Cristina Peck'i arabasıyla eve bırakan kişi olduğunu söylemek zorunda kalır. O akşam kullandığı maddeden dolayı hatırlayamaması üzerine ceketinin Cristina Peck'te kaldığını belirtir. Cristina Peck yarın ceketini getirebileceğini söyler. Fakat onu yağın yoğun yağmurunda yardımıyla aracıyla evine bırakmaya ikna eder. Birlikte Paul Rivers'ın aracına doğru koşarlar.

İkisinin de saçları ıslanmış bir halde Cristina Peck'in evinin önüne gelirler. Paul Rivers telefon numarasını küçük bir kâğıda yazarak verir. Cristina Peck'in eline tutuşturur, yarın yemek yemek için buluşmak istediğini söyler. Yakın bir restoranın adını verir. Cristina Peck ısrarı üzerine olumlu cevap verir.

Paul Rivers aracıyla dönüş yolunda seyir halinde iken ani, şiddetli bir şekilde kusmaya başlar. Yol kenarına çeker aracını ve normale döndüğünde hareket eder.

Ardından Paul Rivers doktora gider ve çok kustuğunu söyler doktor ise yakında nakil aldığı kalbin iflas edeceğini hastaneye yatması gerektiğini söyler. Paul ise bu odada birinin daha ölmesini bekleyemeyeceğini ifade eder. Doktor kalbinin her an durma tehlikesi olduğunu söyler. Kalırsa kurtulma şansını sorar. Pek şansı olmadığını söyler ve boğularak ölmenin çok acı verici olduğu ifade eder. Paul Rivers ise tercihini dışarıdan yana kullanır.

Paul Rivers, Cristina Peck'i yemeğe çıkartır. Konuşmaya rakamların dilinden bahseder. Bir şiirden alıntı yapar; bir araya gelmekle ilgili ve

karşılaştırmalarla ilgilidir. Yıllardır yüzdüğünü söyler Cristina Peck. Evin önüne geldiğinde içeri davet eder. İçecek bir şeyler hazırlarken, Paul Rivers evdeki resimleri inceler. Ama buna dayanamaz ve başı döndüğünü söyleyerek ayrılmak ister. Kapıda Cristina Peck onu uğurlarken ondan çok hoşlandığını ifade eder. Tekrar görmek istediğini yeniler. Cristina Peck ise evli bir kadın olduğunu söyler ve bu teklifi geri çevirir. Evinin garajında üzerine örttüğü ceketini verir. Paul Rivers onu öperek ayrılır.

Gece Paul Rivers karısı Mary Rivers ile yattığı sırada, Paul Rivers'ın telefonu çalar ve arayan Cristina Peck'dir. Yatak odasında çıkarak koridorda konuşur. Cristina Peck evine davet eder. Mary Rivers ise koridora çıkmıştır Paul Rivers'ın ardından. Tam olarak kime ve nereye gideceğini sorar ama Paul Rivers soruları cevapsız bırakır. Cristina Peck'nin evine gider. Cristina Peck aylardır kimseyle konuşmadığını, onu tanımadığını ve onunla konuşması gerektiğini söyler. Neden ona ondan hoşlandığını söylediğini sorar. Evli olmadığını söyler. Paul Rivers ona sarılır ve ardında Cristina Peck onu öper. Paul Rivers onu durdurmaya çalışır ve onu durdurduğunda Michael Peck'in kalbinin onda olduğunu söyler. 11 Ekim'de St. Francis Memorial Hastanesinde nakil yapıldığını ifade eder. Daha önce söylemeye çalıştığını ama bir türlü söyleyemediğini dile getirir. Cristina Peck ise bu sözce ona tokat atarak karşılık verir ve evinden kovar.

Cristina Peck sabah bitkin bir şekilde uyanır. Pencereden dışarıya baktığında Paul Rivers'ın aracının dışarıda olduğunu görür. Paul Rivers sabaha kadar evin önünde aracın içinde yatmıştır. Sabah dışarı çıkan Cristina Peck, Paul Rivers'ı uyandırır. Aracın içine biner. Paul Rivers neden onu bulduğunu anlatır. Cristina Peck'i gördüğünde ondan uzak duramadığını söyler. Cristina Peck onun merhametine ihtiyacı olmadığını söyler. Paul Rivers ölmek üzere olduğunu ve çok hasta olduğunu ona bu kalbi nasıl aldığını öğrenmek istediğini belirtir. Michael Peck ve iki kızı Laura Peck ve Kedia Peck'in nasıl öldüğünü öğrendiğinde açığı duyduğunu, uyuyamadığını belirtir. Cristina Peck'e teşekkür etmek istediğini söyler. Korkmasına gerek olmadığını iyi bir kalp taşıdığını ifade eder. Paul Rivers ağlayan Cristina Peck'e sarılır ve öpüşürler.

Paul Rivers ve Cristina Peck evde sevişirler. Cristina Peck yatakta uyurken Paul Rivers uyanır ve odadaki eşyaları karıştırır. Yatağın baş uçundan aldığı yazar



*Sam Shepard*'ın “*Cruising Paradise*”<sup>199</sup> isimli kitabının sayfaları arasında Cristina Peck ve eşi Michael Peck'in samimi iki fotoğraflarına denk gelir. Ardından çekmeceyi açtığında ise uyuşturucuyla karşılaşır. Ardından Paul Rivers yatakta Cristina Peck'in başucunda sigara içer ve Cristina Peck'in yanına yatağa uzanır<sup>200</sup>. Bir süre sonra Cristina Peck uyanır ve parmağındaki yüzüğe ve kapısı açık kalan gardıropta eşi Michael'in kravatlarına bakar ve üzerini giyer.

Evine döndüğünde ise Mary Rivers eşyalarını toplamıştır ve Londra'ya dönecektir. Paul Rivers birkaç gündür ortalarda yoktur. Mary Rivers ameliyat olmuş ve onun çocuğunu doğuracaktır; onunla ya da onsuz. İzin imzalı kopyası elindedir. Karar verdiğinde onu görmeye gelmesini söyler Paul Rivers'a.

Cristina Peck, eşi Michael Peck, kızları Laura Peck ve Kedia Peck'in kaza anının tek tanığı olan bahçıvan Lucio'nun yanına gider. Olay konusunda Lucio'dan bilgi alır. Olay günü Brown ve Jack Jordon'ın birlikte oturdukları kafeye gider. İçkili bir yer olup olmadığını kapıdan kontrol eder. Ardından kazanın olduğu kavşağa yürür. Kavşağı inceler ve kaldırımı kenarına sonbaharın kurumuş yaprakları arasına oturur.

Ardından evine geri döner Cristina Peck. Yatağa uzanır ve gözyaşı içinde eşi Michael Peck'in kızları Laura Peck ve Kedia Peck ile birlikte kaza anından biraz önce eve doğru yürürken bıraktıkları telesekreter mesajını dinler.

Paul Rivers, Cristina Peck'e tavuk yaptığını isteyip istemediğini sorar. Hayır cevabı karşısında sandviç yapabileceğini söyler. Tam bu sırada Cristina Peck bir taraftan sigara içmekte bir taraftan ise uyuşturucu almaya çalışırken Paul Rivers yanına gider ve olaya muadele eder. Uyuşturucuya ihtiyacı olmadığını söyler Paul Rivers. Cristina Peck ise “bana neye ihtiyacım olduğunu söyleme” diyerek duruma karşı çıkar.

Bir süre sonra kendine gelir Cristina Peck. Mutfakta bir kahve alır. Paul Rivers yanına gelir, mutfak tezgâhına sırtını vererek yere oturur. Eğer Jack Jordon'ın kaza yerinden korkup kaçmasaydı Kedia'nın yaşayabileceğini kızının birinin hayatta olabileceğini, şu an yanında olabileceğini söyler. Kızlarının

---

<sup>199</sup> Filmin 97'02'' dk. sında geçer ve yazar *Sam Shepard*'ın “*Cruising Paradise*” isimli yapıtıdır.

<sup>200</sup> Film Paul Rivers'ın bir yatağın kenarında sigara içerken aynı yatakta Cristina Peck'in uyuduğu sahne ile başlar.

odasına dahi giremediğini belirtir. Jack Jordon'ı öldürmek istediğini, kendisini lanet bir felçliye dönüştürdüğünü ifade eder. Paul Rivers'a kızar. Eşi Michael sayesinde yaşadığını, onun evinde onun karısıyla birlikte olduğunu söyleyerek onu tahrik eder. Duruma çözüm bulmaya iter Paul Rivers'ı. Cristina Peck'in bir türlü olanları hazmedemediği ortaya çıkar.

**( Jack Jordon )**

Jack Jordon duvarında haç olan bir yemekhanede kilisenin yönettiği bir kulüp üyesi olan genç biri ile birlikte janga oynamaktadır. Ve ondan düşünmesini istemektedir. Ona öğüt vermektedir. Çocuk suç işlemiştir ve 18 yaşından küçük olduğu için zarar görmemiştir. Ama bir dahaki sefere bu kadar şanslı olmayacaktır. Kamyonetini göstererek bunu ona tanrının verdiğini söylemektedir. Kulüp üyesi genç çocuk ise bunu çaldığından emin olduğunu ifade etmektedir.

Ardından Jack Jordon kilisede ayine katılacak insanlar için oturulan koltuklara ilan bırakır. Rahip John ile konuşur dışarıya çıktığında kulüp üyesi genç çocuğun kavga ettiğini görür ve üzerine gider. Rahip John araya girer ve onun çocuk olduğunu söyler. Jack Jordon'a düşünmesi gerektiğini söyler.

Evine giden Jack Jordan din merkezinden geldiğini söyler. Eşi Mariana Jordan'a ve evin bahçesinde onu kızı Gina ve oğlu Freddy karşılarlar. Oğlu Freddy, köpek istemektedir ama kız kardeşinin köpeğe alerjisi vardır. O yüzden alınmaz. Jack Jordan ailesiyle birlikte kiliseye gider ve ayine katılır. Rahip John'un konuşmasının ardında 'Amin' diyen kalabalığa katılan eşi Mariana Jordan, Jack Jordan'a bakar. Ardından Rahip John'un çağrısı üzerine herkes ayağa kalkar.

Jack Jordan golf kulübünde golf oynayanların çantalarını taşıyarak geçimini sağlamaktadır. Ama bu işte de pek başarılı olduğu söylenemez. Golf çantalarını taşırken yere düşürmektedir. Golf kulübünün yöneticisi olan arkadaşı Brown onu yanına çağırır ve bazı üyelerin dövmelelerinde rahatsız olduğunu söyler. Bu işte uzman olmadığını ikisinin de bildiğini öğrendiğini onu mahcup etmeyeceğini ifade eder. Artık çalmadığını, temiz olduğunu söyler. Brown ise bunu bildiğini ve bu konuda ona güvendiğini belirtir. Bu kararın idarenin olduğunu söyleyerek işine son verir.

Jack Jordon, eşi Marianne Jordon, kızı Gina ve oğlu Freddy'le yemek yemeden önce dua etmektedirler masada. Eşi Marianne Jordon'a işten kovulduğunu söyler. Eşi arkadaşı Brow'un bunu nasıl yaptığını sorduğunda ise onun yapacak bir şeyi olmadığını belirtir. O sırada oğlu Freddy kız Gina'ya vurmuştur. Jack Jordon ise "Sağ yanağına vurana sol yanağını da uzatmalısın" diyerek kızına kolunu kaldırtır ve oğlu Freddy'e tekrar vurmasını söyler. Freddy'de vurur. Bunun ardında kızının durumunu gören Marianne Jordon kızı Gina'yı alıp Jack Jordon'a "Harika bir babasın" diyerek mutfaktan çıkar. Jack Jordon ise oğlu Freddy'e iki defa kafasına isabet edecek şekilde vurduktan sonra "Bu evde kavga yok!" diyerek duvarın köşesine gönderir.

Jack Jordon eşyalarını toplamak için golf kulübüne gider. Bir poşet içerisine eşyalarını koyar, çıkışta arkadaşı Brown onu görür. Neden golf kulübüne geldiğini sorar. Jack Jordon ise elindeki poşeti göstererek eşyalarını topladığını ifade eder. Brown, Jack Jordon'ın aracına kadar gelir ve kapalı olan camı açmasını ister ardından Jack Jordon'ı bira içmeye davet eder. Jack Jordon içkiyi bıraktığını söylemesi üzerine diyet kolada olabileceğini belirtir. İşe almak için çok çabaladığını bilmesi gerektiğini söyleyerek üzgün olduğunu belirtir ve Jack Jordon'ı böylelikle ikna eder.

Brown ve Jack Jordon bir kafede bir şeyler içip aralarındaki kırgınlığı hallettikten sonra Jack Jordan, Brown'ın yanından ayrılır. Ayrılırken Brown'ı doğum günü partisine davet eder. Brown ise partide onun gibi sıkıcı insanların olabileceği için gelmek istemediğini şaka olarak dile getirir. Brown bu gün doğum günü olduğunu ve onunla bir içki bile içmediğini söyleyerek yanından uğurlar. Jack Jordon'ın evinde verdiği partiye katılacağını söyler. Başka bir iş içinde ön konuşma yaparak ayrılırlar.

Davetliler doğum günü partisine gelmiş, eğlenerek sabırsızlıkla Jack Jordan'ın gelmesini beklemektedirler. Mutfakta Marianne Jordon ve Jack Jordon'un kardeşi Thish misafirlere bir şeyler hazırlamaktadır. Thish partiye birada getirmiştir ve kaçamak olarak bira içmektedir.

Jack Jordon eve gelir ve mutfak girişine aracı park eder. Araçtan inmediğini görünce karısı Marianne Jordon yanına giderken mutfaktaki arkadaşı Trish bira kokusu belli olmasın diye ağzına sprey sıkır. Marianne Jordan, Jack

Jordan'a partisine neden geç kaldığını sorar. Tedirgin davranışları üzerine önce içki içip içmediğini sorar. “Hayır” cevabı alması üzerine Jack Jordon'a sorunun ne olduğunu sorar. Jack Jordon az önce bir adam ve iki kızını ezdiğini söyler. Biraz hızlı olduğunu, geçtiklerini görmediğini belirtir. Marianne Jordon aracın etrafını dolaşır. Aracın önüne geldiğinde parmağıyla ön tampona dokunur ve aracın üzerindeki kan kalıntıları eline bulaşır.

Marianne Jordan, mutfaktaki Thish'e doğum günü partisi için gelen evdeki bütün davetlileri göndermesini söyler ve Rahip John'a kalmasını istediğini iletmesini ister. Sonrasında Jack Jordon'ın yanına gelir. Başını direksiyona koymuş, şaşkın, ne yapacağını bilmez bir halde oturan Jack Jordon'a “Her şeyin düzeleceğini” söyler ve kamyoneti çalıştırmasını ifade eder. Jack Jordon kamyoneti çalıştırır. Uygun, görülmeyecek bir yere alır kamyoneti.

Marianne Jordan ve Rahip John araçla birlikte Jack Jordon'ın kaza yaptığı yere giderler. Marianne Jordan gözlerinden yaş gelmektedir. Kaza yeri şeritler çekilmiş bir halde, polis araçları ve ambulanslarla çevrilidir. Yerde cesetlerin üzeri örtülmüş bir halde görünmektedir. Kaza yerini biraz geçtikten sonra Rahip John, Marianne Jordan'a araçta kalmasını söyleyerek araçtan iner ve kaza yerine gider.

Adından eve döndüklerinde Jack Jordon'ın çocukların odasında endişeli bir şekilde beklemektedir. Eşine Marianne Jordon ölüp ölmediklerini sorar ve öldüklerini öğrenmesi üzerine gidip teslim olacağını söyler. Ama eşi Marianne Jordon teslim olması taraftarı değildir. Kimsenin onu görmediğini ve plakasının alınmadığını ifade eder. Jack Jordon ise çocuklara böyle mi örnek olacaklarını sorar. Bunun başlarına gelmediğini söyler. Jack Jordon ise evet bunun başlarına gelmediğini sadece kendi başına geldiğini ifade eder. Yatak odasına geçer ve üzerindeki ziynet eşyalarını çıkartır. Marianne Jordon kendisini ihbar etmesini anlamsız bulur. Görevinin ailesine karşı olduğunu söyler. Jack Jordon ise görevinin Tanrı'ya karşı olduğunu yeniler. Eşi Marianne Jordon'ın yolundan çekilmesini ister. Ardından odadan çıkar. Eşi Marianne Jordon odada kalır. Marianne Jordon kamyonetin önünde bulunan kan izlerini ıslak bez ve kimyasallar yardımıyla silmeye çalışır. Bir yandan da ayakta güçlüklerle durmakta gözyaşları içinde kalmış bir halde yere yıkılmak üzeredir.

Jack Jordon elinde eşyaları ile birlikte arkasından takip eden iki gardiyan eşliğinde altı numaralı koğuşa girer ve ardından gardiyanlar kapıyı kapatmasını isterler.

Rahip John bir gardiyan eşliğinde Jack Jordon'ın kaldığı hücreye gelir. Jack Jordon'ın kaldığı hücreye girdiğinden onu kabul ettiği için teşekkür eder ve neden yemek yemediğini sorar. Jack Jordon ise yattığı alt ranzadan hiç kalkmadan aç olmadığını dile getirir. Rahip John olanların kaza olduğunu ifade eder. Jack Jordon ise bunlar için Tanrı'nın önü seçtiğini söyler. Rahip John ise Tanrı'dan bağışlanması için dua etmesi gerektiğini belirtir. Jack Jordon ise madem kazaydı neden bağışlanmak isteyim ki diyerek İncil'den kendi savını destekleyen bağışlanmak üzerine bazı bölümler okur. Rahip John ise bu yaptığının küstahlık olduğunu bunun için cehenneme gideceğini söyler. Jack Jordon ise Tanrı'nın ona ihanet ettiğini söyler. Ayağı ile İncili Rahip John'nun ayağının altına atar. Cehennemin beyninin içinde olduğunu belirtir. Rahip John ise Tanrı'dan af dilemesi gerektiğini söyler. Jack Jordon ise Tanrı'ya her şeyini verdiğini değiştirdiğini ona hayatını verdiğini onun ise kendisine ihanet ettiğini; o adam ve çocuklarını ezmesi için ona bir kamyonet verdiğini ama bununla nasıl baş edebileceği konusunda hiçbir şey vermediğini söyler. Rahip John ise bunun Tanrı'yla hiçbir ilgisi olmadığını ifade eder. “Tanrı'nın başındaki tek bir kılın dahi hareket ettiğini bildiğini” bilir ve bunu onun söylediğini söyler. Rahip John ise söyledikleri karşısında onun için dua edeceklerini söyler. Bağışlanmak ve affetmek üzerine konuşurlar.

Jack Jordon ise hapisanede boruların dış yüzeyde çok olduğu banyo alanında bir uçunu borulara bağladığı bir kumaş parçası ile intihar etmeye çalışır. Bastığı kovayı ayağıyla iterek boşlukta bir süre kalır. Boruların eski su kaçıran borular olması nedeniyle ağırlığını tartamaz. Kırılır ve yere düşer. Buna rağmen hala kendisini ellerinin de yardımıyla boğazına geçirdiği kumaşa baskı yaparak nefessiz bırakmaya çalışır. Bu konudaki kararlılığını gösterir. Tam bu sırada koridordan başka bir mahkûm gelerek onu engeller. Mahkûma sarılır ve ağlar.

Marianne Jordon, Jack Jordon'ı ziyarete gelir avukat parası için kamyonetini sattığını söyler. O ise ondan avukat istemediğini söyler çocukların iki yıl daha ondan ayrı geçirmesini istemediğini söyler. Tanrının isteğinin bu olduğunu söyler. Eşi ise iki yıl önce hiçbir şeye inanmadığını şimdi ise her şeyde

Tanrının olduğunu ifade eder. Eski halini tercih edeceğini söyler. Jack Jordon “Önceleri lanet bir domuz olduğunu”, eşi ise “O zaman en azından sendin şimdi kim olduğunu dahi bilmediğini ve hayatın devam ettiğini Tanrı’lı ya da Tanrı’sız” diyerek sözlerine son verir ve oturduğu yerden kalkarak görüşme odasından çıkar.

Rahip John ve karısı Marianne Jordon hapishane dışında Rahip John’un arabanın yanında sigara içerek beklemektedir. Hapishane içerisinden çıkan araç içinde tahliye olan mahkûmlar iner. Jack Jordon’da tahliye olmuştur. Jack Jordon’da iner ama onu bekleyen karısı Marianne Jordon ve Rahip John’a doğru yürümez farklı bir yöne doğru ilerler. Karısına kızgındır çünkü onu hapisten çıkarmak için kamyoneti satarak avukat tutmuş ve hapishanede ziyarete geldiğinden Tanrı ve Jack Jordon ile ilgili eleştirilerde bulunmuştur. Rahip John yanına gider ve konuşur.

Rahip John, Jack Jordon’u ikna etmiştir. Aracı Rahip John kullanır, ön sağ koltukta Marianne Jordon vardır. Aracın arka koltuğunda ise Jack Jordon oturur. Avukata ne kadar para verildiğini sorar eşi Marianne Jordon’a. “Yeteri kadar” diyerek söylemek istemez. Sorduğu soruların yanlış olduğunu söyler.

Eve gittiklerinde kızı Gina renkli kalemleriyle yerde boyama yapar. Oğlu Freddy televizyon izlerken oyuncaklarıyla oynar bir haldedir. Kızı Gina gelip babasına sarılırken oğlu Freddy ise uzak durmaktadır. Oğlu Freddy’ye seslenene kadar yanına gelmez. Ardından kızı Gina ve oğluna Freddy’e sarılırken diğer taraftan da eşi Marianne Jordon’ın onun gelişi için kek hazırladığını kızının birkaç defa söylemesi üzerine eşi Marianne Jordon’a bakar. Eşi Marianne Jordon ile de sarılırlar.

Gecenin ilerleyen saatlerinde birlikte olurlar. Bu sırada bir anda Jack Jordon bir müddet durarak çiğnediği kızlardan birinin gözlerinin içine baktığını ve ona bir şeyler söylemek istediğini ifade eder. Onu orada bırakarak kaçtığını söylerken gözleri dolmuştur. Bir yandan hıçkırarak ağlar, diğer yandanda eşi Marianne Jordon’a sarılır.

Rahip John önderliğinde ilahi okunan bir ayine katılırlar tüm Jordan ailesi. Daha önce öğüt verdiği Din Merkezi’ne ait kulübe üye genç çocuk ona bakmaktadır.

Ailesi ile birlikte evde televizyon izledikleri bir anda kızı Gina çizdiği resmi Jack Jordon'a gösterir ve nasıl olduğunu sorar. Kızı Gina okulda babalarının bir adamla iki küçük kızı öldürdüğünü söylediğini bunun doğru olup olmadığını sorar. Jack Jordon "Evet" der. Aynı anda eşi Marianne Jordon "Hayır" der. Kızları şaşkın şaşkın onlara bakar. Oğlu Freddy ise evet onları öldürdün diyerek durumu doğrular. Marianne Jordon ise durumun kaza olduğunu çocuklarına söyler ve anlayıp anlamadıklarını sorar.

Jack Jordon tek başına kiliseye giderek gözyaşları içinde pişmanlıkla af diler. Ardından gece eşi Marianne Jordon'ın yanından ayrılarak daha hiç hayvanat bahçesine gitmemiş olan çocuklarının odasına bir hamster bırakır. Evden ayrılır.

**( Jack Jordon, Paul Rivers ve Cristina Peck )**

Jack Jordon, toz içerisinde kaldığı ve kimyasalların işlendiği bir fabrikada çalışır. Toz yutmamak için maske ve gözlük kullanır. Fabrika şartlarının ağır olduğu her halinden bellidir. Hapis arkadaşlarından birinin yanındadır.

Paul Rivers, Jack Jordan'ı bulmak için daha önce nakil konusunda bilgi edindiği Bay P.I.'den yardım ister. Bay P.I. buluşma yeri olarak göze batmayan ve kalabalık olmayan bir yol üzerinde buluşmayı uygun görür. Paul Rivers görüşme yerine gelir ve aracını Bay P.I.'in aracının tam arkasına çeker. Araçtan inerek Bay P.I.'nin aracına geçer. Sol ön koltuğa tedirgin bir şekilde oturur. Bay P.I.'ye Paul Rivers, Jack Jordon ile ilgili bir şeyler bulup bulamadığını sorar. Bay P.I. ise Jack Jordan'ın telefon kayıtlarını incelediğinden yerini kolayca bulmuştur. Issız bir yerde kötü bir motelde yaşamaktadır. Motelin telefon numarasını ve adresini verir. Hapis arkadaşlarından birinin yanında çalışmaktadır. Jack Jordan'ın hapiste çekindiği son fotoğrafını verir.

Paul Rivers Bay P.I.'den bir de silah istemiştir. Temiz bir Smith Wesson marka bir adet toplu tabanca verir. Silahın hiçbir kaydı yoktur. Silaha genel olarak öksüz dendiğini belirtir ve dolu olduğunu bildirir. Dikkatli olması gerektiği konusunda uyarı yapmasından Paul Rivers'in silahlar konusunda eğitimsiz olduğunu her halinden bellidir. Ona nasıl kullanması gerektiğini tarif eder. Silahın tam otomatik bir silah olduğunu tetiği kaldırmadan ateş edebileceğini söyler. Paul Rivers, Bay P.I.'ye sarı bir zarfın içinde ona para verir. Bay P.I., Paul Rivers'a şans diler.

Bay P.I.'ın verdiği bilgiler eşliğinde Paul Rivers'in aracıyla Cristina Peck'i de yanına alarak Jack Jordan'ın çalıştığı fabrikanın yanından yavaşça geçer. Jack Jordan yola yakın bir yerde tel örgülerin gerisinde çuval halindeki maddeleri üst üste yığmaya çalışmaktadır. Cristina Peck ve Jack Jordan bir an için göz göze gelirler. Paul Rivers aracı yavaş bir şekilde kullanıp fabrikanın yanında geçerken. Biraz ilerledikten sonra dururlar. Cristina Peck, Paul Rivers'a sarılır ve "Onu öldürmeliyiz" der. Birlikte Jack Jordan'ın kaldığı motelden oda tutarlar.

Jack Jordan'ı çalıştığı fabrikaya ait bir kamyonetin kasasında gelip kaldığı motelin önünde araçtan iner. Saçlarını kısa kesmiş bir haldedir ve şapka takar. Motelin üst katında kalmaktadır. Merdivenleri tırmanır ve koridorda Paul Rivers'da vardır. Paul Rivers elinde satın aldığı yiyecek malzemelerini koyduğu kese kâğıdı ile motelde kiraladığı odanın kapısını açmak için çabaladığı bir anda yanından Jack Jordan geçmektedir. Jack Jordan'a selam verir ve Jack Jordan hiçbir karşılık vermeden devam eder. Paul Rivers ise arkasından kapıyı açmadan sabit bir şekilde yürümeye devam eder.

Jack Jordan ankesörlü telefonla Marianne Jordan'ı arar. Eşi eve dönmesi gerektiğini ona ihtiyacı olduğunu yeniler. Jack Jordan ise ağır suçluluk duygusu ile davranmaktadır. Olanları aklından silemediğini tek başına bunlarla baş etmesi gerektiğini söyler. Ve telefonu Marianne Jordan'ın konuşmaları bitmeden yüzüne kapatır.

Jack Jordan motel odasına gider ve sigara eşliğinde alkol içer. Ardında çakmak aracılığı ile kızdırdığı bir bıçak ile kolunda bulunan haç dövmesini dağlar. Açtığı yaranın üzerine alkol döker.

Cristina Peck sabah daha yeni aydınlanırken Jack Jordan'ın kaldığı motel'in üst kat merdivenlerinde yarı giyinik bir halde elinde içki şişesiyle dışarıyı izlemektedir. Uyku tutmadığı anlaşılmaktadır. Bir süre kaldıktan sonra içeride odasına döner. Yatakta uyuyan Paul Rivers'ın yanına uzanır ve ona sarılır.

Bir süre sonra Paul Rivers uyanır. Sabah aydınlanmıştır. Cristina Peck uyumaktadır. Motel odasında Paul Rivers ise bitkin bir halde onu izlemektedir. Sigarasını söndürüp kapıdan çıkar. Silahını tedirgin bir şekilde hazırlar ve arabasının içinde bekler. Stresli olduğu her halinden bellidir. Jack Jordan motelde kaldığı odadan çıkıp Paul Rivers'ın aracının yanından geçtikten sonra aracından



iner Paul Rivers ve Jack Jordon'ın arkasında bir şeyler sormak için seslenir. Jack Jordon durduğunda ise silahını ona doğrultur. Önünde ilerlemesini söyler. Jack Jordon ise nedenini sorar ve ‘‘Hiç parası olmadığını’’ söyler. Paul Rivers onu ıssız bir yere doğru yönlendirir. Ellerini kaldırmasını, diz çökmesi gerektiğini ve ayakkabılarını çıkarmasını söyler. ‘‘Yapmaması gerektiğini’’ haykırarak yanındaki toprağa üç el ateş eder. Jack Jordon'ın başı elleri arasındadır.

Paul Rivers, Jack Jordon'a katil olduğunu iki küçük kızı çocuğunu caddenin ortasında neden öylece bıraktığını sorar. Onu öldürmesi gerektiğini söyler ama bunu yapmaz. Motele eşyalarını almak için bile geri dönmemesini söyler. Ortadan kaybolmasını ifade eder. Jack Jordon yere yığılmış vicdan azabı içinde ağlamaklı bir halde kıvranmaktadır. Paul Rivers ise bitkin bir halde çorak arazide motele doğru yürür. Silahı cebine koyduğunda ise kusmaya başlar.

Cristina Peck motel odasında uyanır. Lavaboya geçer yanında getirdiği bir kutunun içinden kokain alır ve burnuna çeker. Klozet kapağının üzerine oturur. Biraz kendine geldikten sonra üzerini düzeltip odanın kapısını açıp dışarı çıkar. Merdivenlerden dışarıyı göz ucuyla süzdüğünde Paul Rivers'ı boş bir havuzun kenarında elinde silahla oturmuş düşünceli bir halde görür. Yanına gider. Nerde olduğunu sorar. Elindeki silahı gördüğünde Jack Jordon'ı öldürüp öldürmediğini sorar. Paul Rivers başıyla evet anlamında onaylar. Cristina Peck neden onu uyandırmadığını sorar. Cesedi ne yaptığını öğrenmeye çalışır. Paul Rivers kimsenin cesedi bulamayacağını söyler. Cristina Peck'in verdiği tepki üzerine havuzun kenarında oturduğu sandalyeden kalkar ve moteldeki odalarına döner. Cristina Peck eve dönmek istediğini söyler. Paul Rivers ise çok bitkin ve yorgundur. Dinlenmesi gerektiğini ifade eder. Cristina Peck onu rahatlatmaya teskin etmeye çalışır. Havuzun başındaki davranışından dolayı özür diler. Paul Rivers'ı sevdiğini söyler. Paul Rivers'da ona karşılık verir.

Gece Jack Jordon motele geri döner. Üst kat koridorda dolaşır ve Paul Rivers'in odasını aramaktadır. Jack Jordon'ın çıkardığı gürültüye Cristina Peck uyanır. Paul Rivers'in yanından kalkar. Ve onu da uyandırır dışarıda birinin olduğunu söyler. Paul Rivers yataktan kalkar ve kapıya doğru yürür. Silahı alır ve kapının yanında bulunan pencereden dışarıya bakar. Bir şey göremez. Tam kapıyı açacak iken Jack Jordon kapıyı kırarak odaya girer. Cristina Peck odanın ışığını yakar. Jack Jordon, Paul Rivers'a kendisini vurmasını ister. Paul Rivers'ın

elindeki silahı Jack Jordon şakağına dayar. Paul Rivers silahın tetiğini çekemez. Jack Jordon, Paul Rivers'ı zorlar. Geriye doğru iter. Geriye doğru giderken Paul Rivers ayağının altına denk gelen bardağın kırılması ile yere yığılır. Cristina Peck ise tam bu sırada Jack Jordon'a abajur ile vurmaya başlar. Jack Jordon yatağın üzerine düşer Cristina Peck hiç ara vermeden vurmaya devam eder. Paul Rivers, Cristina Peck'e durmasını söyler ama Cristina Peck bunu duymaz. Yerden silahı alır ve Paul Rivers kalbine ateş eder. Silah sesiyle Cristina Peck kendine gelir ve Paul Rivers'ın yanına koşar. Paul Rivers kanlar içerisinde kaldığını anladığında Jack Jordon'dan ambulans çağırmasını ister. Ardından bir şeyler yapmasını, Jack Jordon'a bakarak ambulans çağırmasını söyler.

Paul Rivers'ın aracıyla birlikte hastaneye giderler aracı Jack Jordon kullanır. Paul Rivers kanlar içinde Cristina Peck'in kucağına doğru uzanmış bir halde yatmaktadır. Cristina Peck, aracın arka koltuğundan telaşla Jack Jordon'a hızlı gitmesini söylemektedir.

Araçla korna çalarak hastane önüne kadar girer Jack Jordon. Hastane polisi gelir Jack Jordon'a ne olduğunu sorar, polise göğsüne ateş edildiğini söyler. Paul Rivers arka koltukta Cristina Peck'in kucağındadır. Jack Jordon onu kendisinin vurduğunu söyler polise. Polis ekip ister. Cristina Peck ve Jack Jordon göz göze gelirler. Jack Jordon duvara sırtını vererek bitkinlik içinde oturur.

Polisler gerekli soruşturmaları tamamlayana kadar Jack Jordon'ı nezarethanede bekletmişlerdir. Paul Rivers'ın vurulma olayından dolayı Jack Jordon kendi yaptığını söylemesine rağmen kendi yaptıkları araştırma Cristina Peck'in ifadesi ile çeliştiğini, gerekli evrakları imzaladıktan sonra delil yetersizliğinden serbest kalacağını söyler. Jack Jordon ise kendisinin suçlu olduğunu yenilemektedir.

Cristina Peck klinikteki hemşireden Paul Rivers'ın durumu hakkında bilgi alır. B pozitif kana ihtiyaç vardır. Sıfır pozitif olduğunu söyler ve uyup uymadığını sorar. Ardından kan verir. Hastaneye yapılacak nakile kadar durumunu stabil tutmaya çalışmaktadırlar.

Hastane odasında kanını vermiş sandalyede oturur halde beklemektedir. Yanına gelen hemşireye seslenir. Paul Rivers'ın durumunu sorar. Verdiği kanda yüksek düzeyde yasadışı madde çıktığı için Paul Rivers'a veremeyeceklerini

söyler. Büyük bir risk aldığını belirtir. Hemşire hamile olduğu için bu maddeyi kullanmaması gerektiğini belirtir. Cristina Peck emin olup olmadıklarını sorar. Hemşire kesinlikle hamile olduğunu söyler. Paul Rivers ise halen ameliyattadır. Ameliyattan çıkınca haber verilecektir. Cristina Peck gözyaşları içinde sandalyeye oturur.

Paul ameliyatta iken hastane koridorunda Cristina Peck'in yanına Jack Jordon gelir. Cristina Peck ona bakar ve hiçbir şey söylemez. Ardında Jack Jordon evine karısı ve çocuklarının yanına döner. Cristina Peck ise artık çocuklarının odasına girebilmektedir. Paul ise hastane odasında;

Kaç tane hayat yaşarız? Kaç defa ölürüz? Derler ki, İnsan 21 gram kaybeder, ölümün mutlak anında. Herkes. 21 grama ne kadar sığar ki? Ne kadardır kayıp? 21 gramı ne zaman kaybederiz? Bununla ne kadar gider? Ne kadardır alınan? Ne kadardır alınan? Yirmi bir gram. Beş madeni paranın ağırlığı. Bir sinek kuşunun ağırlığı. Bir paket çikolatanın 21 gram ne kadardır? şeklinde zihninden geçirir (ve ölür) (21 Grams).

### 3.2.2.3. Filmin Genel Değerlendirmesi

“21 Grams” filmi yönetmen *Alejandro González İñárritu*'nun ABD'de çektiği ilk uzun metraj filmidir. 2003 yapımı filmin senaryosunu *Guillermo Arriaga* kaleme almıştır ve filmde *Benicio del Toro*, *Naomi Watts* ve *Sean Penn* gibi ünlü oyuncularla birlikte çalışma fırsatı bulmuştur. Diğer bir değerlendirme ile;

Yanına *Sean Penn*, *Naomi Watts* ve *Benicio Del Toro* gibi isimleri alarak deyim yerindeyse adeta bir şaheser yarattı. O dönem Akademiye tam üç dalda aday gösterildi film. Senaryo, her zaman çalışmaktan keyif duyduğu *Guillermo Arriaga*'ya aitti. Tıpkı “*Ameros Perros*”da olduğu gibi bu filmde kaleminden çıkan sözler ve hikayeler *Arriaga*'nın dehasını bir kez daha ortaya koyuyordu (Vurdu, 2015b).

“Kazara meydana gelen bir ölümün bir araya getirdiği iyileşmekte olan alkolik, eski dolandırıcı (*Benicio Del Toro*), bir kokain bağımlısı (*Naomi Watts*) ve organ bekleyen ölümcül hasta bir adamın (*Sean Penn*) iyi bir biçimde bütünleştirilmiş karmaşık hikâyeleri”(Wedding vd., 2016, s. 708) yönetmen bir kere daha görücüye çıkmıştır. Filmde özellikle Jack Jordan, karakteri “iyileşmiş bir alkoliği canlandırır, eskiden dolandırıcı olan kahraman, şimdi “*yeniden doğmuş*” bir Hristiyandır”(Wedding vd., 2016, s. 369). Böylelikle bu karakter üzerinden Hristiyanlığa ait imgeler anlanlı ifadeler bulur. Bir yandan yaptığı kaza sonrasında çektiği vicdan azabıyla ait olduğunu düşündüğü dini değerlerini tekrar

sorgular ve karakterle birlikte bizde temelde var olan ile olmakta olanın tezgahından geçerek nitelikli ve aydınlık bir yol arayışı içerisine giririz.

Diğer taraftan filmin omurgasını oluşturan “*Naomi Watts*’in canlandırdığı işkence görmüş bir kadının da rol aldığı “*21 Gram*”” (Wedding vd., 2016, s. 352) filmi kokain bağımlılığını ele alan ilgi çekici filmler arasında yer alır. Kokain genellikle buruna çekilir ya da daha ender olarak damardan enjekte edilir. Film içerisinde Cristina Williams Peck’in bıraktığı uyuşturucuya yeniden dönmesinin bütün verilerini gözlemleriz. Hatta karakter üzerinden uyuşturucu bağımlılarına ait bütün semptomların ayrıntılı olarak gözlemlenmesine olanak verir.

“*21 Gram*” çözülmeyi bekleyen bir puzzle değil. Kurduğu cümleler, ne demeye çalıştığı, hepsi çok açıktır. Ancak belki ikinci bir seyir deneyimi, kimilerimizce eksikliği hissedilen tavrı, bakış açısını ve dünya görüşünü sezme yardımcı olabilir. Zira, tıpkı *Dogma* filmleri gibi, sona mistik ve dini referanslarla dolu “*21 Gram*”’ın yaşam, ölüm gibi kavramlara ve insan hayatının gerçekliğine hangi perspektiften baktığını bilmek gerekiyor. Kaldı ki söz konusu akıma bir türlü ısınmamış insanların *Dogma* ile temel sorunlarının başında da bu geliyor. Başka bir deyişle, “*21 Gram*” yüzeyde bir *Dogma* filmine benzemese bile, alttan alta benzer bir tavır sergiliyor ve aynı handikapları taşıyor. Belki bu noktada *Inârritu*’yu *Dogma*’nın fikir babası *Lars von Trier*’e benzetme imkanı da ortaya çıkıyor. Tıpkı *Lars von Trier* gibi, Meksikalı yönetmenin de zamanla seyirci ve eleştirmenleri iki kampa ayırması mümkün. Kendisinin yaratıcı ve usta bir yönetmen mi, yoksa kolay yoldan insanları manipüle etmeye bakan bir acı simsarı mı olduğu önümüzdeki günlerde çokça tartışılabilir. Hâliyle “*21 Gram*”’da bir kesim seyirci ve eleştirmen için bir muamma, bazıları içinse çok iyi bir film, hatta bir başyapıt olacak (Ertan akt. Işıl vd., 2009, s. 65).

Nitelikli bir analizle “ruhsal rahatsızlığın en etkili betimlemeleri, gerçeküstü ve dışavurumcu imgelerin, gerçekçi ve akla yatkın bir kurgu içine yedirildiği, bir karakterin ruhundaki “iç dünyayı” güçlü bir şekilde aktaran betimlemelerdir” (Wedding vd., 2016, s. 40) Kesişen hikâye yapısının korunduğu “*21 Grams*” filmine psikopatoloji alanından bakıldığında sinemada ruhsal rahatsızlıkların tasviri en çok üç popüler film türü olan dram, korku filmi ve gerilim filmlerinde karşımıza çıkar. Popüler bir tür olan dram, psikopatolojinin sinemada çok gerçekçi ve cazip bir şekilde resmedilmesi için belki de en verimli zemindir. Yönetmen *Alejandro González Inârritu*’da bize anlatmak istediği insanlık hallerini dram üzerinden vermektedir. Kurgusal anlamda “kopuk ve karmaşık bir dram” olan “*21 Gram*”” (Wedding vd., 2016, s. 40) psikolojik etki bakımında ve izleyiciye yaşattığı duygular bakımında nitelikli bir yapımdır.

### 3.2.3. Babel (Babil)



Görsel 4. ‘Babel’'in Afişi

#### 3.2.3.1. Teması

Fas'ta turistik geziye çıkan Amerikalı evli bir çiftin başına gelen trajik bir olay, dünyanın farklı ülkelerindeki dört ailenin yaşamını etkiler. Koşulların birbirine bağladığı ama kıtalar, kültürler ve dil açısından birbirinden ayrıışan karakterlerin her biri, gerçek huzur ve teselliye sadece aile kavramının sağlayabileceğinin bilinçine varırlar<sup>201</sup>.

#### 3.2.3.2. Filmin Geniş Özeti

##### ( Fas )

Film üç yüz tane mermi ve bir tüfek karşılığında Abdullah'tan bin dirhem isteyen Hasan İbrahim ile birlikte başlar. Abdullah Adboum ise beş yüz dirhem ve bir keçi verir. Çobanlık yapan oğulları Yusuf ve Ahmet'in sürüye yaklaşan çakalları öldürebilmesi için silah almak istemektedir. Tüfek ile ilk deneme atışını küçük oğlu Yusuf yapacakken büyük oğlu Ahmet'in tüfeği istemesi üzerine Abdullah kabul eder ve Ahmet ilk atışı yapar. Ama mermiyi hedefin uzağına düşürür. Yusuf ise daha yakın bir mesafeye mermiyi düşürmeyi başarır.

Tüfeği çobanlık yapan çocuklarına veren Abdullah Adboum, Hasan İbrahim ile birlikte köyden ayrılarak bir şeyler almak için kasabaya gider.

<sup>201</sup> (Birbirinden ayrı gibi görünen farklı ülke ve farklı kıtalardaki insanların ateşlenen bir silahla birbirine bağlanmasının iç burkan hikâyesidir).

Birilerini görmeleri halinde tüfeği saklamalarını tembihlerler. Sürüleri ağıldan Ahmet çıkarır ve Yusuf'u aradığında kerpiç evin tuğlaları arasından bilerek soyunan kız kardeşleri Zehra'yı izlediğini görür. Kız, babaları Abdullah Adboum'a söyleyeceğini ifade eder ve bir daha birbirlerine bakmamaları gerektiği konusunda uyarır.

Yusuf'u da alıp koyunlar birlikte yabana açılırlar. Sürüye yaklaşan bir çakalı gördüklerinde Ahmet silahla ateş eder ama vuramaz. Ardından Ahmet silahı denemek ister. Sağa sola ateş eder. Üç kilometre menzili olduğunu söyleyen Hasan İbrahim'in yanıldığı konusunda bahse girerler. Çobanlık yaptıkları tepenin aşağısındaki vadide yer alan hareketli araçları hedef olarak seçerler, ateş etmeye başlarlar. İlk atışı Ahmet yapar ve vuramaz. İkinci atışı ise Yusuf yapar, hedef olarak köşeyi kıvrılmış bir otobüsü seçer. Atışını yapar. Önce tüfeğin işe yaramayacağını düşünürler ama biraz yol aldıktan sonra otobüsün durması üzerine koşarak buldukları tepeden uzaklaşırlar. Koyunları erkenden getirerek ağıla koyarlar. “Yedikleri bir şeyin midelerine dokunduğunu” annelerine söylerler ve odalarına kapanırlar.

Akşam kararırken babaları Abdullah Adboum eve bir şeyler almış olarak döner. Gece birlikte yemek yerken “Çakal öldürüp öldüremediklerini” sorar. Geç kalma nedeni olarak ise yolda “Teröristlerin bir Amerikalıyı öldürdüğü için yolun kapalı olduğunu” söyler. Gece yatarlar ama Ahmet de Yusuf da uyuyamaz.

Ahmet ve Yusuf silahı koyun otlattıkları bir kayanın altına saklar. Faslı yüzbaşı rütbesindeki Polis Alarid ise otobüsün vurulduğu yeri inceler. Ekipler yaptıkları inceleme sonucunda bütün dağı ararlar ve dört adet mermi kovanı bulurlar. Mermi kovanlarından anlaşıldığı üzere 270'lik bir tüfekten ateş edilmiştir. Tüfeğin sahibini civarda bulmaya çalışırlar. İlk olarak Hasan İbrahim'de olduğunu bilgisine ulaşırlar ve Hasan İbrahim'in evini basarlar. Hasan İbrahim ve karısı evin önünde polisleri karşılar. “Otobüse neden ateş ettiğini” sormaları üzerine “Tüfeği dün birine sattığını” söyler ve Abdullah Adboum'ın ismini verir. Polisler Abdullah Adboum'un evine doğru giderken evden Abdullah'ın verdiği derileri Necip'e satmaya giden Ahmet ve Yusuf ile karşılaşırlar. Abdullah Adboum'un evinin neresi olduğunu soran Yüzbaşı Alarid'e, Ahmet bir şey demez ama Yusuf “Karşıda yükselen dağları aşmaları gerektiğini” söyler. Bunun üzerine “Aşağıdaki evin kime ait olduğunu”

sorduğunda “Anneleriyle burada oturduklarını Abdullah’ın ise karşı dağın eteğinde oturduğunu” söylerler. Polisler uzaklaştığında ise eve geri dönerler ve babaları Abdullah’a “Polislerin Abdullah Adboum’u aradıklarını” belirtir Ahmet. Yusuf ise “Onları aradıklarını” ifade eder. Abdullah Adboum’un nedenini sorduğunda ise “Amerikalı turist yüzünden olduğunu” söyler<sup>202</sup>.

Yusuf’un “Turisti vuranın Ahmet olduğunu ve kız kardeşleri Zehra’yı da izlediğini” söyleyince aralarında kavga çıkar, babaları Abdullah onları ayırır. Çocuklarını sorguya çeker. Ve “Neden böyle bir şey yaptıklarını” sorar. Kızı Zehra’ya da kardeşi Yusuf’un önünde soyunduğu için kızar ve ikisine de tokat atar.

Hasan İbrahim ise başında duran polisler “Japon bir avcının silahı ona verdiğini” söyler ve fotoğrafı olduğunu belirtir. Eşi eve gidip polise resmi verir. Resimde Japon Yasujiro Wataya ile Faslı Hasan İbrahim yan yanadırlar. Silah Japon Yasujiro Wataya’nın elinde durmaktadır.

Abdullah silahı sorar Ahmet ve Yusuf silahın yerini söyler. Birlikte Necip’in evine gitmek için yola çıkarlar. Abdullah’ın evini aramaya giden Yüzbaşı Alarid ise çocukları Ahmet ve Yusuf’un gösterdikleri yerde Abdullah’ın evini bulamamış, geri Hasan İbrahim’in evine dönmüşlerdir. Hasan İbrahim’e tekme atar ve “Evin yerini yanlış olduğunu” söyler. Karısı ise “Evinin orada olduğunu” söyler ve polisler karısını araca bindirerek Abdullah’ın evinin yerini göstermesi için yola çıkarlar.

Abdullah, Ahmet ve Yusuf dağ patikasından yürümektedirler. Hasan İbrahim’in eşi yamaçta onları görür ve polisler onların yerini gösterir. Dağın yamacına kadar araçla polisler gelir, ateş etmeye başlarlar. Abdullah, Ahmet ve Yusuf’a polislerin ateş ettiği anda başlarını saklandıkları kayaların arkasından kaldırmamalarını söyler. Fakat korkuya kapılan Ahmet saklandığı kayanın arkasından çıkarak koşmaya başlar ve polislerin attığı kurşun bacağına isabet eder.

Abdullah, Ahmet’in yanına gider ve onu açık zeminden kayanın arkasına çeker. Yusuf ise yerdeki silahı alır. Polisler doğru babası Abdullah’ın “Dur!” diye seslenmesine rağmen ateş eder ve polislerden birini vurur.

<sup>202</sup>

Silahla uzağa ilk Ahmet ateş etmiştir. Ama turisti vuran Yusuf’tur.

Polisler arkadaşları vurulunca siper alarak dağa doğu tırmanmaya başlarlar. Abdullah ise oğlu Ahmet'i bırakarak Yusuf'un yanına iner ve silahı elinden almaya çalışırken bulunduğu kayanın arkasından çıkan Ahmet'e bir kurşun daha isabet eder. Orada ölür. Abisi Ahmet'in vurulduğunu görünce Yusuf silahı kayaya vurarak parçalar ve ellerini kaldırarak polisler doğru ilerler. Babası Abdullah Adboum ise oğlu Ahmet'in başındadır. Polisler ceset torbası ile Ahmet'in bedenini dağdan aşağıya indirirler.

( ABD- Meksika (-Fas) )

Richard Jones ve Susan Jones<sup>203</sup> Fas'ta gezdikleri turist kafesi ile birlikte konakladıkları bir çadırda sipariş vermektedir. Susan neden buraya geldiklerini anlamamaktadır. Richard ise baş başa kalmak istediklerini söylemektedir. Susan, Sam'e olanlardan sonra Richard'ı affedememektedir ve kendisine ikram için getirilen şeyleri temiz bulmamaktadır. Ardından kabile otobüse biner, yolculuğa kaldıkları yerden devam ederler. Seyahat sırasında camdan içeriye bir mermi girer ve Susan'ı tam sol omzundan yaralanır<sup>204</sup>.

Susan'ı aracın koridoruna yatırır. Turist kafesinin içinde doktor olup olmadığını sorarlar ama yoktur. Richard yoldan geçen araçlardan yardım ister ama kimse durmaz. Otobüs geri döner ve bu seferde araç içerisindekiler kendilerine de ateş edileceği korkusuyla konuşmaya başlarlar. Richard'ın soruları karşısında rehber en yakın hastanenin dört saat uzaklıkta olduğunu, en yakın kliniğin 1,5 saat mesafede olduğunu bilgisini verir. Yakın bir köyde doktor olduğunu söyler ve köyün ambulans için daha elverişli olduğunu belirtir. Tazarine'ye doğru otobüs döner. 10 km mesafededir.

Richard, Susan'ı kucağında doktorun olduğu eve götürür. Elçiliği araması gerektiğini ifade eder ve kısa süreliğine Susan'ın yanından ayrılır. Telefon etmek için dışarı çıktığında otobüsün içerisindeki yolcular ayrılmak için huzursuzluk çıkarmak üzeredir. Baldızı Rachel'i arayarak elçiliği ve ismini verdiği birkaç tane arkadaşına haber vermesini ister.

Bu sırada doktor da bisikletiyle gelir. Yaraya bakar. Hastaneye gitmesi gerektiğini ifade eder ve yaraların dikilmesi gerektiğini söyler. Doktor aslında bir

---

<sup>203</sup> Richard ve Susan küçük oğulları Sam'in aniden ölümü üzerine geçirdikleri tramvayı atlatabilmek ümidiyle Fas'a giderler.

<sup>204</sup> Filmin 18'25''. dk.sında



veterinerdir. Yarasını dikmez ise kan kaybından ölebileceğini söyler. Susan dikilmesi taraftarı değildir. Richard ve rehber Anwar, Susan'ı tutar, doktor dikişi atar.

Olay hakkında basında, radyo ve televizyonda soygun gibi haberler Fas Hükümeti tarafında lanse edilirken Amerikan Hükümeti ise yaptığı resmi açıklamada bunun terörist bir saldırı olduğunu ifade etmektedir. Fas'lı Bakan dahi olayla ilgili açıklamalar yapmak zorunda kalır.

Susan yattığı yerden sancılar çekmekte ve çocukları Mike ve Debbie ile konuşmak istemektedir. Yattığı evde yaşlı kadın onu rahatlatmak için sigaraya benzeyen bir şey içerir. Susana içtiği madde ile birlikte sakinleşir ve bir süreliğine kendinden geçer. Otobüstekiler ise yoğun sıcağın dolayı kötü durumdadır. Araç şoförü ise klimayı çalıştıramayacaklarını yakında yakıt istasyonu bulunmadığını söyler. Bunun üzerine Richard otobüstekilerle konuşur ve onlardan ricada bulunur. Turist kafilesi ise Richard'a otuz dakika verir.

Geceyi Rehber Anwar, Richard ve Susan aynı odada geçirir. Sabah Rehber Anwar'ın küçük kızı Rehber Anwar ve Richard'a çay ikramında bulunur. Rehber Anwar ile Richard çocuklar üzerine konuşur. Faslı birkaç yetkili ambulans getirmeden gelir. Gelebilecek ambulans ise Richard'ın elçiliği durdurmuştur yerine ise helikopter göndereceklerdir. Richard turist kafilesinden gideceklerini söyleyen adamlarla kavga eder ve giderseler onları öldüreceğini söyler. Elçiliğe telefon etmeye gittiği bir anda turist kafilesi köyden otobüsle ayrılmak için otobüsü çalıştırınca önlerini koşarak kesmek ister ama yetişemez.

Susan ise Richard'a ölmesi halinde çocuklara bakması gerektiğini söyler. Baygınken altına kaçırmıştır ve tekrar tuvaleti gelmiştir. Richard'ın yardımıyla ihtiyacını giderir, görünen odur ki Susan ile Richard'ın aralarında var olan buzlar erimştir. Richard içini döker; küçük oğlu Sam'e olanlardan sonra korktuğunu ve kaçtığını söyler.

Hiçbir araç beş saattir ulaşmamıştır buldukları yere. Konsoloslukla konuşur ve hava sahasının açıldığını aradaki diplomatik sorunların halledildiğini öğrenirler.

Köy halkı ve Richard, Susanı hep birlikte helikopterin inebileceği bir alana taşırlar. Sedyeye ile helikoptere bindirirler. Richard, Rehber Anwar ile vedalaşır ve ardından cüzdanındaki bütün parayı uzatır ama Rehber Anwar kabul etmez.

Helikopter elçilik binasına iner ve haber muhabirleri onları karşılar. İlk yapılan doktor müdahalesinden sonra kangren riskinin yüksek olduğu, kolunun kurtarılmaya çalışıldığını öğrenir. Ama iyileşmesi konusunda hem fikirlerdir.

Elçilikten karısı Susan ameliyata alındığında evini arar. Dadı Amelia ile konuşur ve ardında Mike'yi ister. Mike, okuldaki sınıfına ders sebebiyle getirilen yengeçten bahseder. Richard ise olanlar karşısında gözyaşlarını tutamaz.

### ( (ABD-) Meksika )

Mike Jones ve Dinnie Jones evlerindeki koltukların arkasına saklanarak dadıları Amelia ile oyun oynamaktadır. Çalan telefonu Amelia açar ve Richard Jones ile konuşur. Eşi Susan ameliyattadır. Richard telefona oğlu Mike Jones'i ister ve Mike sınıfa yengeç getirildiğini bahseder.

Amelia onları yataklarına yatırdığı anda Debbie, "Işığı açık bırakmasını" ister. Korkmaktadır. Korkusunun altında ise kardeşi Sam'in uyurken ölmesi gerçeği yatmaktadır. Uyuyana kadar Amelia yatağın başında kalır.

Sabah telefon çalar ve arayan çocukların babalarıdır. Amelia "Oğlunun düğünü olduğunu" ifade eder. Bir günlüğüne de olsa izin istemektedir. Tanıdığı bakıcı arkadaşlarını arar telefonla, hatta buldukları eve gider. Lucia diye çocuk bakıcı bir arkadaşından ricada bulunur ama bu çabası da sonuçsuz kalır.

Yapacak bir şey kalmayınca çocukların ve kendi eşyalarını hazırlar. Yeğeni Santiago'nun aracı ile Meksika'ya Amelia, Debbie ve Mike ile birlikte geçerler. Düğünün kurulu olduğu eve gelirler kapıda damat olan oğlu Luis onları karşılar. Ardından Amelia'nın kızları ona on beş yıl önce giydiği bir elbiseyi tekrar düğün sebebiyle giydirir.

Santiago ise çocukları kümese koyarak "Tavuk yakalayana bir dolar vereceğini" söyler. Beş tavuk yakalarlar. Düğün başlamıştır. Gelin Patricia ve damat Luis dans etmektedir. Santiago teyzesi Amelia'yı da dansa kaldırır ve oğlu Luis ile dans eder. Düğünde yemekler yenir, düğün pastası kesilir, eğlenirler. Atılan silahtan Debbie ve Mike rahatsız olurlar ama iyilerdir.

Gece ilerledikçe Amelia'yı eskiden tanıyan bir arkadaşı dansa kaldırır. "Karısının bir şey diyebileceğini" söylediğinde karısı öleli on yıl olduğunu belirtir. Gece ilerlerken Amelia yalnız kaldığında adam onun yanına gelir ve öper.

Düğün neredeyse son bulmak üzeredir ve Amelia bakıcılığını yaptığı Mike ve Debbie'yi de yanına alarak yeğeni Santiago'nun kullandığı araç ile düğün yerinden sabaha karşı ayrılırlar. Santiago hem alkolün hem de uykusuzluğun getirdiği yorgunlukla bir an direksiyonda sayıklar ve Amelia'nın uyarısının ardında kendini toplar. Daha yakın olması sebebiyle gündüz geçtikleri güzergâhı değiştirerek farklı bir sınır kapısına yönelir.

Sınırdaki Santiago'ya çeşitli sorular yöneltilir. San Diego'ya gittikleri söyler. Arkadaki çocukların sorulmasına cevap olarak "Yeğenlerim" der. Ama ardından Amelia "Onlara baktığımı" söyler ve pasaportlarını verir. Evrakları kontrol eden polis birkaç dakika beklemeleri gerektiğini ifade eder, içeri geçer. Başka bir polis gelip bagajını kontrol eder. Torpido gözünü ve araç içerisindeki çantalarını da kontrol ederler.

Santiago bekletilmekten ve olanlardan sinirlenmiştir. İçerden çıkan polis Amelia'ya çocuklara baktığında dolayı anne ve babalarına ait izin belgelerinin yanında olmaları gerektiğini söyler. Santiago'nun konuşması ile alkollü olup olmadığını sorar, aralarında dozu giderek yükselen bir konuşma geçer.

Arkalarından gelen araçta işlemlerinin yapılabilmesi için Santiago'yu araçtan indirmekten vazgeçer. Polis, ikinci teftiş noktasına gelmesini ister. Teftiş noktasına doğru giderken gaza basar ve sınır karakolundan ayrılır. Sınırdan kaçak olarak girmişlerdir ve ekipler aracın peşlerine düşerler. Santiago ana asfalt zeminden sapar, stabilize bir yola girer. Biraz ilerledikten sonra durur ve Amelia, Mike ve Debbie'yi araçtan indirir. Polisleri atlattıktan sonra gelip onları alacağını söyler.

Gece Amelia, Mike ve Debbie ellerinde fenerle boş, çorak alanda yollarını bulmaya çalışırlar. Gün ağardığında ise gölgelik bulup altında çocuklarla birlikte yatmıştır. Uzaktan geçen bir devriye aracını görünce yardım için ona doğru koşar Amelia, yardım ister ama nafiye çok uzaktan geçmektedir. Tekrar çocukların yanına gelir. Çocuklara birlikte çorak arazide tekerlek izleri takip ederek

yürümeye devam eder ama bir süre sonra izleri karıştırır ve yön duyguları kaybolur. Sıcığında etkisiyle, bitkinlikten bir ağacın gölgesine sığınır.

Amelia, baygın bir halde gölgede yatan Debie'nin yanında kalması için Mike ile konuştuğundan sonra tek başına yürümeye devam eder. Hem susamış hem de feci şekilde yorgundur. O sırada bulunduğu yere yakın bir yoldan devriye aracı geçmektedir. Aracı durdurur ve yardım ister. Sınırı kaçak olarak geçenleri aramaktadır. Araçta bulunan görevliler, Amelia'yı tutuklamak ister, Amelia ise çocukları bulmak için halen yardım istemektedir.

Tutuklanır. Polisleri ikna ederek çocukları bıraktığı yere geri döndüğünde çocukları bulamaz. Polisler ise helikopterle havadan arama yaparak çocukların yerini tespit eder. Çocukların bulunduğunu karakola gidince öğrenir ve ülkede kaçak olarak çalıştığı tespit edilir. Polisler ise Debbie ve Mike'nin babaları Richard'a Fas'ta ulaşmışlardır ve Amelia hakkında dava açmayacağını yetkililere bildirmiştir.

Amelia, Birleşik Devletlerden sınır dışı edileceklerdir. On altı yıldır bu ülkede yaşadığını, evi ve tüm eşyaları bura olduğunu söylemesine rağmen konuyu mahkemeye taşımaması gerektiğini gönüllü sınır dışı edilmeyi kabul etmesinin kendi çıkarları açısından yerinde olacağını bilgisi yetkililer tarafından iletilir ve bunu kabul eder. Sınırdaki Amelia'yı oğlu Luis karşılar, birbirlerine sarılırlar.

### ( Japonya )

Dokuz sırt numaralı formasıyla bayan voleybol takımında Chieko oynamaktadır. Haksız olduğunu düşündükleri bir sayının karşı tarafa geçmesi ile hakemle işaret diliyle münakaşaya girer ve bunun sonucunda bir sarı ve bir kırmızı kartla oyun dışında kalır<sup>205</sup>. Maçı izleyenler arasında Chieko'nun babası Yasujiro Wataya'da vardır. Sahada gelişen olayları yakından takip etmektedir.

Maçtan sonra Yasujiro Wataya araçla Chieko'yu almış ve birlikte yolculuk etmektedirler. Yasujiro Wataya ne yemek istediğini sorar ve Chieko bir şeyler yemek istemez. Neden böyle olduğunu bilmek ister ve tek geçerli sebep olarak gördüğü annesinin ölümüne kendisinin de üzüldüğünü ve onu özlediğini söyler.

---

<sup>205</sup> Chieko ve arkadaşları sayının karşı tarafa haksız yere gittiği konusunda hemfikir olmalarının yanı sıra filmin 19'24'da bize özellikle gösterilen şekliyle karşı takımın vurduğu top Chieko'nun takımının tuttuğu alanın dışına düşerek sayılı kaybetmişlerdir. Yan hakem ise sayıyı yanlış değerlendirerek haksız yere bir sayı kaybetmelerine neden olmuştur.

Yasujiro Wataya, Chieko'yu bırakırken 3'de dış hekiminde olmasa gerektiğini hatırlatır. Chieko kız arkadaşlarının yanına gider. Yemek yerler yan masadan oturan erkekler onlara bakmaktadırlar. Gençlerin vakit geçirdiği mekanın yan tarafında yer alan oyun makinelerinde oyun oynamak için Chieko gittiğinde bir erkek gelip onlara seslenir. Ama engelli olduklarını anlayınca masasına geri döner. Lavaboya giderler. Olanlara sinirlenen Chieko iç çamaşırını çıkartır ve yemek yedikleri masaya öyle döner. Yan masada oturanların dikkatini bu yolla tekrar çeker ve telefonuna gelen Yasujiro Wataya'nın uyarı mesajıyla birlikte kalkar.

Dışçıye gider. Sırası geldiğinde içeriye muayene haneye geçer. Doktor iki azı dişinde çürük olduğunu söyler. O ise doktoru öpmeye kalkar. Bunun üzerine doktor onu muayene hanesinden kovar.

Chieko hem sağır hem de dilsizdir. Yüzüne karşı söylendiğinde dudakları okuyarak ifade edilenleri anlaya bilmektedir. Dedektif Kenji ve arkadaşı Dedektif Hamano, Yasujiro Wataya'ya ulaşmak için oturduğu yüksek katlı gökdelenle gelerek girişteki kapıcıya sorular sordukları sırada Chieko Wataya<sup>206</sup> lobiye girmiş ve gelecek olan asansörü beklemektedir. Lobi görevlisi/kapıcı kızını olduğunu söylediğinde dedektifler Chieko Wataya'ya doğru giderek babası Yasujiro Wataya'yı sorarlar. Chieko Wataya cebinde bir defter çıkartarak kötü bir şey olup olmadığını sorar. Kötü bir şey olmadığını söylerler ve babasının nerede olduğunu öğrenmek isterler. Bilmediğini söylemesi üzerine Dedektif Kenji kartını bırakır ve ayrılırlar. Chieko eve gelince üzerini değiştirir, televizyon izler ve ardından kapı çalar. Kapıyı açtığında arkadaşı Mitsu gelir ve birlikte dışarı çıkarlar.

Gittikleri parkta Chieko yeni erkek arkadaşı Haruki ile Mitsu'da Takeshi ile tanışır. Erkekler onlara viski ve ilaç verirler. Kızlar ise verilen viski ve ilaçları

---

<sup>206</sup> **Rinko Kikuchi:** Gerçek adı *Yuriko Kikuchi*, 1981'de Kanagawa'nın Hadano kentinde doğdu ve Oscar ödülüne aday gösterilen ilk Japon aktris. Kendi ülkesinde birçok filmde oynadıktan sonra uluslararası filmi "*Babel*" oldu ve Chieko Wataya rolüyle başarılı bir oyunculuk sergileyerek En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu dalında Oscar'a aday gösterildi. 2010'da *Haruki Murakami*'nin aynı isimli kitabından uyarlanan *Trán Anh Húng* tarafında yönetilen "*İmkansız Şarkı (Norwegian Wood)*" filminde Naoko rolünde oynadı. 2013'te *Guillermo del Toro*'nun yönetmenliğini yaptığı "*Pasifik Savaşı (Pacific Rim)*" filminde Mako Mori rolüyle yer aldı. 2018'deki devam filmi "*Pasifik Savaşı: İsyan (Pacific Rim: Uprising)*"da da aynı karakterle yer aldı. Ayrıca *Keanu Reeves*'in başrolünde oynadığı yönetmenliğini *Carl Rinsch*'nin yaptığı 2013 yapımı "*47 Ronin*" filminde Büyücü rolünü canlandırmıştır. (<https://www.sinemalar.com/sanatci/68244/rinko-kikuchi>, Erişim Tarihi: 03.03.2019).

kabul ederek içerler. Aralarında şakalaşma başlar ve parkta su şelaleleri ile oynar. Chieko salıncakta sallanırken hiç de iyi görünmez ardında akşam karardığında tramvaya binerler. Etrafındakiler onların aşırı davranışlarından rahatsız olur. Eğlence yerlerine giderler. Çevresindekiler gibi davranmaya çalışır Chieko, müziğin sesini duymadığı için ve giderek kendinden geçer. Bir an kendine geldiğinde arkadaşı Mitsu ile yeni tanıştığı erkek arkadaşı Haruki'nin öpüştüklerini görür sessizce oradan ayrılır.

Sokakta tek başına yürür, çevresini izleyerek ve evine geri döner. Resepsiyondaki görevliye Dedektif Kenji'nin telefonunun yazılı olduğu kartını verir ve aramasını işaretlerle anlatır. Kapıcı Dedektif Kenji'yi arar ve Chieko'nun onunla konuşmak istediğini söyler. Dedektif Kenji, Chieko'nun evine gelir ve kapıda karşılayıp içeriye davet eder. İçmek için çay ikram eder.

Annesinin ölümüyle babası Yasujiro Wataya'nın hiçbir ilgisi olmadığını yazar ve Dedektif Kenji'ye verir. Annesi balkondan atlayarak intihar etmiştir. Babası ise bu sırada uyuyordur. Dedektif Kenji'yi annesinin balkonda atladığı yere götürür. Chieko ise annesinin atladığını görmüştür. Telefonunun yanarı ışığından çaldığını anlar ve salona geri döner. Salonda iki adet resim vardır. Babası Yasujiro Wataya'nın safaride avladığı hayvanlarla çektiği hatıra fotoğraflarıdır ve resimlerden birinde Hasan İbrahim'de açıkça seçilebilmektedir.

Babasının adına kayıtlı bir tüfek nedeniyle onunla konuşmak istediklerini söyler Dedektif Kenji. Gitmek için yeltendiğinde Chieko onu durdurur ve içeri odasına geçer. Çıplak bir şekilde salona döner. Dedektif Kenji'yi öpmeye çalışır. Dedektif Kenji karşı koyar ve ondan uzaklaşır. Ağladığını görünce Dedektif Kenji ona sarılır.

Chieko kâğıda bir şeyler yazıp Dedektif Kenji'nin önce eline sonrada açmak isteyince yaka cebine koyar. Üzerini örtmek için verdiği ceketı kendisine geri iade eder. Dedektif Kenji, Yasujiro Wataya ile apartmanın çıkış kapısında/lobide karşılaşır. Lobi görevlisinin ikazıyla Dedektif Kenji ve Yasujiro Wataya birbirleriyle tanışrlar. Tüfeğı Fas'ta yaşayan Hasan İbrahim'e minnettarlığı karşılığında verdiğini söyler. Karaborsada satılmadığını ifade eder.

Chieko'dan duyduğu şekliyle karısının balkondan atlayarak öldüğü için başsağlığı diler Dedektif Kenji ama Yasujiro Wataya olayın böyle olmadığını

karısının kafasına kurşun sıktığını ve ilk bulanında Chieko olduğunu söyler. Bunu polisler defalarca anlattığından dem vurur ve bir daha açmamaları gerektiğini kızgınlıkla ifade eder. Dedektif Kenji içmek için bir yere gider. Cebindeki mektubu çıkartır, okur.

Yasujiro Wataya evine çıkar. Kızı Chieko evde yoktur. Odaları dolaşır sonra balkona çıkar. Chieko'yu çıplak bir halde balkon kenarında bulur. Chieko babası Yasujiro Wataya'nın elini tutar ve ardından gözyaşı içinde sarılır.

### 3.2.3.3. Filmin Genel Değerlendirmesi

2006'da "*Badel*" isimli filmi Asya, Amerika ve Afrika olmak üzere 3 kıtada, Meksik, Fas, Japonya ve ABD kapsayan dört farklı ülkede çekilmiştir. İspanyolca, İngilizce, Japonca ve Berberice etkin olarak karakterlerin kullanmasının yanında Arapça ve Fransızca'da konuyu tamamlayan yan karakterlerin kullanımıyla filmde toplamda 6 dil yer almıştır. Film derinlemesine kişisel ve politik boyutlar arasında geçişler yapar. Sınırları aşmaya çalışan fakat bu sınırlar arasında sıkışıp kalan insanların her şeye rağmen yaşamaya çalışmalarını etkin bir şekilde ifade eder.

*Alejandro González Iñárritu*, senaryo yazarı *Guillermo Arriaga* ile "*Amores Perros*" ve "*21 Grams*"ın filmlerinin getirdiği başarı ile ayrılmaz bir ikili oluşturdular. Bu ikilinin ortaya koyduğu son film çekimleri üç farklı kıtada ve dört dilde gerçekleştirilen; yine üç farklı hikayeyi buluşturan, derinlemesine kişisel ve politik boyutlar arasında sürekli geçişler yapan (Vurdu, 2015b) filmidir.

*İncil*'deki "*Babil Kulesi*" kavramından yola çıkarak günümüzdeki yansımalarını sorgulandığı filmde, efsaneye göre; kendisini, her yönden gelişmiş ve ilerlemiş gören insanoğlu, göğün en yükseklerine ulaşma, Tanrı'yı görme, Cennete varma arzusu ile birleşerek, '*Babil Kulesi*, olarak adlandırılan, göğe doğru yükselen bir yapı inşa etmeye başlarlar. Bu kibirlerinden dolayı öfkelenen Tanrı, bu insanları cezalandırmak için, aynı dili konuşabilme özelliklerini yok eder ve her birine ayrı bir lisan verir. Artık birbirleriyle iletişim sağlayamayan insanlar kule yapımını bırakmak zorunda kalırlar. Anlaşamamazlık zamanla sevgisizlik ve huzursuzluğu da bereberinde getirince dünyanın dört bir tarafına dağılırlar. *Iñárritu* film için, "Gerçekte sınırlamalar insanın, kendi iç dünyasında yaşadığı düşüncelerdir. Mutluluğumuzu oluşturan şeyler toplumsal yapıya göre değişkenlik gösterirken, çaresizlik içinde ise hepimiz din, dil, ırk fark etmeksizin aynı duyguları yaşıyoruz. *Babil*, bizi ayıran değil, bizi birleştiren duygular üzerine bir film oldu" demiştir (Vurdu, 2015b).

“*Babil*” filminde, “insanoğlunu birbirinden ayıran bariyerlerin/engellerin doğasını, paramparça edici bir gerçekçilikle keşfe çıkan yönetmen *Alejandro González Iñárritu* *İncil*’deki “*Babil Kulesi*” kavramından yola çıkarak günümüzdeki yansımalarını sorguladığı”<sup>207</sup> filminde merkeze her şeyin ötesinde toplumsal hayattın her alanında var olan ve moder toplumun bir getirisi olarak artarak devam eden iletişimsizlik üzerine nitelikli bir incememedir.

*Babil*’in, adının; da gösterdiği gibi, çok net bir merkezi teması var: İletişimsizlik. Semalara ulaşmak isteyen insanoğlunun Tanrı tarafından dili dolaştırılarak cezalandırılışının ve bunun sonucunda lisanlarının doğuşunun öyküsüne gönderme yapan ‘*Babil*’ ismi filmin üç ayrı kıtada ve dört ayrı dilde geçen dört parçası için bir tür şemsiye oluşturuyor. Filmde, dil farkı; insanlar arasındaki iletişimin önündeki ilk gözle görülür engeli teşkil ediyor etmesine ama ‘*Babil*’in asıl derdi bu gibi görünmüyor. Aynı dili konuşup anlaşılamayan karakterleriyle de ifade edildiği üzere, insan deneyiminin, genelde ‘evrensel’ tanımlaması uygun görülen niteliklerine rağmen, insanların birbirlerinin meramlarını anlamak konusundaki arızaları asıl mesele. ‘*Babil*’in ortaya koyduğu manzaradaki temel ironi şu: Enformasyon zengini bu yenedünya da ‘anlayış’ değil ‘iletim’ hızlanıyor sadece; bu da en az ‘*anlaşmayı*’ olduğu kadar anlaşmazlıkları da hızlandırıyor (Kutlu akt. Işıl vd., 2009, s. 50).

Oscar ödüllü ünlü aktris *Faye Dunaway*, bir röportajında *Alejandro González Iñárritu* ve filmleri için şu açıklamayı yapmıştır: “Son dönemde filmlerini en çok beğendiğim yönetmen, *Alejandro González Iñárritu*’dur. Çok iyi bir yönetmen olan *Inárritu*’nun en yeni filmi “*Babel*”e bayıldım. Harika bir film. Böyle bir filmde oynamak isterdim.” (Vurdu, 2015b) şeklinde görüş bildirmiştir. Fakat buna rağmen *Alejandro González Iñárritu* 2006 yılında çektiği filmi için en üzücü projesi olduğunu her fırsatta dile getirmektedir (Vurdu, 2015d).

İnsan dikkatsizliğinin trajik sonucu, bu çok anlatımlı drama film yapımcısı *Alejandro González Iñárritu*’dan dünyayı dolaşılıyor. Richard (*Brad Pitt*) ve Susan (*Cate Blanchett*), çocuklarından birinin ölümünden sonra Susan’ı derin bir depresyona soktukten sonra tatile Kuzey Afrika’da Fas’a seyahat eden ABD’li bir çift. Richard ve Susan’ın diğer iki çocuğu, hizmetçileri olan Amelia’nin (*Adriana Barraza*) bakımı ve gözetiminde bırakarak. Amelia aslen Meksika’lıdır ve en büyük oğlu Tijuana’da evlilik merasimi için sınırı geçmesi gerekmektedir. Çocuklara bakacak birini bulamadığı için bakımını üstlendiği çocuklarında yanına alarak törene katılır. Aynı zamanda Fas’ta fakir bir çiftçi, yabancı hayvanları korkutmak için av tüfeği alır ve keçi sürülerine yaklaşan av hayvanlarını korkutmak için oğullarına verir. Çocuklar, bir tepeden silahın menziline test etmek için yoldan geçen bir otobüse atış yaparlar. Atış Susan’ın omzunda vurulması ile sonuçlanır ve kısa sürede şiddetli kan kaybı yaşar, polis ise basına olayın teröristlerin işi olduğu konusunda açılmama yapar. Japonya’da, Chieko (*Rinko Kikuchi*), annesi yakın

<sup>207</sup>

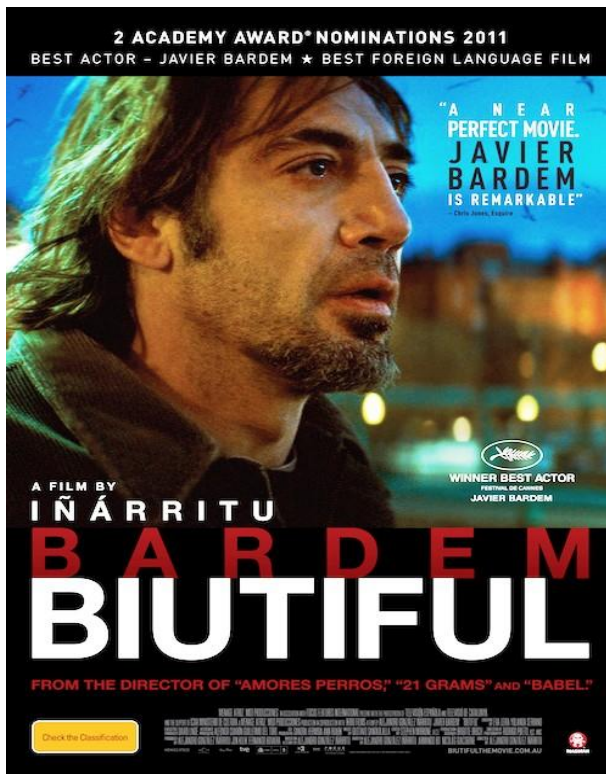
( <http://arsiv.ntv.com.tr> , Erişim Tarihi: 02.01.2016 )



zamanda intihar eden sağır-dilsiz genç bir kızıdır. Bu umutsuz ve kafası karışmış kız, voleybol takımının maç kaybetmesine neden olduğu için öfke ve hayal kırıklığı yaşar ve daha sonra iç çamaşırını yakar ve kalabalık bir restoranda kendini erkeklere maruz bırakmaya başlar. Chieko'nun babası daha sonra, kendisini ve kızını birbirinden ayıran duygusal mesafeye ulaşmak için mücadele ediyor (Deming, 2007).

“Şiddetin ve iletişimsizliğin trajik sonuçlarına ait temalar çevresinde iç içe işlenmiş farklı kültürlerden hikâyeler (Fas, Meksika, Japonya)” (Wedding vd., 2016, s. 769). “*Babil*” filminde “anlaşılmak istiyorsanız dinleyin” sözünü düstur edinir” (Saydam, 2011) yönetmen *Alejandro González Iñárritu*.

### 3.2.4. Biutiful (Güzel)



Görsel 5. “Biutiful”ün Afişi

#### 3.2.4.1. Teması

Barselona kentinde yasadışı işler yaparak kendi ve ailesinin geçimini sağlamaya çalışan kanser hastası olan Uxbal'ın hayatının son evresini anlatmaktadır.

#### 3.2.4.2. Filmin Geniş Özeti

Hastane odasında Doktor Uxbal'a belirtilerin ne zaman başladığını sorar, “Birkaç ay önce” cevabını aldığı daha erken gelmesi gerektiğini, geç kaldığını ifade eder. Hemşirenin gerekli testler için kan örneği alması

gerekmektedir. Doktor çıkar ve hemşire içeri girer. Uxbal'ın telefonu çalar ama bakmaz. Hemşireye kullanacağı şırınganın temiz olup olmadığını sorar. Birkaç deneme sonucunda damarını bulamaması üzerine hemşirenin elinden şırıngayı alır ve kanını çeker, ardından hastaneden ayrılır.

Metro girişlerinin kenarında bekler ve metroya para basan bir kadının ardından hızlı davranarak para vermeden içeriye girer. Kilisede bir cenazeye katılır. Tabutun başında bekleyen herkes çıkar. Odada ölen üç çocuk cesedi vardır. Sürekli “Kırpıkların hareketsiz kalbinde öyle” sözcüğünü tekrarlar. Cesetlerden birinin yanına gelir ve neden gitmediğini onu burada tutan şeyi sorar. Tabutların bulunduğu odadan çıktığında çocukların annesi ve babası onu beklemektedir. Çocuklardan sadece en sonraki Luis'i duyabilmiştir. Onun bir saati çaldığı için af dilediğini söyler. Çocuğun annesi ise söylediklerine sinirlenir; “Ne hakla çocuklarına hırsız dediğini” sorar ve ağlar. Çocuğun babasının Uxbal'a uzattığı paraya çocuğun annesi de uzanarak parayı alır, Uxbal oradan uzaklaşır.

Kiliseden yemek yenebilecek bir yere gider. Bir şeyler içtikten sonra, kalkacağı sırada Çinli Barmen Hai'nin onu sorduğunu söyler. Yarın uğrayacağını ifade eder. Oğlu Mateo ve kızı Ana'ya para karşılığı bakan Lili'nin yanına gider ve çocuklarını alır. Bakıcı Lili'nin oğlu Li ile vedalaşarak ayrılırlar, evlerine giderler.

Uxbal balık pişirir. Oğlu Mateo balık yemekten nefret etmektedir. “Her zaman balık yediklerini” söyler. Yemek istediği şey ise yanında patates olan bir hamburgerdir ve çikolatalı süt ister. Kızı Ana ise sağanda yumurta yanına sosis ve kremalı tarçınlı kızarmış patates istemektedir. Uxbal ise hazırladığı şeyleri çocuklarına ikram ederken istedikleri şeylermiş gibi oyun oynayarak sunar. Masada yemek yerken öyle de ne yediklerini sorar Ana'ya yine aynı şeyleri yediklerini söyleyince bir sonraki gün için Lili'nin başka bir şey yapmasını söyler. Uxbal, yemeği Lili yapıyor sanır ama aslında Jung yapıyordur. Ona söyleyeceğini ifade eder.

Masada Mateo'ya ayağını sandalyeye vurmaması gerektiğini söyler. Ağzını yemekle doldurmaması gerektiğini de. Mateo ise ağzındaki yemeği avucuna boşaltır. Sonra o yemeği tekrar ağzına koymasını ister Uxbal. Mateo koyar ama bir taraftan da sandalyeye vurmaya sürdürür. Duruma kızan Uxbal

masaya vurur. Mateo'ya masadan kalkmasını ve odasına gitmesini söyler. Mateo tabağını kaldırır ve yıkamak için yeltendiğinde Uxbal odasına gitmesi gerektiğini hatırlatır ve Mateo odasına gider.

Gece Uxbal, Mateo'nun sesine uyanır ve koridora çıktığında Mateo'ya ne olduğunu sorar Mateo altını ıslattığını “Yarın söz... Temizleyeceğini” söyler ve koridorda Uxbal'a sarılır. Sabah tuvalete gittiğinde Uxbal idrarından kan gelmektedir. Çocukları okullarına bırakır.

Marambra yarı çıplak bir halde kalmış ve müziğin sesini açmıştır. Yatakta yatan Uxbal'ın kardeşi Tito mezarlıktan arandığını söyler ve babasının mezar yerinin satılması gerektiğini, oraya bir alışveriş merkezi yapılacağını söyler. Ve babasını yakmak için girişimlerde bulunmuştur. Telefonda bunları konuşurken Marambra ise yatağa gelmiş elinde kadehle birlikte yatağın üzerinde dolaşmaktadır. Müzik eşliğinde. Tito'nun üzerine şampanya döker. Marambra çıkmak zorunda olduğunu söyler.

Uxbal, zenci arkadaşı Ekweme'nin yanına, satış yaptığı meydana gider. El Fondo'da Chinaza'yı gördüğünü söyler. Şeyh, Mamadou'yu sorar ve “Buldukları yerde satış yapamayacaklarını, buranın polisle anlaştıkları bölge sınırı dışında olduğunu” söyler. Ekweme ise “Başka yerde ise hiç kimsenin sattıkları malları almadığını” söyler. Ekweme ve arkadaşlarının uyuşturucu sattığı konusunda da duyumlar vardır. Tam bu sırada polis sirenleri çalar ve önlerindeki sokak tezgâhlarını toplayarak kaçmaya başlar satış yapan Afrika kökenli zenciler.

Uxbal, Ekweme'nin evine gider. Bir çanta gösterir Ekweme. Açmaya çalışırlar. “Tezgâhlarda ürettiği ürünlerini sattığı Çinlilerle konuşması gerektiğini” söyler. İşlerin kötüye gittiğini ifade eder.

Çinlilerin çanta ürettiği atölyeye gider Uxbal. Çinli atölye sahibi Hai ve yanındaki arkadaşı Lewei tartışırlar<sup>208</sup>. Uxbal ise “Tezgâhlarda ürettikleri bu uyduruk şeyleri sokakta satıcılık yapan Ekwere ve zenci arkadaşlarının satamayacağını” söyler çünkü alan yoktur. Polis merkezindeki adamı Zanc için bir zarfın içine para koyar. Mendoza'nın Badalona'da bir inşaat işi vardır. Aralarında antlaşma yapmışlardır ve bu işi kaybetmekten korkmaktadır. Uxbal'ın aradaki bağlantısı ise kardeşi Tito'dur.

---

<sup>208</sup> Hai ve Liwei arasında eşcinsel bir ilişki mevcuttur.

Uxbal, polis Zanc'a Ekim ve Kasım ayları için para öder ve polis bir sonraki ayın ödemesini geciktirmemeleri gerektiğini söyleyerek verilen rüşveti alır.

Marambra'nın evinin ziline basar, evde olmadığını anlayınca apartmanın önünden ayrılır. Kendi evine gittiğinde Uxbal çocukları Ana ve Mateo evdedir. Anneleri Marambra onları okuldan alıp eve getirmiştir. Marambra kendi önceliklerine göre Uxbal'ın evini düzenlemiştir. Uxbal bundan memnun kalmaz. Çocukları alacağı zaman kendine haber vermesi gerektiğini hatırlatır. Marambra hazırladığı yemekleri masaya koyar ve Miguel'den bahseder. Uxbal, Marambra'nın sofrada yaptığı davranışların her birine bir şeyler söylemesi üzerine Marambra "Çocuklarımı cenazelere telepati için götürmesine engel olmak ister. "Mateo bu yüzden altını halen ıslatmakta" olduğunu söyler. Uxbal ise "Uzun süredir götürmediğini" ifade eder. Marambra mahkemenin velayeti Uxbal'a vermesinden yana sıkıntılıdır. Evden Uxbal'ın "Gitmesini" söylemesi üzerine ayrılır. Marambra'nın ardında sokağa Uxbal'da çıkar ve aracının yanına kadar giderek özür diler. Marambra, Uxbal'ın yanına kendisi gibi olamadığından şikâyetçidir.

Uxbal aracın kapı koluna para takar ve ayrılırken Marambra onu sevdiğini söyler. Uxbal'da onu sevmektedir. Marambra, Uxbal'dan para ister, verdiği parayı az bularak daha fazla ister. Uxbal'ın olmadığını söylemesi üzerine "Mezar yerini sattığınıza göre daha fazla olmalı" der. Uxbal ise bunu kimden duyduğunu sorar. Tito'nun söylediğini söyler ; "Ne zaman gördüğünü" sorar. "Başlama lütfen" der Marambra ve Tito'nun sırtındaki ağrılar için sadece masaj yaptığını ifade eder.

Uxbal hastaneye gider ve emar çekilir. Sonuçlar kötü çıkmıştır. Şimdi ne yapılabileceğini sorduğunda ise doktor, vücudunun kemoterapiye verdiği cevapla bağlantılı yol izleneceğini söyler. Gerekli tedaviler için çok geç kalındığını kanserin prostattan kemik dokusuna ve karaciğerine kadar geçtiğini, tedavi sürecinin çok güç olduğunu ifade eder. "Ne kadar zamanı olduğu" sorunun cevabı ise sadece "birkaç ay" dır.

Hastaneden çıkar. Ana ve Mateo'yu bakıcıları Lili'den alır ve eve giderler. Düşünceli bir halde odasının tavanındaki nemden ve küften kalmış badana ve kireç kalıntılarına bakar. Oğlu Mateo ile oyun oynar ve kızı Ana'ya derslerinde

yardım eder. Ana, Uxbal'a ‘‘Biutiful’’ nasıl yazılır diye sorar. Uxbal ise okunduğu gibi diyerek önce kodlar ve sonra Ana'nın defterine yazar<sup>209</sup>.

Sabah Ana ve Mateo'yu okula bırakır ve Ekweme'nin seyyar satıcılık yaptığı meydana doğru varmak üzereyken polislerin meydana bastığını, zenci satıcıların her birinin farklı bir yöne doğru kaçtığını görür. Meydanda kovalamaca yaşanır. Seyyar satıcıların birçoğu yakalanır ve gözaltına alınır. Uxbal ise kovalamacanın sonlarına denk gelmiştir. Ekwere'nin gözaltına alındığını görünce olaya müdahale eder. Polisler onu da gözaltına alırlar. Olay sırasında rahatsızlığının da etkisi ile altına kaçırmıştır. Karakoldan karısı Marambra'yı arar ve çocukları okuldan alıp kendi evini götürmesini söyler.

Zencilerin meydanda sattığı çantaları ve korsan filmleri üreten Çinli Hai ve Liwei ise bu olaydan sonra artık işlerin bu şekilde yürüyemeyeceğini konusunda hemfikirdirler. Çinden gelen işçiler artık atölye yerine Mendoza'nın inşaatında çalışarak kendilerine sözü verilen parayı alacaklardır. Uxbal, Hai'den bodrumda yatan Çinli işçiler için kullanmadıkları ısıtıcıları istemiştir.

Uxbal'ın içeriye bir zenci yani Ekweme yüzünden mi girdiğini sorar Tito. Kefaletini ödemiştir. Uxbal geri ödeyeceğini ifade etse de Tito babaları Mateo Gama Fernandez'in mezar yeri için verilecekleri paradan gerekli kısmını alabileceğini fakat öncelikle cesedi yakmaları gerektiğini ifade eder. Uxbal, Marambra'nın babalarının mezar yerini satacakları bilgisini Tito'nun mu? Söylediğini sorar. Tito ise ‘‘Hayır’’ diye cevap verir. Birkaç gün gözaltında kalmıştır. Bu süre içinde Çinliler Mendoza'nın işyerinde çalışmaya başlamışlardır.

Uxbal evine gider, üzerini değiştirip duş alır. Evden çıkıp sokakta yürürken cenazesine katıldığı çocuklardan Luis'in babası yolunu keser ve ona cenazede uzattığı parayı vermeye çalışır. Babası ‘‘O korkunç kaza olmadan bir gün önce Luis'le tartıştıklarını’’ söyler. Uxbal ise ‘‘Çaldığımı söylediği saatin yatağının ayaklarından birinin arkasında olduğunu’’ ifade eder. Üzgün olduğunu uzattığı parayı tereddütle alır, oradan ayrılır.

---

<sup>209</sup> Bu aynı zamanda filmin ismini aldığı an/vaka'dır. Uxbal öleceğini ilk öğrendiği günün akşamında kızı Ana ve oğlu Mateo ile ilgilenerek geçirir. Bütün bu olumsuz gidişata bir de sonu birkaç ay ile belirlenen ölüm eklendiği anda Ana'nın ağzıyla yanıt aranan soru ‘‘Gerçekten her şeye rağmen güzel bir şeyin olabilecek midir?’’

Marambra'nın evine gider. Gecedir ve uyuyan çocuklarını almak ister. Marambra evde kalabileceğini söyler. Uxbal çocuklarını kontrol eder. Koridorda asılı duran fotoğraflara bakar. Marambra ise ona içki hazırlar.

Marambra, Ana'nın anlattığı bir rüyayı anlatır Uxbal'a ve ne kadar gitmek istese de kalmaya ikna eder. Kendisine yaklaşmasını söyler. Manik depresif olmadığını söyler ve kontrolünü kaybetmediğini ifade eder. "İlaçlarını alıp almadığını" sorulunca almadığını öğrenen Uxbal'a, "Fototerapi ile tedavi olduğunu" ifade eder. Kendisini çok farklı hissettiğinden bahseder Marambra ve Uxbal'ı öper. Uxbal, Marambra'yı durdurur. Ardından sarılırlar. Karakoldayken Marambra'ya, çocuklarla birlikte dönmeyi düşündüğünden bahseder.

Hai'nin deposundaki bodrumda yatan Çinli işçileri "Saat yedi" oldu diyerek kaldırır ve çeşitli iş yerlerine minibüsle dağıtır. Kadınları küçük butiklere ve dükkânlara, erkekleri ise inşaata götürürler. Uxbal ve Tito'ya, Mendoza "Çalışanların içinde yaşı küçük dört çocuk olduğunu, hem soğuktan donmuş bir halde olduklarını hem de hiç birinin inşaat deneyimi olmadığını, bir baskın yapılırsa bu kadar işçiyi nereye saklayacağı konusunda sıkıntı yaşadığı konusundaki kaygılarını iletir. Uxbal ise buna karşılık "Sendikalı işçi çalıştırmasını" söyler ve Mendoza'ya işçi bulma konusunda yaptığı yardıma karşılık komisyon ücretini bir hafta sonra alması gerektiğini; karşılığında ise işçilere ait belgeleri getirmesi gerekmektedir.

Ana, Mateo ve Uxbal, Marambra'ya taşınırlar. Yüksek bir apartman dairesinde oturmaktadır. Marambra misafirleri için yemek hazırlarken bir taraftan da kızı Ana'nın doğum günü için Pireneler'e gidebileceklerini söyler. Çocuklar bu yaşlarına kadar hiç mahalleden dışarı çıkmamıştır. Ana hediye olarak köpek istemektedir. Marambra parmaklarıyla hem kendisine hem de çocuklara yemek yedirir. Masada çocuklara bir partide tanıştıklarını, Uxbal'ın ona yaptığı iltifatı ve baktığı el falını anlatır.

Uxbal evden çıkar ve Ekwere'nin karısı Ige'nin yanına gider. Para vermeye çalışır. "Ana ve Mateo olmasa onu görmeye bile katlanamayacağını" söyler. Uxbal ise Ekweme ve arkadaşlarının uyuşturucu sattıklarını ifade eder. İge parayı alır; "Ne yapacağını" sorar Uxbal ise "Bilmediğini" söyler.

Uxbal evinde çoraplarının içinde zor günler için para saklamaktadır. Bir miktarını yanına alır, ısıtıcı satan bir mağazadan Çinli işçiler için ucuz ısıtıcı alır. Durumu ise giderek daha kötüye gitmektedir. Kusmalar da başlamıştır.

Kendisi gibi yetenekleri olan Bea'nın evine gider. Bir bardak suyun içerisine bir şeyler karıştırarak içmesini ve aynı bardağa tükürmesi ister. Çocukları, karısını ve kendisinin nasıl olduğunu, hayatının hakkını verip vermediğini sorar. Uxbal ise çocuklarını ortada bırakarak gitmek istememektedir. Kızı Ana'nın yaşındayken Uxbal'ın annesi ölmüştür. Babası Mateo Gama Fernandez ise onu tanıyamadan ölmüştür ve bunu neden onun başına geldiğini sorgular.

Bea, “Yeteneğimiz bize karşılıksız verildi biz de öyle devretmeliyiz” der. İki taş verir ve onlardan ayrılacağı zaman her bir çocuğuna bir tanesini vermesi gerektiğini söyler. Ardından yaşlı bir adamın cenazesine gider. Eşine onun söylediklerini aktarır.

Marambra çocukları okula götürür ama çocuklar geç kalmıştır derse. Uxbal, Çinli işçiler ısınsınlar diye altı tane ısıtıcı getirir bodrum katına. Isıtıcıları kurarken Lili ve Li ile konuşurlar.

Çinli iş adamı Hai, Uxbal'ı görmek ister. Ofiste konuşurlar. Uxbal, Mendoza ile karlı bir anlaşma yapmıştır ve bu anlaşma gereği Çinlilerde fazla para almaları gerekirken görüntülerinde anlaşıldığı kararıyla çok az almaktadır. Ayrıca anlaşma gereği Mendoza'nın vereceği paranın yarısını Uxbal'a aittir. Liwei buna karşı çıkar ve buna karşılık Uxbal ona saldırır. Ardında ofisi terk ederek çıkar. Hai ise sarı bir zarfın içerisine anlaşmada öngörülen parayı koyar, çıktığı sokakta Uxbal'ın ardından seslenir ve zarfı ona verir.

Ige, oğlu Samuel ile birlikte Senegal Elçiliği'ne Ekweme'yi görmeye gider. Ekweme, Ige'ye “İspanya'da kalması gerektiğini, oğlu Samuel'in İspanyol vatandaşı olduğunu, Senegal'de hiç iş olmadığını ve dönmemesi gerektiğini” söyler. Ekweme ise bu gün sınırdışı edilecektir. Ige ise “Evine polislerin geldiğini ve pazartesiye kadar evden çıkması gerektiğini” ifade eder. Ekweme, “Uxbal ile konuştuğunu yardım etmesine izin vermesi gerektiğini” belirtir.

Uxbal uzun süredir tanıdığı ve aralarında anlaşma bulunan polis Zanc ile gözden uzak bir restoranda konuşur. Zanc “Siyahların meydanda sadece çanta

değil aynı zamanda uyuşturucuda sattıklarını” söyler. Uxbal’ın Ekweme’ye yardım etmesi gerektiğini ifade ettiğinde ise “Mecliste sandalyesi olmadığını” söyler ve masadan kalkar.

Uxbal evine gidip çocuklarıyla ve eski eşi Marambra ile yemek yer. Marambra uyurken Mateo ve Ana ile eski fotoğraflara bakar. Uxbal’ın babası Mateo Gama Fernandez, Franko Rejimi’nden ve idam edilmekten kaçmış ama birkaç hafta sonra Meksika’da zatürreden ölmüştür. Babasını hiç görmemiştir. Tanımıyordur.

Tito ve Uxbal babalarının mezarını açtırır. Çinkoyla sıkı bir şekilde kaplanmıştır. Mateo Fernandez Gama; 1966 yılın Meksika’da ölmüştür, gemiyle İspanya’ya nakledilmeden önce mumyalanmıştır. Naşı Montjuic Krematoryumu’na yakılmak üzere götürülmüştür. Montjuic Krematoryumu’na cesedi teşhis etmek için giderler. Mezarından çıkan eşyaları Uxbal teslim alır ve dönüş yolunda Tito’nun aracının içinde eşyaları inceler.

Çinli Hai ailesiyle birlikte yemek yediği bir anda içeriye Liwei girer ve Hai musade isteyerek dışarı çıkar. Hai’n eşi arkalarından bakar.

Uxbal, kendi evindeki eşyaları Ige’ye tanıtır ve onu evine yerleştirir. Gelecek birkaç ayın kirası ödenmiştir. Burada kalabileceğini söyler, tam bu sırada güçlkle ayakta durabilecek şekilde rahatsızlanır.

Marambra’nın eve çok geç saatte gelmesi üzerine “Gece geç saatte masaj yapmaktan mı geldiğini” sorar. “Eğlenmekten geldiğini ve eğlenmeye hakkın olup olmadığını” Uxbal’a söyler. “Evde iki çocuğun varken yok ” cevabını alır. Mateo sigara içmiş, yatağını yatmıştır. Ana yakalamış, tam zamanında söndürmüştür. Marambra ise yanan yatağı pencereden aşağıya atmıştır. Sonra da çocuklara yukarı taşıtmıştır. Uxbal, Marambra’ya kızar. Mateo, annesine “fahişe” demiştir ve Marambra’da 7 yaşındaki Mateo’ya vurmuştur. Pirenele’re birinci sınıf dört tren bileti almıştır. Uxbal tüm bu olaylara sinirlenir ve yatak odasına geri döner.

Sabah Çinlilerin kaldığı bodrum kapısı açıldığında ısıtıcılardan sızan gaz sebebiyle içeride yatanların zehirlendikleri ortaya çıkar. İçerde biriken gazın çıkması için camları kırarlar. Hai ve Lewei olay yerindedir. Sadece bir kişi kurtulmuştur. Uxbal, bodruma iner, Lili ve Li’yi kaldırmaya çalışır, araca koyar



ama birkaç metre gitmeden onunda tamamen öldüğünü anlar ve durur. Hai “ne yapacaklarını” sorduğunda, Uxbal “Bilmediğini... Depoyu kapatmalarını” söyler. Marambra’yı arar; “Kendisinin gelemeyeceğini ve trene bu akşam binmelerini” söyler. “Geri döndüklerinde ise Ana’nın doğum gününü birlikte kutlayabileceklerini” ifade eder.

Bea’nın yanına gider. “En ucuz ısıtıcılardan aldığını, işe yaramaz olduklarını çok iyi bilmekte olduğunu” söyler. Olanlardan kendisini suçlu tutmaktadır. 25 kişi ölmüştür. Polise gidip gitmemekte kararsızdır. Bea ise “Olanların kazadan ibaret olduğunu” söyleyerek teselli etmeye çalışır ve af dilemesi gerektiğinin altını çizerek. Uxbal tekrar depoya/bodruma gittiğinde ise içerisinin tamamen boş olduğunu görür.

Gece kulübüne, Tito’nun yanına gider. Tito’da olanlardan habersiz bir şekilde onu defalarca telefonla aramış ve Uxbal telefonlarını açmamıştır. Mendoza Çinli işçiler gelmediği için aklını kaçırmıştır. Tito, Uxbal’ı masasına oturur, içmeye başlarlar. Masadaki konsomatris kadın yalnız kaldıklarında Uxbal’a sorular sorar. Uyuşturucu ve içkilerin etkisiyle kendilerinden geçerler.

Uxbal eve geldiğinde altına kaçırmıştır. Üzerindekileri çıkartır. Bir şeyler yemeye çalışır. Oğlu Mateo’nun odasına gittiğinde yalnız olduğunu, altına kaçırdığı için Marambra’nın Ana’yı yanına alarak Pirenelere gitmiştir ve yaramazlık yaptığı için Mateo’ya vurmuştur. Uxbal, Mateo’ya yatağında sarılarak ağlar.

Marambra geldiğinde Uxbal eşyalarını toplar. Tam kapıdan çıkarken Mateo’ya sarılır Marambra. Uxbal boğazını sıkarak ancak elinden alır. Marambra, Uxbal’ın kendine verdiği aile yadigârı yüzüğü parmağında çıkartıp kapıya doğru atar. Uxbal geri döner ve yüzüğü alır<sup>210</sup>. Marambra duvara yaslanıp ağlar.

Uxbal, Ana ve Mateo ile evine geri döner. Evde Ekweme’nin karısı Ige ve oğlu Samuel’de vardır. Samuel bir yıl iki aylıktır. Uxbal, Ige ve Samuel’e çocuklarının odasını verir. Ana, Uxbal ve Mateo ise Uxbal’ın odasına taşınırlar. Gece Samuel bir türlü uyamaz ve sürekli ağlar. Mateo, Uxbal’a “Susmasını söylemesini” söyler ve “Ige’nin neden onlarla birlikte yaşadığını” sorar. Uxbal, kalacak yeri olmadığını ve küçük bir bebeği olduğunu ifade eder.

---

<sup>210</sup> Filmin başlangıç karesinde Uxbal yüzüğü kızını Ana’ya hediye eder.

Sabah olduğuunda kentin sahiline Çinli cesetleri vurmυştur. Uxbal, kalktığında Ige, Ana ve Mateo'yu okula götürmüştür. Saat gündüz birdir. Polisler cesetlerle bağlantılı olarak Hai'nin evine baskın yapar ve bütün ailesini gözaltına alır. Hai, Uxbal'ın evini telefonla arar ve araç içerisinde buluşurlar. Hai, Liwei'nin ona ihanet ettiğini anlatır. Cesetleri 300 metre açıkta batmadan bırakmışlardır ve karaya vurmυştur. 25 kişi ve 2 kadın ve 3 çocuk cesedi bulunmuştur sahilde. Hai, “Ailesinin konuşmayacağını ve bu konuda bir şeyler bilen herkesi uyarmasını” söyler. Bunun için ona para verir ve onunda konuşmaması gerektiğini hatırlatır.

Tito ise olanları televizyonun haber bültenlerinden öğrenir. Telefonda Mendoza ile konuşur. Uxbal haber vermeden evine gelmiştir. İçeri girer ve salonda Marambra'nın çantasını görür. Yatak odasına geçtiğinde Marambra'nın çıplak bir şekilde yattığını görür. Tito'yu ailesinden uzak durması gerektiği konusunda tehdit eder. Uxbal, Marambra'nın yanına gittiğinde “defalarca onu aradığını, çocuklara yetmediğini, sadık olmak istediğini ama bir fahişe gibi eğlenmekte istediğini” söyler. Uxbal'dan “kendisini yeniden kliniğe göndermesi gerektiğini” söyler.

Mateo ve Ana okuldan çıkar. Ige okul kapısında onları beklemektedir. Birlikte aynı yolda farklı kaldırımlarından yürüyerek bir süre eve doğru giderler. Ardından aynı kaldırıma geçer Ige.

Ige, Mateo'nun kaşındaki Marambra'nın açtığı, iyileşen yarayı temizler. Uxbal ise hasta bezi kullanmaya başlamıştır. Ige hareketleri iyice yavaşlayan ve vücut direnci düşen Uxbal'a yemek yerken yardım eder. Artık yatakta zaman geçirir ve dinlenir.

Masada Ana ve Mateo ile sohbet eder. Marambra'nın klinikte olduğunu söyler. Kızı Ana ise onu görmeye gitmek ister. Uxbal, “Marambra'nın şu an dinlenmesi gerektiğini daha sonra gidebileceğini” belirtir. Ana'nın doğum günüdür. Pastayı Mateo getirir, dilek tutar ve Ana mumları üfler. Uxbal hediye olarak Ana ve Mateo'ya Bea'nın verdiği taşları verir. İyi bakmalarını ister.

Ige, Uxbal'a iğne vururken; Samuel ve Ige için “Buranın onlarında evi olduğunu, istediği kadar kalabileceğini” söyler. Ardında biriktirdiği paranın tamamını Ige'ye verir ve “Burada kalamaz mısınız?” diye sorar. Bir yıllık ev kirasına yetecek kadar para vardır zarfta ve hepsini çocukları için biriktirmiştir.

Ige ise ‘‘Geri dönmek için yeteri kadar para biriktirmesi halinde geri döneceğini’’ ifade eder.

Uxbal tuvalette iken kızı Ana onu görür ve ne olduğunu sorar. Önce ‘‘Hiçbir şey’’der ama ardında onu unutmaması gerektiğini söyler. Sarılırlar.

Hai, Liwei ile buluşur; onu otel odasında öldürür. Ige ise Uxbal’ın verdiği paraları ve Samuel’i alır. Mateo’yu okula bıraktıktan sonra tren garına gider. Ülkesine geri dönmek istemektedir.

Gece Uxbal, Ana ile yattığı yataktan kalkıp lavaboda koluna şırıngayla iğne vuracakken açılan kapıdan içeriye Ige girer ve ‘‘Geri döndüğünü’’ söyler. Uxbal güçlkle lavabodan çıkar ve yatak odasına gider. Yanında yatan Ana ‘‘İyi olup olamayacağını’’ sorar. Uyuyamadığını ve ışığı açmasını ister. ‘‘Yüzüğün elinde komik durduğunu’’ söyler. Yüzük üzerine konuşurlar.

‘‘Büyükbabası İspanya’dan ayrılmadan önce büyükannesine elmastan bir yüzük vermiş ve gerçek olduğunu söylemiş ve Uxbal’a hamileymiş. O günde sonra bir daha onu hiç görmemiş. İspanya’da Uxbal küçükken okyanusun sesini radyoda yayınlarmış. Dev dalga sesleri ve denizin dibinde yaşayan canlılar onu korkutmuş’’.

Yüzüğü Ana’ya verir. Parmağına takar ve bir taraftan konuşurken ruhu bedeninden ayrılır. Ana, Uxbal’a seslenir ama nafiye...

Ardından Uxbal filmin başında ve sonunda karlı bir ormanlık alanda babası Mateo Gama Fernandez ile konuşur. Yerde bir tuğ yumağı Tükürmüş bağkuş vardır. Mateo Gama Fernandez oğlu Uxbal’a ‘‘Baykuşlar öldüğü zaman bir tuy yumağı tükürürlermiş. Saçlarını arkadan bağlamasını’’ söyler. Ardından gelen sese doğru yönelirler.

### **3.2.4.3. Filmin Genel Değerlendirmesi**

İspanya’nın Madrid’ten sonraki ikinci büyük kenti olan Barselona’da geçen çok dramatik bir hikâyeyi konu alır. Barselona şehirinin arka sokaklarında geçmektedir. Katalanların başkenti, heykellerin, lüks otelleri ile ünlü cıvılcıvıl turistik şehrin görünmeyen yüzünü anlatıyor. Tıpkı insanlar gibi şehirlerinde karanlık yüzleri gözler önüne seriyor. Filmde Barselona’ya gelen göçmenlerin şehirde tutunma çabalarını, polisle olan ilişkilerini ve bu göçmenleri suistimal

ederek geçimlerini sağlayan insanların yaşam için verdikleri onurlu/onursuz mücadeleyi gözler önüne serer.

Beyazperdeye sıklıkla aktarılan Latin Amerika'daki varoş yaşamına, mülteci dramına ve yoksulluğun pençesinde kıvrananların yaşamına odaklanır fakat bu sefer mekan olarak Kıta Avrupasını seçer. Böylelikle Latin Amerika'dan çıkarak evrensel bir nitelik kazanması hedeflenmiştir.

*Biutiful* filmi, yönetmenin, abartı tuzaklarına düşmeden, yaşamını olduğu gibi aktarmaya çalışması yüzünden kıymetli. Yaratığı karakterleri bu kadar önemseyen bir öykü ile yeniden bizi şaşırtmayı başaran *Gonzalez*, filminden çıkıp aklımızı uzun süre meşgul edip farklı fikir yürütmemize yol açmıştır. Önceki filmlerine oranla bu defa kendi ruhuna *Bardem*'in güçlü oyunculuğu ve karizmasını da katıp diğer filmlerinden daha duygusal şehvete sahip bir işe imza atmıştır (Vurdu, 2015b)

2010 yılı Meksika-İspanya ortak yapımıdır. Filmin ismi İngilizce güzel kelimesi "*Beautiful*"un İspanyolca teleffuzundan kaynaklanır ve gösterime "*Biutiful*" olarak girmiştir (Vurdu, 2015b). Filmin başrol oyuncusu *Javier Bardem*'in yani *Uxbal*'ın filmdeki şekliyle kızı Ana'ya derslerinde yardım ederken güzel kelimesinin yazılışını sormasıyla gün yüzüne çıkar filmin metaforik gönderme içeren ismi. *Yavuz Selim Söylemez*'in "*Sinemada Göçmen Sorunu ve İnárritu'nun Göçü: "Biutiful"*" üzerine yazdığı makalesinde;

İngilizce "güzel" anlamına gelen "*beautiful*" kelimesinin İspanyolca telaffuzu olan "*Biutiful*"un sözlük anlamının aksine filmde izleyiciyi mutlu eden herhangi bir "güzel" şeyin olmaması da *İnárritu*'nun bir isim ve içerik ironisi olarak görülmektedir. Bütün insan kaçakçılarının ya da bu gibi işlerden para kazanan insanların *Uxbal* gibi vicdanlı olup olmadıklarını anlamak da o dünyanın içine tam anlamıyla girmeden oldukça zor görünmektedir (Söylemez, 2015, s. 128).

Daha genel bir tahlille; baba *Uxbal* ile kızı Ana arasındaki aşk hikayesi olarak yorumlamak yanlış olmaz. Modern Barselona'nın birçok tehlikeyi barındıran yeraltı dünyasında geçen babalık, sevgi, maneviyat, suç, suçluluk ve ölüm arasında mücadele eden bazen iyi bazen iyiliğinin geri dönüşümünü büyük bir felaketle alan çelişkili bir adam olan *Uxbal*'ın hüznü yolculuğu. Geçine bilmek için yasal olmayan ve sınırdan kaçak olarak İspanya'ya giren göçmenler üzerinden sağlamaktadır. Bunun yanında oğlu *Mateo* ve kızı Ana için fedakarlığının sınırı yoktur. Hayatın temelinde var olan başladığı yerde biten dairesel bir hikaye anlatılır. Film içerisinde de biçimsel olarak filmin başı aslında hikâyenin sonu ile başlar ve film bittiğinde başladığımız yere geri dönmüşüzdür. Tıpkı *Uxbal* gibi. "Kader onu kuşattığında ve eşikleri geçtikçe, loş, kefaretili bir

yol aydınlatır, babadan çocuğa verilen mirasları aydınlatan ve parlak, kötü ya da güzel olan hayat koridorlarında dolaşan insanına rehberlik eden Tanrı'nın eli aydınlığında gözlerini dünyaya kapatır''<sup>211</sup>.

*Biutiful*'da da sistemin işleyişine, en altındakiler aracılığıyla vurgu yapıyor. Modern hayatın çıkmaza düştüğü yerde doğal seleksiyonun devreye girdiğini, hayatın devamlılığı için güçlünün güçsüzü ezdiğini bir kez daha gösteriyor. Fakat bu noktada, yönetmen *Inarritu*'nun başkarakteri Uxbal'ı metafizik güçlerden de destek alarak bir modern zaman peygamberi gibi sunması, açığa çıkarılan sistemin aslında doğal düzenin bir sonucu olduğu algısı uyandırarak, sistemi olumlama tehlikesini de beraberinde taşıyor. Ayrıca günümüzde egemen olan eşitlikçi, çokkültürlü, "öteki" ile güçlü bir ilişki kurmayı olanak veren liberal söylemin de hangi koşullarda geçerli olduğunu hatırlatıyor (Saydam, 2011).

*Javier Bardem* yani Uxbal karakteri, "Genel bir tıbbi durumdan (prostat kanseri) ötürü içinde bulunduğu depresyon ve aksiyeteye rağmen anlam bulmak için mücadele eden sorunlu bir karakteri canlandırıyor"(Wedding vd., 2016, s. 633). Telepati güçleri sayesinde ruhlarını kolay teslim edemeyen ölümlerle konuşup onları rahatlatarak ailelerinden para alır. Böylelikle karakterin bünyesinde taşıdığı ve diğerlerinden ayıran özellikler bile sistemin emrinde konumlanmaktan kaçamıyor. Bunun yanı sıra kaçık karısı Marambra'yı seven ama çocuklarını Marambra'nın depresif hallerine emanet edemeyecek kadar düşünceli davranan bir baba Uxbal. Filmin isminin "güzel" kelimesinden türetilmiş olmasına rağmen filmde İge'nin Uxbal'ın verdiği parayı alıp Senagale geri dönmemesi tek su serpen sahne olarak beliriyor. Diğer bir ifade ile "Ben" ve "öteki"nin karşılaşma alanlarına kamerasına uzatırken... Hayatın "beautiful" olamayacak kadar acımasız olduğunu ifade ediyor" (Saydam, 2011). Sonuçta ise Senegalli İge'ye bırakmaktan başka çaresi kalmıyor ailesini. Genetik bir aileden öte yapay bir aileyi olumluyor film bu açıdan. Herkesin çaresiz olduğu film genellikle zıtlıklarla örülü Çinli işçilerin cesetleri karaya vurduğunda Barselona şehirdeki gökgelenleri göre biliyoruz.

Uxbal'ın göçmenlerle ilişkisinde ve göçmenlerin sunuluş şeklinde de liberalizmin ulusal, etnik, kültürel, dinsel ve cinsel farklılıkları nasıl idrak ettiği ve bunlara nasıl önermeler getirdiği çarpıcı bir şekilde ortaya konuyor. "Öteki"ni anlamaktan ve onun kültürüne, yaşam biçimine, kimliğine saygı duymaktan çok, onu kendi kültürü içindeki mevcut stereotipler aracılığıyla sınırlayan bakış açısı, filmdeki karakterleri kuşatıyor. Liberal görüş, azınlıklar için de özgürlük ve eşitlikten yanayken, *Biutiful*'da azınlık ile çoğunluğun hiçbir zaman eşit

<sup>211</sup> ( <https://www.rottentomatoes.com/m/biutiful>, Erişim Tarihi: 28.02.2019 )

olamayacağı bütün çıplaklığıyla meydana çıkıyor. Fakat esas sorun, filmin diğer *Inarritu* filmlerinde olduğu gibi sistemin işlemeyen yanlarını sarsıcı bir şekilde açığa çıkarıp sonrasında çokkültürlülüğü naif bir şekilde kutsaması değil. Sorun, *Inarritu*'nun karakterleri aracılığıyla bize önerdiği tek çıkışın liberal muhafazakârlık olması (Saydam, 2011).

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*, “*Babel*” filminde yaşanan yol ayrılığında 4 sene sonra gelen filmde yönetmen artık filmlerinin künyesine senarist olarak yazdığı ilk uzun metraj çalışmasıdır. Göze çarpanın yanında yönetmenin alanında yerini sağlamlaştırdığı bir yapıdır (Seden, 2016). İlk filmi “*Amores Perros*” bu yana ikinci kez anadili olan İspanyolca dönüş yaptı ve filmi “*Biutiful*”u babası *Hector González Gama*'ya “Benim yaşlı, güzel meşe ağacıma adanmıştır”<sup>212</sup> şeklinde ibare mevcuttur. Film de bu baba-oğul döngüsünün örnekleri barındırır. Özellikle oğlu Mateo'nun Baykuşların öldüklerinde tuya yumağı tükürdüklerini söylemesi aynı cümleyi ise öldüğünde babası *Mateo Gama Fernandez*'in belirtmesi önem arz eder. Uxbal'ın babası 20 yaşında iken ölmüştür ve Uxbal hiç babasını görmemiştir<sup>213</sup>.

Ölümlerle konuşurken babasının mumyalanmış cesedinin başına giderek onunla konuşması bu filmdeki babalık vurgusunu ön plana çıkaran noktalardan birisidir. *Iñárritu*'nun filmde yoğun ve duygusal babalık teması işlediği hatırlatılmalıdır. ... Kendisi de iki çocuk sahibidir ve tek kaygısı kendisi öldükten sonra ortada kalmalarından korktuğu çocuklarıdır. Göçmenlerin de ona adeta bir baba gibi güvendiği dikkat çeken bir diğer ayrıntıdır. Hem kendi ailesini korumaya hem de kendisine güvenen göçmenlere sahip çıkmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla kendisini gün gün eriten kanser onu hem biyolojik çocuklarından hem de duygusal olarak da çocukları gibi sahip çıktığı göçmenlerden ayırmaktadır (Söylemez, 2015, s. 126).

Filmin vermek istediği mesaj ise İspanyol film eleştirmeninin ifade ettiği gibi “baba-oğul” ilişkisi üzerinden “göçmenleri kapitalist dünyanın yetim çocuklarıdır”<sup>214</sup> olarak nitelendirir. Yönetmen ise genel olarak “kendine has tarzını hiç bozmadığı gibi; “*Biutiful*” ile görsel anlamda zirve yaptı. Sinemasında gırtlamışımıza kadar sembolizme batıyor, ama bundan hiç şikayet etmiyor”ruz (Aksoy, 2014).

---

<sup>212</sup> (<http://welcometoournightmare.blogspot.com/2014/01/biutiful.html>, Erişim Tarihi: 06.03.2019) ve “*Biutiful*” filmin 138’14” dk. sında açıkça ifade edilmiştir.

<sup>213</sup> Aynı şekilde annesi ise Uxbal 10 yaşında iken ölmüştür. Şimdi ise kızı Ana'nın 10 yıl dönümünü kutlarlar ve Uxbal son günlerini yaşamaktadır.

<sup>214</sup> (<http://welcometoournightmare.blogspot.com/2014/01/biutiful.html>, Erişim Tarihi: 06.03.2019)

### 3.2.5. Birdman or (The Unexpevted Virtue of Ignorance) (Birdman veya Cahilliğin Umulmayan Erdemi)



Görsel 6. ‘Birdman’'in Afışı

#### 3.2.5.1. Teması

90’lı yıllarda süper kahraman filmlerinde rol alarak büyük bir şöhrete kavuşan Riggan Thompson’ın kariyerini diriltme ve bir sanatçı olarak kendini kabul ettirebilme çabasıdır.

#### 3.2.5.2. Filmin Geniş Özeti

Riggan’ın kariyerini tekrar canlandırmak için kendi yazıp yönettiği ve başrolde oynadığı tiyatro eserini ilk gösterime yetiştirmek için birkaç günü kalmıştır ama halen başrol oyuncularından Ralph’ın oyunculuğu konusunda kaygıları vardır. Provalar sırasında kafasına set ışığının düşmesi sonucu Ralph yaralanır ve yerine oyuncu arayan Riggan ve Jake, Lesley’in tavsiyesi üzerine menajeriyle anlaşır Mike’ın oynamasına karar verirler. Lesley’le sevgili olan ve aynı evde birlikte kaldıkları için replikler konusunda; oyunun içeriği hakkında bilgi sahibi olan Mike Shiner hiç zorlanmadan oyundaki rolünü gerektirdiğinden daha da iyi oynar. Bu oyunda Mike’ın Riggan’ın bir adım önüne geçmeye başlaması Riggan da var olan “alter-ego”sunu tetiklemeye başlar.

Riggan’ın kız arkadaşı Laura’nın Riggan’dan hamile olduğunu söylemesi işleri biraz daha karıştırır da aslında Riggan’ın dikkatini çekmek için söylediği ve istediği tepkiyi alamadığı da ortadadır. Riggan’ın ise tek düşündüğü nokta kendi kariyerini canlandırabilecek oyun ve oyunun muhtemel getirilerine odaklanarak hareket etmektedir. Oyunu finanse edebilmek ve Mike’ın oyunculuk masraflarının yanı sıra tiyatroya yaptırdığı ek masrafların altından kalkabilmek için çareler

aramaktadır. Bu olumsuzluğu aşmanın yolunu ise eşi Sylvia ile kızı Samantha için ayırdıkları evi ipotek ettirmekte bulmuştur.

Riggan ve Mike ilk tiyatroyu paylaştıkları gecenin sonunda birlikte kahve içmek için bir bara giderler, yolculuk boyunca ve barda; oyun, kendileri ve muhtemel başarı hakkında konuşurlar, birbirleri hakkında izlenim elde etmeye çalışırlar. Barın diğer ucunda tiyatro eleştirmeni Tabitha vardır. Mike ile konuşur, Mike onunla üstten ama dozu iyi ayarlanmış frekansta ve özenle seçtiği kelimelerle, saygı göstermeyi de ihmal etmeden; kendinden emin ve kibirli bir şekilde konuşur. Ve ardından ayrılırlar, kamera Riggan'ı takiben tiyatro binasına geri döner.

Kızı Samantha'nın tiyatronun girişindeki küçük odada beklediğini görünce teşekkür etmek için yanına gider. Riggan odada esrar içtiğini anlaması üzerine tartışmaya başlarlar. Riggan, kızının yaşlıları gibi sosyal medya ile olan ilişkisini eleştirirken; Samantha, kendi dışında hayatta olup bitenlere göz yummakla, kayıtsız kalmakla ve önemsememekle, tiyatroya uyarladığı oyunu aslında tiyatro için değil de kendi kariyeri için gerçekleştirdiğini söyleyerek babası Riggan'ı kıyasıya eleştirir.

Mike'm Lesley ile olan ilişkisi, ön gösterimlerdeki aksaklıklar ve Mike'm gerçekçi oyunculuk uğruna tiyatro sahnesinde yaptığı dikkat çeken cesur davranışları yüzünden daha da gerilimli bir hal alır ve giderek zayıflar. Hatta Lesley, Mike'dan evinden taşınmasını ister. Mike ise sigara içmek için çıktığı çatı katında Riggan'm kızı Samantha ile ilk başlarda küçük oyunlar şeklinde başlayan konuşmaları giderek ilerleyerek "aşk" ilişkisine dönüşmüştür.

Samantha ise rehabilitasyon merkezinde uyuşturucu tedavisi görmektedir. Uyuşturucuyu bırakmaya çalışır ama zaman zaman kullanmaktan da kendini alamaz. Tedavi sırasında egoları daha iyi kavrayabilmek ve anlamak için uyguladığı rehabilitasyon tekniklerini film boyunca uygular. Uyuşturucuya en yakın eylem olarak yükseğe çıkmayı göstererek terasta bulunma nedenini ortaya koyarken yeterli çabayı gösteremese de uyuşturucuya karşı koymaya çalıştığı barizdir.

Mike'm Lesley'den Samantha'ya doğru ilerleyen ilişki boyutu Riggan'da ise; Laura'dan (ön gösterimlerde ve gala gecesinde kulise gelen) eski



eşi Sylvia'ya doğru yaklaşması belirsiz bir biçimde ilerler. Sylvia ile Riggan'ın kuliste konuşmalarından Riggan'ın bilinç yapısı ve geçmişi hakkında daha net ve keskin bilgiler edinirken aynı zamanda taraflı bakış açılarını yakalama olanağını eşi Sylvia'nın aynı olaylara verdiği farklı bakış açılarından çıkartırız. Yaşanmışlıkları iki ayrı ağızdan dinleyerek daha net ve somut veriler elde ederiz.

Riggan'ın ön gösterimlerdeki aksilikler yüzünden duyduğu sıkıntı ve Mike'ın vurduymaz tavırlarının yanı sıra gazeteye verdiği röportajda Riggan'la yaptıkları sohbette *Raymond Carver* oyununu sergilemesinin sebebi olarak söylediği; genç bir oyuncu iken onu izleyip, kâğıt peçeteye yazdığı “İçten bir oyun için teşekkürler” notunu sohbet sırasında önemsemeyen tavırlar içerisindeyken röportajda bu ayrıntıyı kendi başından geçmiş bir olay gibi kullanması Riggan'ı çileden çıkarır. Önce küçük bir oyunculuk gösterisiyle başlayan tartışma şiddet boyutuna kadar varır. Sonrasında ise Riggan oluşan şiddeti kendi içine yöneltir. Kuliste kullandığı eşyaları sağa sola atarak kırar. Jake ise bu duruma yetişerek el koyar. Bu şiddeti Riggan'a moral vermeye çalışarak ve oyuna geleceğini söylediği önemli kişilerin adlarını sayarak (küçük birkaç yalanla) onun oyuna odaklanmasını sağlar.

Tüm dikkatini oyuna veren Riggan'ın son ön gösterim sırasında tiyatro sahnesi gerisinde oyunun final sahnesi için hazırlanırken Mike ve kız Samantha arasındaki ilişkiyi öğrenmesi canını daha da sıkar, sigara içmek için çıktığı sokakta tiyatronun kapısının kapanması sonucu çıplak bir şekilde sokağı geçip oyunun oynandığı tiyatro sahnesine izleyicilerin içinden geçerek ulaşmak zorunda kalır. Bu zorluğu aşar ama kendi içinde düştüğü bu huzursuz ve etik bulmadığı karmaşık hal, internet ağları üzerinde daha derin etki oluşturur. İstmeden de olsa güncel internet fenomeni haline gelir. İnternetteki bu hali onu eleştiren kızının dikkatini babasının üzerine çekmesine ve filmde Samantha'nın uyuşturucu problemi nedeniyle sorunlu olan baba kız ilişkisinin ilk defa birbirlerini anlamak konusunda geliştirebilecekleri yeni bir düzlemin varlığını ortaya çıkartır.

Riggan bu yorucu gösterim ardından bara gittiğinde tiyatro eleştirmeni Tabitha'nın bar taburesi üzerinde oturup bir şeyler yazdığını görür. Riggan konuşmak için ısmarladığı içkiyle birlikte Tabitha'nın yanına gider. Tabitha ile konuşması Riggan'ın ön gördüğü şekilde gerçekleşmez. Burnundan kıl aldırmayan, kibirli ama inandığı doğruları direkt söyleyen Tabitha, onayını

almadan (Broadway'e) tiyatroya gelip “Kendi propaganda eserini hem yazabiliyormuş hem yönetiyormuş hem de oynuyormuş gibi yapamazsın” söyleminde bulunarak; eleştirmen olarak kabullenilmiş ve kemikleşmiş yerini belirtirken, eleştirilerdeki dozun daha da acımasız olabileceğinin önbilgisini verir. Söz konusu olanın tiyatro olduğunu, “Tiyatroda yer işgal etmeseydin dış dokunur bir oyun sergilenmiş olurdu” gibi ithamlarla önyargılı davranmasının nedenlerini ortaya koyarken aynı zamanda Riggan ile özdeşleştirdiği kavramları da sarf etmekten geri durmaz. Riggan'dan ve temsil ettiği burnu havada, bencil, şımarık çocuklar olarak gördüğü, gerçek sanat yapmaya kalkışamayan; eğitimsiz, tecrübesiz ve hazırlıksız, birbirlerine çizgi filmler ve pornografi için ödül dağıtıp duran bir grup insanla özdeşleştirir. Bu nedenle “Yarınki açılıştan sonra gelmiş geçmiş en kötü eleştiriyi yayınlayacağım. Oyununu iptal ettireceğim” gibi tehditlerde bulunurken Riggan Tabitha'nın bu tutumuna karşılık kendi cümlelerini daha keskin ve daha saldırgan bir tavırla sarf etmekten geri durmaz.

Kafadaki tüm o küçük sesleri gerçek bilgiyle karıştırıyorsun. Burada tekniğe dair bir şey yok, planlamaya dair bir şey yok... Niyete dair bir şey yok! Daha da... Mukayeselerle desteklenmiş... Bir avuç... Görüş var sadece. Birkaç paragraf bir şey yazmışsın... Ve bunlar için en ufak bedel ödemiyorsun (Birdman)

Diyerek oyuna her şeyini koyduğunun altını çizer. Konuşmaları dozu hayli aşılış bir şekilde son bulur.

Tabitha masadan notlarını alıp kalkarken Riggan masadaki içkileri içer. Geride *Raymond Carver*'ın yıllar önce oynadığı bir oyun sonrası kulise gönderdiği ve yanından ayırmadığı peçeteyi unutup/bırakıp sokağa çıkar. Artık tiyatro eleştirmenlerinin gözünde temsil ettiği değerlerden dolayı varlık gösteremeyeceğini anlayan ve kariyerini canlandırmak için çıkar yol olarak gördüğü tiyatro kapılarının yüzüne kapandığının farkına varır. Küçük bir dükkândan içki satın alır. İçer ve sızıp kalır. Sabah uyandığında filmin başından beri sesini duyduğumuz Birdman yani Riggan'ın “alter-ogesü”nun sureti ile tanışırız. Gerçekte bir binanın tepesine çıkıp atlamak istediği sırada çevreden gelen müdahalelerle bu girişimden vazgeçip taksi ile tiyatroya giderken, zihninde ise intihar için çıktığı binanın tepesine yükseldiğini ve uçarak tiyatro binasına gittiğini sanır.

Gala gecesi oyun arasında kulise gelen eski eşi Sylvia'ya olaylı geçen son evlilik yıl dönümü partisinden söz açar Riggan. Çıkan kavganın ardından Malibu

kumsalına gittiğini, intihar etmek için denize atladığında her yerinin denizanaları ile çevrili olduğunun farkına vardığını ve denizanalarının vücudunun her yerini yaktığından bahseder. Bu aynı zamanda ilk intihar girişimidir. Karısı tekrar oyunu izlemek için sahneye döndüğünde Riggan kuliste sakladığı gerçek silahı alıp tiyatro sahnesine çıkar. Tiyatro oyunu gerçek metine sadık bir şekilde sorunsuz oynanır ve son sahne olan kendini silahıyla vurduğu sahne silahın gerçekliğiyle eşdeğer olarak hem sahnede hem de gerçek düzlemde gelişir. Tabitha ise seyircilerin arasında ikinci sırada oturmaktadır. Salonda bulunan bütün izleyiciler ayakta alkışlarken, bir müddet kılını kıpırdatmadan oturur. Ve sonra ayağa kalkıp salonu ilk o terk eder. Ardından Riggan'ın bilinç kaybının izleri küçük görüntüler eşliğinde sürer.

Riggan hastane odasında uyanır, odada Sylvia vardır. Açılan kapıdan içeri Jake, elinde Tabitha'nın yazdığı makale ile girer. Makaleyi Sylvia okur; "*Cahilliğin Umulmayan Erdemi*" başlığını taşır, bu aynı zamanda filmin ikinci adıdır.

Riggan'ın yattığı hastane odasından içeriye zorla giren gazetecileri çıkartmak için Jake koridora çıkar ve içeri kızı Samantha kapıda annesiyle vedalaştıktan sonra elinde leylakla girer. Babasına sosyal medya hesabı açmış ve bu hesapta yayınlamak için Riggan'ın fotoğrafını çeker. Getirdiği çiçeklere vazoya bulmak için hastane odasından çıkmasının ardından Riggan sarılı olan burnunu görmek için lavaboya gider. Bandajları çıkartıp yüzüne bakmasına paralel olarak lavabonun aynasında zihinsel bir oluşum olarak gördüğü Birdman vardır. Lavabodan çıkarken Birdman'e vedalaşıp yatağının bulunduğu odadaki pencereden bir süre dışarıyı izledikten sonra camı açar ve pencere önüne çıkar. Pencereden bir an kaybolduğunda içeriye kızı Samantha elinde vazoyla birlikte girer. Yatağında göremediği babası Riggan için önce lavaboya koşar sonrasında ise telaşlı bir şekilde pencereden aşağıya bakar. Bir şey göremez ama yukarıya baktığında gülümser ve film bu düzlemde gülen bir kahkahayla son bulur. Riggan'a son sahnede ne olduğu seyirciye bırakılmıştır.

### **3.2.5.3. Filmin Genel Değerlendirmesi**

Film içerisinde yer alan kahramanlar ve kurtarıcılar aslında öncelikle filmi kurtarırlar. Örneğin kapalı bir aile ortamında geçen tüm romanların düğümleri, bu

çok iyi anlayan, yorumlayan ve kolaylıkla çözen yakışıklı, akıllı ve zengin bir adam yani filmin ana karakteri tarafından olması gereken en iyi sonuçları alabilecek şekilde çözümlenir. “Bu film, her iki kategorinin de ironisiyle yüklü bir başyapıt. Kariyerinde yeniden parlak bir sıçrama yapmak isteyen aktör hem özel hem de iş yaşamını birbirine karıştırırken, 20 yıl önce canlandığı süper kahraman Birdman’dan kalır yeri olmayan sıra dışı bir sürü insanla aynı anda baş etmek zorunda kalır. Birdman karakteri ise eski şöhretli yıldızın alter-egosuna dönüşerek olayların tam bir kaosa dönüşmesinde etkili olur”(Önder, 2018, s. 3). Şeklinde sinemada “*Kahramanlar ve Kurtarıcılar*”ın temel işlevi bakımından koyunu değerlendiren *Prof. Dr. M. Emin Önder*; “Filmde en etkileyici kısım, herhalde oyuncunun dünyanın yerleşik kanunlarını yerinden oynatmasına rağmen pes edip Birdman olmaya geri dönmesidir. Onu hangi hakla eleştirebiliriz ki? Sinemadan çıktığında o sürüsüne bereket kahraman ve kurtarıcıları o salonun içinde bırakmaya gönlü hiç de yatmayan 6 milyar insanız” (Önder, 2018, s. 3) şeklinde filmle ilgili değerlendirmesini sunar.

Filmin ilk sahnesinden itibaren Riggan karakteri ile zihinsel bir oluşum olan Birdman karakteri arasındaki kırılma ve çatışma izleyiciye aktarılıyor. Böylelikle karakterin deliliğin sınırında dolaştığı en baştan açıkça izleyici ile paylaşılıyor. Film boyunca ikinci kişiliğiyle yani 1992’de bu role veda etmeden evvel beyazperde de iki kez canlandığı çizgi romandan uyarlanan film karakteri Birdman konuşup duruyor (Schneider, 2015, s. 940). “Gerçekle karakteri arasına sıkışıp kaldığı kaosu” (Özberk, 2015) şahitlik ediyoruz.

Riggan karakterini canlandıran *Michael Keaton*, *Tim Burton*’ın yönettiği “*Batman (1989)*” ve “*Batman Returns (Batman Dönüyor/1992)*” filmlerinde Bruce Wayne yani Batman çizgi roman karakterini canlandırmış ve karaktere 1992 yılında veda etmiştir. Filmde de Riggan’ın canlandığı Birdman karakteri için iki filmde oynamış ve ardından 1992 yılında karaktere veda etmiştir (Durdu, 2015<sup>215</sup>).

Birdman ile Batman arasındaki ve Riggan-*Michael Keaton*’ın geçmişlerindeki paralellik filmin alt metinlerinde işlenmiş ve gerek yönetmen *Alejandro González Iñárritu* gerekse başrol oyuncusu *Michael Keaton* bu

---

<sup>215</sup> “*Michael Keaton*, kariyeriyle paralellikler taşıyan rolüyle yılın en akılda kalıcı performanslarından birini vermiş” (Durdu, 2015) şeklinde ifade bulmaktadır.

bağlantıdan istediğimiz sonucu çıkarma işini bize bırakmıştır (Schneider, 2015, s. 940). Diğer bir deyişle “zamanında bir süper kahramanı canlandırmış fakat artık gözden düşmüş bir oyuncunun öyküsünü anlatan *Birdman*, yıllar önce *Batman*’i canlandıran *Michael Keaton*’ın personasından kuvvet alıyor”(Yücel, 2015, s. 16). Bir oyuncu olarak *Michael Keaton*, o gergin enerjisini deliliğin kıyısında gezen bir adamın portresine nasıl kanalize edeceğini çok iyi bulmuş (Schneider, 2015, s. 940).

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*’nun ilk defa kara mizahı denediği film geçmişteki filmografisine bakıldığı zaman üslubünün çok dışında bir yerde durmaktadır (Vurdu, 2015c). Bir çizgi roman kahramanı yaratıp aksiyonun içerisine dalmak yerine bu süper kahraman ile özdeşleşmiş bir karakterin iç dünyasını yansıtmakta kullanmak daha yetkin bir üslup işi. Hollywood ya da daha yerinde bir ifade ile Broadway dünyasına dalıyor, aktörleri ve aktristleri sorguluyor ve yıllarca aynı rolü oynamış ve o rolün etkisinden çıkamamış bir adamın iç dünyasına kilitliyor bizi (Vurdu, 2015b).

Riggan’ın *Birdman* ile kurduğu ilişki de filmin içinde tokat gibi çarpıyor yüzünüze. Çünkü esas konu bu aslında. Riggan, geçmişte aynı karakteri o kadar çok canlandırmıştır ki, artık bir yerde bu durum içine işlemiş, ister istemez psikolojik olarak onunla diyalog halinde olmaya başlamıştır. Filmin en başında bizi karşılayan sözü aslında filmin bütün özetidir.

“-Peki bu hayattan istediğini aldın mı bari?”

-Aldım

-“Peki ne istemiştin?”

-Bu dünyada sevdiğimi bilip, hissedilmeyi (Vurdu, 2015c).

*Curzon Dergisi*<sup>216</sup> editörü *Ian Haydn Smith*<sup>217</sup>’in ifadesiyle “Hollywood geri dönüşleri sevdiği kadar, kendisiyle ilgili filmleri de sever. Aynı şekilde *Inárritu*’nun filmi de bir taşla iki kuş vuruyor: hem tiyatro hem de sinema dünyasına yönelik parlak bir taşlama ortaya koymanın yanı sıra, *Michael Keaton*’a *Elmore Leonard*<sup>218</sup>’ın “*Jackie Brown (1997)*”<sup>219</sup> ve “*Aşk ve Para (Out*

<sup>216</sup> ( <https://www.curzoncinemas.com>, Erişim Tarihi: 01.01.2019)

<sup>217</sup> *Ian Haydn Smith*: “Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film” kitabının genişletilmiş versiyonunun editörü. *Curzon Dergisi*’nin yazarı ve editörü.

<sup>218</sup> *Elmore John Leonard, Jr.* (11 Ekim 1925 – 20 Ağustos 2013), Amerikalı romancı ve senaryo yazarıdır. 1950’lerde yayınlanan ilk romanları Western türünde olsa da zaman içerisinde birçoğu beyaz perdeye aktarılan suç ve gerilim türü romanlarda uzmanlaştı. “Kaçış (*Out of Sight*)”, “Ölüm Vuruşu (*Killshot*)”, “Ölümcül Takip (*The Hot Kid*)” ve “Sırlar *Otel* (*Tishomingo Blues*)” adlı romanları Türkçeye çevrilmiştir. En iyi bilinen eserleri arasında ‘*Get Shorty*’, ‘*Out of Sight*’, ‘*Hombre*’, ‘*Mr. Majestyk*’ ve *Quentin Tarantino*’nun yönettiği ‘*Jackie Brown*’ filmiyle sinemaya uyarlanan ‘*Rum Punch*’ adlı romanı yer almaktadır. Kaleme aldığı öyküler yönetmen *James Mangold*’ın 2007’de çektiği ‘*3:10 to*

of Sight/1998)<sup>220</sup> uyarlamalarında oynadığı (Raymond) Ray Nicolette<sup>221</sup> rolünden beri canlandırdığı en güzel rolü sunuyor. Oyuncu bu filmde daha önce görmediğimiz bir yetenek sergilemiyor aslında (sonuçta Bruce Wayne'i böylesine canlı ve düşmanlarını da böylesine zorlu kılan onun o gergin enerjisiydi), ama bu enerjiyi deliliğin kıyısında gezen bir adamın -aşırı şişkin egosuna rağmen başarısız olma korkusundan eli kolu bağlanan bir aktör- portresine nasıl kanalize edeceğini son on yılda birlikte çalıştığı hiçbir yönetmen Alejandro González Iñárritu kadar iyi anlamamıştı (Schneider, 2015, s. 940).

Filmi güzel kılan en önemli unsurlardan biride olayın tamamen tiyatro sahnesinde geçmesi. Sinema sanatında tiyatroya bakan ya da iki sanat dalında birleştirmeyi başarmış filmler içerisinde özel bir yer edinecek film yenilikçi unsurlar taşımaya da içerdiği estetik bakımından değerlidir<sup>222</sup> (Durdu, 2015). Diğer bir ifade ile filmin içinde film formatına gelebilmesi için yönetmenin çok gayret sarfettiği de ortada. Tek bir mekanda gerçekleşiyor ve bütün oyunculara hakim olup rahatlıkla takip edilebiliyor. Karmaşıklıktan uzak, akıcı diyaloklar ile aynı zamanda filmin içinde oynanan oyununda bir parçasına dönüyoruz. Tek cümle ile “Şöhret ve Prestij hikayesi”dir. Diğer ifade ile hem film hem tiyatro (Vurdu, 2015c). *Ecem Şen*'in ‘*Iñárritu*’ya *Anna*’nın *Gözlerinden Bakmak*’ isimli makalesinde;

Çektiği kısa filmlerden uzun metraj filmlere kadar plan sekansı bir imza gibi kullanan, 3 dakikalık *Anna* filminde de karakterin sinemadan çıkıp sigara içişi gibi basit görünen bir sekansı sandığından çok daha fazla zorlanarak çektiğini ifade eden yönetmen, Oscar kazandığı son filmi *Birdman* ile de plan sekans konusunda ustalığını konuşturmuş oldu. Röportajlarında sanatıyla ilgili iflah olmaz bir tatminsizlik hissettiğini söyleyen *Iñárritu*, son filmi *Birdman*'in her zamankinden farklı olarak içinde güzel bir yerlerden geldiğini ve bunun da dürüstlük olarak tanımlanabileceğini belirtiyordu. Kimsenin *Birdman*'e parasını yatırmak ve desteklemek istemediği bir dönem yaşamış olsa da bu durumu kişisel olarak almayarak ve projesinden asla vazgeçmeyerek sonunda En İyi

---

*Yuma*’ ve yönetmen *Budd Boetticher*’ın 1957’de “*The Tall T*” ile sinemaya uyarladığı filmlerin yanında, halen devam eden “*Justified*” adlı televizyon dizisinin de ilham kaynağı oldu.

<sup>219</sup> Yönetmen: *Quentin Jerome Tarantino*

<sup>220</sup> Yönetmen: *Steven Soderbergh*

<sup>221</sup> Karaktere *Michael Keaton* hayat vermişti.

<sup>222</sup> Yazar *Serdar Durdu*’nun “*Birdman* veya *Cahilliğin Umulmayan Erdemi (Birdman or The Unexpected Virtue of Ignorance)*” isimli yazısında tiyatro ve sinemayı birleştiren yapımlar üzerinden kıyaslamaya gitmektedir. 2003 yılında *Larss von Trier*’in “*Dogville*”nin yenilikçi yanından uzak olduğu “tiyatro estetiği ve yer yer büründüğü teatrallikle” 1992 yılında *Peter Bogdanovich*’in çektiği “*Oyunun Oyunu (Noises Off)*” filminden daha kıymetli olduğu kanısına varmıştır (Durdu, 2015).

Film Oscar'ına ulaşmış oldu. *Birdman* filmindeki yoğun plan sekans kullanma tercihiyle, sinema ve filmin konusunu şekillendiren tiyatro sanatı arasındaki adeta bir illüzyona dayalı kurgu farkını da büyük ölçüde ortadan kaldırarak sinemayı tiyatroya daha fazla yaklaştıran yönetmen, Akademi ödüllerinin sevdiği disiplinler arası geçişle de puanını arttırmış oldu (Şen, 2015).

52. New York Film Festivali'ni değerlendirdiği yazısında *Barış Saydam* “*sinemada sanat*” temasının hâkim olduğu festivalde “Hollywood sistemine ve bu sistemin zirveden inmeye başlayan oyunculara yönelik tavrına kimi zaman ciddi, kimi zaman da hicivli bakış filmlerin pek çok örneğini gördük bu seneki festivalde” şeklinde yer alan filmlerin ortak bir değerlendirmesini yaptıktan sonra aynı temaya sahip “benim kişisel favorim” olarak belirttiği “*Birdman*” filmi için festivali seçkinde yer alan filmlerle aynı temanın halkası içerisinde yer alabilecek ve daha önce Venedik ile Telluride gibi festivallerde izleyicilerin büyük coşkuyla karşılaştığı film olarak belirttikten sonra;

Daha önce *Birdman* adlı bir süper kahraman serisinin yıldızı olan Riggan Thompson (bir zamanların *Batman*'i *Michael Keaton*'ın geri dönüş rolü) çökmüş olan kariyerini canlandırmak ve yeniden prestij kazanmak için, önündeki tüm engellere rağmen bir Broadway oyunu sahneye koyar. *Alejandro Gonzalez Inarritu*'nun görüntü Yönetmeni *Emmanuel Lubezki* ile tek plan görünümünde çektiği *Birdman* Hollywood kısır döngüsünü kendinden emin bir incelikle tiye alıyor ve sistemin yetiştirdiği narsist ancak özgüveni düşük sanatçılara farklı bir açıdan yaklaşıyor (Saydam, 2014, s. 88).

“*Biutiful*”un ardından kısa filmler çeken yönetmen, 4 sene kadar hayranlarını beklettikten sonra 2014 yılında ortaya çıktı ve birden sinema dünyasının gündemine oturdu. “Karmaşık, hızlı ve zeka ürünü senaryosu, çarpıcı müzik ve çekim teknikleri Akademi’yi de etkilemiş olacak ki film En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo ve En İyi Film de dahil olmak üzere 4 dalda Oscar’a layık görüldü”(Seden, 2016).

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu* tematik ve düşünsel anlamda zengin alt metinlere sahip bir sanat eseri ortaya koymuş. Sanatın metaya dönüştüren bireyleri ve popülerlik uğruna her eyleme girişmeyi amaç edinen popülerlik müptelalarını kıyasaya eleştirerek onların giriştikleri kültürel soykırıma karşı sanatta gerçeklik olgunusu derinlemesine irdelenmiş ve sonuç olarak erdemi kutsamayı ihmal etmediği nitelikli bir yapıt ortaya koymuştur. Dili sert olmasına karşılık estetik açıdan yakalanan doygunluk görkemli bir geri dönüş filmi olarak perdeye yansıması (Durdu, 2015). Yönetmen insan hayatından kesitleri en iyi

şekilde anlatabildiğini kanıtlamış olmasının yanında eleştiri konusunda yapılan haksızlıklarında Tabitha karakteri ile gündeme taşımaktadır.

“...*Birdman*, çılgın ve zekice yazılmış bir komedi, (*Alejandro González Iñárritu*)’nun önceki filmlerinin bazılarının aksine kendisini hiçbir zaman çok ciddiye almayan bir yapım. Keşke Riggan da aynısını yapabilseydi” (Schneider, 2015, s. 940). Sinema eleştirmeni *Uğur Vardar*’ın ifadesiyle film “bitip giden değerlere ağıt gibi görünürken aslında kendisinin de eleştirdiği düzenin bir parçası olması”(Vardar, 2015, s. 8) şeklinde filmi yorumlamıştır.

Sinema eleştirmeni *Atilla Dorsay* ise “*Birdman*’in tadı başkaydı!... En azından daha özgün ve de şaşırtıcı idi” (Dorsay, 2016) demiştir ve “*Amerikan Rüyası’nın Sonu Mu, Başlangıcı Mı?*” isimli makalesinde;

Beni şaşırttığını söylemeliyim. Hem de tümüyle olumlu yönde... Bu gerçekten de bir kara-komedi. Ama birinin dediği gibi *wildly entertaining*, yani vahşi biçimde eğlendirici! Film her şeyiyle bir özgünlük ve zeka anıtı gibi duruyor. Ve tür sinemasının kalıplarını iyice silkeleyerek, kolayca kategorize edilemeyecek ve bir yere oturtulamayacak, kendine özgü bir zirve ve radikal biçimde yenileyici bir film olmayı başarıyor (Dorsay, 2015) şeklindedir.

“Bu güne kadar karmaşık ilişkileri ele alan, zaman zaman seyirciyi ağlatan, zaman zaman da kızdıran *Gonzalez* için kim derdi ki “*süper kahraman*” filmleriyle bağdaştırabileceğiniz bir isim olacak diye. Uzun emekleri sonucunda, senaryosu ile göz dolduran bu şahane yapımın çekimleri yaklaşık bir yıl sürmüş” (Vurdu, 2015d).

### 3.2.6. The Revenant (Diriliş)



Görsel 7. “The Revenant”ın Afışı



### 3.2.6.1. Teması

Film Hugh Glass'ın vahşi doğaya ve geçirdiği ayı saldırısı sonucu kendisini terk ederek oğlunu öldüren arkadaşlarına karşı verdiği intikam mücadelesini anlatır.

### 3.2.6.2. Filmin Geniş Özeti

(Film Kızılderili (Pavni) bir anne ile beyaz bir babadan (Hugh Glass) dünyaya gelen melez bir çocuğun yani Hawk'ında görüntüleriyle başlar. Bir ağacın yanında Hawk, Annesi ve Hugh Glass gün batımında rüzgârlı bir havada kollarını yana açarak rüzgâr ile oynamaktadırlar. Hugh Glass'ın eşinin ölümüyle sonuçlanan katliam görüntülerinden kesitler sunularak izleyiciyi karşılar. Sayıklama şeklinde ise şu sözler duyulur, “Sorun yok evlat, Bunun sona ermesini istediğini biliyorum. Ben buradayım. Burada olacağım. Ama sen sakın pes etme. Beni duyuyor musun? Nefes aldığın sürece mücadele etmeye devam et. Nefes al. Nefes almaya devam et”).

Avlanmak için ormanda gezinen Hugh Glass, Hawk ve Bridger su içinde bir süre sessizce yürüdüktan sonra ve büyük bir geyiğe denk gelirler ve avlarlar. Geyiğin ağır olması sebebiyle Bridger kamp alanına giderek avın taşınabilmesi için yardım getirebilmeyi ummaktadır.

Kamptakilerle konuştuğu esnada Coulter çıplak bir halde ve yardım isteyerek kamp yerine gelir ve yere düşer. Tam bu esnada Kızılderililer (Arikaralar) buldukları kamp alanına baskın yapar. Hugh Glass ve Hawk silah seslerini duyunca avladıkları geyiği bırakıp arkadaşlarına yardıma giderler. Kamp alanındakiler tek ulaşım aracı olarak gördükleri atlarını vurduktan sonra yanlarına alabildikleri kadar tabakalanmış deri alarak gemiye binerler. Gemiye yaklaştıkları sırada Bridger'ı bir Kızılderili (Arikara) suda boğacakken John Fitzgerald kurtarır ve gemiyle nehir boyunca açılırlar.

Kamp alanına baskın yapan Arikara Kızılderilerin şefi Elk Dog ise kaçırılan kızı Powaq'a'yı aramaktadır. Bu kamp yerinde olmadığını görmüş ve geride kalan derilerden alabildikleri kadarını almalarını gerektiğini söyler. Amacı at karşılığında Fransız Toussaint ile takas edebilmektir.

Gemide nehir boyunca yol alırken bir taraftan da Arikaraların onları takip ettiği konusunda hemfikirdirler. Gemidekiler bu durumu John Fitzgerald'ye

bildirirler. Baskında yaralanan Missouri'nin durumu kötüye gitmektedir ve Kaptan Andrew Henry, Hugh Glass'a ne yapmaları gerektiğini sorduğunda en güvenilir yolun yeni bir rota çizmek olduğunu söyler. Buna John Fitzgerald tepki gösterir. Suda kalma taraftarıdır, kampta otuz iki arkadaşını kaybetmiştir. Missouri ile sayı otuz üç olmak üzeredir. Kaptan Andrew Henry, Hugh Glass'ın buldukları coğrafyayı çok iyi bilmesine güvenmektedir ve onun öngördüğü şekilde karar alarak tekneyi boşalttırır. Yolun geri kalan kısmını yürümek zorundadırlar. Tekneden indirdikleri yükleri kayaların yanına kazdıkları bir çukur içine saklayarak akarsu kaynaklarına göre yeni rotayı çizerler. Gemideki derileri boşaltıp sakladıkları sırada John Fitzgerald bu işten sorumlu tuttuğu Hugh Glass'ı sürekli tahrik eder. Hugh Glass ise tüm yaptıklarına karşılık metanetini korurken oğlu Hawk olanlara tepki göstermek için yeltendiğinde Hugh Glass bunu engeller. “Senin sesini duymaz onlar! Sadece yüzünün rengini görürler” diyerek dönemin yaygın anlayışını Hawk'a ifade eder.

Weston ve Beckett gibi adamlar gemiyi suda düzgün bir rotada bırakıp geri dönmeleri gerekirken geri dönmezler ve nehir boyunca gemi ile birlikte ilerlemeye devam ederler. Bir sonraki sahnede ise Arikaraların gemiyi yaktıklarını Powaq'a'yı aramayı sürdürdüklerini görerek Hugh Glass'ın haklılığı ortaya çıkar. Hugh Glass ise yolculuk sırasında kendi hakkında sorulan hiçbir özel soruya cevap vermez.

Bu sırada Kaptan Andrew Henry'nin kamp alanına baskın yaparak elde ettiği derileri Arikara şefi Elk Dog, Fransız Toussaint ile takas yapmak için yanına gider. Elk Dog getirdiği derilere karşılık at ve silah ister. Toussaint derilerin damgalanmış olduğu için yarı fiyat teklif eder. Buna karşılık sadece silah vermeyi uygun bulur. Fakat Elk Dog kızı Powaq'a'yı bulabilmek için atada ihtiyacı olduğunu belirtir. Bunun üzerine Toussaint at vermeyide kabul eder<sup>223</sup>.

Hugh Glass, yağmur sonrası konakladıkları yerin çevresinde keşif gezisi yaparken boz bir anne ayı ile iki yavrusunun arasında kalır. İçgüdüsel olarak saldırıya geçen anne ayı, Hugh Glass'ın ağır şekilde yaralanmasına neden olur<sup>224</sup>. Doktorluğu babasından öğrenen Kaptan Andrew Henry yarasını diker ve o gece

---

<sup>223</sup> Filmin ilerleyen sahnelerinde Arikara Şefi Elk Dog'un kızı Powaq'a'yı alı koyanın aslında Fransız Toussaint olduğu ortaya çıkar. (Filmin 102'59" dk.sında).

<sup>224</sup> İnsana saldıran boz ayıların %70'i yavrusu olan boz ayılardır. (Şen, 2016).

orada konakladıktan sonra şafakla birlikte hareket ederler. Yolculuk sırasında Hugh Glass sedyede taşınır. Yolun devamında sarp bir yokuşa geldiklerinde sedyeyi çıkaramazlar. Gruptaki herkes Hugh Glass'ın iyileşemeyeceği konusunda hemfikirlidir. Yapılanların onu daha kötü etmekten öte bir davranış olmadığı kanısındadırlar.

Kaptan Andrew Henry, Bridger'e Hugh Glass'ın gözlerine paçavra koydurup ateş etmek istese de bunu yapamaz, bunun yerine Rocky Dağı Şirketi'nde kalan 70 doları Hugh Glass'ın yanında kalacaklara vereceğini söylemesi üzerine Bridger ve Hawk para olmasa da kalmayı kabul ederler. Kaptan Andrew Henry ikisini yeterli bulmaz ve kalması için üçüncü bir isim daha ister. John Fitzgerald paranın az olduğunu söyleyince parayı 100 dolara çıkartır. Bridger'in payından vazgeçmesi üzerine onun payını da alarak 200 dolara Texas'a gidip yeni bir hayat kurmak istediğini söyleyen John Fitzgerald geride kalmayı gönüllü olarak kabul eder. Hem Hugh Glass'ın başında duracak, öldüğü takdirde geleneklere göre defnedilecek ve peşlerinden gelen Kızılderilileri durduracaklardır. Kırk beş kişiyle çıktıkları yolda on kişi kalmışlar ve Hugh Glass ölümü üzerine neredeyse dokuza düşeceklerdir.

Geride John Fitzgerald, Hugh Glass, Bridger ve Hawk'ı bırakarak grup yollarına devam eder. Bridger ve Hawk dere kenarındayken John Fitzgerald oğlunun kurtulabilmesi için Hugh Glass ile bir anlaşma yapar ama bu anlaşma gereğini Hugh Glass hayatından vazgeçecektir. Hugh Glass boğarken oğlu Hawk gelir ve John Fitzgerald silah çeker. Bir taraftan da Bridger'den yardım ister, derenin sesinden duymaz Bridger ve bunu fırsat bilen John Fitzgerald, Hawk'ı Hugh Glass'ın gözü önünde öldürür.

Bridger geldiğinde John Fitzgerald'e Hawk'ı sorar. John Fitzgerald ise "Hawk seninle değil miydi?" diye devam eder konuşmaya. Bridger, Hawk'a seslenir ama nafile. Sabah erken bir saatte ise John Fitzgerald, Bridger'e etraflarında 20 tane Kızılderili olduğunu, çevrelerini sardığını ifade ederek gitmeleri gerektiğini söyler. Geride Hugh Glass'ı bırakarak kamp alanında ayrılırlar. Bu sırada Kaptan Andrew Henry'in başında olduğu ilk grup Ford Kahowa kasabasına yaklaşmıştır.

Hugh Glass kendini bıraktıkları mezardan sürünerek çıkar. Oğlu Hawk'ın cesedinin yanına gider. Bir süre cesedin başında kaldıktan sonra kamp alanında kalan giysileri ve bazı işe yarar eşyaları yanına alır ve sürünerek mesafe kaydetmeye çalışır. Yol boyunca önüne gelen her kaynağı etkin bir şekilde kullanır. Leşlerdeki ilikleri emerek hayatta kalmaya çalışır.

Bridger ve John Fitzgerald çıktıkları yolda konuşurlarken Kızılderililerden söz açıldığında John Fitzgerald'ın yirmi tane yerine bir düzine ibaresini kullanması sebebiyle Bridger aldatıldığını anlar.

Arikara şefi Elk Dog, Hugh Glass, Bridger ve John Fitzgerald'ın kamp yaptıkları alanı bulmuştur. Hawk'ın cededinden düşman oldukları Pavnilere ait biri olduğu anlarlar. Hugh Glass ile yolları dere kenarında kesişir. Hugh Glass boynundaki yarayı dağılayarak kötüye gitmesini engellemiş ve dere yatağındaki bitkileri yiyerek hayatta kalmaya çalışmaktadır. Tam bu sırada Arikara şefi Elk Dog ile karşılaşır. Kendini nehir sularına bırakarak kurtulmayı dener. Tam kurtulduğunu sandığı anda şelaleye doğru sürüklendiğinin farkına varır. Nehirde bulunduğu bir kütüğe sarılarak hayatta kalır.

Su durgun seviyeye geldiğinde nehir yatağından çıkar ama bu sefer onu soğuk beklemektedir. Kaptan Andrew Henry dağın zirvesine ulaşmışlardır. Bridger ve John Fitzgerald ise Yarbay Leavenworth<sup>225</sup> ve adamlarının daha önce geçtikleri ve harap edilmiş bir yere dönüştürdükleri bir Kızılderili yerleşim yerinden geçer. John Fitzgerald bir at bulunduğu esnada Bridger geride hayatta kalan bir Kızılderili kadınına rastlar ve ona yemek bırakarak yola koyulurlar. Geceyi birlikte kamp yaparak geçirirler.

---

<sup>225</sup> **Arikara Muharebesi:** Birleşik Devletler ve Missouri Nehri yakınlarındaki Arikara Halkı arasında Ağustos 1823'te yapılmıştır. Savaşın yapıldığı bölge günümüzde Güney Dakota olarak adlandırılmaktadır.

Lewis ve Clark keşifleri sırasında 1804'te Arikara bölgesine ulaştılar. Bu karşılaşma düşmanca olmaz. 1805'te Amerika Birleşik Devletleri'nin başkentine giden Arikara başkanı öldü ve Arikaral'ar bu olaydan ABD'yi sorumlu tuttu. Bunun sonrasında baskınlar başladı.

Temmuz 1823'te Rocky Dağlarına saldıran Arikaraların tekneli tüccarlara saldırıp 15 kişiyi öldürmeleri üzerine Birleşik Devletler Komutanı Yarbay Henry Leavenworth 6. Birlikten 230 Amerikan askeri, 750 Sidoux askeri ve 50 avcı ile Kızılderililere saldırı düzenlediler.

**İki farklı şekilde sonuçlandı;**1- Amerika Birleşik Devletleri ve Batı Yerli Amerikanlar arasında yapılan ilk savaştır. 2- Leavenworth Arikara'ları tamamiyle yenememiştir. Leavenwort'ün yumuşaklığı tartışmalara neden olmuş ve orduda uzlaşmazlık çıkmıştır.

**Sonuç olarak;** 1 - Arikaralar Kuzey Dakotaya taşınmak zorunda kalmışlardır. 2 - Birçok Arikara ve Apsalokeler Amerika'ya bağlanmış Sioux Savaşlarında izci görevi yapmışlardır. (<http://www.wikizero.biz>, Erişim Tarihi: 10.04.2018)

Hugh Glass ise dere kenarında taşları örerek oluşturduğu dalyanda balık tutarak karnını doyurmaya çalışmaktadır. Duyduğu sesler karşısında dere yatağından çıkıp vadiye baktığından bufalo sürüsünün dere kenarına geldiğini görür. Bufalolardan birini kurtların/çakalların yemeye çalıştıklarına şahit olur. Gece kararmasıyla birlikte Hikuc'un çevrede ateş yakarak hayvanları korkutup kaçırmayı başardığını fark eder yanına giderek bufalo etinden ister. Hikuc, Hugh Glas'ın önüne ciğerden bir parça atar ve bufalo ciğerini çiğ çiğ yer. Sabah Hikuc ile Hugh Glass konuşurlar ve Siyular<sup>226</sup> (filmde Sioux<sup>227</sup> olarak geçer) oğlunu öldürdüğünden bahseder ve daha çok Pavni bulup intikam almak ister<sup>228</sup>. Hikuc'un atına binip yol alırlar.

Bunlar olurken Bridger ve John Fitzgerald dağı aşip kasabaya varırlar. John Fitzgerald, Kaptan Andrew Henry'ye Hawk'ın kaybolduğunu Hugh Glass'ın ise gerekli şekilde mezarının üzerine haç konularak gömüldüğünü söylerler ve Kızılderililer geldiği için hemen orayı terk ettiklerini ifade eder. Kaptan Andrew Henry ise üst kata çıkarak söz verdiği parayı masaya koyar. John Fitzgerald alır ve parayı sayar. Bridger ise parayı almadan odadan çıkar.

Hugh Glass ve Hikuc birlikte yola devam ederler. Su için yağan kara ağzılarını açarlar. Bitki toplar Hikuc heybesine. Ardından yakalandıkları fırtınada attan düşerek şuurunu kaybeden Hugh Glass'a Hikuc ateş yakar. Çevresine dallarla ve üzerindeki giysilerle çadır şekline getirdiği küçük bir kulübe inşa eder. Ardında heybesine topladığı otları Hugh Galss'ın vücuduna sürer. Ateşle birlikte tütsü hazırlar ve yaptığı küçük kulübenin içinde bırakır.

Hugh Glass bitkilerden çıkan dumanın verdiği etkiyle hayallere dalmıştır; yıkılmış bir kilise görür içerisinde ise oğlu Hawk vardır. Duvarlarında ikonalar ve

<sup>226</sup> **Siyular:** (ya da Siular, Siyuca), Sui kelimesi Fransızca 'Sioux' kelimesinde Türkçeye geçmiştir. Kuzey Amerika'da önceleri Superior gölü çevresinde yaşayan, Avrupalı sömürgecilerle yaptıkları savaş sonucunda yenilerek Minnesota ile Dakota'ya sürüldüler. 19 yy. ortalarında toplama kamplarına yerleştirildiler ve 1876 yılında ayaklandılar Liderleri Oturan Boğa öldürüldü. 1890 yılında ABD güçlerinin düzenlediği büyük bir katliamla direnişleri kırıldı. Crazy Horse (Çılgın At) oğlala Siu kabilesinin şeflerindedir. 1876 senesinde General Custer'ın üstesinden gelmiştir. Siular diğer Kızılderililer gibi Animist'tir. 19 yy. da misyonerlikle birlikte Hristiyanlaştılar (<http://www.wikizeroo.net>, Erişim Tarihi: 10.03.2019 ve Ana Britannica (1987, C:6, , s. 559, madde: Dakotalar.)

<sup>227</sup> Kelimenin ilk kaynağı Fransız kaşiflerin günümüz Kanada sınırı içindeki Ojiva Kızılderililerine beyaza komşu kabileleri aşağılamak için kullandıkları 'nahdossiu' kelimesidir. Zamanla ilk hecesi kaybolan kelime Fransızca çoğul anlamı yükleyerek 'x' harfi eklenmiş ve aşağılayıcı anlamını yitirmiştir. Siular günümüzde bu kelimeyi benimsemez ve kendilerine 'Dakota, Lakota ve Nakota'' olarak isimlendirirler.

<sup>228</sup> Ama Hugh Glass'ın ölen oğlu Hawk da bir Pavni erkeğidir. Hikuc'da Pavni'dir.

freskler ile tasvir edilmiş havariler ve Hz. İsa figürleri mevcuttur. Kendine geldiğinde Hikucu'un gitmiş olduğunu fark eder. Biraz yol aldığında ise bir ağaca asılı şekilde Hikuc'un cesedini görür. "Biz barbarız" yazılı bir yafta taşımaktadır.

Biraz ileride kamp yapan Fransız Toussaint'in grubunun yanında ise Powaqa vardır. Fakat Elk Dog'da grubun yerini tespit etmiştir. Hugh Glass grubun atlarından birini çalmak istediği sırada Powaqa'ya de tecavüz etmeye çalışan Toussaint'e engel olur. Powaqa içinde bir at bulup birlikte uzaklaşmak için mücadele ederken Powaqa kendisine tecavüz eden Toussaint'i bıçaklar ve ters istikamete doğru kaçar. Ortalık karışır ve Hugh Glass bir ata binip kaçarken matarasını düşür.

Kaptan Andrew Henry ve John Fitzgerald yemek yerken konuşurlar. Şef Levavenworh'ın ordusuyla gelmesini beklemektedir. O geldiğinde gömdükleri derileri gidip alabilecek yeterli insan gücüne ulaşacaklardır. Bu derilerin dışında kasasında hiçbir şey kalmamıştır.

Hugh Glass ise kaçıp تنها bir yerde kamp yaparak geceyi geçirir fakat sabah Elk Dog'un kendisini bulmasıyla sonuçlanır. Hugh Glass, atıyla birlikte ağaçlık alandan çıkarak uçuruma doğru yol alır ve uçurumdan aşağıya düşer. Kendine geldiğinde her yeri yara bere olmuştur ve ortalık çok soğuktur. Gelen şiddetli fırtınadan korunmak ve donmamak için uçurumdan düşerek ölen atının karnını yarar. İç organlarını çıkarttıktan sonra içine girer.

Bir süre sonra fırtına kesilmiş ve çevrenin buzu çözülmeye başlamıştır. Üzerine giyer ve yoluna devam eder. Konukladığı yerlerin duvarına ve buzların üzerine "Fitzgerald oğlumu öldürdü" yazar.

Tam da bu sırada Kürk Şirketi'nin olduğu Ford Kahowa kasabasına Powaqa'yı kaçıran Fransız Taussaint'in adamlarından biri sığınır. Yemek karşılığında üzerindeki masaya bırakır. Mataranın üzerindeki işaretten Bridger, Hawk'ın yaşadığına kanaat getirir. Matarayı bulduğu yeri sorduklarında söylediği mesafe 20 kilometre kuzeydoğuda (Saritaş'a yakın) olarak tarif eder. Kaptan Andrew Henry ise yanına adam alarak bahse konu yere gider. Gece boyu ararlar ve sonunda Hugh Glass'ı bulurlar.

Kaptan Andrew Henry önden Ford Kahowa kasabasına gelir ve John Fitzgerald arar ama John Fitzgerald, Kaptan Andrew Henry'nin üst kattaki gizli

kasasını da soyarak kasabadan uzaklaşmıştır. Bir arkadaşına Texas'a gideceğini söylemiştir.

Kaptan Andrew Henry Ford Kahowa kasabasına ulaşan grupta yer alan Bridger'i öldü dediği için tekmeler ve hücreye attırır. Kaptan Andrew Henry, doktorun muayene ettiği Hugh Glass'ın yanına gittiğinde Bridger anlattıklarının doğru olduğunu ve yalan söylemediğini ifade eder. Oğlu Hawk'ı John Fitzgerald öldürüldüğünde Bridger'in orada olmadığını, Bridger'e de John Fitzgerald'ın yalan söylediğini ifade eder.

Kaptan Andrew Henry ve Hugh Glass, John Fitzgerald'ı yakalamak için onun gündüzleri yolculuk etmeyeceğini, Hugh Glass'ın yorgun olduğunu fırsat bileceğini ve korktuğu için ormanın en derin yerine gitmekten hiç çekinmeyeceğinin bilincindedir. Hugh Glass kendisini hayata bağlayan tek şeyin oğlu Hawk olduğunu ve John Fitzgerald'ın oğlu Hawk'ı kendisinden aldığı için intikamdan başka bir şey düşünmemektedir. Hugh Glass yemek yer ve duş alır.

Kaptan Andrew Henry ile birlikte sabah John Fitzgerald'ın peşine düşerler. Mola verdiklerinde Kaptan Andrew Henry, Hugh Glass'a hakkındaki söylentilerin doğru olup olmadığını yani bir askeri (teğmeni) öldürüp öldürmediğini sorar. Hugh Glass ise "Ben sadece oğlumu öldürmeye çalışan bir adamı öldürdüm" diye cevap verir<sup>229</sup>.

Kaptan Andrew Henry ve Hugh Glass izleri takip ederek yol alırlar ama bir noktadan sonra ayrılmak zorunda kalırlar. Farklı iki yöne iz bulmak için giderler. Kaptan Andrew Henry gittiği istikamette John Fitzgerald ile karşılaşır. John Fitzgerald, Fort Kahowa kasabasından bu kadar uzakta görmeyi ummadığını söyler ve Kaptan Andrew Henry ise cinayetten yargılanmak için onu kasabaya götüreceğini söyler. Ve ardından bir el tabanca sesi duyulur.

Hugh Glass sesin geldiği yöne doğru atını sürer ve Kaptan Andrew Henry'in cesedini bulur. Kafası Kızılderililerin John Fitzgerald'a yaptığı gibi yüzülmüş bir haldedir. Kaptan Andrew Henry'in cesediyle birlikte John Fitzgerald'ı aramaya devam eder Hugh Glass. Yıkılmış bir ağaçtan dal keser ve sonra şekil verdiği dal ile Kaptan Andrew Henry'in omzuna bağlar ve dik bir

---

<sup>229</sup> Bu cevabı ile aynı şeyi ikinci defa yapacağını ön bilgilerini verir ve karakterin tutarlı yapısını gözler önüne serer.

şekilde öndeki ata oturarak atların hareket etmesini sağlar. Kendisi ise arkadaki atta ölü taklidi yapmaktadır.

John Fitzgerald, öndeki attaki kişiyi Hugh Glass sanarak ateş eder ve kurşunun etkisiyle yere yığılır Kaptan Andrew Henry'in cesedi. Yanına geldiğinde Kaptan Andrew Henry'in olduğunu fark eder ve tam bu esnada Hugh Glass arkadaki attan silahını ateşler ve John Fitzgerald'ı omzundan vurur. Ardından ormanlık alana kaçar. Peşinden Hugh Glass onu takip eder. Kovalamaca orman boyu devam eder ve nehir kenarına kadar uzanır. Hugh Glass balta ile John Fitzgerald ise bıçak ile kavga etmeye başlarlar. Hugh Glass, John Fitzgerald'e son hamleyi yapacakken derenin karşı tarafında Arikara Şefi Elk Dog görünür ve Hugh Glass "İntikam Tanrı'nın ellerindedir benim değil." diyerek John Fitzgerald'ı suya bırakır.

Arikara Şefi Elk Dog bıçağını çıkartır ve sudan gelen John Fitzgerald'ı alır ardından suyun içine batmış bir şekilde John Fitzgerald'in cesedi görünür. Devamında suda sürüklenir. Arikara Şefi Elk Dog, kızı Powaga ve beraberindeki atlı kafile dere kenarında oturan Hugh Glass'ın yanından geçerek yollarına devam ederler.

Hugh Glass dere kenarından çıkmak için sarp zemini tırmanmaya çalıştığı anda karşısına eşinin hayali çıkar. Film hayalle gerçeğin iç içe geçtiği sanrılar zinciri ve iç monologlarla son bulur.

### 3.2.6.3. Filmin Genel Değerlendirmesi

Michael Punke'nin 2002 yılında kaleme aldığı "Diriliş: Bir İntikam Romanı"<sup>230</sup> (*The Revenant: A Novel Of Revenge*)" adlı kitaptan "Diriliş (*The Revenant*)"<sup>231</sup>" isimle Mark L. Smith ve Alejandro González Iñárritu'nun senaryosunu yazdığı (Vurdu, 2015a) filmde Leonardo DiCaprio, Tom Hardy ve Will Poulter gibi isimler yer aldılar. Film 1823 yılında kürk ticareti yapan şirketler için tuzakçılık yapan ve geçimini bu sayede kazana Hugh Glass'ın hayatta kalma

<sup>230</sup> Michael Punke'nin kaleme aldığı romanının haklarıyla ilgilenen "İhtiyar Delikanlı (*Oldboy (Oldeuboi)/2003*)" filminin Güney Koreli yönetmen Chan-Wook Park filmi yönetmekle ilgilenmiş hatta Hugh Glass karakteri için Samuel L. Jackson rol almasını istemiştir (<https://www.youtube.com/watch?v=JRbhXHquLFO>, Erişim Tarihi: 02.01.2019).

<sup>231</sup> **The Revenant:** Fransızca dönüş kökenlidir ve anlamı 'ruh' ve 'hayalet'tir. "dönüş aslında dönmek anlamındadır"(Vargel, 2016, s. 81) ve "Diriliş" Batı dillerindeki (dinsel inançlardan gelen) 'resurrection- ölümden sonra diriliş- Bas-ül Bad- el Mevt' kavramını andırır. Ama buradaki diriliş farklı. Ölmeden, ancak ölüm haline iyice yaklaşmış bir kahramanın yeniden ayaklanması ve hayata dönmesinin öyküsü bu..." (Dorsay, 2016).



mücadelesi anlatmaktadır. Gerçekte ise Hugh Glass'ın evli ve çocuğu olduğuna dair her hangi bir yazılı belge yoktur.

Gerçek olaylardan ilham alan film, bir adamın destansı hayatta kalma macerasını ve insan ruhunun olağanüstü gücünü yakalayan sürükleyici ve etkileyici bir sinema deneyimidir. Keşfedilmemiş Amerikan vahşi doğasını keşfederken, efsanevi keşif araştırmacısı Hugh Glass bir ayı tarafından acımasızca saldırıya uğrar ve kendi arkadaşları tarafından ölüme terk edilir. Hayatta kalma arayışı içinde Hugh Glass, akıl almaz kedere ve yandaşı John Fitzgerald'ın ihanetine katlanır. Sırf iradesine ve ailesine olan sevginin rehberliğinde yol bulmaya çalışır. Yaşamak ve kurtulmak için acımasız bir arayış içinde kısır bir kışın en kötü şartlarının üstesinden gelmek zorundadır<sup>232</sup>. Film genellikle intikam hikayesi çevresinde şekil bulduğu ve net bir ifade ile “oğlu öldürülen ve ölüme terk edilen baba” gibi sinema tarihi açısından bir nebze klişeye yakın durduğu düşünülse de aslında bu durumun ötesinde filmin en değerli kısmı Hugh Glass'ın intikam alma değil hayatta kalma mücadelesinin nitelikli bir şekilde aktarılmasıdır. Bu bakımdan film güçlü bir yanı ve yıllar içerisinde değerini yitirmeyecek bir sanat eseri (Şen, 2016).

Filmin temel gücü, görsel yanı kadar hikayenin özgünlüğünden de kaynaklanıyor. Bu bir anlamda ‘*egzistansiyalist bir western*’. Burada (Jean-Paul) Sartre ve (Albert) Camus'nun bu söze yükledikleri felsefi içerikten çok, sözcüğün asıl anlamına dönüyorum. Çünkü film, bir insanın inanılmaz koşulların içinden gelerek hayata dört elle sarılmasının, ölüm halinden çıkarak yaşama tutunmasının hikayesi. Bu konuda öylesine özel ve güçlü ki... Vahşi doğa kadar, insanoğlunun yapısındaki onulmaz kötülüğe karşı da savaşıyor Glass...Ve iradesiyle, inancıyla (elbette biraz da şansıyla!) ayakta kalıyor (Dorsay, 2016).

Leonardo DiCaprio<sup>233</sup>; kariyerindeki en zor rol olarak tarif ettiği Hugh Glass karakterine hazırlanırken aletsiz ateş yakmayı öğrendi ve antik tedavi teknikleri için bir doktorla birlikte çalıştı. “Metod oyunculuğunun üst seviye örneklerinden birini sergileyerek adeta Glass'ın yaşadıklarını yeniden

<sup>232</sup> [https://www.rottentomatoes.com/m/the\\_revenant\\_2015/](https://www.rottentomatoes.com/m/the_revenant_2015/), Erişim Tarihi: 28.02.2019

<sup>233</sup> Christopher Nolan'ın 2010 yılında yönettiği “*Başlangıç(İnception)*” filminden sonra Leonardo DiCaprio, Tom Hardy ve Lukas Haas ikinci defa bir araya geldi. Ayrıca yönetmen Alejandro González Iñárritu daha önce “*The Revenant (Diriliş, 2016)*” filmini çekmek istemekteydi fakat Leonardo DiCaprio, Martin Scorsese'nin yönettiği “*Para Avcısı (The Wolf of Wall Street/2013)*” filminin çekimlerinde olduğu için erteleyerek “*Birdman Veya Cahilliğin Umulmayan Erdemi*” filmini çekmiştir. Leonardo DiCaprio ise “*The Revenant (Diriliş, 2016)*” filmindeki Hugh Glass rolü için Steve Jobs'ın hayatını canlandıracağı otobiyografik “*Jobs(2013)*” filmindeki rolünden vazgeçmiştir. Leonardo DiCaprio altı adaylıktan sonra ilk kez Oscar Ödülünü En İyi Erkek Oyuncu dalında kazandı. Film o kadar yoğun şekilde Leonardo DiCaprio Oscar alıp almaması tartışmaları film içeriğinin önüne geç'ti (Seden, 2016).

deneyimlediği ve sinema salonundaki rahat koltuğuna kurulmuş seyirciye, “iyi ki bu filmde oynamıyorum” dedirtecek kadar meşakkatli bir proje” (Şen, 2016) ortaya koydu. Hayatını petrol taşıyarak kazanan Teksaslı<sup>234</sup> bir kamyon şoförü olan ve ilk defa bu filmde “Hikuc” karakterini canlandıran *Arthur RedCloud*’un sette gün boyu bizon ciğeri yediğini belirten *Leonardo DiCaprio*<sup>235</sup>, bu ortak sahnede sıra kendisine geldiğinde vejetaryen olduğu için ciğer görünümlü bir pankek verilmiş fakat gerçekçi görülmediği için her şeye rağmen ciğeri tercih etmiştir. Pavni ve Arikara Kızılderili dilleri öğrenmiştir. Hayat verdiği Hugh Glass karakterini “bir insan, bir canavar, bir aziz, bir şehit ve ruh olarak gördüğünü” belirtmiştir.

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*<sup>236</sup> bilgisayar destekli görüntü kullanmayı reddederek “yeşil perde ve kahve eşliğinde filmi bitirseydik herkes mutlu olacaktı fakat büyük ihtimalle film b...k olurdu” şeklinde ifade etmiştir. Yönetmen *Alejandro González Iñárritu* filmi kronolojik bir şekilde çekmeyi istemiştir fakat çekimlerin bu şekilde yapılması yapım maliyetlerini 7 milyon dolar daha arttıracığından bundan vazgeçilmiştir. Oyuncu *Tom Hardy* ise filmin kronolojik bir şekilde çekilmesinin hava koşullarından dolayı pek de mümkün olamayacağını ifade etmiştir. Yönetmen *Alejandro González Iñárritu* bu filmi çekerken *Andrei Tarkovsky*’nin yönetmenliğini yaptığı “*Andrei Rublev(1966)*”, *Akira Kurosava*’nın yönettiği Sovyet-Japon ortak yapımı “*Dersu Uzala (1975)*”, *Francis Ford Coppola*’nın yönettiği Vietnam savaşının konu edilen “*Kıyamet (Apocalypse Now/1979)*” ve *Werner Herzog*’un yazıp yönettiği ve yapımcılığını

<sup>234</sup> Teksas(Texas): ABD’nin en geniş 2. ve en kalabalık 2. eyaleti.

<sup>235</sup> Filmde Hugh Glass karakterini canlandıran *Leonardo DiCaprio*, genellikle birlikteyken rahat çalışabildiği yönetmenlerin –özellikle *Martin Scorsese*– yer aldığı projeleri tercih etmesiyle bilinir. Fakat DiCaprio ne zaman geniş düşünüp, 2010 yılında *Christopher Nolan*’ın “*Başlangıç (Inception)*”, 2012 yılında *Quentin Tarantino*’nun “*Zincirsiz (Django Unchained)*” ve 2002 yılında *Steven Spielberg*’in “*Sıkıysa Yakala (Catch Me If You Can)*” filmlerinde olduğu gibi, özgün kişiliğini ortaya koymuş yönetmenlere güvense ortaya görsel bir şölen çıkıyor. Bu anlamda *Leonardo DiCaprio*’nun *Alejandro González Iñárritu* ile birlikte yola çıkıyor olması da benzer şekilde bir heyecan yaratıyor ve haliyle beklentileri artırıyor. (Durmaz, 2019)

<sup>236</sup> 2015 yılında *Alejandro González Iñárritu*’nun “*Diriliş (The Revenant)*” filminin Oscar alması art arda 4. kez gerçek hayat öykülerinin En İyi Film Dalında değerlendirilmesi dikkat çekti 2012’de *Steven Spielberg*’in çektiği “*Lincoln*”, 2013’de *Jean-Marc Vallée*’in yönetmenliğini yaptığı “*Sınırsızlar Kulübü (Dallas Buyers Club)*” ve 2014’de *James Marsh*’in yönettiği “*Her Şeyin Teorisi (The Theory of Everything)*” filmlerinde gerçek hayatlardan sinemaya uyarlanmıştı.

üstlendiği ‘‘Fitzcarraldo (1982)’’ isimli yapımlardan etkilenmiştir (Sabaner, 2016)<sup>237</sup>.

‘‘The Revenant’’ ile birlikte, *Alejandro González Iñárritu*’nun alıştırdığımız tarzından *Birdman*’den başlayarak gitgide uzaklaştığını söylemek mümkün’’ (Şen, 2015). *Atilla Dorsay*’ın ‘‘Diriliş: Vahşi Doğada İyilik ve Kötülüğün Savaşımı’’ isimli makalesinde;

Gerçek kişilerden yola çıktığı bildirilen film, klasik anlamda bir western. Uzun çekimleri, olağanüstü doğa kullanımı ve içerdiği şiddetle, klasik western’in başyapıtlarını ve ustalarını hatırlatıyor. *John Ford*, *Howard Hawks*, *Anthony Mann* ilk akla gelenler. Ama *Sam Peckinpah*’ın şiddeti eksik olmadığı gibi, örneğin *Glass*’ın bir şelaleyi yüzerek geçmesi de *Cecil B. de Mille*’in ‘‘Mağlup Edilmeyenler (*Unconquered/1947*)’’ adlı ve *Gary Cooper*’li western’ini akla getiriyor (*De Mille*’inki daha usta işiydi!). Ama hakkını yemeyelim. *Diriliş* yine de iyi, çok iyi bir film. Ustaca yazılmış senaryosu, *Emmanuel Lubezki*’nin şahane görüntüleri, filmi türünün son dönemdeki en iyi örneği haline getiriyor. Bu konuda en azından *Tarantino*’yu aştığı söylenebilir!.. (Dorsay, 2016).

Ayrıca *Iñárritu*’nun ‘‘*Birdman*’’de birlikte çalıştığı görüntü yönetmeni *Emmanuel Lubezki* ile tekrar bir araya geliyor olması da ‘‘*The Revenant*’’ için göz ardı edilemeyecek kadar büyük bir önem taşıyor. *Iñárritu*’nun çekimlerde sadece doğal ışığın kullanılmasını istemesi, halihazırda kış mevsiminden kaynaklanan zorlukların derecesini katbekat artırırken *Lubezki*’nin işini de hiç kolaylaştırmıyor. Bu doğrultuda *Entertainment Weekly*’nin<sup>238</sup> ilk görsellerde ortaya konulan emeğin habercisi niteliğindedir (Durmaz, 2019).

‘‘Her karesinin görsel anlamda verdiği haz ve insan-doğa mücadelesini başarıyla anlatması açısından yönetmenin özel filmlerinden’’ (Seden, 2016). Film için 80 günlük çekim takvimi belirlenmiştir fakat yönetmen *Alejandro González Iñárritu* ve görüntü yönetmeni *Emmanuel Lubezki*<sup>239</sup>’nin maksimum gerçeklik ve doğal ışıkta<sup>240</sup> direktmeleri nedeniyle günde sadece birkaç saat çekim yapılabilmiş

<sup>237</sup> ([https://www.youtube.com/watch?v=X\\_XuyuQDz40](https://www.youtube.com/watch?v=X_XuyuQDz40), Erişim Tarihi: 02.01.2019), (<https://www.youtube.com/watch?v=JRbhXHquLFO>, Erişim Tarihi: 02.01.2019) ve *Eliot Rausch*’un 45 dakikalık ‘‘*The Revenant: A World Unseen*’’ 20th Century Fox tarafında gerçekleştirilen belgeseli filmin kamera arkasını zor çekim koşullarını gözler önüne seriyor (Sabaner, 2016).

<sup>238</sup> *Entertainment Weekly*: Time Warner tarafından haftalık olarak yayınlanan Amerika Birleşik Devletleri dergisi; film televizyon, müzik, Broadway tiyatrosu, kitap ve popüler kültür konularında içerik üretmektedir.

<sup>239</sup> *Emmanuel Lubezki* ise Görüntü Yönetmenliği dalında üst üste 3 defa Oscar Kazanan ilk ve tek isim oldu.

<sup>240</sup> Yönetmen *Alejandro González Iñárritu* sadece güneş ve ateşin ışığını kullanmak istemiş. Görüntü yönetmeni *Emmanuel Lubezki*’nin ifade ettiği şekliyle film tamamen doğal ışık ta

ve böylelikle çekimler 90 gün sürmüştür. Bu nedenle çekim takviminin çok gerisinde kaldığı için çekimin yapıldığı Kanada'daki karlar eridiğinden benzer kış şartlarının yaşandığı Güney Arjantin'e setin taşındı. Bunun sonucu olarak da 60 milyon dolar olarak belirlenen çekim bütçesi kayıtların “maksimum gerçeklik ve doğal ışıkta yapılmak istenmesi nedeniyle” 95 milyon dolara çıktığı açıklandı ardından karların erimesiyle Kanada'dan Arjantin'e taşındığı için 135 milyon dolara mal oldu. Toplamda çekimler 12 farklı mekân ve Kanada, Arjantin ve Amerika olmak üzere 3 farklı ülkede tamamlandı. Fakat film içerisindeki hiçbir unsur aceleye gelmediği açıktır<sup>241</sup>. “Özetle film *Birdman*'e nazaran izleyiciler tarafından daha çok, eleştirmenler tarafından daha az sevildi” (Seden, 2016) ifade edilebilir.

---

çekilmiştir sadece bu durumun tek istisnası rüzgârın kamp ateşini rahatsız ettiği sahne olarak belirtmiştir.

<sup>241</sup> Filmin Fragmanı internette yayınlanmasının ardında 36 saatten az bir zamanda 7 milyon kişi tarafından izlenmiştir.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. AUTEUR KURAMI AÇISINDAN *İNÁRRITU* SİNEMASI

#### 4.1. FİMLERİN İÇERİK ÖZELLİKLERİ

İçerik anlam olarak bir şeyin içinde bulunanların bütünü ve muhtevayı ifade eder. Diğer bir deyişle “sözlü ya da yazılı anlatımda verilmek istenen öz, düşünce, duygu ve imgelerin bütünü”<sup>242</sup>’nü içerir. Öykü, tema, karakter, karşıtlıklar, olay örgüsü ve anlatım gibi unsurların bütünüdür. Auteur yönetmen ise bu unsurları özgün bir biçimde ve yaratıcılığını kullanarak farklı bakış açıları doğrultusunda filmine yansıtmalıdır. Seçilen konuların özgünlüğü ve bu konulara auteur bir yönetmen olarak getirilen yeni yaklaşımlar önem arz etmektedir. Yönetmenin filmografisinde yer alan ve farklı gibi görülen filmler arasında dahi varolan birliktelik ya da zıtlıklar diğer bir ifadeyle varolan zıtlıkların iyi kurulması ve geliştirilerek kullanılması auteurlar için önemlidir. Özellikle konu ve konunun işleniş biçimini ifade eden ve belirleyen tema auteur yönetmen için gözardı edilemeyecek unsurlardır.

##### 4.1.1. Konu:

Tablo 3. Filmlerin Konusu <sup>243</sup>

<b>Amores Perros</b>	Aileden Onay Bekleme, Şöhret ve Prestij,
<b>21 Grams</b>	Bağımlılıklar, Hayat, İntikam
<b>Babel</b>	Sınırlar, Basın, İntihar
<b>Biutiful</b>	Göçmen İşçiler, Aile
<b>Birdman</b>	Şöhret ve Prestij
<b>The Revenant</b>	İntikam, Hayat, Etnik Kimlik

Konu “konuşmada, yazıda, eserde ele alınan düşünce, olay veya durum, mevzu, süje”<sup>244</sup> olarak anlam bulur. Eserde ele alınan düşünce, sorun olaylar; özgün sanatçının kişisel seçimlerini ve işlemek istediği şey onun konusunu ifade eder. Konular aynı olsa da işleyiş farkı auteur yönetmenin niteliklerinin ipuçlarını verir. Bu anlamda yönetmenin oluşturduğu diyaloklar ve özgün seçimlere bakmak yerinde olur.

“*Amores Perros*” ve “*21 Grams*”’ın senaryosu *Guillermo Arriaga*’ya aittir. “*Babel*” ise senaryo aşamasında fikir *Guillermo Arriaga* ve *Alejandro González İñárritu*’ya ait olup senaryonun tam metni ise *Guillermo Arriaga* olarak

<sup>242</sup> ( <http://www.tdk.gov.tr>, Erişim Tairih: 30.03.2019).

<sup>243</sup> (<http://www.beyazperde.com>, Erişim Tarihi: 30.03.2019).

<sup>244</sup> ( <http://www.tdk.gov.tr>, Erişim Tarihi: 30.03.2019).

geçmektedir. Ve genel anlamda “ölüm üçlemesi” (Hazine, 2012 ve Whipp, 2009) olarak anılmaktadır.

“*Amores Perros*”’u oluşum aşamasında yönetmen *Alejandro González Iñárritu* 1995 yılında senarist *Guillermo Arriaga*’yla birlikte Meksiko kentinin çelişkili yönlerini 11 kısa filmle anlatmaya karar verdiler ve 3 yıl süren çalışmalar sonunda 36 senaryo taslağı arasından iç-içe geçmiş 3 hikâyeyi ayrıntılı olarak işleme kararı aldılar. Film Meksiko şehrinin farklı sosyal sınıflarından üç hayat hikayesi ve bu sınıfsal ayrımlara rağmen hikayelerin yapısında doğal olarak bulunan/kesişen yönlerini irdelemektedir.

İlk hikâyede, ağabeyinin karısıyla ilişkiye giren genç bir adam (Octavio), sevgilisiyle birlikte kaçmak için gerekli parayı biriktirmek amacıyla ödüllü köpeğini tüyler ürperten (ve mide kaldıran) dövüslere sokar (Schneider, 2015, s. 888). Genç ve hiçbir işi olmayan Ovtavio’nun geçimsiz abisi ve yengesi ile aynı evde yaşadıkları sorunların yanı sıra içerisinde kendisini var etmeye çalıştığı aşk duygusu anlatılır.

*Luis Buñuel* tarzı bir *Edgar Allan Poe* hikâyesi olan ikinci bölümde, sakat kalmış kibirli bir süper model, köpeğini dairesinin zemin döşemesinin altındaki boşlukta kaybeder ve köpeğin bitmek tükenmek bilmeyen ızdırıp çığlıklarını dinlemenin ve bu ızdıraba son verememenin acısını çeker (Schneider, 2015, s. 888). Başarılı bir kariyeri olan Daniel ise eşi ve çocuklarını bırakarak bu denkleme dahil olur.

Son bölümdeyse evsiz bir kiralık katil, sürmüş olduğu yaşamın kefaretinin ödemenin ve ayrı yaşadığı ailesi tarafından onaylanmanın arayışına girer. El Chiavo yıllar önce büyük idealleri uğruna geride bıraktığı kızı tarafında kabul görmeyen bir yolunu bulmak için çaba sarf etmektedir. Bunuda yine kendi tarzıyla yapar.

Bütün bu farklı gibi görünen hayatlar yasadışı bir köpek dövüşü sonrasında bir araya gelir ve geriye dönülmeyecek şekilde değişir ve dönüşmek zorunda kalacaktır. Filmi bu kadar etkili yaparsa Latin Amerika’nın klasik konularına (suç, uyuşturucu, fakirlik) varoluşsal bir bakış açısı getirmesidir (Sivaslıoğlu, 2016, s. 94). *Alejandro González Iñárritu* bir röportajında bu filmin hayatının çok önemli bir yerinde durduğunu ve Meksika’da ki insanların yaşamlarının buna

benzer olduğunu söylemiştir (Vurdu, 2015b). Netice olarak yönetmenin içinde bulunduğu sosyal gerçeklerden yararlanmış ve bu gerçekleri üretime dönüştürmeyi başarmış/başarabilmiştir.

‘‘21 Grams’’da rastlandı sonucu üç kişinin bir trafik kaza sonrasında yollarının kesişmesi anlatılmaktadır. Paul Rivers hayatta kalmak için kalp nakline bel bağlamış bir matematik profesörüdür. Christina Peck hayatında yaşadığı mutsuzluğa çare olarak önce uyuşturucuya başlamış sonrasında mimar Michael ile evlenmesini takiben o günleri geride bırakarak iki kız çocuğu ile mutlu bir aile kurmuştur. Jack Jordan ise türlü kirli işlere bulaşmış fakat bu işlerden elini eteğini çekerek eşi ve çocukları ile kendisini dini inanışta gerçekleştirmeye çalışan eski bir sabikalıdır. Art arda eklemelenen rastlantılar sonucunda sevgi, sadakat, cesaret, tutku ve suçluluk gibi kavramlar derinlemesine irdelenir. Film şans denilen olgunun hayatları telafisi mümkün olmayan biçimde nasıl değiştirdiğini gözler önüne serer.

Diğer bir ifade ile ‘‘kazara meydana gelen bir ölümün bir araya getirdiği iyileşmekte olan alkolik, eski dolandırıcı (*Benicio Del Toro*), bir kokain bağımlısı (*Naomi Watts*) ve organ bekleyen ölümcül hasta bir adamın (*Sean Penn*) iyi bir biçimde bütünleştirilmiş karmaşık hikâyeleri’’(Wedding vd., 2016, s. 708) anlatılmaktadır.

‘‘Babel’’de ise sınırların ötesine çıkan/çıkılmaya çalışan ya da sınırı aşmış insanların arasından hiçbir şekilde kalkmayan sınırları irdeler. İlk bölüm küçük çocukları Sam’in ölümü üzerine yollara düşen Richard ve Susan ile onların geride bıraktığı diğer çocukları Debbie ve Mike’ye bakan Meksikalı Amelia’nın öykülerine odaklanır. İkinci bölüm annesi intihar etmiş konuşma ve duyma engelli Chieko Wataya ile babası Yasujiro Wataya’nın aralarındaki ilişki sorgulanır. Son bölümde ise Fas’da hayatını hayvan otlatarak geçiren iki kardeş Yusuf ve Ahmed’in öyküsüdür. Fakat bu sınırların, mekanların ve anlayışların ötesindeki insanlar bir noktata birleşirler. Hayvanlarına yaklaşan çakalları öldürmek için aldıkları tüfek ile oynayan iki kardeş Yusuf ve Ahmed’in tüfeğin tetiğine dokunmaları ile insana dair yaşanabilecek bir felaketin ivmesinde bütün bu insanlar birbirlerine yaklaşırlar.

*Ölüm üçlemesi*'nin senaristi *Guillermo Arriaga*'nın çalışması boyunca devam eden bir tema, bağlantıya duyulan evrensel ihtiyaç ve insanların yaptığı çıkarımların kırılma ve kısacık doğasıdır. Ebeveyn ve eşlerin yani kadın, erkek ve çocukların arasındaki yanlış anlaşılmaları ve bu iletişim bozulmalarından kaynaklanan yanıltmaları keşfetmeye devam eder. Suçluluk, endişe ve daha fazla suçluluk döngüsü kullanılır. En sevdiği takıntısı “insan bağlantıları”nı sinema sayesinde tekrar tekrar yenileme fırsatına sahip oldu. Sinemasının merkezinde bu parametre yer alır ve yazmayı “çok yalnız bir etkinlik” olarak belirtir (Whipp, 2009).

Senarist *Guillermo Arriaga* ve yönetmen *Alejandro González Iñárritu* dünya çapında şöhret getiren ilk üç filminde iç içe geçmiş birbirlerinden farklı dünya algıları olan insanların hayat hikâyelerini büyük bir başarıyla sinemaya yansıtmıştır (Whipp, 2009 ve Seden, 2016). Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun en büyük yardımcısı, senarist *Guillermo Arriaga*'ydı. “*Babel*” filminden sonra ikili yollarını ayırdı *Alejandro González Iñárritu*, çekim sırasında *Guillermo Arriaga*'nın setten çıkarmasını yasaklaması üzerine profesyonel olarak yollarını ayırdılar. *Los Angeles Times*'a yaptığı açıklamada *Guillermo Arriaga*; “Sona gelmek zorundaydı, ama yine de *Alejandro González Iñárritu*'ya saygı duyuyorum” (Whipp, 2009 ve Seden, 2016) demiştir.

“*Biutiful*” filminin senaryosunda ise *Alejandro González Iñárritu*, *Armando Bo* ve *Nicolas Giacobone* gibi isimler yer almıştır. “*Babel*”in dört sene sonrasında gelen “*Biutiful*”, yönetmenin aynı zamanda senaristlik koltuğuna oturduğu ilk uzun metrajlısı olarak göze çarpıyor (Seden, 2016). Özellikle bu filmde yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun öncelediği nitelikler daha net bir biçimde ortaya çıkar. Film yönetmenin diğer filmlerine oranla beğeni konusunda geride kalsa da yönetmenin sinemasal bakışının bütün niteliklerini izleyiciye sunması bakımında önemlidir. Ayrıca göçmen işçilerin yaşamına ışık tutan film Cannes Film Festivali'nde jüriden tam not almayı başarmıştır. Bu nitelik senaryolarını artık kendi kaleminden çıkması ile doğrudan ve direk ilgilidir.

Özelde Çinli ve Afrikalı göçmenleri genelde ise dünyada yaşanan göç krizini ele almaktadır... Film içerik çözümleme yöntemine göre değerlendirildiğinde göçmenler, yolculuk, yasadışı yollarla hedef ülkeye gelen göçmenleri ucuz işgücü olarak sömürenler, hayatta kalma



mücadelesi, barınma, dağılan aileler gibi noktalar ön plana çıkmaktadır (Söylemez, 2015, s. 123)

Tablo 4. Film Senaryoları

	Senarist	Senaryo Fikri	Eser Yazarı Ve Eser Adı
<b>Amores Perros</b>	Guillermo Arriaga	-	-
<b>21 Gram</b>	Guillermo Arriaga <sup>245</sup>	-	-
<b>Babel</b>	Guillermo Arriaga	A. G. İñárritu Guillermo Arriaga	-
<b>Biutiful</b>	A. G. İñárritu Armando Bo Nicolas Giacobone	-	-
<b>Birdman</b>	A. G. İñárritu Armando Bo Alexander Dinelaris Nicolas Giacobone	-	<i>Raymond Carver</i> <sup>246</sup> “Aşk Konuştuğumuzda Ne Konuşuruz” ( <i>What We Talk About When Talk About Love</i> )
<b>The Revenant</b>	Mark L. Smith Alejandro G. İñárritu	-	<i>Michael Punke</i> “Diriliş: Bir İntikam Romanı” ( <i>The Revenant: A Novel Of Revenge</i> )

“Göçmenlerin yaşam şartları filmde bütün gerçekçiliğiyle ve çarpıcılığıyla ele alınmaktadır. Fimde Çinliler ve Afrikalılar diğer bütün göçmenler gibi eski binaların bodrum katlarında kalabalık gruplar halinde kötü ortamlarda yaşamakta ve ağır işlerde çalışmaktadırlar”(Söylemez, 2015, s. 125). Bu noktada Uxbal’ın kendisinde hayatta bir çeşit göçmendir. Siyasi nedenlerden dolayı bir göçmen olarak İspanya’dan Meksika’ya giden ve orada hastalıktan ölen babasının yüzünü sadece annesinin ona bıraktığı fotoğraflardan bilen bir babanın oğludur. Genç yasta yakalandığı prostat kanseri hastalığı nedeni ile öleceğini bilmesinin getirdiği öngörü ile göçeceği günü sabırla beklemesi filmdeki temel paradoksu oluşturmanın yanında göçmenlik temasına getirilen nitelikli bir bakış ve sembolik<sup>247</sup> bir anlatımdır (Söylemez, 2015, s. 126). Netice olarak Uxbal, yapmak zorunda kaldığı yasadışı işlerden para kazanmaya çalışan, sorumlu ve duyarlı bir babadır. Uxbal’ın göçmen kimliği aile hayatını da içermektedir;

<sup>245</sup> Yönetmen *Alejandro González İñárritu* ile senaryonun birlikte yazıldığı bilgisi de mevcuttur (Borden vd., 2011, s. 430). Fakat [www.imdb.com](http://www.imdb.com) gibi adreslerde sadece *Guillermo Arriaga* yer almaktadır.

<sup>246</sup> *Raymond Carver* (1938-1988) öykülerinden uyarlanan 1993 yılı yapımı *Robert Altman*’ın yönetmenliğini yaptığı “*Sosyeteden İnsan Manzaraları (Short Cuts)*” isimli film ile daha önce sinema uyarlamaları mevcuttur (Dorsay, 2015)

<sup>247</sup> Ezgi Aksoy’un ifadesiyle; “kendine has tarzını hiç bozmadığı gibi; ‘*Biutiful*’ ile görsel anlamda zirve yaptı. Sinemasında gırtlamışımıza kadar sembolizme batıyor, ama bundan hiç şikayet etmiyorduk”(Aksoy, 2014) şeklinde filmin alt metinlerinde yer alan yoğun sembolik allatıma işaret etmiştir.

Çocuklarıyla yaşarken eski karısının evine taşınması –yani göçmesi- ve daha sonra yine yaşanan tartışmalar sonunda kendi evine dönmesi –adeta sınırdışı edilmesi-, hep bu bağlamda değerlendirilebilir. Uxbal sadece göçmen değildir. Aynı zamanda göçmenlere doğrudan ev sahipliği de yapmaktadır. Ülkesine geri gönderilmek üzere olan Afrikalı bir göçmenin ortada kalan ailesini kendi evine alarak bir bakıma evine sığınmacı da kabul etmiştir (Söylemez, 2015, s. 126).

Birçok bakımdan tehlikeli yöntemlerle ölümü göze almaları, insanların göçe olan inancına hiçbir zarar vermemekte ve göçe duyulan ihtiyaç her geçen gün artmaktadır.

“*Birdman*” filminde ise yönetmen ile birlikte *Armando Bo*, *Alexander Dinelaris* ve *Nicolas Giacobone (Jr.)* gibi isimler yer alır. Birdman isimli süper kahraman filmleri serisi ile ünlü oyuncu Riggan Thomson’un Broadway’de kendi yönettiği ve başrol oynadığı bir tiyatro uyarlamasının son hazırlıkları filmin temel dayanak noktasıdır. Fakat diğer başrol oyuncusu Ralph’in provalar sırasında beklenmedik bir biçimde yaralanması sonucu oyuncunun yeri acilen doldurulması gerekir. Oyunda yer alan Lesley’nin erkek arkadaşı ve oyun metnini ezberlemede ona yardımcı olan Mike Shiner’ı önermesi üzerine kabul görür ve provalara dahil olur. Oyuna yeni dahil olan ünlü tiyatro oyuncusu Mike Shiner, sevgilisi Laura, mükemmeliyetçi eski eşi Sylvia, kişisel asistanlığını yürüten kızı Samantha bir çok sorunla karşısına çıkar. Fakat bu noktada Riggan Thomson tiyatro oyununda ve kendi aile fertlerinde meydana gelen aksiliklerle mücadele etmek ve çözmek zorunda kalır.

Geride bıraktığı şöhret ve prestiji elde etmeyi umduğu oyun için, genel beklentilerin ötesinde elinden geleni ve fazlasını yapacaktır. Yıllar önce Birdman adlı bir süper kahramana hayat verip şan-şöhret kazanan ama zamanla unutulmaya yüz tutan bir aktörün -Riggan Thomson’ın- kendisini gerçek bir oyuncu olarak kanıtlama çabasını, öteki benlik, cahillik ve erdem gibi kavramlarla irdeliyor. Gerçekle bağını koparmaya başlayan bir aktörün ego savaşını gerçeküstü imgeler de kullanarak anlatır *Inarritu* (Durdu, 2015).

Hayat sahne ışıklarından ibaret aslında... Her birimiz kendimizi o ışığın altında özel ve vazgeçilmez hissetmek istiyoruz. Bazen hiss ediyoruz da. Fakat ışık bizi es geçip başkasına döndüğünde sancılı bir sürece giriyor ve içimizdeki atmacanın (Birdman’in) yırtıcı sesiyle baş başa kalıyoruz. Her şeyi en çok bizim hak ettiğimizi söylüyor avcı; “Sen sevilmeye layıksın.” diyor. “Onlar değil!” “Sen övülmeye layıksın.” diyor. “Onlar değil!” “Ve eğer onlar bunu göremiyorsa tek sebebi vardır.”

diyor Atmaca; “Sen onlardan çok üsttesin, göremeyecekleri kadar yukarıda... (Özberk, 2015)

*Michael Punke*'nin “*Diriliş: Bir İntikam Romanı*”<sup>248</sup> isimli romanından senaryoya aktarılan “*The Revenant*”ın senaryosu yönetmen ile *Mark L. Smith*'e aittir. 19 yüzyılda Amerika sınırlarında yaşanan destansı bir hayatta kalma mücadelesi içeren film 1823 yılının Amerika’sını benzersiz görselliği ile ortaya koyarken hayatın, onurun, adaletin, inancın ailenin insan hayatında edindiği nitelikler birer birer sorgulanmaya açık bir zeminde perdeye yansıtılıyor.

“*The Revenant*”da Hugh Glass’ın kürkleri için hayvanları avlayan Rocky Dağı Şirketi’nde deneyimli bir tuzakçı olarak çalışmaktadır. Fakat avlandıkları bölge Arikara Kızılderililerine ait bir bölgedir. Arıklaralarla Rocky Dağı Şirketi arasında yaşanan bölgesel bir çatışma sonrası Ford Kahowa kasabasına geri dönmeye çalışırlar.

Bu yolculuk sırasında boz bir ayı tarafında ölümcül şekilde yaralanan Hugh Glass ekibi tarafında yavaşlamamak adına geride bırakılır. Fakat bölgeyi bilmesi ve hayatta kalma konusunda edindiği bilgiler sayesinde yavaşta olsa yaraları iyileşerek ikinci defa yaşama tutunur. Karakterin hayatta kalmaya karşı gösterdiği direncin mihenk noktası ise oğlu Hawk’ın gözleri önünde öldürülmesine karşılık almak istediği intikam duygusudur<sup>249</sup>.

*Alejandro González Iñárritu*'nun filmlerin konusu genellikle toplumda var olan yaşanan ve eksiklikleri duyulan hikayelerdir. Bu anlamda izlenilen her bir hikayede izleyici kendinin bir yansımasını görme fırsatı sunarak var olan evrensel sorunlara çözüm getirilmek istemektedir. Fakat bu çözüm filmde sunulmaz. Filmin yarattığı izleksel alanda izleyicide uyanan yansımanın yol göstericiliği sayesinde izleyicinin arayışları ile sonuçlanacak bir yolun film boyunca takip edildiği fakat sonuca ulaşmadığı bir düzlem oluşturulur. Finaller genellikle açık uçludur. Bu bakımdan giriş gelişme bölümünde izlediğimiz hikayenin sonuç bölümü nitelikli bir izleyici olarak bizde sonuçlanmakta ve çözüme kavuşması beklenmektedir. Konular bilindik olmasına rağmen işleniş biçimi ve getirilen

---

<sup>248</sup> ( *Revenant: A Novel of Revenge* )

<sup>249</sup> Diğer bir ifade ile; *Michael Punke*'nin aynı isimli kitabından uyarlanan film, 19. yüzyılda sınırda yaşayan kürk avcısı Hugh Glass’ın bir boz ayının saldırısına uğramasından sonra ölüme terk edilmesi ve onu soğukta ölüme terk eden kişiye karşı beslediği intikam duygusu ile tekrar ayağa kalkmasını konu ediniyor (Durmaz, 2019).

çözümler farklılık arz etmektedir. Bu yönü ise yönetmenin auteur niteliklerini ortaya koymaktadır.

Yönetmenin sineması için denilebilir ki; temelde “filmlerinde karışık olay örgüsünü adeta bir oya gibi işleyen yönetmen, şok edici bağlantıları, sarsıcı şiddeti ve anlatımıyla son dönem Latin Sineması’nın bayrağını taşıyan en önemli yönetmenlerdendir”(Sivaslıoğlu, 2016, s. 83). Yönetmen sinemacılığa yönelik son derece ciddi bir yaklaşım sergiledi. (Meksikalı çağdaşları *Alfonso Cuarón*, *Guillermo del Toro* ve *Guillermo Arriaga* arasında) “Küreselleşmenin olumsuz etkilerini ve iletişim teknolojilerindeki ilerlemelere rağmen çağdaş insanın iletişim kuramamasını perdeye yansıtmaya kendini en çok aday olan yönetmen oldu” (Borden vd., 2011, s. 430).

Yönetmenin senaryo konusunda ilk üretimlerinde kendi adı yazmasa da nitelik olarak ve yapısal olarak bu sürecin içerisinde yer almıştır. Ardında ise senaryo yazımının her aşamasına dahildir. Auteur eleştirisinin yönetmenden beklediği senaryo ve diyalog bağımsızlığı yönetmenin neredeyse bütün filmlerinde mevcuttur.

#### **4.1.2. Tema**

Film yapım sürecinin ilk aşaması film konusu belirleme ve belirlenen bu konunun farklılık yaratabilmesi önem arz etmektedir. Temelde yönetmenin filmografisinde birçok film olmasına rağmen aslında aynı konuyu farklı karakterler aracılığı ile ortaya koyar. Zamanda, mekanda ve süreç içerisinde farklılık gösteren bu karakterler aslında temelde aynı amaca hizmet ederler. Çıkış noktaları yönetmenin belirlediği anlatım öncelikleridir. Yönetmenin sahip olması gereken vasıfları arasında birçok farklı öykü yaratabilmek ve bu farklı öykülerde temasal bütünlüğü koruyabilmesidir. Bu anlamda tema “bir filmin ilk görüntüsünden son görüntüsüne dek anlatılmak istenen, ilk ve son görüntüleri arasında enine boyuna işlenen, geliştirilen, filmin özünü yaratan, içeriğini oluşturan, bir öyküye bağlı olarak anlatılan ana düşünceye, egemen olan görüşe, iletiye, öğretiyeye tema (önerme)” (Akyürek, 2004, s. 82) denilmektedir. Filmde mutlaka iyi belirlenmiş bir tema olmalıdır ve bu öyle bir tema (önerme) olmalıdır ki “varılmak istenen ereğe, yazarı/yönetmeni/izleyiciyi döndürüp dolaştırmadan”

(Eğri, 1982, s. 25) götürebilmelidir. “Filmin hikâyesi bir tema üzerine kurulmalıdır” (Arslantepe, 2017, s. 23).

#### 4.1.2.1. Şiddet

Adalet Bakanlığı<sup>250</sup>’nın resmi sitesinde yer alan değerlendirmeye göre şiddet; “bireyin fiziksel, cinsel, psikolojik veya ekonomik yönden zarar görmesiyle ya da acı çekmesiyle sonuçlanan veya sonuçlanması muhtemel hareketleri, buna yönelik tehdit ve baskı ya da özgürlüğün keyfi engellenmesi de içeren, fiziksel, cinsel, psikolojik, sözlü veya ekonomik her türlü tutum ve davranış” olarak tanımlanmıştır. Şiddetin meydana geldiği alanlar özel veya kamusal alanlar yani evde, sokakta ve işyerinde olabildiği gibi aile bireyleri arasında da gelişebilir.

Diğer bir deyişle şiddet; temelde sertlik barındıran, psikolojik ya da fiziki kuvvet uygulanan ve bu kuvvetin bir kişinin başka bir kişiye çıkarları dikta etmek için ya da isteklerini gerçekleştirmek için yapılması vb. gibi bireyin kendi istedi dışında fiziki ve ruhsal zarar veren davranış ve tutumların tamamı olarak tarif edilebilir. Toplumsal ve bireysel öğeler ile birlikte içerik olarak karmaşık bir yapıdadır. İçinden çıktığı topluma ve mevcut zamana göre değişiklik göstermektedir. Aile içi, kan davaları, namus cinayetleri, kişinin kendine uyguladığı şiddet, terör ve savaşlar nitelikli birer örnek oluşturmaktadır (Özerkmen, 2012, s. 6-10 ve Kocacık, 2001, s. 1-2).

Adalet Bakanlığı’nın resmi sitesinde şiddet türlerini klasik ve kısır bir sınıflandırma ile fiziksel, psikolojik (sözlü -duygusal), ekonomik ve cinsel olmak üzere ceza hukuku perspektifinden dörde ayırarak değerlendirilmiştir<sup>251</sup>. Şiddet genellikle bir döngü halinde gerçekleşir ve önlem almak gerekir çünkü şiddetin tekrarlanabileceğini bilmek gerekir.

##### 4.1.2.1.1. Filmlerde Şiddet

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*’nun filmlerine şiddet olgusu üzerinden bakıldığında genellikle oluşturduğu karakterlerin buldukları mekânlar şiddetinde doğası gereği var olduğu mekânlardır. Fakat karakterlerin eylemleri neden sonuç ilişkisi kurularak bu eylemlere dâhil oldukları gibi

<sup>250</sup> ( [http://www.evicesiddet.adalet.gov.tr/SIDDET\\_NEDIR.html](http://www.evicesiddet.adalet.gov.tr/SIDDET_NEDIR.html), Erişim Tarihi: 25.04.2019 )

<sup>251</sup> Mevcut şiddet türleri bir sonraki bölümde geniş bir biçimde irdelenmiş ve tanımlanmıştır.

rastlantısal nedenlerle de bu şiddetin bir parçası ya da şiddetten tüm hayatları boyunca taşıyacakları yaralar edinen bireylerdir. Yönetmenin filmleri birlikte değerlendirildiğinde bireysel ve toplumsal şiddetin neredeyse bütün biçimleri ayrıntılı olarak karakterler üzerinden irdelenmektedir.

Tablo 5. Filmlere Ait Şiddet Göstergeleri

Filmler	Şiddet <sup>252</sup>			
	Merkez		Çevre <sup>253</sup>	
	Şiddet	Nedeni	Şiddet	Nedeni
Amores Perros	Fiziksel	Trafik Kazası	Ekonomik	Ramiro, Eşi Susana ve annesi
			Fiziksel	Suikast, Yaralama (El Chivo)
				Darp (Ramiro ve Maruricio)
				Aile İçi (Ramiro ve Susana)
Psikolojik	-			
21 Grams	Fiziksel	Trafik Kazası	Fiziksel	İntikam ve İntihar
			Ekonomik	Araç Satışı (Jack ve Mariana Jordon)
			Psikolojik	-
Babel	Fiziksel	Silahla Yaralama	Ekonomik	Bakıcı Amelia
			Fiziksel	Aile İçi (Abdullah-Yusuf-Zehra-Ahmet)
			Cinsel	Cheiko Wataya
			Psikolojik	-
Biutiful	Hastalık	Prostat Kanseri	Ekonomik	Göçmen İşçiler (Çinli ve Senagilliler)
			Fiziki	Aile İçi (Mateo-Annesi Marambra)
			Psikolojik	-
Birdman	(Yüceltme)	(Şöhret Prestij)	Fiziki	Kavga (Riggan- Mike)
				İntihar Teşebbüsü (Riggan)
				Aile İçi (Riggan-Sylvia)
			Psikolojik	-
The Revenant	Endüstriyel Şiddet	Modern ve Vahşi İkilemi	Fiziki	Baskın (Arikalar)
				İdam (Hikuc- Toussaint ve Adamları) Öldürme ve Yaralama (Birçok Kişi Boğma (H. Glass-J. Fitzgerald)
			Cinsel	Tecavüz (Powaqa-Toussaint)
Psikolojik	-			

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu* sinemasına ait yapılan bir değerlendirmede; yarattığı “karakterleri birbirlerine sadece eylemleri aracılığıyla bağladı”ğın bunun nedeni olarak ise “ait oldukları sınıf veya kültürel farklılıklar onların insan olarak birbirlerine bağlanmalarını engeldiği”(Borden vd., 2011, s. 430) şeklindedir. Mevcut eylemlerin birçoğunun altında ise yönetmenin bakış

<sup>252</sup> Bu tabloda yapılan değerlendirme ve şiddetin türlerine ayrıştırılması işlevi “fiziksel şiddet”te: Oluş nedeni ve şiddeti uygulayandan öte bireyin fiziki olarak zarar görüp görmemesi dikkate alınmıştır. Olayları şekillendiren amaçlardan ve olayların gelişim aşamalarında öte yerleşik toplumsal kurallara uyulup uyulmadığına bakılarak değerlendirme yapılmıştır.

<sup>253</sup> Çevre’de şiddet olgusuna klasik bakış açısıyla yaklaşmış olup, modern ve kompleks şiddet tanımlarının dışında değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra yönetmenin filmlerinde işlediği şiddet unsurlarının tamamı yerine mevcut şiddet türlerinden belirli örneklem seçilmesine gidilmiştir. Bu durumun nedeni ise şiddetin kompleks yapısından ve kültürden kültüre değişen bakış açıları ve tanımlarında kaynaklanmaktadır.

açısına hakim olan ‘‘kültürel kötümserlik’’ (Borden vd., 2011, s. 430) gereği şiddet eylemleri ya da şiddet unsurları çok yoğun bir biçimde işlenmiştir.

Yönetmen *Alejandro González İñárritu*'nun filmlerindeki şiddet unsurları incelendiğinde ‘‘merkez’’ ve ‘‘çevre’’ olmak üzere iki temel çerçevede değerlendirme olanağı ile yüzleşmek zorunda kalırız. *Merkez*'de yer alan şiddet eğilimleri başrol karakteri/karakterleri üzerinden işlenir ve filmin bütününe etki eder. Çoğunlukla bu olgular şiddet üzerine yapılan tartışmaya açık gri alanlardır. Birçok soruyu bünyesinde barındırarak izleyiciyi düşünmeye iter ve mevcut soruları cevaplamaya çalışan izleyici rahatsız edilerek aktif hale getirilmiş olur. *Çevre*'de yer alan şiddet unsurları ise daha çok karakterlerin özelliklerini ve temelde var olan hikâyeyi geliştirmek için gerekli olan yan olayları temsil etmektedir. Bu anlamda edilgen bir nitelik gösterir. Fakat şiddetin farklı yapılan tanımları ve betimlemeleri ile uyum içerisindedir.

Yönetmen *Alejandro González İñárritu*'nun sinemasına şiddet üzerinden baktığımızda ‘‘psikolojik şiddet’’in çok yoğun bir şekilde işlendiği görülmektedir. Genel anlamda *Psikolojik (Sözlü-Duygusal) Şiddet*'i tanımladığımızda; küfretmek, tehdit etmek, küçük düşürmek, hakaret etmek, aşırı kıskançlık, aşağılayıcı ifadeler kullanmak, bireye kendini yetersiz hissettirecek beyanlarda bulunmak veya davranışlar ile bu yetersizlikleri ima etmek, kişinin hareket alanını kısıtlamak, bireyin kendini ifade etmesini engellemek, bireyin sosyal ilişkilerini (aile ve arkadaş) görüşmelerini engellemek, bireyin giyinme özgürlüğünü kısıtlamak gibi fiziksel unsurlardan yoksun fakat kişinin ruh sağlığı üzerinde etkileyecek söz ve davranış biçimlerini kapsar<sup>254</sup>.

Yönetmenin genellikle seçtiği tür olan dram türünün doğası gereği psikolojik unsurlar ön plandadır. Duyguların yoğun bir şekilde irdelenmesi söz konusudur. Bu bağlamda filmlerine hakim olan temel atmosfer psikolojik şiddet unsurları üzerinden kurulur. Diğer taraftan psikolojik şiddetin doğası gereği diğer şiddet türleri ile iç içe geçmiştir. Özellikle filmlerde yer alan stilize fiziki şiddet<sup>255</sup> unsurları ile ortak bir çatı oluştururlar.

<sup>254</sup> ( [http://www.evicesiddet.adalet.gov.tr/SIDDET\\_NEDIR.html](http://www.evicesiddet.adalet.gov.tr/SIDDET_NEDIR.html), Erişim Tarihi: 25.04.2019 )

<sup>255</sup> **Bkz.** Filmlerin İçerik Özellikleri, Ölüm. **Ayr. Bkz.** Filmlerin İçerik Özellikleri. Mitsel Yapı. Habil-Kabil.

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun filmlerine “ekonomik şiddet” olarak tanımlanan; bireyin çalışması ya da çalışmaması konusunda baskı yapmak, gelirini kontrol etmek, parasını veya banka kartlarına el koymak, para vermemek veya çok az miktarda vermek, çalışmasını zorlaştırmak, bireyin maddi durumu hakkında (ailesinin gelir ve gideri gibi) üçüncü şahıslara bilgi paylaşmak vb. tutum ve davranışların tümü<sup>256</sup> üzerinden bakıldığında nitelikli veriler elde edilir.

“*Amores Perros*”da Octavio ve Ramiro masada yemek yedikleri sırada<sup>257</sup> anneleri Ramiro’dan evin ve bebeğin ihtiyaçları için para istemektedir. Ramiro ise hiç parası olmadığını ve cuma günü maaş alacağını belirtir. Valeria Amaya’nın köpeği Richie’nin zemin döşemelerinin altında kalması sonucu Valeria Amaya, Daniel’den yer döşemelerini kırarak köpeğini çıkartmasını istemesi üzerine Daniel’in yer zeminini tamir ettirecek parasının olmadığını söylemektedir. “*21 Grams*”da hapisaneye düşen Jack Jordon’un avukat masrafları için karısı Mariana Jordon bir çekilişten çıkan ve kaza yapmasına neden olan kamyoneti Jack Jordon’dan habersiz satmıştır. Bu gibi vakalar belirtilen ekonomik şiddet türünü karakterler üzerinde etkin kılmıştır.

Kadının isteği dışında, şekilde, zamanda ve yerde ilişkiye zorlamak, cinsel içerikli söz söyleme veya söyletmek, fuhuş, çocuk doğurmaya veya doğurmamaya zorlamak, cinsel uzuvlara zarar vermek vb. cinsel içerikli baskı ve kontrol amacı güden davranış biçimi olarak tanımlanan<sup>258</sup> “cinsel şiddet” öğelerine üzerinden yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun filmlerine bakıldığında; “*Babel*”de annesinin ölümü üzerine sevgi ihtiyacını karşılamaya çalışan Chieko Wataya’nın cinsellik konusunda geliştirdiği duygular ve giriştiği eylemleri görmekteyiz<sup>259</sup>. Chieko Wataya önce diş doktorunu zorlar fakat karşılık alamaz ve doktorun tedavisini yarım bırakarak onu muayene haneden kovmasıyla olay son bulur<sup>260</sup>. Ardında tanıştığı erkek arkadaşı Haruki’nin kız arkadaşı Mitsu ile aralarında gelişen durum nedeniyle çabaları yine karşılıksız kalır. Son olarak farklı bir olay için babası Yasujiro Wataya ile görüşmek isteyen polis dedektifi Kenji’nin karşısına kıyafetsiz bir şekilde çıkar. Böylelikle Chieko Wataya birçok defa birçok kişiyi cinsel şiddette maruz bırakmıştır. “*The Revenant*”da ise Fransız

<sup>256</sup> ( [http://www.evicesiddet.adalet.gov.tr/SIDDET\\_NEDIR.html](http://www.evicesiddet.adalet.gov.tr/SIDDET_NEDIR.html), Erişim Tarihi: 25.04.2019 )

<sup>257</sup> Filmin 13’50” dk. sında

<sup>258</sup> ( [http://www.evicesiddet.adalet.gov.tr/SIDDET\\_NEDIR.html](http://www.evicesiddet.adalet.gov.tr/SIDDET_NEDIR.html), Erişim Tarihi: 25.04.2019 )

<sup>259</sup> Kendi acısına odaklanan babası Yasujiro Wataya, kızı ile bir iletişim geliştirememiştir.

<sup>260</sup> Filmin 44’12” dk. sında



tüccar Toussaint, Arikara şefi Elk Dog'un kızı Powaqa'yu zorla yanında tutarak ona tecavüz etmiştir. Bu süreçte Hugh Glass ile yolları kesişmiş ve Hugh Glass'ın yardımıyla Powaqa hem intikamını almış hem de bu esareten kurtulmuştur. Yönetmen her durumda izleyiciye cinsel şiddetin nasıl geliştiği ve neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde ortaya koymuştur.

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun filmlerinde ‘toplumsal şiddet’ unsurları ya da toplumsal şiddet olarak nitelendirilen olaylar mevcuttur. ‘*Amores Perros*’da El Chivo karakteri bir iş adamını öldürür. Gazetelerde bu suikast yer bulur ve kişinin bireysel kişiliğinden çok ekonomik anlamda suikastın değerlendirilmesi yapılır<sup>261</sup>. ‘*Birdman*’de Riggan Thomson’un tiyatro sahnesinde kendisini vurması bireyin kendine uyguladığı şiddetten öteye geçerek bütün ulusa yayılmış ve sosyal medya üzerinden yankıları da beraberinde getirmiştir. Tiyatro eleştirmeni Tabitha ‘*Cahilliğin Umulmayan Erdemi*’ isimli bir makale kaleme almanın yanında televizyonlarda Central Park’ta adına mum yakılmaktadır. ‘*Babel*’de Abdullah Adboum’un çocukları Yusuf ve Ahmet’in baktığı sürülere gelen çakalları vurmaları için Hasan İbrahim’den aldığı tüfeğin menziline denemek amacıyla başlattıkları oyun sonucunda Fas’ta turistlik gezide olan Susan Jones omzundan vurulmuştur. Olay bireysel bir suç olmaktan çıkarak Amerika, Fas ve Japonya’ya kadar ulaşan uluslararası bir potansiyel üreterek basında terörist bir eylem olarak değerlendirilmiştir. ‘*Beautiful*’da Çinli işçiler gazdan zehirlenerek ölmüşlerdir. Hai ve ekibi cesetleri teknelerle taşıyarak açık denize bırakmışlardır. Cesetler çok geçmeden karaya vurmuştur. Basın olayı haber yaparak ulusal ve küresel anlamda birçok tepki gelmiştir. Televizyonlar bu olayı yayınlamış ve ardında tutuklamalar gelmiştir.

Bu noktada El Chivo ve Riggan Thomson olaylarında uyguladıkları şiddetlerin neden ve sonuçlarını kestirilebilecek bir durum sözkonusudur. Uxbal ve Yusuf ile Ahmet’in bir şekliyle neden oldukları şiddet bilinçten ve sonuçlarının kestirilmesi çok da muhtemel olamayan içeriklere sahiptir. Özellikle Uxbal’ın eylemi bir iyiliğin felaketle sonuçlanması şeklindedir.

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun çalışmalarında ‘kamusal şiddet’inde nitelikli verilerini bulmak mümkündür. ‘*Babel*’de iki kardeşin Yusuf ve Ahmet’in babaları Abdullah Adboum’un çocuklarının baktığı sürülere

---

<sup>261</sup> Filmin 19’48’’ dk. sında

gelen çakalları vurmaları için Hasan İbrahim'den aldığı tüfeğin menziline denemek için başlattıkları oyun sonucunda Fas'ta turistik gezide olan Susan Jones'in yaralarlar. Soruşturmayı yürüten Yüzbaşı Alarid soruşturma sonucunda çevrede uzun menzilli silaha sahip olan Hasan İbrahim'e ulaşır. Hasan İbrahim ve eşine sorgu sırasında fiziksel şiddet uygulanır. Ardında Abdullah Adboum, Yusuf ve Ahmet'e ulaştığında da silahların karşılıklı olarak ateşlendiği ve sonuçta Ahmet'in ölmesi ve bir polisin de yaralanmasıyla sonlanan birbiri ardına gelişen olaylar yaşanır. *'Biutiful'*'da Uxbal ile polis Zanc arasındaki antlaşma (yasadışı olsa) gereği Senegalli Ekweme ve arkadaşlarına tahsis edilen alanın dışında satış yapmaktadırlar. Bu satış uyuşturucu satmayıda kapsayınca polisler bölgeye operasyon yaparlar. Ekweme, birkaç arkadaşı ve Uxbal (orantılıda olsa) fiziki şiddete başvurularak gözaltına alınırlar.

Yönetmen *Alejandro González İñárritu*'nun filmlerinde *'aile içi şiddet'* verilerine de rastlanılmaktadır. *'Birdman'*'de gala geçesi gösterim arasında Riggan Thomson'un kulisine gelen eski eşi Sylvia'ya *'Neden ayrıldıklarını'*<sup>262</sup> sorması üzerine Sylvia *'Çünkü bana mutfak bıçağı fırlattın ve bir saat sonra beni ne kadar sevdiğini söylüyordun'* diye karşılık vermektedir. *'Amores Perros'*'da Susana'nın Cofi'yi sokağa bırakmasına kızan eşi Ramiro'nun sözlü şiddeti sürerken araya Octavio girer. Bunu kendisinin yaptığını söyleyerek suçu üzerine almıştır. Susana bu üstlenme eyleminden dolayı Octavio'ya teşekkür etmek için odasına gider. Octavio neden kulağında kan olduğunu sorar. Susana önce kaza olduğunu söylese de ardında Ramiro'nun kendisine şiddet uyguladığını kabul eder. Bu iki durumda da aile içi şiddet gösterilmez diyaloglar aracılığı ile veya sonuçları itibari ile ortaya konulması yönünde tercih yapılmıştır.

Yönetmen *Alejandro González İñárritu*'nun filmlerinde *'çocuğa karşı şiddet'* olgusu da işlenmektedir. *'21 Grams'*'de Jack Jordon, eşi Marianne Jordon, kızı Gina ve oğlu Freddy'le yemek yemeden önce dua ederler. Eşi Mariana Jordon ile Jack Jordon konuştukları sırada oğlu Freddy kızı Gina'ya vurmuştur. Jack Jordon ise *'Sağ yanağına vurana sol yanağını da uzatmalısın'* diyerek kızına kolunu kaldırtır ve oğlu Freddy'e tekrar vurmasını söyler. Freddy'de vurur. Bunun ardında kızının durumunu gören Mariana Jordon kızı Gina'yı alıp Jack Jordon'a *'Harika bir babasın'* diyerek mutfaktan çıkar. Jack

---

<sup>262</sup> Filmin 30'58'' dk.sında

Jordon ise oğlu Freddy'e iki defa kafasına isabet edecek şekilde vurduktan sonra "Bu evde kavga yok" diyerek ceza için duvarın köşesine gönderir oğlunu<sup>263</sup>. "Babel" filminde Abdullah Adboum'un Yusuf ve Ahmet'ten polislerin onu Susan Jones'in vurulmasında dolayı aradıklarını öğrenmesi ve çocukları arasında ki bazı uygunsuz durumları öğrenmesi bu duruma eklenince Yusuf, Ahmet ve Zehra'yı sorgular. Bu sırada üçünede fiziki şiddet uygular<sup>264</sup>. "Biutiful" da Marambra'nın eve çok geç saatte gelmesi üzerine Uxbal, "Gece geç saatte masaj yapmaktan mı geldiğini" sorar. "Eğlenmekten geldiğini ve eğlenmeye hakkın olup olmadığını" ifade eder. "Evde iki çocuğun varken yok" cevabını alır Uxbal'dan. Mateo sigara içmiş ve yatağını yakmıştır. Ablası Ana yakalamış ve tam zamanında söndürmüştür. Marambra ise yanan yatağı pencereden aşağıya atmış ve sonrada çocuklara yatağı yukarı taşıtmıştır. Uxbal, Marambra'ya kızar. Ayrıca Mateo, annesi Marambra'ya "fahişe" demiştir. Marambra ise yedi yaşındaki Mateo'ya vurmuştur. Uxbal tüm bu olanlara sinirlenir ve yatak odasına geri döner<sup>265</sup>. Mateo'ya vurmasının altında aslında Mateo'nun, annesi ve babasının ayrılığının nedeni olarak annesi Marambra'yı görmesi vardır<sup>266</sup>. Marambra ve Mateo sahnesi gösterilmez. Sözlü olarak yanan yatak metaforu üzerinde anlatılır. Jack Jordon ve Freddy olayı ise görüntüler eşliğinde izleyiciye aktarılır.

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun filmlerinde "hayvanlar ve şiddet" konusunda da yetkin örnekler vermektedir. "Amores Perros" filminde her karakterin bir köpeğinin olması ve bu köpeklerin karakterleri tamamlaması bakımından önemlidir. "Hayvanlara karşı uygulanan şiddet" yönünden değerlendirdiğimizde Octavio'nun soktuğu köpek dövüşlerinde Cofi'nin sürekli

---

<sup>263</sup> Filmin 20'06''. dk.sında

<sup>264</sup> Filmin 72'19''. dk.sında

<sup>265</sup> Filmin 87'35''. dk.sında. Ayrıca Marambra, Uxbal'ın sinirlerini yatıştırmak için Pireneler'e birinci sınıf dört kişilik bilet aldığını söyler. Maksudı ailecek tatil yapabilmektir.

<sup>266</sup> Ayrıca Uxbal, Tito ile görüşmek için gittiği gece kulübünden sarhoş bir şekilde evine döndüğünde altına kaçırıldığını farkeder. Üzerindekileri çıkartır. Bir şeyler yemeye çalışır. Oğlu Mateo'nun odasına gittiğinde yalnız olduğunu görür. Altına kaçırıldığı için Marambra, onu evde bırakmış. Yanına doğum günü olan kızı Ana'yı alarak Pireneler'e (kar için) gitmiştir. Yaramazlık yaptığı için Mateo'ya vurup vurmadığı muallaktır fakat daha önce vurduğu için bu etki daha olasıdır. Uxbal'ın yüzüne ne oldu sorusuna Mateo'nun verdiği cevap yaramazlık yaptım olur. Uxbal, Mateo'ya yatağında sarılarak ağlar. Aslında Marambra Pireneler'e biletlerini birinci sınıftan 4 kişilik olarak almıştır fakat Uxbal'ın ona karşı davranışlarında dolayı sadece kızıyla gitmiştir (filmin 87'35''. dk.sında).

kazanması nedeniyle Jarocho<sup>267</sup>'nin onu silahla vurması sonucu ağır bir şekilde yaralanması etkili bir örnektir. Jarocho'nun sürekli köpek dövüşlerine farklı köpekleri sokması, Mauricio<sup>268</sup>'nin köpek dövüşrüren bir mekan işletmesi örnek verilebilir. Ayrıca Mauricio Cofi'yi denemek için köpeği Mac ile dövüştürür. "The Revenant" da Komutan Andrew Henry komutasındaki 45 kişi kürk ticareti ile geçimlerini sağladıkları için birçok hayvan öldürmüşler ve elde ettikleri kürkleri balyalar haline getirmişlerdir. Film içerisinde geyiklerin ve diğer hayvanların nasıl avlandığı ya da binek hayvanlarının bir diğer grubun eline geçmemesi için öldürülmesinin de nitelikli örnekleri mevcuttur. Bunların yanı sıra Hugh Glass'ın Arikara Şefi Elk Dog ve adamlarının elinden kurtulmak için atını uçurumdan aşağıya sürmesi sömücü atın telef olmasında (uçurumdan düşerek) durumun yetkin örneklerindedir.

Diğer taraftan yönetmenin filmlerinde "hayvanların hayvanlara uyguladığı şiddet" unsurları da göze çarpmaktadır. Yönetmen Alejandro González Iñárritu, "Amores Perros" da El Chivo, Octavio'nun köpeği Cofi'yi trafik kazası sonrasında iyileştirmiştir. Fakat Cofi, El Chivo'nun Flor, Frijal, Gringuita ve birçok köpeğini boğmuştur. Bu noktada sosyolojik bakış açısı hayvanın-hayvana uyguladığı fiziksel kuvveti içgüdü kaynaklı olması nedeniyle şiddet olarak kabul etmemektedir. Ayrıca kasıttanda yoksundur. Fakat film içerisinde Octavio köpeği Cofi'yi dövüslere sokarak köpek dövüşlerinden hem kar sağlamış hem de Cofi'nin doğası gereği gerçekleşmekten öte öğretilmiş bir davranışın tekrarı söz konusudur. Bu nedenle Cofi'nin Octavio'nun yönlendirdiği saldırganlık davranışını taşıdığı için şiddet olarak değerlendirilmiştir<sup>269</sup>. Köpeklerinin ölmesi ile El Chivo'nun yaşadığı psikolojik durum da yadsınmaz.

Yukarıda ayrıntılı olarak irdelenen şiddet türlerinin birçoğu temelde fiziksel uzantılar ile bütünleşmiştir. Böylelikle *fiziksel şiddet* olarak

---

<sup>267</sup> Jarocho'nun Octavio'nun köpeği Cofi'ye karşı onbir dövüş kazanan köpeği Pancho'nun yenilmesi ve Pancho'nun ölümünden sonra birçok köpeği Cofi'nin karşısına çıkarmıştır.

<sup>268</sup> Maruricio köpeği Mark'ın kazandığı dövüşler sayesinde kullandığı kamyonunu almıştır.

<sup>269</sup> "The Revenant" da dere kenarında balık tutarak yemek ihtiyacını karşılamaya çalışan Hugh Glass'ın dere yatağından yukarıda doğru çıktığında bufalo sürülerini kovalayan bir grup çakal ile karşılaşır. Çaresizce olanları izler. Çakal sürüsü bofalolardan birini yere yatırmayı başarır. Böylelikle vahşi doğanın kanunu bir kez daha tekerrür eder. Bu mevcut durum yukarıda ki nedenlerden dolayı şiddet olarak değerlendirilmemiştir.

Ayrıca "The Revenant" da Hugh Glass karakterinin boz bir ayı ve iki yavrusu arasında kalmıştır. Boz ayı annelik içgüdüleri ile Hugh Glass'ı ağır şekilde yaralamıştır. Mevcut durum "hayvanların insanlara uyguladığı şiddet" olarak öne çıksada bu davranış boz ayının yavrularını koruma içgüdüleri dahilinde gerçekleştirdiği için şiddetin mevcut tanımlarında yoksundur.

tanımlanabilmektedirler. Temelde; tekmelemek, iteklemek, yumrukla veya bir nesneyle vurmak, tokat atmak, saç çekme, boğaz sıkma, bir şeyler fırlatmak, silahla veya silah olarak kullanılabilir bir nesneyle zarar vermek ya da tehdit etmek, sağlık hizmetlerinden yararlanmasına engel olmak gibi kişinin bedenine zarar verecek her türlü davranıştır. En kolay belirlenen şiddet türüdür. Canlı varlığın bedenine yapılan şiddet<sup>270</sup> olarak anlam bulur.

*Alejandro González Iñárritu*'n ilk uzun metraj "*Amores Perros*"u için yapılan bir değerlendirmede "film genel olarak stilize şiddet ve olayları düzensiz bir sırayla anlatma tekniğinden oluşan (*Quentin Tarantino* modelinin, 2000 yılına geldiğinde ABD'nin güney sınırlarını aşarak Meksika'ya ulaştığının nitelikli bir göstergesidir" (Schneider, 2015, s. 888) şeklindedir. Mevcut yönetmenin sineması ve sinemanın mevcut döneminde *Quentin Tarantino* Amerikalı yönetmenler üzerinde öylesine belirgin ve dolaysız bir etki yarattı ki etkisinin diğer ülkelere sıçraması sinemasının işlerliği bakımından yadsınamaz bir gerçeklik oluşturdu. Senarist ve yönetmen *Quentin Tarantino*'nun sineması "(*Sam Peckinpah*'tan, (*Jean-Pierre Melville*'den, Hong Kong Sineması'ndan beslenmek"teydi (Kutlu, 1996, s. 356). Yönetmen *Alejandro González Iñárritu* mevcut yönetmenlerin eserlerinden yararlanmanın yanında Meksika yeraltı dünyasını yansıtan başka büyük yönetmenlerin etkisinde görmek mümkündür: *Luis Buñuel*, *Arturo Ripstein* ve *Alejandro Jodorowsky* (Borden vd., 2011, s. 430). Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*, mevcut yönetmenlerin birikimlerini kendi eserleri ve dünya görüşü ile birleştirerek daha kompleks şiddet unsurları ve tartışmaya açık bağlamlar oluşturmuştur.

Bu anlamda *Artun Ünsal*'un "*Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi*" isimli makalesinden yola çıkılarak bir *şiddet tipolojisi* oluşturulmaya çalışıldığında (Tablo 5)'deki gibi bir sonuçla karşılaşmak olasıdır.

Bu noktada yönetmenin sinemasında yer alan şiddet unsurları şiddette ait geleneksel tanımların ötesinde ve özellikle filmlerin "*merkez*"inde konumlanan başrol karakterlerini çevreleyen tartışmalı gri alanlar mevcuttur. "*Amores Perros*" ve "*21 Grams*" filmlerinde karakterlerini trafik kazası ile birleştirdi. "*Amores Perros*"daki kazanın nedeni kırmızı ışık ihlalidir. "*21 Grams*"da ise

<sup>270</sup> ([http://www.evicisiddet.adalet.gov.tr/SIDDET\\_NEDIR.html](http://www.evicisiddet.adalet.gov.tr/SIDDET_NEDIR.html), Erişim Tarihi: 25.04.2019)

Jack Jordan eşi Mariana Jordon'a söylediği şekliyle hızdan dolayı gerçekleşmiştir<sup>271</sup>. Böylelikle iki olayın nedeninde açık bir kural ihlali sonucudur.

Tablo 6. Şiddet Tipolojisi

<b>ŞİDDET TİPOLOJİSİ<sup>272</sup></b>		
<b>Günümüzde Devletin Kabul Ettiği Şiddet Türleri</b>	<b>( Örneklem )</b>	<b>Birey Ve Toplum İçin Tehdit Oluşturan Ancak Henüz Şiddet Olarak Sayılmayan</b>
<b>1. ÖZEL ŞİDDET</b>		
<b>1.a. Cürümsel Şiddet</b>		
1.a.1. Ölümcül	Cinayet Suikast Zehirlenme İdam Vb.	Trafik Korsanlığı (Sarhoş, Kasıtlı Kural İhlali)
1.a.2. Bedensel	İsteyerek Darp Ve Yaralama	Mala Zarar (Sindirme Ve Korkutma Amacıyla)
1.a.3. Cinsel	Irza Geçme	-
<b>1.b. Cürümsel Olmayan Şiddet</b>		
1.b.1. İntihar	İntihar Ve Teşebbüsü	-
1.b.2. Kaza	Trafik Kazası Dahil Fakat Kişi Kasıttan Yoksun İse	-
<b>2. KOLLEKTİF ŞİDDET</b>		
<b>2.a. Grup Şiddeti</b>		
2.a.1. Grubun Bireye Şiddeti	Terör Medya Terörü	-
2.a.2. Grubun Kendi İçinde Şiddet	Aşiret Kavgası, Toplu İntihar, Örgüt Kavgası	-
2.a.3. Grubun Karşı Gruba Şiddeti	Mafyalar Arası Hesaplaşma, Taraftar Kavgası, Aşiretler Arası Savaş, Kan Davası, Grev, Irk Ayrımı,	-
2.a.4. Grubun İktidara Karşı Şiddeti	Başkaldırı, Sokak Çatışması, İç Savaş, Genel Grev,	-
<b>2.b. Devlet Şiddeti ( İktidarın Birey Ve Gruplara Karşı Şiddeti )</b>		
2.b.1. Devlet Terörü	İnsan Hakları İhlali, Baskı, Tek Yanlı Propaganda, Soykırım, Irk Ayrımı.	Kronik Enflasyon, Pahalılık, İşsizlik
2.b.2. Endüstriyel Şiddet	Sık İş Kazaları, Sağlıksız Çalışma Koşulları, Yetersiz Güvenlik Ve Sağlık Koşulları, Aşırı Gürültü, Tehlikeli İşyeri Ve Nükleer Santral Vb.	Doğanın, Tarihsel Çevrenin Tahribi, Sağlıksız Kentleşme
<b>2.c. Uluslararası Şiddet</b>		
En son kertede şiddet	Savaş	Ulusların Gücünün Diğerleri Üzerinde Şiddete Dönüşmesi

<sup>271</sup> Filmin 30'40'' dk.sında

<sup>272</sup> Grafik Fransız araştırmacı yazar *Jean-Claude Chesnais*'in Uluslararası Polis Örgütü İnterpol'ün sınıflandırmasına dayanmakla birlikte mevcut tabloda "**2.a. Grup Şiddeti**" başlığı altında yer alan değerlendirme "2.a. Vatandaşların iktidara karşı şiddeti; '2.a.1. Terör' ve '2.a.2. Grevler ve İhtilaller'" şeklinde. Bunun yanında bahse konu çalışmada "somut şiddet edinimlerinin tümünün birer cezai yaptırıma" (Ünsal, 1996, s. 29) karşılık geldiği yadsınamaz. Bu bağlamda "*Birey Ve Toplum İçin Tehdit Oluşturan Ancak Henüz Şiddet Olarak Sayılmayan*" şiddet konusunda her hangi bir önermeden yoksun bir çalışmadır. Ayrıca "iş kazalarının" endüstriyel şiddet içerisinde yer aldığı çalışmada siyasal iktidardan gelen şiddet türüne dahil etmiş ve böylelikle basit bir işçi işveren sorunluluğu üzerinden meseleye bakmaması da ilginç bir saptamadır. Bu saptamanın dayanağı ise bir toplumdaki iş güvenliği ölçütünü özgürlük düzeyi ile eş tutmasından kaynaklanır (Ünsal, 1996, s. 29). Bunun yanında Tablo *Artun Ünsal*'ın "*Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi*" isimli çalışması ile desteklenmiştir.

*Artun Ünsal*'ın “*Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi*” isimli makalesinde ifade ettiği gibi; Ulusal basında sık sık yer alan cinayet türünden kaza haberleri trafik kazalarının cürümsel niteliğini belirtir. Alkol ve sürat gibi nedenlerle birçok insanın ocağını söndüren ve kamusal ya da bireysel olarak trafik güvenliği için alınması gereken önemleri almayanların neden olduğu kazalar bir tür şiddet sayılmaz mı? “Çünkü trafiğe her çıkan, kaza geçirmese de, (sadece sürücü hatasından kaynaklanmayan), yol durumu, trafik kontrol eksikliği ve “adam sendecilik” ve rüşvet, can ve mal emniyeti tehdidi kısılcasına düşüyor mu? Ve bütün bunlar sadece bireye değil, *Devlet*'in otoritesine ve dolaylı olarak topluma zarar veren şiddet eylemleri olarak değerlendirmek çok mu felsefi bir yaklaşım olur?” (Ünsal, 1996, s. 33-34) şeklinde değerlendirmesini takiben “Ağır suç kapsamına giren şiddet (cinayet, yaralama, ırza tecavüz, silahlı saldırı, gasp) gibi olayların yanı sıra, daha hafif kabul edilen şiddet olayları da (trafik suçu, tehdit) Ceza Yasası'nın kapsamında cezalandırılır” (Ünsal, 1996, s. 30) şeklinde tespitleri mevcuttur.

“*Babel*”de Ahmet ve Yusuf'un babaları Abdullah Adboum tarafında sürülere gelen çakalları öldürmeleri için verilen uzun namlulu silah ile çakalları hedef alması gereken şiddet yön değiştirerek bir turist kafilesinin aracına yönelmiş. Sonuç olarak Susan Jones'in yaralanmıştır. Böylelikle niyet olarak direk yaralama fiilinden öte silahın mesafesini deneme amacıyla yapılmış olsada cürümsel bir nitelik ortaya çıkmıştır.

“*Buitiful*”da ise Uxbal'ın prostat kanseri olması ve gündün güne ölüme bir adım daha yaklaşmasını izleriz. Sonuç olarak yaşamı ölüm ile sonuçlanır. Mevcut durum Uxbal'ın yazgısı gereğidir. *Byung-Chul Han*'ın “*Şiddetin Topolojisi*” isimli kitabında ifade ettiği şekliyle;

Şiddet herhalde ilk dinsel tecrübeydi. Tarihöncesinin insanları doğanın her şeyi yok eden şiddetini ve yırtıcı hayvanların öldürücü gücünü travmatiki korkutucu ve aynı zamanda da büyüleyici bulmuş olmalıdır ki bunların kimliklere büründürmüş ya da insanüstü bir gerçeklik düzlemine yansıtılmıştır. Şiddete karşı ilk tepki onun dışsallaştırılmasıdır. Arkaik kültürde doğa içi, nedeni kesin bilinen ve o nedenle de dehşet vermeyen ‘*doğal felaket*’ diye bir şey yoktu (Han, 2018, s. 23).

Uxbal'ın hastalığı mevcut modern ve post-modern dönemde şiddet olarak tanımlamaktan uzak olsada tarihöncesi dönemlerde mevcut insanların algısını ve anlamlandırmasını açık bir şekilde ortaya koymuştur. Aynı şekilde “*The*

*Revenant*'da yönetmen aynı denklemi yeniler. Boz bir ayı saldırısına uğrayan Hugh Glass'ın bu saldırı sonrasında onu geride bırakan arkadaşlarında intikam almak için çabalar. Bu yolculuk sırasında karşısına çıkan Hikuc'un ifadesi ile "İçim kan ağlıyor ama intikam insanların değil Tanrı'nın ellerindedir",<sup>273</sup> şeklindedir.

Bu noktada *Byung-Chul Han*'ın bireyin karşılaştığı mevcut şiddete karşı ilk tepkisi olarak geliştirdiği ve ilgili filmlerde de nitelikli izlerini sürdürdüğümüz "dışsallaştırılması" ise *Yves Michaud*'un "Şiddet ve Politika" isimli deneme çalışmasında önce şiddetin tanımına ardında bu tanımdan yola çıkarak "dışsallaştırma/dışavurum" ve "araç" olarak ortaya çıkan iki tür şiddetten bahsetmektedir. Mevcut tanımda;

Bir karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri veya birkaçı doğrudan veya dolaylı, toplu veya dağınık diğerlerinin veya bir kaçının bedensel bütünlüğüne veya törel ahlaki/moral/manevi bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel ve sembolik ve kültürel değerlerine, oranı ne olursa olsun zarar verecek şekilde davranırsa, orada şiddet vardır (Michaud, 1978, s. 20 ve Michaud, 1991, s. 8-9).

"Araç" olarak ortaya çıkan şiddette belirli hedefler doğrultusunda zarar verilir ya da caydırıcı etki yaratılır. "Dışavurum"cu şiddette ise bireysel/kollektif bir amaca dönüşmüştür (Ünsal, 1996, s. 30).

Bunun yanı sıra "The Revenant"da şiddet 1823 Amerika'sının yansıtılan bütün taraflarına ve mekânlara sinmiş durumdadır. Her an herkesin ölebileceği ya da vahşi doğada yırtıcılar tarafında zarara uğrayabileceği bir atmosferde geçer film. İzleyiciyi "tekinsizlik" in kıyılarında dolaştırılır. Filmde Hikuc karakterini idam eden Fransız tüccar Toussaint ve adamlarının Hikuc'un boynuna astıkları yaftada "Hepimiz Vahşiyiz"<sup>274</sup> yazısı önümüze konmaktadır. Böylelikle insanın doğasında var olan iyi-kötü çatışması metaforik olarak izleyiciye aktarılmaktadır. Şiddet ediminden vakanın değerlendirilmesi ise gününün (1823 yılı) modern şartlarından ve imkanlarından mahrum kalan Hugh Glass'a karşı uygulanan şiddet türü; psikolojik, ekonomik, fiziksel şiddet türlerinin yanında yetersiz güvenlik, sağlık koşulları, grup şiddeti vb. bir çok şiddet türüne kapı aralamaktadır.

<sup>273</sup> ( *On Est Tous des Sauvages* ). Filmin 88'14" dk.sında.

<sup>274</sup> Filmin 101'07" dk. sında



“*Birdman*”de yer alan Riggan Thomson’un karakteri incelendiğinde Sigmund Freud’un “*yüceltme*<sup>275</sup>” olarak tanımladığı kavrama karşılık gelmektedir. Bir dürtünün başka alternatif bir nesne ile tatmin edilmesi olarak tanımlamak mümkündür. Bu tatmin yolu sosyal hayat ve toplumda kabul edilebilir bir yönetime başvurarak gerçekleştirmek gerekmektedir. Örnek olarak saldırganlık duygularını spor yoluyla yapıcı bir biçimde geliştirilmesi ve ortaya konulması verilebilir (McLeod, 2017). “*Yüceltmenin*, yani dürtü amacının daha yükseltmek sosyal değerler yararına yer değiştirmesinin ön koşulu, bu tür değerlerin kabul edilmesi ya da en azından bilinmesi, yani üstbenin varlığıdır. Buna göre bastırma ve *yüceltme* görece olarak daha geç kullanılan savunma mekanizmalarıdır” (Freud, 2011, s. 43).

*Yüceltme*, normal olmayan yapısal temelin, üçüncü kendini gösterme noktası, tek tek cinsellik kaynaklarından gelen aşın güçlü heyecanların, öbür alanlara akmasını ve oralarda kullanılmasını sağlayan, yüceltme olmaktadır. Yüceltme, tinsel, yeteneğin, kendi içinde tehlikeli bir temelden, büyük ölçüde artması yolunda yararlanmaya götürür. Sanat işlevliğinin kaynaklarından biri buradadır. Ve böyle yüceltmenin eksiksiz olup olmadığına göre, yetenekli ve sanatçı yaradılışlı kişilerin karakter çözümlemesi, kapasite, sapıklık ve nevrozun birbirine karıştığı sonucunu verir (Freud, 1989, s. 111).

“*Sigmund Freud: Cinselliğin Yeryüzü*” isimli kitabında yazar Stefan Zweig, “*Yüceltme (Fr., İng. Sublimation)*” kavramını “(1) bencil ve maddi içgüdüleri ve eğilimleri özgeci ve manevi amaçlara saptırma. (2) Libidonun kaba enerjisini yüksek değerde esinleyici enerjiye dönüştürme: Yaratıcı sanat, etkileyici dinsel inanç, çalışma coşkuluğu gibi” (Zweig, 1991, s. 388) şeklinde tanımladıktan sonra “sosyologlar, cinsel güçleri amaçlarından döndüren ve onları

---

<sup>275</sup> **Yüceltme:** *İd*’in ihtiyacı olan saldırganlık ve cinsellik gibi duyguları toplumun faydasına evrimleşmesini sağlamak. Evlenmeyen bir bireyin sanatçı topluma kendini adanması gibi. (Sigmund Freud’a göre “*ruh aygıtları*” olarak ifade ettiği aklın yapısal modeline göre “*id*” saldırganlık, öfke ve cinsellik, “*süper ego*” kurallar kısmını temsil eder ve “*ego*” ise bu iki kutbu dengeleyen ve karar verendir. Bu bağlamda “dürtüsel süreçlerin “oyunaklığı” yardımıyla, benin katıksız cinselliği değil de toplumsal saygınlığı daha fazla olan dürtü hedeflerini seçme amacı yüceltme mekanizması yardımıyla gerçekleşir (Freud, 2011, s. 122).

*Yüceltme* temelde “*Ego Savunma Mekanizmaları*” olarak tanımlanmaktadır. Bu mekanizmaların temel işlevleri; (1) dürtünün bilinçli davranışta ifade bulmasına engel olmak ve (2) yaşanan kaygının yoğunluğunu azaltmaktır. Mevcut savunma mekanizmalarının ortak özellikleri ise: Bilinçdışı olarak çalışırlar (1), gerilimi azaltırlar (2), genellikle aynı anda birden fazlası savunma mekanizması bir arada kullanılır (3).

Ego Savunma Mekanizmaları (1) bastırma, (2) yansıtma, (3) yer değiştirme, (4) akla uygunlaştırma, (5) karşıt tepki geliştirme, (6) gerileme, (7) yüceltme, (8) yadsıma, (9) düş kurma, (10) özdeşleşme ve (11) yapma bozma şeklindedir. “Nevrozdan çok normalliğin incelenmesine dahil edilebilecek (...) yüceltme ya da dürtü hedefinin yer değiştirmesi” (Freud, 2011, s. 37) olarak ifade bulmaktadır. **Ayr. Bkz.** Sigmund Freud, *Cinsel Yasaklar Ve Normaldışı Davranışlar*. (İlk Baskı). Muammer Sencer (Çev.). Ara Yayıncılık. İstanbul. 1989. s. 41-60.

yeni bir amaç için kullanan yürüyüşün, *yüceltme (süblimasyon)* adı verilmiş olan yürüyüşün ve uygarlığın edinimleri için en güçlü etkenlerden biri olduğunu söylemekte uzlaşmış gibi görünmektedirler” (Zweig, 1991, s. 158) şeklinde genel kabul gören yargıyı aktarmıştır. Bu anlamda “*yüceltme*, kabul edilemez içgüdüsel dürtülerin yeni bir kanala yönlendirilmesi sürecidir”(Snowden, 2014, s. 89). Yazar *Ruth Snowden* ise “*Freud - Kilit Fikirler*” isimli kitabında;

Libido bir başkasında, cinsel olmayan bir alanda çıkış noktası bulabilir. Buna *yüceltme* denir. (*Sigmund*) *Freud*'a göre *yüceltme*, sanatsal yeteneğin kökenlerinden biridir. Analizlerde, yaratıcılık anlamında doğuştan yetenekli kişilerin genelde çeşitli cinsel sapmalar ve nevrotik semptomlar sergilediği görülmüştür. Aslında (*Sigmund*) *Freud* kişinin tüm karakterinin, sapkın dürtüleri denetim altında tutan *yüceltme* ve diğer yapılar üzerine inşa edildiğini düşünür. (*Sigmund*) *Freud* nevrotik kişilerin erken dönem cinsel deneyimlerden etkilenme ve saplanmış hale gelme eğilimlerinin daha fazla olduğunu ileri sürer. Saplanmanın temel sebeplerinden birinin çocuğun, başka bir çocuk veya bir yetişkin tarafından erken dönemde baştan çıkarılması olduğunu düşünüyordu. Cinsel sapmaların birkaç sebebin birleşmesi yoluyla ortaya çıkabileceğini iddia etti (Snowden, 2014, s. 106-107).

Bu bağlamda *Riggan Thomson*'ın fiziki ve psikolojik olarak içinde bulunan şiddet eğilimlerinin kabul edilebilir boyutu olarak ortaya çıkan şöhret ve prestij elde etme çabası makul bir yüzey oluşturur.

#### 4.1.2.2. Ölüm

*Alejandro González Iñárritu*'nun “*Amores Perros*”, “*21 Grams*” ve “*Babel*” filmlerinin senaryosunu yazan *Guillermo Arriaga*'nın da sıkça kullanmış olduğu “ölümün farkındalığı” ... Modern yaşamın ölümü inkâr edişine ve mekanik olarak devam eden yaşamlarımızı yeniden düşünmemize olanak sağlar. Hayatı olağanca sadeliğiyle kavrayan, insanın geçirdiği ruhsal değişimi anlatmaya çalışan, bunu yaparken de yaşamın ve ölümün farkındalığını hissettirme gayretinde ol”muşlardır (Saydam, 2013).

Yönetmenin filmlerinde ölümün her hali nitelikli olarak işlenmektedirler. Filmler bu anlamda filmde önce ki bir zaman diliminde olmuş olan olayların filmde karşılık bulması, filmin kendi zaman dilimi içerisinde ölümün ve neredeyse ölüme neden olabilecek düzeyde ağır yaralanmalara açık durumların yaşanması olası bir manzaradır. Ayrıca yönetmenin filmlerinde cenaze merasimlerini de görmektediriz. Ölüm üzerine ilk filminden bu güne fikirler geliştiren yönetmenin bu durumu şu şekilde ifade edilmiştir; “*Alejandro González Iñárritu*'nun, ilk kurmaca filmi “*Amores Perros*”ta bir otomobil kazasından yola çıkarak, ölüm teması üstüne acımasız bir çeşitleme yaptı” (Teksoy, 2009, s. 687) şeklindedir.

Tablo 7. Filmlere Ait Ölüm Şeması

ÖLÜM				
Filmler	Filmde Önce Ölen/ Yaralanan	Filmde Ölenler	Filmde Yaralılar	Cenaze Merasimi
<b>Amores Perros</b>	El Chivo'nun geçmişi.	Ramiro. Jorge. Luisa. İşadamı (Suikast).	Jarocho. Octavio. Susana	Luisa. Ramiro.
<b>21 Grams</b>	Mary Rivers(Kürtaj). Cristina Peck'in Annesi. Cristina Peck (Hastane)	Michael Peck. Laura ve Kedia Peck.	Paul Rivers. Jack Jordon	Michael Peck. Laura Peck ve Kedia Peck.
<b>Babel</b>	Sam. Chieko Wataya'nın Annesi. Amelia'nın Arkadaşının Eşi.	Ahmet.	Susan.	
<b>Biutiful</b>	Mateo Gama Fernandez. Uxbal'm Annesi. Miguel (Motorcu).	Uxbal. Liwei. 25 Çinli İşçiler (25 kişi)	Gazdan 1 Çinli işçi	Luis ve 2 çocuk. Yaşlı adam. G. Fernandez
<b>Birdman</b>	Riggan(Malibu). Laura (Kürtaj (T. oyunu <sup>276</sup> )). Ergen Çocuk (T. Oyunu). Yaşlı Çift (T. Oyunu). Eddie (T. Oyunu).	Eddie (T. Oyunu)	Ralph Riggan İntiharı	Mum yakılır.
<b>The Revenant</b>	Hugh Glass'ın Eşi, 21 Asker Ve Kırkın Üzerinde Pavni Yerlisi. Hikuc Oğlu. John Fitzgerald. Bir Grup Texas Korucusu.	Coulter, Tommas, 32 Kişi, Yaralı 1 Kişi Gemide Ölür. Weston. Beckett. Hawk. Hikuc. Andrew Henry. John Fitzgerald. 8 Fransız, Toussaint. Leavenworth katliamı.	Hugh Glass Elk Dog	Hugh Glass Teknede ölen yaralı

#### 4.1.2.2.1. Film Zamanı Öncesi

“*Amores Perros*”da El Chivo, 20 yıla mahkûm olan bir gerilladır. Bir alışveriş merkezine bomba yerleştirmiş, bir bankacıyı/sanayiciyi kaçırmış ve birçok polisin ölümünden birinci derecede sorumludur. Arkasında Beyaz Tugaylar denilen bir örgüt vardır. Özel bir üniversitede öğretmen iken her şeyi (karısı ve kızı da dahil) geride bırakıp gerilla olmuştur<sup>277</sup>. Karısı tekrar evlenmiş kızı Maru ise onu öldü olarak bilmektedir. Bir ordu dolusu insan onu yakalamak için çalışırken onu polis Leonardo Cafe Sanborne’de tuvaletini yaparken yakalamıştır. Hapisten çıktıktan sonra neredeyse aklını kaçıırarak bir alkoliğe dönüşmüştür. Leonardo, El Chivo’ya biraz para ve yaşayacağı bir yer gösterir ve arkadaş olurlar. O günden sonra Leonardo için kirli işler yapmaktadır.

“*21 Grams*”da Mary Rivers ile ilk karşılaştığımızda bir doktor tarafında muayene edilmektedir. Yapılan kontrol sonrasında tüplerinin zarar gördüğü ve

<sup>276</sup> **T. Oyunu:** Riggan Thomson’un *Raymand Carver*’ın “*Aşk Konuştuğumuzda Ne Konuşuruz*” isimli hikâyesinde uyarladığı tiyatro oyununda geçen karakterleri ifade etmektedir.

<sup>277</sup> Filmin 90’07” dk.sında

daha önce yaptırmış olduğu sorunlu bir kürtaj nedeniyle çocuk sahibi olmakta güçlük çekeceği belirtilir<sup>278</sup>. Fakat eği Paul Rivers'ın bu durumdan haberdar değildir.

Cristina Peck, eği Michael ve kızları Kedia ile Laura'nın cenaze töreninde babası bir şeyler yemesi gerektiğini söyler. Cristina Peck ise aç olmadığını ifade eder<sup>279</sup>. Bunun üzerine babası, eği öldüğünde bunun üzerinden gelemeyeceğini düşündüğünü belirtir. Fakat o günleri aşmıştır. Ve bunu da aşmalıdır. Cristina Williams Peck ise annesi öldüğünde nasıl olupta babasının başka birileriyle konuştuğunu bir türlü anlamadığını belirtir. Cenazede bir bardağa buz doldurup içerisine içki koyar<sup>280</sup>. Arkadağı Claudia karakola giderek suçlamada bulunması gerektiğini ifade eder. O ise hiçbir şeyin kızlarını geri getirmeyeceğini söyler. Sadece yalnız kalmak istemektedir<sup>281</sup>.

'*Babel*'de Richard Jones ve Susan Jones küçük oğulları Sam'in aniden ölümü üzerine geçirdikleri tramvayı atlatabilmek ümidiyle Fas'a giderler<sup>282</sup>. Fas'ta birlikte hareket ettikleri turist kafesi ile bir çadırda konaklarlar. Susan neden buraya geldiklerini anlamamaktadır. Richard ise başbağa kalmak istediklerini söylemektedir. Susan, Sam'e olanlardan sonra Richard'ı affedemez ve kendisine ikram için getirilen şeyleri temiz bulmaz. Oğulları Sam'e olanlar ise farklı bir sahnede açıklanır. Kızları Debbie Jones ve oğulları Mike Jones'nin bakıcıları Amelia, onları yataklarına yatırdığı anda Debbie, "Işığı açık bırakmasını" ister<sup>283</sup>. Korkmaktadır. Korkusunun altında ise kardeği Sam'in uyurken ölmesi gerçeği yatmaktadır. Bu durum üzerine onlar uykuya dalana kadar Amelia yatağın başında bekler<sup>284</sup>.

Yasujiro Wataya'nın kapıcısı Dedektif Kenji'yı arar ve Chieko'nun onunla konuşmak istediğini söyler. Dedektif Kenji, Chieko'nun evine gelir ve Chieko kapıda karşılayıp içeriye davet eder. Çay ikram eder. Annesinin ölümüyle babasının hiçbir ilgisi olmadığını yazar Dedektif Kenji'ye verir. Annesi balkondan atlayarak intihar etmiştir. Babası ise bu sırada uyuyordur. Dedektif Kenji'ya

---

278 Filmin 06'11 dk.sında  
279 Filmin 46'52'' dk.sında  
280 Filmin 48'58'' dk.sında  
281 Filmin 49'50'' dk.sında  
282 Filmin 13'50'' dk.sında  
283 Filmin 10'23'' dk.sında  
284 Filmin 13'50'' dk.sında

annesinin balkonda atladığı yere götürür. Chieko ise annesinin atladığını görmüştür. Telefonunun yanan ışığından çaldığını anlar ve salona geri döner. Salonda iki adet resim vardır. Babası Yasujiro Wataya'nın safaride avladığı hayvanlarla çektiği hatıra fotoğraflarıdır ve resimlerden birinde Hasan İbrahim'de açıkça seçilebilmektedir. Babasının adına kayıtlı bir tüfek nedeniyle Yasujiro Wataya ile konuşmak istediklerini söyler Dedektif Kenji ve evden ayrılır.

Dedektif Kenji, Yasujiro Wataya ile apartmanın çıkış kapısında/lobide karşılaşır. Lobi görevlisinin ikazıyla Dedektif Kenji ve Yasujiro Wataya birbirleriyle tanışır. Tüfeği Fas'ta yaşayan Hasan İbrahim'e minnettarlığı karşılığında verdiğini söyler. Karaborsada satılmadığını ifade eder. Kızından duyduğu şekliyle karısının balkondan atlayarak öldüğü için başsağlığı diler Dedektif Kenji ama Yasujiro Wataya olayın böyle olmadığını karısının kafasına kurşun sıktığını ve ilk bulanında Chieko olduğunu söyler. Bunu polisler defalarca anlattığından dem vurur ve bir daha açmamaları gerektiğini kızgınlıkla ifade eder.

Amelia, oğlu Luis ve gelini Patricia'nın evlilik merasimine katılmak için gittiği Meksika'da daha öncede tanıdığı bir adam yanına gelir ve Amelia ile dans etmek ister. "Karısının bir şey diyebileceğini" söylediğinde karısı öleli 10 yıl olduğunu belirtir. Gece ilerlerken Amelia yalnız kaldığında adam onun yanına gelir ve öper.

"*Biutiful*" filminin başrol oyuncusu Uxbal'ın ve kardeşi Tito'nun babası Mateo Gama Fernandez İspanya rejiminden Meksika'ya kaçan ama bir hafta sonra zatürreeden ölmüştür. Mezarının olduğu yere bir alışveriş merkezi inşa edileceğinden mezarları kaldırmak için yüklü miktarda para teklifi yapılmaktadır. Bunu Tito ile Uxbal arasında geçen telefon konuşmasından anlarız<sup>285</sup>. Uxbal, Ekweme için nezarethaneye girer. Tito'nun kefaletini ödeyerek çıkartır. Araç ile evine bırakırken konuşurlar. Babaları Mateo Gama Fernandez'in mezar yerini sattıktan sonra anneleriyle aynı vazoya küllerini koymaktan bahsederler<sup>286</sup>. Tito ile birlikte Uxbal giderek mezarı açtırırlar<sup>287</sup>. Çinkoyla kaplanmış ve

---

<sup>285</sup> Filmin 20'26'' dk. sında

<sup>286</sup> Filmin 45'14'' dk. sında

<sup>287</sup> Filmin 79'39'' dk.sında

mumyalanmış mezar zorla açılır. 1966 yılın Meksika’da ölmüştür, gemiyle İspanya’ya nakledilmeden önce mumyalanmıştır. Naşı Montjuic Krematoryumu’na yakılmak üzere götürülmüştür. Mezarından çıkan eşyaları Uxbal teslim alır<sup>288</sup>. Montjuic Krematoryumu’na cesedi teşhis etmek için giderler. Dönüş yolunda Tito’nun aracının içinde eşyaları inceler<sup>289</sup>. Ayrıca filmin ilk sahnesinde<sup>290</sup> ve Uxbal yaşamını yitirdikten sonrada babası ile aralarında konuşma geçer<sup>291</sup>.

Bea ile aralarında geçen diyalogdan anladığımız şekliyle; Uxbal, annesini kızı Ana’nın yaşındayken yani 10 yaşında kaybetmiştir ve annesini çok az hatırlamaktadır<sup>292</sup>. Kızının da onu hatırlayamamasında korkar. Bu korkunun dışı vurumu ölmesine yakın kızı Ana’nın Uxbal’ın hasta olduğunu anladığında Uxbal kızı Ana’ya sarılarak onu unutmamasını istediği sahnede karşılık bulur<sup>293</sup>. Filmde Ana’nın 10 yaş gününü kutlarlar bu gelen pastanın üzerindeki 10 rakamı ile ortaya çıkar<sup>294</sup>.

Uxbal, Marambra’nın evinin ziline basar ve evde olmadığını anlayınca apartmanın önünden ayrılır. Uxbal kendi evine gittiğinde çocukları Ana ve Mateo evdedir. Anneleri Marambra onları okuldan alıp eve getirmiştir. Marambra kendi önceliklerine göre Uxbal’ın evini düzenlemiştir. Uxbal bundan memnun kalmaz. Marambra’ya çocukları alacağı zaman kendine haber vermesi gerektiğini hatırlatır. Marambra hazırladığı yemekleri masaya koyar ve Miguel’den bahseder. Miguel ve kızını dün araçla gezmeye çıkmışlardır. Motosikletin biri deli gibi önlerine kırmış, Miguel camdan başını çıkartarak bağırarak ‘öleceksin seni aptal’ diye. Beş dakika sonra yolun ortasında yatan bir motosiklet görmüşler. Sürücüde kanlar içinde yatıyormuş. Miguel o kadar söke olmuş ki direk hastanenin yolunu tutmuş<sup>295</sup>.

“*Birdman*” filminde Laura’nın tiyatro sahnesinde çanlandırdığı karakter (filmde ismi geçmez) Nike’den hamile kalmıştır. Fakat Nike’nin depresyonda

---

288 Filmin 80’58’’ dk.sında  
289 Filmin 82’52’’ dk.sında  
290 Filmin 03’23’’ dk.sında  
291 Filmin 136’32’’ dk.sında  
292 Filmin 67’02’’ dk.sında  
293 Filmin 127’25’’ dk.sında  
294 Filmin 123’31’’ dk.sında  
295 Filmin 31’09’’dk.sında.

olması ve karakterin kendini sevmeye hazır olmadığı için bebeği istememiştir<sup>296</sup>. Aynı sahne Riggan Thomson ve Laura'nın konuştukları ve Riggan'ın ondan özür dilediği kulis arkası konuşmasında sonra Laura sahneye çıkar ve tiyatro oyununda aynı replikleri ve oyunu tekrarlar.

Riggan Thomson, Mike Shiner, Laura ve Lesley tiyatro sahnesinde sergiledikleri oyunun ilk ön gösteriminde Riggan Thomson'ın canlandırdığı Nike karakteri doktordur. Aşk ile ilgili düşünceleri şu şekilde ifade eder;

Neyse dediğim gibi yaşlı bir çiftin hikâyesine dek, gerçek aşk nedir bilmiyordum. Otoyolda bir trafik kazası yaşanmış. Sarhoş bir çocuk babasının kamyonetini alıp onların karavanına çarpmış. Ben hastaneye vardığımda o ergen yaştaki çocuk ölmüştü. Biz de yaşlı çifti ameliyathaneye aldık. Gecenin büyük bir kısmında, deli gibi uğraştık. İşimiz bittiğinde tüm vücutlarını alçıya aldık. Kocasının, o yaşlı adamın moral bozukluğu hiç geçmiyordu. 'Karım bunu atlatacak' desem de moral bozukluğu bir türlü geçmiyordu. Ben de ağzına doğru yaklaşip sebebini sordum. Karısını gözleriyle göremediğinden ötürü olduğunu söyledi. Karısını göremediğindenmiş. Düşünebiliyor musunuz? Olaya bakın. Bu adamın kalbinin kırık olmasının sebebi o lanet kafasını çevirip karısına bakamamasıymış. Bu durum, o adamı öldürüyordu. Adamı mahvediyordu (Birdman).

Şeklinde beyanda bulunur. Böylelikle yaşlı çift ve ergen yaştaki çocuğun hikayesi tiyatro oyunundan çok önce gerçekleşmiş ve tiyatro oyununda yer alan karakter Nike bu olay üzerinden aşk konusunda bir tecrübe ve deneyim ortaya koymuştur.

Ayrıca film içerisinde tiyatro oyununun ilk yazılı metin okumaları sırasında Ralph ve Lesley arasında geçen ve tiyatro oyunundaki isimleriyle Mel ve Terri arasında geçen konuşma şu şekildedir;

- Benim bahsettiğim aşkta birini öldürmeye çalışmazsın.
  - Eddie'ye göre aşktı o, Mel. Kimin ne dediği umurumda değil. Aşk için ölmeye hazırdı o.
  - Onu terk ettikten sonra adamın ne yaptığını sorsana.
  - Ağzına silah dayayıp ateş etti ama onu da beceremedi.
  - Zavallı Ed.
  - Zavallı Ed mi? Hadi oradan.
  - Adam çok tehlikeli.
  - Ağzından ateş ettiyse nasıl becerememiş oluyor ki?
  - Adam yanında tüfek taşırdı. O zamanlar firariler gibi yaşardık...<sup>297</sup>
- (Birdman)

<sup>296</sup> Filmin 42'24''dk.sında.

<sup>297</sup> Filmin 05'19'' dk.sında

Bu konuşma Ralph'in karafına set ışıklarının düşmesiyle son bulur. Filmden ve dolaylı olarak sahneye koymaya çalışılan tiyatro oyunundaki zaman diliminden daha önceki bir zaman diliminde silahla yaralama olayının yaşandığını ifade edilir. Bu olayın aşk ile olan bağlantısı masa etrafında konuşulmaktadır. Böylelikle yönetmen filmlerindeki içerik bağlantısını aynı şekliyle tiyatro oyunda da kurabileceği bir öyküyü filminin merkezine alıp filmini bu veri üzerinden kurgusallaştırmıştır.

“*The Revenant*”de John Fitzgerald’ın Hugh Glass’ın öngörülere doğrultusunda nehirde hareket etmek yerine postları gömerek yeni bir rotadan gitmeye karar verdikleri yerde geçen konuşmalarda John Fitzgerald, Hugh Glass’e “Pavnilerler birlikteyken bir teğmeni vurduğun doğru mu?” diye sorar<sup>298</sup>. Yirmi bir asker ve kırkın üzerinde Kızılderili ölmüştür. Olay yerinden sadece Hugh Glass ve oğlunun kurtulduğunu bunun doğru olup olmadığını teyidini almaya çalışır<sup>299</sup>. Hugh Glass cevap vermez. Aynı soru ile Hugh Glass yağmur altında rota değiştirip yürüdükleri sırada Komutan Andrew Henry, teğmen öldürüp/öldürmediği sorusunu tekrarlar fakat nitelikli bir cevap alamaz. “Sessizliği seviyorum” demekle yetinir Hugh Glass<sup>300</sup>. Filmin ilerleyen sahnelerinde Hugh Glass ile Komutan Andrew Henry’nin John Fitzgerald’ın peşine düşerler. Gece konakladıkları ateşin başında bu konuyu konuşurlar. Ve Hugh Glass “Ben oğlumu öldüren bir adamı öldürdüm” şeklinde cevaplar bu soruyu<sup>301</sup>.

Hikuc ile Hugh Glass’ın bir araya geldikleri gecenin sabahında Hikuc, Hugh Glass’a vücudundaki yaraların nasıl oluştuğunu sorar<sup>302</sup>. Ayının saldırdığını söyler ve arkadaşlarının onu terk ettiklerinden bahsetmesi üzerine Hikuc, kendi oğlunu da Siyuların (sioux) öldürdüğünü belirtir. Daha çok Pavni bulabilmek için güneye gitmektedir. Ardında ekler “*kalbim kanıyor ama intikam, tanrının ellerinde*”<sup>303</sup>. Bu söz aslında filmin intikama bakışının temel alındığı görüştür.

---

<sup>298</sup> Filmin 17’32’ dk.sında

<sup>299</sup> Filmin 17’42’ dk.sında

<sup>300</sup> Filmin 21’46’ dk.sında

<sup>301</sup> Filmin 127’54’’ dk.sında

<sup>302</sup> Filmin 88’03’’ dk.sında

<sup>303</sup> Filmin 88’14’’ dk.sında Fakat Hikuc’un oğlunun ölümü çok yakın bir zaman ya da Hugh Glass’ın ayı tarafından uğradığı saldırıdan sonra yaralarının iyileşmesinden yola çıkarak aynı zaman diliminde oluşmuş, paralel gelişen bir olay olabilir.



John Fitzgerald ve Bridger Hugh Glass'ın başında bekledikleri sahnede Bridger'in "Bunu sana Ree(Arikaralar)'ler mi yaptı? Sadece soruyorum." Sorusuna karşılık John Fitzgerald;

Evet, onlar yaptı. Üstelik hiç de acele etmediler. Başlarda hiçbir şey hissetmedim. Sadece bıçağın kafatasımı kazıma sesini duyuyordum. Onlar da gülüp eğleniyor, bağırıp çağırıyorlardı. Sonra kan geldi. Soğuktu. Yüzümden aşağı akmaya başladı. Gözlerime girdi. Onu soludum. Beni boğuyordu. İşte o zaman hissettim. Her şeyi hissettim. Kafamı tersyüz ettiler. Tanrım. Teksas tarafındaki Kızılderililer seni soyabilirler ama kafa derini yüzmezler<sup>304</sup>(The Revenant)

Şeklinde filmde önceki bir zamanda yaşadığı durumu anlatmıştır. Böylelikle Fitzgerald'ın filmde görünüşüyle yansıyan kafasındaki deri kısım anlam kazanmış olur.

John Fitzgerald ve Bridger'in birlikte yolculuk etmeye başladıkları sahnenin devamında gelişen akşam kamp yaptıkları ve bir şeyler yedikleri sahnede John Fitzgerald babasının başından geçen bir olayı anlatır<sup>305</sup>. Babası Texas korucularından oluşan bir arkadaş gurubuyla buluşarak San Saba Tepeleri'ne gittiklerini söyler. Aynın ikinci gününde işlerin sarpa sardığını ve babasının bütün arkadaşlarını kaybettiklerini ifade eder.

Aynı zamanda filmin alt metinlerinde yer alan ve ölümle burun duruna gelme durumları da mevcuttur. Bu durumlar diyaloglar aracılığı ile verilir. Bahsi geçen olaylar filmin içinde bulunduğu zaman diliminde çok önce gerçekleşmiştir.

"21 Grams"ın ilk sahnelerinde Cristina Williams Peck bir rehabilitasyon merkezinde grup terapisi alırken ki konuşması verilir. Bu konuşmada Cristina Williams Peck bağımlılığı nedeni ile hastaneye kaldırıldığını, hastanede kalbinin durduğunu buna rağmen hastaneden çıktıktan sonra keyif verici maddeyi almaya devam ettiğini belirtir. Bu bağımlılığı ilk çocuğu dünyaya gelene kadar devam

---

Diğer taraftan Temmuz 1823'te Rocky Dağları'nada Arikaların tekneli tüccarlara saldırıp 15 kişiyi öldürmeleri üzerine Birleşik Devletler Komutanı Yarbay Henry Leavenworth 6. Birlikten 230 Amerikan askeri, 750 Sidoux askeri ve 50 avcı ile arikalara karşı saldırı başlatır. Bu saldırıya ait alt metinler John Fitzgerald ve Bridger yolculuğu sırasında verilmektedir. Yollarının üzerinde geçtikleri bir Kızılderili yerleşim yerinde katliam yapılmıştır ve bu katliamın nedeni ise Komutanı Yarbay Henry Leavenworth olduğu John Fitzgerald ve Bridger'in aralarında geçen konuşmalardan anlarız (filmin 74'21''dk. sında). Böylelikle mevcut askeri birlikte ki 750 Sidoux askeri tarafında Hikuc'un oğlu ve halkının öldürülmüş olması muhtemeldir.

<sup>304</sup> Filmin 43'37'' dk. sında

<sup>305</sup> Filmin 76'21'' dk.sında

etmiştir. Bağımlılığın üstesinden gelmesini kolaylaştıran güdüleyici unsur ilk kızı Laura'nın doğumu ve eşi Michael'in uzun süre ona destek olmasıdır<sup>306</sup>.

“*Birdman*” de Riggan Thomson, gala gecesi oyunun perde arasında kulise gelen eski eşi Sylvia'ya olaylı geçen son evlilik yıl dönümü partisinden söz açar. Çıkan kavganın ardından Malibu kumsalına gittiğini, intihar etmek için denize atladığında her yerinin denizanaları ile çevrili olduğunun farkına vardığını ve denizanalarının vücudunun her yerini yaktığından bahseder. Bu aynı zamanda ilk intihar girişimidir.

#### 4.1.2.2.2. Filmde Ölenler

“*Amores Perros*”da Ramiro arkadaşıyla birlikte banka soymaya kalkışır. Fakat işler yolunda gitmez. Soygun sırasında bankada Leonardo ve polis ortağı vardır. Ortağının silahından çıkan tek kurşun Ramiro'yu tam kalbinden vurur. Ramiro olay yerinde hayatını kaybeder<sup>307</sup>.

Octaviyo'nun arkadaşı Jorge filmde trafik kazası sonucu olay yerinde ölür. Filmde özellikle kaza anı birçok defa geciktirilmeli olarak verilir<sup>308</sup>. Kaza anının verildiği birçok görüntüde kazanın oluşu ve devamında ki süreç daha ayrıntılı olarak işlenir<sup>309</sup>. Kaza anı devam görüntülerinde<sup>310</sup> kaza yerine koşan vatandaşların nabzını kontrol etmesinde sonra Jorge'nin kesin olarak öldüğü ortaya çıkar<sup>311</sup>.

Leonardo, El Chivo ile bir işadamını vurması için anlaşmıştır<sup>312</sup>. El Chivo, adamı izler ve bir Çin lokantasında kaldırım kenarındaki masaya oturmuştur. Sırtı sokağa dönük bir şekilde yemek yediği sırada El Chivo, önce sokağı iki yönde de kontrol eder. Ardından adamı tam kalbinden bir el atış yaparak vurdurtan sonra olay yerinden kaçarak uzaklaşır.

Luisa, El Chivo'nun karısıdır<sup>313</sup>. El Chivo'nun süt ile votkayı karıştırarak içmekte ve aynı zamanda gazeteleri gözden geçirmektedir. Gazetede öldürdüğü işadamıyla ilgili haberler vardır. Haber de öldürdüğü işadamının vesikalık

---

<sup>306</sup> Filmin 01'15 dk.sında

<sup>307</sup> Filmin 106'44''dk.sında

<sup>308</sup> Filmin 02'45'' dk.sında ve filmin 60'07''dk.sında

<sup>309</sup> Film 101'15''dk.sında ve filmin 102'23''dk.sında

<sup>310</sup> Filmin 101'15''dk.sında

<sup>311</sup> Filmin 102'23'' dk.sında

<sup>312</sup> Filmin 15'00''dk.sında.

<sup>313</sup> Filmin 19'17''dk.sında.

fotoğrafında yer verilmiştir. Bu fotoğrafa gözlük ve bıyık çizer El Chivo. Ardında ilerleyen sayfalarda denk geldiği ölüm ilanı ile gözyaşlarını tutamaz. Luisa'nın öldüğünü bu ilandan öğrenir. İlanı keser ve cenaze merasiminin yapıldığı mezarlığa diğer<sup>314</sup>.

“*21 Grams*”da Michael Peck, 37 yaşında evli bir mimardır. 26 Ekim, saat 15’de eski bir sabıkalı, 16 yaşından beri hapse girip çıkan Jack Jordon kamyoneti ile çarpması sonucu hayatını kaybetmiştir. Araba hırsızlığı, uyuşturucu, karşılıksız çek ve alkol gibi sabıkaları mevcuttur. Hapse en son yıllar önce girmiş biridir Jack Jordon. Bu kazada Michael Peck ve iki kızı Laura Peck ve Kedia Peck de hayatlarını kaybederler.

“*Babel*”de Abdullah, Ahmet ve Yusuf ise dağ patikasından yürümektedirler. Hasan İbrahim’in eşi yamaçta onları görür ve polisler onları yerini gösterir. Dağın yamacına kadar araçla polisler gelir ve ateş etmeye başlarlar. Abdullah, Ahmet ve Yusuf’a polislerin ateş ettiği anda başlarını saklandıkları kayaların arkasından kaldırmamalarını söyler. Fakat korkuya kapılan Ahmet saklandığı kayanın arkasından çıkarak koşmaya başlar. Polislerin silahından çıkan kurşun bacağına isabet eder<sup>315</sup>. Abdullah, Ahmet’in yanına gider ve onu açık zeminden kayanın arkasına çeker. Yusuf ise yerdeki silahı alır ve silahı polisler doğrultur. Babası Abdullah’ın “Dur” diye seslenmesine rağmen ateş eder ve polislerden birini vurur. Polisler arkadaşları vurulunca siper alarak dağa doğu tırmanmaya başlarlar. Abdullah ise oğlu Ahmet’i bırakarak Yusuf’un yanına iner ve silahı elinden almaya çalışırken bulunduğu kayanın arkasından çıkan Ahmet’e bir kurşun daha isabet eder<sup>316</sup>. Orada ölür. Abisinin vurulduğunu görünce Yusuf silahı kayaya vurarak parçalar ve ellerini kaldırarak polisler doğru ilerler. Babası Abdullah ise oğlu Ahmet’in başındadır. Polisler Ahmet’in cesedini dağdan aşağıya indirirler.

“*Biutiful*”da Uxbal’a prostat kanseri teşhisi konur. Film boyunca bu hastalığın ilerlemesi ve yavaş yavaş Uxbal’ın hastalık karşısında çaresiz kalmasını ve sonuç olarak ölümüne şahitlik ederiz<sup>317</sup>.

---

<sup>314</sup> Filmin 32’36’’ dk.sında

<sup>315</sup> Filmin 76’36’’ dk.sında ve filmin 98’48’’ dk.sında

<sup>316</sup> Filmin 99’06’’ dk.sında

<sup>317</sup> Filmin 136’06’’ dk. sında

Uxbal bodrum katında üşüyen Çinli işçiler için gazlı ısıtıcılar satın alır<sup>318</sup>. Fakat para konusunda sıkıntı çektiği için işin uçsuzuna kaçar. Satın alınan ısıtıcılar işçilerin ölümüne neden olur<sup>319</sup>. Toplamda 25 Çinli işçi durumdan etkilenir. Bunların içinde Uxbal'ın çocuklarına bakan Lili ve çocuğu Li'de vardır. Bu kazadan kurtulan iki Çinli işçi vardır ama biri az önce vefat etmiştir<sup>320</sup>.

Uxbal ve Hai Çinli işçilerin cesetlerinin karaya vurmasından sonra bir aracın içinde buluşurlar<sup>321</sup>. Hai, Liwei ona ihanet ettiğini aslından her şeyin onun planı olduğunu söyler. Cesetleri kıyıdan 300 metre açıkta battığından emin olmadan bırakmıştır. Ardında Hai, Liwei buluşur ve Hai, Liwei'yi öldürür. Cesedini bir odada bırakarak olay yerinden ayrılır<sup>322</sup>.

“*Birdman*”de *Raymand Carver*'ın “*Aşk Konuştuğumuzda Ne Konuşuruz*” isimli eserinden tiyatroya uyarlanan oyunun içerisinde Ed'sevgilisi Edi'yi Mel ile aynı yatakta yakalayınca önce silahını onlara doğrultur. Ardında kendi kafasına dayar ve tetiği çeker. Bu sahne filmde birkaç açıdan gösterilir. Özellikle provalar boyunca yenilenerek devam eder. Hatta kulisin arka kapısında kalan Riggan, Ed rolünü oynamak için seyircilerin arasında girer salona. Elini silah şekline getirerek bu sahneyi tekrarlar<sup>323</sup>. Ve biz bu sahnenin devamını sadece sesler (ses köprüleri) üzerinden teşhir ederiz.

“*The Revenant*” yapımı içerisinde ölümlerini izlediğimiz birçok isim mevcuttur. İlk sahnelerinde John Fitzgerald yanından geçen adamlara Coulter sormaktadır<sup>324</sup>. Ardında Komutan Andrew Henry'e denk gelir ve konuşma bitiminde Coulter'ı tekrar sorar<sup>325</sup>. Bridger'nin avladıkları geyiği taşıyabilmek için Hawk ve Hugh Glass'ın yanından ayrılıp kamp alanına geldiği sırada<sup>326</sup> Coulter, çıplak bir şekilde kamp alanına gelerek Kızılderili Arikaraların baskın haberini önceden verir. Yere yığılır ve sırtından yediği oklar görünür<sup>327</sup>. Baskın devam eder ve bu nedenle kayıplar artar. Tommas'ın bir Araikara'nın atının

---

318 Filmin 64'41'' dk. sında

319 Filmin 88'16'' dk. sında

320 Filmin 89'33'' dk. sında

321 Filmin 113'54'' dk. sında

322 Filmin 128'08'' dk. sında

323 Filmin 77'06'' dk. sında

324 Filmin 04'53' dk.sında

325 Filmin 05'30'' dk.sında

326 Filmin 05'59'' dk.sında

327 Filmin 04'53'' dk.sında

üzerinden beri öldürüldüğü sahne gösterilir<sup>328</sup>. Mevcut çatışmada birçok Arikaralı ve Komutan Andrew Henry'in emrindeki 32 kişi ölmüştür. Yaralı bir kişide kaçtıkları gemide vefat eder<sup>329</sup>. Bu sayı John Fitzgerald ve Komutan Andrew Henry arasında geçen ve Arikaralar'ın etrafından dolanabilecekleri yeni bir rota çizmek için tartıştıkları noktada anlarız. Kürkleri nehir kenarında kazdıkları çukurlara gömdükten sonra Komutan Andrew Henry'in Hugh Glass'a danışarak yeni bir rota çizerler. Gemiyi bırakarak karadan devam edeceklerdir. Gittikleri yönü şaşırtmak için gemiyi nehirde yol almasını sağlayıp karaya dönmesi gereken Weston ve Beckett gemiden atlamaz ve nehir boyunca devam eder yolculuklarına<sup>330</sup>. Fakat nehrin biraz aşağı ki kısımlarında alana hâkim Arikaralar gemiyi yakalarlar. Weston ile Beckett'ı öldürürler<sup>331</sup>.

Ormanda avlanırken boz bir ayı tarafından ağır şekilde yaralanan<sup>332</sup> Hugh Glass birlikte iş yaptığı arkadaşları ellerinden geleni yaparlar. Komutan Andrew Henry tarafından yaraları dikilir<sup>333</sup> ve ekipçe bir müddet taşınır<sup>334</sup> fakat iyileşme umidi kalmaması ve artık taşımakta çektikleri güçlük nedeniyle Komutan Andrew Henry, Hugh Glass'ın başında bekleyecek ve öldüğünde dini törenle gömmeleri için grubun içinden gönüllü iki kişi ister. Bridger ve John Fitzgerald para karşılığında bunu kabul ederler<sup>335</sup>. John Fitzgerald, önce Hugh Glass ile konuşarak onu öldürmeye ikna eder. Ağzına bir bez bastırarak (boğarak) öldürürken oğlu Hawk gelir<sup>336</sup>. Ve tüfeğin kabzası ile John Fitzgerald'e vurur. Ardından Bridger'e seslenir. John Fitzgerald, Hawk'ı susturmak ister fakat susmaması üzerine Hawk'ı bıçakla öldürür<sup>337</sup>.

John Fitzgerald ve Bridger kaleye ulaşmak için birlikte yaptıkları yolculuk sırasın da bir Kızılderili ve muhtemelen de Arikara yerleşkesinde bir katliam

---

<sup>328</sup> Filmin 06'50'' dk.sında

<sup>329</sup> Filmin 14'33' dk.sında

<sup>330</sup> Filmin 19'13' dk.sında

<sup>331</sup> Filmin 20'53' dk.sında

<sup>332</sup> Filmin 28'20'' dk.sında

<sup>333</sup> Filmin 31'14'' dk.sında

<sup>334</sup> Filmin 38'50'' dk.sında; Hugh Glass'ı sarp bir yamaca çıkartamadıklarında grubun içlerinden birinin kurduğu cümle ile verdikleri kayıplar net bir biçimde ortaya çıkar. 45 kişiyle çıktıkları yolda 10 kişi kalmışlardır. 32 kişi kamp alanında 2 kişi gemide ve Weston ile Beckett'de nehirde ölmüştür.

<sup>335</sup> Filmin 39'22'' dk.sında

<sup>336</sup> Filmin 46'27'' dk.sında

<sup>337</sup> Filmin 47'01'' dk.sında

yapılmıştır<sup>338</sup>. John Fitzgerald ve Bridger katliam bölgesine sonradan gelmişlerdir. Katliamın üzerinden fazla zaman geçmediği bellidir. Bridger'in "Bunu kim yapmış olabilir" sözüne karşılık John Fitzgerald Komutanı Yarbay Henry Leavenworth olabilir şeklinde cevaplamaktadır. Bu tarihi gerçeklerle örtüşüyor. Aynı dönemde Arikara-ABD muhaberesi yapılmıştır. Birleşik Devletler ve Missouri Nehri yakınlarındaki Arikara Halkı arasında Ağustos 1823'te yapılmıştır. 6. Birlikten 230 Amerikan askeri, 750 Sidoux askeri ve 50 avcı ile Kızılderililere saldırı düzenlediler. Tam ölü sayısı hakkında bilgi yoktur ne filmde ne de tarihi belgeler de.

Hugh Glass nehir kenarında balık tutarken nehrin ust tarafından gelen gürültüleri duyunca yukarı çıkar ve bufalo sürüleri ile karşılaşır. Bufalo sürüsü içerisinde bir bufaloyu sürü halinde avlanan yırtıcı hayvanlar yere yıkarak parçalarlar<sup>339</sup>. Gece ilerleyen bir saatte ise ateş yakarak onları kaçırmayı başaran Kızılderili Hikuc<sup>340</sup>, Hugh Glass'a çığır verir ve birlikte yolculuğa başlarlar. Hugh Glass yürüyüşü sırasında Powaqa'ı kaçıran Toussaint ve adamlarının Hikuc'u da yakalayıp bir ağacın dalına ipe asmışlardır. Boynuna "Biz barbarız" yaftasını astıkları açık bir biçimde filmde gösterilir<sup>341</sup>.

Hikuc'u astıkları ağaçta yakın bir kamp alanında Toussaint ve adamlarının vakit geçirmektedirler. Hugh Glass fazla yaklaşmaz Toussaint ve ekine. Yakın bir mesafede bekledikten sonra onlardan at çalacakken Toussaint'in Powaqa'yı bir ağacın yanına götürüp tecavüz etmeye çalışması üzerine duruma engel olur<sup>342</sup>. Toussaint'e arkadan yaklaşır ve Powaqa'nın eline bir bıçak verir. Powaqa'ya bir at bulmak için atların yanına gittiğinde Powaqa, Toussaint'in hayalarını keser ve farklı bir yöne doğru kaçar<sup>343</sup>. Hugh Glass ise bir atın sırtına atlayarak ve kendinise engel olmaya çalışan bir Fransız'ı vurduktan sonra kamp alanın uzaklaşır. Bahse konu olayın geçtiği yerden kurtulan bir Fransız Komutan Andrew Henry'nin Ford Kahowa kasabasına ulaşır ve yiyecek ister. Hugh Glass'ın vurduğu bir Fransız'ın olay yerinde öldüğünü, bir arkadaşının karda

---

338 Filmin 74'21'' dk.sında

339 Filmin 82'47'' dk.sında

340 Filmin 84'24'' dk.sında

341 Filmin 100'51'' dk.sında

342 Filmin 104'21'' dk.sında

343 Filmin 105'28'' dk.sında

donarak hayatını kaybettiğini, bir diğersinin ise kurdun yediğini ifade eder<sup>344</sup>. Toplamda Toussaint’de dahil 9 kişi oldukların belirtir. Toussaint’in adı geçmez ve ölenler haricinde olay yerinde 1 kişinin vurularak diğers iki kişinin ise yolda öldürüldüğünü belirtir. Geriye kalan 5 kişiye ne olduğunu ise belirtmez<sup>345</sup>. Fakat aynı kamp alanına Hugh Glass’tan sonra Elk Dog’da bir saldırı yapmıştır.

Hugh Glass ölüme terk edildiği yerden kendini toparlar ve yolculuğın başlar. Uzun bir yolculuk sonunda Komutan Andrew Henry’in kaldığı Ford Kahowa kasabasına ulaşır. John Fitzgerald, Hugh Glass’ın hayatta olduğunu anlayınca kampı terk eder ve ormanın derinliklerine gider. Hugh Glass onu bulmak için Komutan Andrew Henry birlikte yola çıkarlar. Yolda John Fitzgerald bulmak için ayrılan ikiliden Komutan Andrew Henry’in karşısına John Fitzgerald çıkar. Aralarında geçen konuşmadan sonra elindeki tüfikle John Fitzgerald, Komutan Andrew Henry öldürür<sup>346</sup>. Tüfek sesini duyan Hugh Glass geri döner. Komutan Andrew Henry bulunduğu kafa derisi yüzülmüş bir haldedir. Ardında John Fitzgerald; dere kenarında sıkıştırır. Tam öldürecekken derenin aşağı tarafından gelen Powaqa ve Elg Dog’un olduğu bölgeye bırakır<sup>347</sup>. Elg Dog’un ise onu öldürür.

#### 4.1.2.2.3. Film İçerisinde Yaralananlar

“*Amores Perros*”da Octavio, Jarocho’nun teklifi üzerine sadece ikisinin katılacakları 40 bin pesoluk bir dövüş ayarlar Mauricio. Dövüş sırasında Jarocho, Octavio’nun köpeği Cofi’yi vurur. Bunun üzerine Jorge ve Octavio, Cofi’yi alır ve araça götürürler. Aracın yanına geldiğinde Octavio Jorge’yi bırakıp içeri tekrar gider ve Jarocho’yi bıçaklar<sup>348</sup>. Sonrasında araçta bekleyen Jorge’nin yanına döner. Jarocho filmin başından itibaren köpek dövüşlerinde para kazanan ve Cofi’nin başarısı karşısında önce ona sahip olmak isteyen ardında onu öldürmeye çalışan biridir. Fakat bu yaralanma sonrasında ölüp ölmediği belirsizdir.

Susana, Octavio’nun odasına gider ve Cofi’nin çıkması suçunu üzerine aldığı için teşekkür eder. Bu sırada Susana’nun kulağının kanadığını fark eden

---

344 Filmin 116’52’’ dk.sında

345 Filmin 116’57’’ dk.sında

346 Filmin 130’30’’ dk.sında

347 Filmin 142’30’’ dk.sında

348 Filmin 53’55’’dk.sında

Octavio<sup>349</sup>, neden Ramiro'ya katlandığını anlamadığı konusunda sitemde bulunur. Susana durumu bir kaza olduğunu belirtir önce fakat sonrasında “Abin Ramiro'yu biliyorsun” diyerek konuyu uzatmak istemez.

Trafik kazasında sonra Octavio'yu ilk defa abisi Ramiro'nun cenaze merasiminde görürüz. Sağ kolu alçıda sarılı ve boynundan destek verilmiş bir biçimde karşımıza çıkar. Bunun yanında sol bacağı da kırılmıştır ve koltuk değneği sayesinde güçlkle yürüye bilmektedir<sup>350</sup>.

“21 Grams”da Paul Rivers, sigara bağımlılığının yol açtığı kalp yetmezliği nedeni ile kalp nakli bekleyen ve evinde dahi tüple yaşamak zorunda kalan hasta bir matematik profesörüdür. Michael Peck'in kalbini eşi Cristina Williams Peck'in bağışlaması üzerine kalp nakli olur ve yaşamına devam eder. Fakat aynı zamanda merakına yenik düşerek bağışçiyı araştırmaktadır. Cristina Williams Peck'in izini bulup onunla tanışır. Ardında Cristina Peck'e âşık olur. Bu süreç sonunda Jack Jordon'dan intikam almak isteyen Cristina Williams Peck'in etkisiyle Jack Jordon'u öldürmeye yeltenir fakat sonrasında vazgeçer. Jack Jordon ise bu durumdan fazlasıyla vicdan azabı yaşamış ve Paul Rivers'ın yanına gelerek vicdan azabını dindirmesini istemiştir. Paul Rivers çözümü yeniden çökecek olan kalbine bir el ateş etmekte bulmuştur. Hastaneye yetiştirmek için çaba sarf eder Cristina Williams Peck ve Jack Jordon. Fakat filmin sonunda hastane odasında solunum cihazına bağlı bir şekilde gösterilir. Durumu net değildir.

Jack Jordon neden olduğu kaza sonrasında hapis yatar ve hapisten çıktıktan sonra ıssız bir motel odasına çekilir. Burada alkol alır. Çakmakla kızdırdığı metal bıçağı kolundaki haç işaretini dağlamakta kullanır<sup>351</sup>.

“Babel”de Richard Jones ve Susan Jones küçük oğulları Sam'in aniden ölümü üzerine geçirdikleri tramvayı atlatabilmek ümidiyle Fas'a giderler. Seyahat sırasında otobüsün camından içeriye bir mermi girer ve Susan'ı tam sol omzundan yaralar<sup>352</sup>. Richard'ın soruları karşısında rehber en yakın hastanenin dört saat uzaklıkta olduğu, en yakın kliniğin ise bir buçuk saat mesafede bulunduğu bilgisini verir. Yakın bir köyde doktor olduğunu söyler ve köyün ambulans için daha elverişli olduğunu belirtmesi üzerine Tazarine'ye doğru otobüs döner. On

---

<sup>349</sup> Filmin 10'07'' dk.sında

<sup>350</sup> Filmin 111'52'' dk.sında

<sup>351</sup> Filmin 103'25'' dk.sında

<sup>352</sup> Filmin 18'25'' dk.sında



kilometre mesafededir. Ardından köye giderler. Richard baldızını arar ve elçilikle bağlantıya geçerek ambulans gönderilmesini ister. Bir helikopter ambulans ile elçiliğe oradan da hastaneye nakli gerçekleşir. Hastanede doktor Richard'ın yanına gelerek kangren riskinin çok yüksek olduğunu söyler<sup>353</sup>. Fakat ellerinden geleni yapmaktadırlar. Kangren olup olmadığı net olmamakla birlikte ön tanı bu şekildedir.

“*Beautiful*”da Uxbal bodrum katında üşüyen Çinli işçiler için gazlı ısıtıcılar satın alır<sup>354</sup>. Fakat para konusunda sıkıntı çektiği için ısıtıcıların ucuzunu tercih etmek zorunda kalmıştır. Bu nedenle ısıtıcılardan çıkan gaz gece Çinli işçilerin ölümüne neden olur<sup>355</sup>. Toplamda 25 Çinli işçi hayatını kaybeder. Hayatta kalan iki kişi vardır ama biri az önce vefat etmiştir<sup>356</sup>. Bu olaydan sadece bir kişi canlı olarak sağ çıkabilmiştir.

“*Birdman*” filmi içerisinde yapılan ilk tiyatro oyun provası sırasında kafasına set ışığı düşmesi sonucu Ralph yaralanır<sup>357</sup>. Daha sonra dava etmek için girişimde bulunsa da Jake bunu engellemeye çalışır<sup>358</sup> fakat başarılı olamaz ve Ralph dava açar.

Riggan Thomson *Raymond Carver*'dan uyarlanan tiyatro oyununda oyunun içeriği gereği Ed sevgilisi Edi'yi aynı yatakta Mel ile yakalaması üzerine önce silahını onlara doğrultur. Ardında kendi kafasına dayar ve tetiği çeker. Bu sahne filmde birkaç açıdan gösterilir. Özellikle provalar boyunca devam eder. Fakat aynı sahne gale gecesinde oynanırken Riggan Thomson silahı gerçek bir silahla değiştirir ve sahnede silah gerçekten ateşlenir. Seyirciler ayakta Riggan Thomson'u alkışlarlar. Sadece ikinci sırada ortada oturan Tabitha bir süre ağyağa kalkmaz ve ardında kalkarak salondan çıkar. Film hastane odasında devam eder. Eşi Sylvia, Riggan Thomson'un başında beklemektedir. Burnunu vurup koparmıştır. Ameliyat olmuş ve iyi durumdadır. İçeriye Jake gelir ve ardında kızı Samantha.

---

353 Filmin 121'44'' dk.sında

354 Filmin 64'41'' dk.sında

355 Filmin 88'16'' dk.sında

356 Filmin 89'33'' dk.sında

357 Filmin 05'55'' dk.sında

358 Filmin 11'07'' dk.sında

“*The Revenant*”ın başlangıç sahnesinde Arikaralar şirketin kürk elde etmek için kurduğu kamp alanına saldırırlar<sup>359</sup>. Bu saldırı sırasında Elk Dog’un silahla vurulması sonucu atından düştüğünü görürüz<sup>360</sup>. Sonrasında ise John Fitzgerald tekme atar<sup>361</sup>. Baskın bitiminde ise kamp alanında yaralı bir şekilde dolaşarak kaçırılan kızı Powaqa’yı aramaktadır. Kendi ağzıyla kamp alanında bulamadığını ifade eder yanındaki Arikalalara<sup>362</sup>. Sonrasında ise Fransız tüccar Toussaint ile deri karşılığında silah ve at pazarlığı yapmak için götürebilecekleri kadar kürkü yanlarına almalarını ister. Daha son bu pazarlık sırasında görünür ve yarasının bir önemi kalmamıştır<sup>363</sup>.

Arikaraların saldırısı sırasında Komutan Andrew Henry’nin ekibinden biri koluna giren ok nedeniyle yaralanmıştır. Babası doktor olan Komutan Andrew Henry, babasından öğrendiği tedavi teknikleri ile arkadaşının yaraları ile ilgilenir<sup>364</sup>.

Arikaraların saldırısından sonra Komutan Andrew Henry ve ekini yeni bir rota çizer ve o rotada ilerlerler. Hugh Glass, yaptıkları yolculuk sırasında ayı saldırısına uğrar<sup>365</sup> ve ağır şekilde yaralanır. Önce sedye ile taşınır<sup>366</sup>. Sarp bir araziye geldiklerinde daha fazla götüremeyeceklerini anlarlar<sup>367</sup>. Geride John Fitzgerald, Bridger ve Hawk’ı bırakarak grup yoluna devam eder. Hawk’ı öldüren John Fitzgerald yanına Bridger’i alır ve Hugh Glass’ı ölüme terkeder<sup>368</sup>. Hugh Glass ise önce sürünerek yol alır fakat zamanla yürüyebilecek yeterliliğe ulaşır. Şirketin merkezi olan Ford Kahowa kasabasına ulaşmayı başarır<sup>369</sup>.

#### 4.1.2.2.4. Cenaze Merasimleri

“*Amores Perros*”da Luisa, El Chivo’nun karısıdır<sup>370</sup>. El Chivo günlük gazeteleri okurken gözü bir ilana takılır ve gözyaşlarını tutamaz. Bu ilan ile eski eşinin öldüğünü öğrenir. İlanı keser alır ve cenazenin defnedildiği mezarlığa

---

359 Filmin 06’04’’ dk.sında

360 Filmin 09’27’’ dk.sında

361 Filmin 09’36’’ dk.sında

362 Filmin 12’41’’ dk.sında

363 Filmin 31’36’’ dk.sında

364 Filmin 13’24’’ dk. sında

365 Filmin 24’21’’ dk.sında

366 Filmin 35’11’’ dk.sında

367 Filmin 36’27’’ dk.sında

368 Filmin 51’37’’ dk.sında

369 Filmin 122’00’’ dk.sında

370 Filmin 19’17’’dk.sında.

diğer. Uzaktan merasimi izler. El Chivo'yu gören baldızı yanına gelir ve kızı Maru'nun onu öldü olarak bildiğini ahatırlatır. Maru'yu rahatsız etmemesi gerektiği konusunda uyarır ve El Chivo'nun yanında uzaklaşır<sup>371</sup>.

Ramiro arkadaşıyla birlikte banka soymaya kalkmıştır. Fakat işler yolunda gitmez. Leonardo'nun Polis olan ortağı tarafından, banka soygunu sırasında tam kalbinden Ramiro'yu vurularak ölümüne neden olur<sup>372</sup>. Ardında Octavio, annesi ve Susana cenaze merasiminde bir araya gelirler.

“21 Grams”da Michael Peck ve kızları Laura Peck ve Kedia Peck, Jack Jordon'un kamyonetiyle neden olduğu bir trafik kazası sonrasında ölmüşlerdir. Cristina Peck, cenaze merasiminde babasının bir şeyler yemesi gerektiğini söylemesi üzerine aç olmadığını ifade eder<sup>373</sup>. Cenazede bir bardağa buz koyar ve üzerine içki ekler<sup>374</sup>. Arkadaşı Claudia karakola giderek suçlamada bulunması gerektiğini ifade eder. O ise hiçbir şeyin kızlarını geri getirmeyeceğini söyler. Sadece yalnız kalmak istemektedir<sup>375</sup>.

“*Biutiful*”da Uxbal telepati yeteneğiyle ölümlere son yolculuklarında yardım etmektedir. Diğer tarafa geçişte sorun yaşamamaları için çabalar. Telepati yeteneğini kullanarak Luis ve iki çocuğa<sup>376</sup> ve yaşlı bir adama yardımcı oluyor<sup>377</sup>.

Uxbal hastanede kan örneği verdikten sonra kiliseye gider<sup>378</sup>. Vefat etmiş üç cesedin bulunduğu bir odada sandalyeye oturarak. “*Kirpiklerim hareketsiz kalbimde öyle*” diyerek dua eder. Çocuklardan ikisinde her hangi bir sorun olmamışken Luis obur dünyaya geçişte sorun yaşamaktadır. Luis burada tutanın ne olduğunu sorar ve odadan dışarı çıkar<sup>379</sup>. Ailesiyle konuşur. Bir saati çaldığı için pişman olduğunu ve gitmekte zorlandığını söyler. Annesi ise “Benim çocuğun hırsız değil” diyerek duruma karşı çıkar ve Uxbal'ı kovar<sup>380</sup>. Luis'in babası ise Uxbal'ı nezarethaneden çıktıktan sonra evinin kapısında durdurur. Eşinin engel olduğu parayı ona uzatır. Bir gün öncesinde oğluyla tartıştığını ve

---

371 Filmin 32'36'' dk.sında

372 Filmin 106'44''dk.sında

373 Filmin 46'52'' dk.sında

374 Filmin 48'58'' dk.sında

375 Filmin 49'50'' dk.sında

376 Filmin 69'25'' dk.sında

377 Filmin 128'08'' dk.sında

378 Filmin 08'50'' dk.sında

379 Filmin 12'13'' dk.sında

380 Filmin 13'00'' dk. sında

Luis'in ne demek istediğini bildiğini söyler<sup>381</sup>. Uxbal ise çaldığı saatin yatağının ayaklarının birinin arkasında olduğunu ifade eder ve ayrılır.

Ayrı yeteneği film içerisinde yaşlı bir çiftin ölümünde de sergiler. Yaşlı adama yardımcı olur. Bunun karşılığı olarak yaşlı eşi kadından para alır<sup>382</sup>. Bu ölen insanlara yardım etmesi cenaze merasimleri sırasındadır. Böylelikle cenaze merasimlerine sıklıkla katılır.

Mateo Gama Fernandez ise ilk defini 1966 yılında yapılmıştır. Mezarlığın yerine yapılacak alışveriş merkezi nedeniyle mumyalanmış cesedi yakılacaktır<sup>383</sup>. Uxbal'ın babası Mateo Gama Fernandez, Franko rejiminden ve idam edilmekten kaçmış ama birkaç hafta sonra Meksika'da zatürreden ölmüştür. Babasını hiç görmemiştir. Tanımıyordur. Mateo Fernandez Gama 1966 yılın Meksika'da ölmüştür, gemiyle İspanya'ya nakledilmeden önce mumyalanmıştır. Mezar açılır. Naşı Montjuic Krematoryumu'na yakılmak üzere götürülür. Montjuic Krematoryumu'na cesedi teşhis etmek için giderler. Mezarından çıkan eşyaları Uxbal teslim alır ve dönüş yolunda Tito'nun aracının içinde eşyaları inceler<sup>384</sup>.

“*Birdman*”de Riggan Thomson *Raymond Carver*'dan uyarlanan Tiyatro oyununda oyunun içeriği gereği Ed sevgilisi Edi'yi aynı yatakta Mel ile yakalaması üzerine önce silahını onlara doğrultur. Ardında kendi kafasına dayar ve tetiği çeker. Bu sahne filmde birkaç açıdan gösterilir. Özellikle provalar boyunca devam eder. Fakat aynı sahne gale gecesinde oynanırken Riggan Thomson silahı gerçek bir silahla değiştirir ve sahnede silah gerçekten ateşlenir. Film hastane odasında devam eder. Eşi Sylvia, Riggan Thomson'un başında beklemektedir. Burnunu vurup koparmıştır. Ameliyat olmuş ve iyi durumdadır. Riggan Thomson hastane odasında uyanır. Açılan kapıdan içeri Jake, elinde Tabitha'nın yazdığı makale ile girer. Makaleyi Sylvia okur; “*Cahilliğin Umulmayan Erdemi*” başlığını taşır. Bu aynı zamanda filmin ikinci adıdır. Jake televizyonu açar ve Central Park'ta Riggan Thomson adına mum yaktıklarını ifade eder<sup>385</sup>. Riggan'ın yattığı hastane odasından içeriye zorla giren gazetecileri çıkartmak için Jake koridora çıkar ve içeri kızı Samantha kapıda annesi Sylvia ile

---

381 Filmin 46'37'' dk. sında

382 Filmin 128'08'' dk. sında

383 Filmin 82'32'' dk. sında

384 Filmin 82'40'' dk. sında

385 Filmin 105'35'' dk. sında

vedalaştıktan sonra elinde leylakla birlikte Riggan Thomson'un yanına gelir. Mevcut süreç neredeyse bir cenaze merasimi biçiminde işlerlik kazanır.

“*The Revenant*” filminin başlangıç sahnesinde Arikaralar Rocky Dağı Şirketi'nin kürk elde etmek için kurduğu kamp alanına saldırırlar<sup>386</sup>. Elk Dog'un kızı Powaga'yı aramaktadır. Kendi ağzıyla kamp alanında bulamadığını ifade eder yanındaki Arikalalara<sup>387</sup>. Komutan Andrew Henry ve adamları tekne ile buldukları yerden uzaklaşırlar. Tekneye kamera tekrar döndüğünde tekneye bine bilen fakat teknede hayatını kaybeden bir arkadaşlarını suya bırakırlar. Bu sırada Komutan Andrew Henry sesinden şu ifadeleri duyarız;

“- Ve toprak una dönüşür

- Amin

- Ve sabah olduğunda, Tanrı'nın bu kulu Mesih'le buluşacak.

- Amin. Amin.” Gemideki diğer kürk avcıları ise ‘Amin’ diyerek duruma eşlik ederler.

Arikaraların saldırısından sonra Komutan Andrew Henry ve diğer kürk avcıları yeni bir rota çizer ve o rotada ilerlerler. Hugh Glass, yaptıkları yolculuk sırasında ayı saldırısına uğrar<sup>388</sup> ve ağır şekilde yaralanır. Önce sedye ile taşınır<sup>389</sup> ardından sarp, yamaç bir araziye geldiklerinde daha fazla götüremeyeceklerini anlayınca<sup>390</sup> geride John Fitzgerald, Bridger ve Hawk'ı bırakarak grup yoluna devam eder. Görevleri Hugh Glass öldükten sonra hak ettiği şekilde törenle gömülmesini ve sonrasında yollarına devam etmeleridir. John Fitzgerald, bu merasim için derin bir mezar bile kazmıştır<sup>391</sup>. Fakat Hawk'ı öldürmesi üzerine Bridger durumu öğrenmemesi için erken saatte Kızılderililerin geldiğini söyleyerek Hugh Glass'ı geride bırakarak kaçmışlardır<sup>392</sup>.

---

386 Filmin 06'04'' dk.sında

387 Filmin 12'41'' dk.sında

388 Filmin 24'21'' dk.sında

389 Filmin 35'11'' dk.sında

390 Filmin 36'27'' dk.sında

391 Filmin 42'20'' dk.sında

392 Filmin 51'33'' dk.sında

Komutan Andrew Henry'nin şirketin merkezi olarak kullandığı Ford Kahowa kasabasına ulaşırlar<sup>393</sup>. Kasabaya varmadan çıktıkları son tepede John Fitzgerald, Biredger'e;

Evet! İşte orada (*Ford Kahowa kasabası*). Başardık. Kendinle gurur duyman gerek evlat. Emirlerle itaat ettik. Yalnızca cenaze kısmını atladık. Sakın oraya gidip vicdan yapmaya falan başlama olur mu? Çünkü bizi ipin ucunda sallandıracakları gecenin geleceği kadar kesin. Biz yapmamız gerekeni yaptık (*The Revenant*).

Şeklinde telkinde bulunur. Ardında Ford Kahowa kasabasına vardıklarında Komutan Andrew Henry ile konuşurlar; John Fitzgerald;

Fazladan bir günümüz vardı bu yüzden daha derin kazıp üzerine biraz kaya koyduk. Bu sayede leş yiyiciler çıkaramaz. Doğru şekilde ve tümüyle halledildi. Doğru bir şekilde gömüldü. Gerçek şu ki Hawk kaybolduğunda vahşiler konusunda endişeliydim. Devam etmeye hazırdım. Bridger kalmayı savundu. Kalmamızı istedi çünkü Glass'ın mezarının üzerine koymak için en azından bir haç falan yapabilecekti. Yaptığı buydu. Yaptığımız buydu (*The Revenant*).

Komutan Andrew Henry ise;

Ağırlığınızı koyduğunuz için minnettarım Bay Bridger, bundan emindim... Pekâlâ. Mutabık kalınan anlaşmanın değişmediğini varsayabilir miyim? Cesaretiniz, onurunuz ve hizmetleriniz için teşekkür ederim. Anlaşma ya da değil Bay Bridger, yaptığımız şey için bazı şeyleri hak ediyorsunuz... Hepimiz Glass'ın içinde olduğu durumu gördük. Yapılacak başka bir şey yoktu, öyle değil mi? (*The Revenant*).

John Fitzgerald ise “Tabii ki, hepimiz gördük” şeklinde cümleyi bağlar böylelikle cenaze merasiminin tam ve doğru şekilde yapılmasının film içerisinde kapladığı anlam ve değeri açıktır.

#### 4.1.2.3. Bağımlılıklar

İnsanın ruh halini değiştiren maddelerin kullanımı, bitkilerin insan algısı üzerinde yapabileceği güçlü etkilerin farkına vardığı ilk andan itibaren süregelen ve insanlık tarihi kader eskidir. Madde kullanımı genel olarak ruhsal bir bozukluk olmamasına rağmen madde bağımlılığı ruhsal bir hastalık olarak değerlendirilir. Tanı koymak için dört kriterden birine uygun olarak, bozulma bulgusu gereklidir:

1- Yükümlülüklerini yerine getirmede başarısızlık,

2- Araba kullanmak gibi, açık bir tehlikenin mevcut olduğu durumlarda, yineleyici biçimde kullanım,

3- Yineleyici yasal sorunlar,

---

<sup>393</sup> Filmin 90'03'' dk.sında

4- Madde ile ilişkili toplumsal ya da kişisel sorunlara rağmen kullanmanın sürdürülmesidir (Wedding vd., 2016, s. 344). Diğer yandan *madde bağımlılığının etkeleri* ise;

A ) Bağımlılık yapan madde/nesnelerin fiziki etkisi birbirinden farklıdır. Mesela alkol bağımlılığı bireyde şişmanlık, yüzde kızarıklık ve sinire neden olurken sigara bağımlılığı deride renk değişimi, kilo kaybı gibi etkiler ortaya çıkartır.

Bunun yanında birbirinden farklı gibi görünen madde, alkol, uçucu madde ve nikotin gibi bağımlılıklar bireyde kilo kaybı, tedirginlik ve kişinin içine kapanması gibi ortak fiziki özellikleri mevcuttur.

En çok bilinen bağımlılık türleri madde, alkol, sigara ve internettir. Bu bağlamda özellikle ailelerin ve bireylerin bu fiziki değişimleri gözlemlenmeleri ve gerekli tedbirleri zamanında almaları birçok vakanın olumsuz şekilde sonuçlanmasını engeller.

B ) Bağımlılıklar bireyde maddi kayıplara, aile ve toplum içerisinde huzursuzluklara, sosyal çevreden uzaklaşarak uyum güçlükleri yaşamak, iş hayatında olağanın dışında tepkiler vermek ve grup çalışmalarındaki uyumsuzluk, bireyin kendi öz bakımını ihmal etmesi, asosyal davranışlar geliştirmek gibi birçok sosyal ve maddi etkileri mevcuttur.

İnsanın ruh halini değiştiren maddelerin kullanımı, bitkilerin insan algısı üzerinde yapabileceği güçlü etkilerin farkına vardığı ilk andan itibaren süregelen ve insanlık tarihi kader eskidir. *Madde istismarı ve madde bağımlılık sorunlarını* olmak üzere madde kullanım bozuklukları değerlendirilir.

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*, çektiği altı uzun metraj film çalışmasında farklı bağımlılık türleri ve bu bağımlılıkların farklı evrelerinden seçtiği birçok karakteri ayrıntılı olarak irdelemiştir (Tablo 8).

“*Amores Perros*”da evde Octavio yemek yerken Ramiro’da masaya gelir<sup>394</sup>. Otu (uyuşturucusu) olup olmadığını sorar Octavio’ya, Octavio başını iki yana sallayarak olmadığını ifade eder. Ardından anneleri gelir ve evde yiyecek bir şeyin kalmadığını, bebeğin beze ve mamaya ihtiyacı olduğunu söyleyerek para

---

<sup>394</sup> Filmin 13’54’’ dk.sında

isteyince Ramiro maaşını henüz almadığını ve parası olmadığını söyler. Octavio ise Ramiro'ya “Uyuşturucu satıcıları iyi kazanmıyorlar mı?” diye sorması üzerine durumu yalanlamaz fakat çenesini sıkı tutması gerektiğini söyler<sup>395</sup>.

*Tablo 8. Karakterlere Ait Bağımlılıklar*

Film adı	Kim	Bağımlılık Türü
<b>Amores Perros</b>	Ramiro	Uyuşturucu
	Octavio	Uyuşturucu, Sigara
	El Chivo	Alkol
	Susana'nın annesi	Alkol
<b>21 Grams</b>	Cristina Peck	Kokain ve Kimyasal Hap
	Paul Rivers	Sigara Bağımlısı
	Jack Jordon	Uyuşturucu ve Alkol
	Mariana Jordon	Sigara ve Alkol
<b>Babel</b>	Chieko	İçki ve Kimyasal Hap
	Susan	Bir Çeşit Tütsü
	Santiago	İçki
<b>Biutiful</b>	Marambra	İçki ve Uyuşturucu
	Uxbal	İçki ve Uyuşturucu
	Tito	İçki ve Uyuşturucu
	Mateo	Sigara
<b>Birdman</b>	Riggan	İçki, Uyuşturucu (Esrar) ve Sigara
	Samantha	Uyuşturucu (Esrar)
	Mike	Sigara
<b>The Revenant</b>	Hugh Glass	Bir Çeşit Tütsü
	John Fitzgerald	Pipo İçer ve Alkol

Octavio, abisi Ramiro ve Susana'nın da kavga ettikleri sahnede yan odada sigara içerek kavgalarını dinlemiştir. Ramiro ve Susana'ya bir walkman alır ve birlikte müzik dinlerler ardında müziğin ritmine kapılan Ramiro, çocuklarını kulağına alıp oynamak ister fakat Susana yeni uyuttuğunu söyler. Ramiro onu dinlemez ve çocuklarını kucağına alır. Çocuk ağlar. Yeğenini sesine Octavio uyuyamaya çalışır ama uyuyamaz<sup>396</sup>.

Octavio'un Susana ile cumartesi yola çıkmayı planladıkları sahnede Octavio sigara içer<sup>397</sup>. Susana'ya ile birlikte cumartesi akşam kaçacaklardır. Biriktirdikleri paranın bir kısmı ile Cofi'yi son bir defa daha dövüşe sokup, Ramiro'nun işte olduğu saat 12'de araçta bileceklerdir. Ramiro ise artık işlerine karışamayacaktır çünkü Octavio'nun isteği üzerine Mauricio'nun adamları onu dövmetedirler<sup>398</sup>.

Ayrıca Gustavo Miranda Garfias üvey kardeşi Luis Miranda Solares'i öldürmek istemektedir ve Leonardo'dan yardım ister. O da arkadaşı El Chivo'ya

<sup>395</sup> Filmin 13'54'' dk.sında

<sup>396</sup> Filmin 22'50''da.sında

<sup>397</sup> Filmin 45'42'' dk.sında

<sup>398</sup> Filmin 46'46'' dk.sında



götürür. Anlaşırlar ve El Chivo, Luis Miranda Solares'i yakalayıp<sup>399</sup> kendi köpekleriyle birlikte kaldığı yere götürür<sup>400</sup>. Ellerini kelepçeler ve bir şey içmek isteyip istemediğini sorar. Rom, su ve sütün dışında bir şeyin olmadığını söyler<sup>401</sup>. Ne istediğini 3 sefer sorar. Luis Miranda Solares su ister. Önüne koyar ama ellerini çözmez. El Chivo, Luis Miranda Solares'in önüne suyu koyduktan sonra 'Şerefe'der<sup>402</sup>. Anlaşılacağı üzere kendisi rom almıştır. Kötü bir depoda Romun bulunması. Hali hazırda El Chivo'nun bağımlılığının bir kanıtıdır. Ardından onu kimin tuttuğu üzerine konuşma yaptıktan<sup>403</sup> sonra ağzına bir bez parçası ile kapattır ve yanından ayrılır.

Susana çocuğunu annesine bırakmıştır. Ramiro'nun annesi kardeşinin taşınmasına yardım ettiği için Ramiro'nun çocuğana bakamamıştır<sup>404</sup>. Susana, annesinin evine gittiğinde çocuğunu bir odada ağlarken bulur<sup>405</sup>. Susana'nın annesi ise başka bir odada oturmaktadır. Susana çocuğunu alır ve çıkarken annesine "İçmeye devam edebilirsin" diye söylenerek çıkar<sup>406</sup>. O çıktığında annesi kadehten bir yudum daha alır<sup>407</sup>.

"*Biutiful*"da Uxbal'ın Çinli işçiler üşümesin diye aldığı<sup>408</sup> ısıtıcılardan çıkan gazdan dolayı zehirlenmesi üzerine<sup>409</sup> Hai ve Lewei'nin yanına gider. Depoya inerler fakat yapılacak bir şey kalmamıştır. Oradan da Bea'nın yanına gider<sup>410</sup> ve suçluluk duyduğunu aktarır. Son olarak da Tito'nun yanına clube gider<sup>411</sup>. Tito garsondan Uxbal için Jack Daniels ister. Masaya oturur. Bir müddet içtikten sonra Tito masaya uyuşturucu bırakır ve içmek için hazırlar. Uxbal'a da "Sen bırakalı ne kadar oldu en az iki yıl oldu" diyerek hem Uxbal'a soru sorar

---

399 Filmin 120'08'' dk.sında  
400 Filmin 121'18'' dk.sında  
401 Filmin 121'18'' dk.sında  
402 Filmin 122'45'' dk.sında  
403 Filmin 123'04'' dk.sında  
404 Filmin 05'07'' dk.sında  
405 Filmin 46'58'' dk.sında  
406 Filmin 47'24'' dk.sında  
407 Filmin 47'32'' dk.sında  
408 Filmin 64'26'' dk.sında  
409 Filmin 88'06'' dk.sında  
410 Filmin 94'27'' dk.sında  
411 Filmin 99'12'' dk.sında

hem de yanındakileri bilgilendirir ve ekler “Şimdiki haline bakın”der. Ardında Tito, Uxbal’a uyuşturucu verir ve o da burnundan çekerek uyuşturucu alır<sup>412</sup>.

Uxbal’ın kardeşi Tito ile Uxbal’ın çocuklarının annesi, eski eşi Marambra’yı izleyiciye ilk defa tanıtırken<sup>413</sup> aralarında ki ilişkiyi teşhir ederek tanıtılır. Bu sahnede Tito’nun telefonu çalar ve uyanır. Telefona bakar fakat müzik sesinden bir şey duyulmaz ve Marambra’ya seslenir. Marambra kapıya gelir ve sessizce müziğin sesini kısmaya gider. Arayan Uxbal’dır. Babalarının mezarı üzerine inşa edilecek market işini konuşurlar ve babaları Mateo Gama Fernandez’i yakma kararı alırlar. Bu sırada Marambra yatağa gelir ve müzik eşliğinde dans eder yatakta. Yarı çıplak bir halde ağızda sigara ve bir elinde dolu bir kadeh vardır. İçkinin bir kısmını Tito’nun üzerine döker<sup>414</sup>. Tito telefon konuşması bittikten sonra Marambra ile kavga eder ve Marambra üzerine giyerek evden çıkar<sup>415</sup>.

Uxbal’ın Ekweme’nin tutuklandığı sahnede olaylara karışmış ve gözaltına alınmıştır. Gözaltında kefaletini ödeyerek Tito çıkartır. Evine gidip üzerini değiştirir ve çocukları almak için Marambraya gider. Çocuklar uyumuştur. Marambra, Uxbal’ın kalabileceğini söyler ve çay ya da kahve yapabileceğini şarabının da olduğunu ikram edebileceğini ifade eder<sup>416</sup>. Ardında “Bana öyle bakma yemin ederim içmiyorum” şeklinde sözlerini tamamlar. Filmde gösterilmez fakat diyaloglardan anladığımız üzere Mateo sigara içerken yatağını yakmıştır. Ablası Ana tam zamanında yetişerek alevlerin büyümesini engellemiştir. Mateo’nun sigara içip yatağını yakması üzerine Marambra dışarı uygunsuz elbiselerle çıkıp gecenin bir yarısı dönmüştür<sup>417</sup>. “Biraz eğlenmeye hakkı olup olmadığını” sorar Uxbal’a. Buradan da Marambra’nın içki aldığı açıktır. Çünkü “gökyüzünde yıldızların olduğunu” söyler konuşmanın başında

---

<sup>412</sup> Filmin 101’31’’ dk.sında (Ayrıca filmin ilk sahnesinde Uxbal’ın kolundan kan almaya çalışan hemşirenin damarını bulamaması üzerine hemşirenin elindeki şırıngayı alarak kolundan kan alması sonrasında hemşirenin bunu nereden öğrendiğini sorması bar sahnesinde açıklığa kavuşur (Filmin 06’09’’ dk.sında).

<sup>413</sup> Filmin 19’35’’ dk.sında

<sup>414</sup> Filmin 21’14’’ dk.sında

<sup>415</sup> Filmin 22’05’’ dk.sında

<sup>416</sup> Filmin 48’38’’ dk.sında

<sup>417</sup> Filmin 84’51’’ dk.sında

fakat konuşmanın sonunda Uxbal “O dışarda gördüklerin yıldız değil senin sinir sistemin”’der<sup>418</sup>.

Çinli işçilerin ölümü üzerine Uxbal konuşmak için Tito’nun evine gider<sup>419</sup>. Evde Marambra’nın çantasını görür ve yatak odasına gittiğinde Marambra’yı bitkin bir halde bulur. Uxbal, Tito’yu tehdit eder ve ardından yatak odasına gidip Marambra ile uzun bir konuşma yapar<sup>420</sup>. Bu konuşma sırasında Marambra “Beni yeniden göndermen gerek”’der Uxbal’a. Ve “Klinikte kayışlarla bağladıklarımı” söyler<sup>421</sup>. Konuşmanın sonundaysa Marambra’nın sigara içmesiyle biter<sup>422</sup>.

İge’nin eve yerleşip Uxbal ve çocuklarla ilgilenmeye başlamasının ardında Uxbal yataktan artık kalkamaz durumdadır. Akşamında ise Mike ve kızı Ana’ya Marambra’nın “Daha önce onu ziyaret ettiğimiz yerde (klinikte)” hatırlıyor musun?” diye sorar<sup>423</sup>. Ana ise onu görmeye gitmek ister. Uxbal, “Marambra’nın şu an dinlenmesi gerektiğini daha sonra gidebileceğini” belirtir. Ana’nın doğum günüdür. Pastayı Mateo getirir, dilek tutar ve Ana mumları üfler<sup>424</sup>. Uxbal hediye olarak Ana ve Mateo’ya Bea’nın verdiği taşları verir ve iyi bakmalarını ister.

“*Birdman*”’de Riggan’ın kızı Samantha madde bağımlılığı nedeniyle rehabilitasyona gitmektedir. Riggan’ın bir akşam ona teşekkür etmek için bulunduğu odaya girmesi üzerine birkaç cümle kurduktan sonra onun şüpheli davranışları ve odadaki koku üzerine önce çöpü ardında da fıstık ezmesi kavanozundaki sigaraya sarılı haldeki esrarı bulur<sup>425</sup>. Konuşmaları şiddetli bir şekilde Samantha’nın babasını ağır bir dille eleştirmesiyle biter. Ardında odadan çıkar Riggan ise duymak istemediği şeyler kaşısında hiçbir şey diyemez. Odada yalnız kalan Riggan, kızı Samantha’da kalan esrarı bitirir<sup>426</sup>. Parmaklarının yanması üzerine üç kez çektiği sigarayı bırakır<sup>427</sup>.

---

418 Filmin 87’40’’.dk.sında

419 Filmin 116’16’’.dk.sında

420 Filmin 119’18’’.dk.sında

421 Filmin 119’03’’.dk.sında

422 Filmin 119’28’’.dk.sında

423 Filmin 122’29’’.dk.sında

424 Filmin 123’33’’.dk.sında

425 Filmin 39’23’’da.sında

426 Filmin 41’42’’da.sında

427 Filmin 41’52’’de.sında

Ayrıca Riggan, ilk ön gösterimde Mike'nin her şeyi mahvetmesi üzerine perdeleri indirtip<sup>428</sup> kulise gittiğinde eski eşi Sylvia, Riggan'a kızı Samantha ile aralarındaki ilişkinin nasıl gittiğini sorar. Samantha'nın onu rehabilitasyona sokan her şeyden ve herkese karşı tepkili olduğunu belirtir<sup>429</sup>. Böylelikle olayların Samantha'nın kontrolünden çıktığını ve ailesinin zorla rehabilitasyona gönderdiğini anlarız. Riggan ve Sylvia arasındaki konuşma Riggan'ın bunları çok defa dinlediği ve kapatmak istemesi üzerine sonlanmaya doğru evrilirken Riggan kulisteki aynanın yanından kalkar ve mini dolaptan bir bira alır. Bunun üzerine Sylvia “İçiyor musun” diye sorar. Riggan ise “Sadece bir bira” şeklinde cevap verir<sup>430</sup>. Buradanda anlarız ki Riggan'ın daha önceye ait bir içki sorunu yaşanmış. Bunun nitelikli verisini Tabihha ile barda konuşmalarının üzerine gittiği küçük bir büfeden aldığı içkiyi içip sokaktaki bir apartmanın girişinde sabahlar<sup>431</sup>.

Riggan'ın, Samantha ve Mike'yi birlikte olduklarını anladığı sahne olan son ön gösterimden önce kulis arkasında makyajını yaptığı sahnede<sup>432</sup>; makyajını bırakıp set arkası görevlilerinden sigara ister<sup>433</sup> ve kulisin arka sokağa açılan kapının önünde, yağmur altında sigara içer<sup>434</sup>. Bütün bunların dışında film içerisinde birçok kes Samantha, Mike ile birlikte sigara içtikleri çatı sahneleri mevcuttur<sup>435</sup>. Bu sahnelerden birinde Samantha yükseklikle adrenalin aradığını uyuşturucuya en yakın şeyin bu olduğunu açıkça belirtir<sup>436</sup>. Fakat yönetmen mevcut film çekimlerinde oyuncu *Emman Stone*'nun çanlandırdığı Samantha karakteri için “Rehabilitasyona gidiyor. Bunun yönlerini vermeyi çok iyi başardı” (Vurdu, 2015d) şeklinde olumlu eleştiriler almıştır.

“*The Revenant*”da ormanda avlanırken boz bir ayı tarafından ağır şekilde yaralanan<sup>437</sup> Hugh Glass birlikte olduğu arkadaşları tarafında geride bırakıldıktan kısa bir süre sonra Hugh Glass kendine gelir. Sürünerek yakındaki bir ırmağa ulaşır<sup>438</sup>. Bir yandan yiyecek bulurken diğer yanda yaralarını barutla yakarak

---

428 Filmin 26'25''de.sında

429 Filmin 27'49''da.sında

430 Filmin 28'20''dk.sında

431 Filmin 27'49''dk.sında

432 Filmin 72'05''dk.sında

433 Filmin 72'05''dk.sında

434 Filmin 72'55''dk.sında

435 Filmin 65'10''dk. ve filmin 49'39''da. sında

436 Filmin 49'56''dk. sında

437 Filmin 28'20''dk.sında

438 Filmin 64'53''dk.sında

iyileştirmeye çalışır<sup>439</sup>. Nehir boyundan ayrılmaz. Balık tutarak hayatta kalmaya çalışır<sup>440</sup>. Bu sırada bufalo sürülerini fark eder<sup>441</sup> ve onlara bakmak için dere yatağından yukarı çıkar. Fakat onları avlayacak ne malzemesi ne de gücü vardır. Gece olduğunda çakal sürüsünün yere yıktığı bir bufalonun çevresine ateş yakarak çakalları uzaklaştıran Hikuc'u görünce sürünerek yanına gider. Hikuc'tan et ister<sup>442</sup> ve alır. Sabah birlikte yola koyulurlar<sup>443</sup>. Hikuc daha fazla Pavni bulmak için güneye gitmektedir. Kendisiyle gelebileceğini söylemiştir. Yolda Hikuc bazı kurumuş bitkileri toplar<sup>444</sup>. Ormanlık bir alana geldiklerinde fırtına çıkar. Hikuc baltasıyla odunları keser<sup>445</sup>. Kestiği dalların bir kısmını ateş yakmada kullanır diğer kısmıyla ise korunmak için çatı yapımında kullanır<sup>446</sup>. Ardından topladığı bitkilerin bir kısmını Hugh Glass'ın yaralarına sürer bir kısmını ise ateşe atarak bir çeşit tütsü yapar. Yaptığı çatının altına Hugh Glass'ı koyar ve üzerindeki çatıyı örter<sup>447</sup>. Hugh Glass bu tütsünün etkisiyle rüyalar görür<sup>448</sup>. Ardında Hugh Glass kendine gelir ve üzerinde ki örtüyü kaldırır. Hikuc'un gitmiş olduğunu anlar<sup>449</sup>. Burada yakılan ve üzerindeki yaralara sürülen bitkisel karışımlar hem onun kendinden geçmesine hem de yaralarının iyileşmesine neden olmuştur. Hugh Glass'ın bağımlılığı söz konusu olmasa da hem uyuşturucu hem de iyileştirici bir yanı öne çıkar bu tütsünün. Genel maddelerde mevcut olan sayıklayıcı ve hayal görmesine neden olan yönleri mevcuttur.

John Fitzgerald ise filmde Hugh Glass'ın ayı tarafında yaralandığı sahnede Hawk ile kavga ettikten sonra çevre güvenliği almak için gönderildiği ağaç altında<sup>450</sup> Hugh Glass'ın iyileşmeyeceği o yüzden işini hemen bitirmeleri gerektiğini aksi takdirde yaraların verdiği acılardan dolayı bağırması nedeniyle yerlilerin onların buldukları yeri tezpit edebileceklerini ifade eder<sup>451</sup>. Ve

---

439 Filmin 67'14''. dk.sında

440 Filmin 81'15''. dk.sında

441 Filmin 82'40''. dk.sında

442 Filmin 85'22''. dk.sında

443 Filmin 88'33''. dk.sında

444 Filmin 93'06''. dk.sında

445 Filmin 95'49''. dk.sında

446 Filmin 96'25''. dk.sında

447 Filmin 97'03''. dk.sında

448 Filmin 97'25''. dk.sından filmin 01'25''. dk.sında na kadar devam eder ayrıca rüyanın içeriği ile ilgili ayrıntılı bilgi **Bkz.** Mitsel Yapı bölümü.

449 Filmin 99'52''. dk.sında

450 Filmin 30'35''. dk.sında

451 Filmin 30'52''. dk.sında

“Böyle bağırsa hepimiz ölücez” şeklinde söylenerek uzaklaşır. Bu sırada yanında taşıdığı pipo ile tütün içmeyi sürdürür.

John Fitzgerald’ın Hugh Glass’ı boğmaya çalışırken oğlu Hawk’ın gelmesi ve ardından Bridger’e seslenmesi üzerine, Bridger duymasın diye Hawk’ı öldürür. Bridger geldiğinde<sup>452</sup> Hawk’ı sorması üzerine ‘seninle değil miydi’ şeklinde karşı soru sorar. Bir taraftan endişeli bir şekilde piposuyla tütün çekmektedir. Bu da gösteriyor ki John Fitzgerald’ın beklenmedik durumlar karşısında stresli anlarda tütün içmeyi tercih ederek stresini azaltmaya çalışıyor.

Ayrıca John Fitzgerald’ın Bridger ile kamp alanına gittikten sonra Komutan Andrew Henry ile birlikte kendisinin tuzak kurmak için antlaşma yaptığını ve şu anda derileri gömmek zorunda kaldıkları için ellerine para geçmediğinden dem vurduğu sahne bitiminde John Fitzgerald’ın fazlasıyla alkol almıştır. Barın arka kısmından çıktıktan sonra alkolün etkisiyle yürüyemediğini ve yere düştüğünü görürüz<sup>453</sup>.

“*Babel*”de Richard ve Susan Fas’a yaptıkları seyahat sırasında otobüsün camından içeriye bir mermi girer ve Susan’ı tam sol omzundan yaralanır<sup>454</sup>. Yakın bir köyde doktor olduğunu söylerler ve köyün ambulans için daha elverişli olması sebebiyle köye giderler. Bu sırada doktor da bisikletiyle gelir. Yaraya bakar. Hastaneye gitmesi gerektiğini ifade eder ve yaraların dikilmesi gerektiğini söyler. Doktorun aslında bir veterinerdir. Yarasını dikmez ise kan kaybından ölebileceğini söyler. Susan dikilmesi taraftarı değildir. Richard ve rehber Anwar, Susan’ı tutarlar ve doktor dikişi atar. Susan yattığı yerden sancılar çekmekte ve çocukları Mike ve Debbie ile konuşmak istemektedir. Hasta yattığı evde yaşlı kadın onu rahatlatmak için sigaraya benzeyen bir şekilde sarılmış bir karışım içirir. Susana içtiği madde ile birlikte sakinleşir ve bir süreliğine kendinden geçer<sup>455</sup>.

Mike ve Debbie’in bakıcısı olan Amelia oğlunun düğün töreni için Meksika’ya geçmek zorundadır. Bakıcı arkadaşı Lucia’dan yardım ister fakat sonuçsuz kalır. Yapacak bir şey kalmayınca çocukların ve kendi eşyalarını hazırlar. Yeğeni Santiago’nun aracı ile Meksika’ya Amelia, Debbie ve Mike ile

---

<sup>452</sup> Filmin 48’17”. dk.sında

<sup>453</sup> Filmin 107’45”. dk.sında

<sup>454</sup> Filmin 18’25”. dk.sında

<sup>455</sup> Filmin 60’26”. dk.sında

birlikte geçerler. Düğünün kurulu olduğu eve gelirler kapıda damat olan oğlu Luis onları karşılar. Düğünde davetli konuklar ve özellikle Santiago iç alır. Düğün neredeyse son bulmak üzeredir ve Amelia bakıcılığını yaptığı Mike ve Debbie'yi de yanına alarak yeğeni Santiago'nun kullandığı araç ile düğün yerinden sabaha karşı ayrılırlar. Santiago hem alkolün hem de uykusuzluğun getirdiği yorgunlukla bir an direksiyonda sayıklar. Amelia'nın uyarısının ardında kendini toplar. Daha yakın olması sebebiyle gündüz geçtikleri güzergahı değiştirerek farklı bir sınır kapısına yönelir. Sınırdaki Santiago'ya çeşitli sorular yöneltilir. San Diego'ya gittikleri söyler. Arkadaki çocukların sorulmasına cevap olarak "Yeğenlerim" der. Ama ardından Amelia "Onlara baktığımı" söyler ve pasaportlarını verir. Evrakları kontrol eden polis birkaç dakika beklemeleri gerektiğini ifade eder ve içeri geçer. Santiago bekletilmekten ve olanlardan sinirlenmiştir. İçerden çıkan polis Amelia'ya çocuklara baktığında dolayı anne ve babalarına ait izin belgelerinin yanında olmaları gerektiğini söyler. Santiago'nun konuşması ile alkollü olup olmadığını sorar. Aralarında dozu giderek yükselen bir konuşmaya dönüşür. Arkalarından gelen araçta işlemlerinin yapılabilmesi için Santiago'yu araçtan indirmekten vazgeçer polis ve ikinci teftiş noktasına gelmesini ister. Teftiş noktasına doğru giderken gaza basar ve sınır karakolundan ayrılır<sup>456</sup>. Sınırdan kaçak olarak girmişlerdir ve ekipler aracın peşlerine düşerler. Santiago ana asfalt zeminden sapar ve stabilize bir yola girer. Biraz ilerledikten sonra durur. Amelia, Mike ve Debbie'yi araçtan indirir. Polisleri atlattıktan sonra gelip onları alacağını söyler<sup>457</sup>. Böylelikle kuzeninin düğününde içen Santiago başına dert açmış olur.

Chieko okuldan eve geldiğinde üzerini değiştirir, televizyon izler ve ardından kapı çalar. Kapıyı açtığında arkadaşı Mitsu gelir ve birlikte dışarı çıkarlar. Gittikleri parkta Chieko yeni erkek arkadaşı Haruki ile Mitsu'da Takeshi ile tanışır<sup>458</sup>. Erkekler onlara viski ve ilaç verirler. Kızlar ise verilen viski ve ilaçları kabul eder ve içerler<sup>459</sup>. Aralarında şakalaşma başlar ve parkta su şelaleleri ile oynarlar. Chieko salıncakta sallanırken hiç de iyi görünmez ardında akşam karardığında tramvaya binerler. Etrafindakiler onların aşırı davranışlarından

---

<sup>456</sup> Filmin 83'28". dk.sında

<sup>457</sup> Filmin 85'29". dk.sında

<sup>458</sup> Filmin 63'16". dk.sında

<sup>459</sup> Filmin 64'26". dk.sında

rahatsız olurlar. Eğlence yerlerine giderler. Çevresindekiler gibi davranmaya çalışır Chieko, müziğin sesini duymadığı için ve giderek kendinden geçer. Bir an kendine geldiğinde arkadaşı Mitsu ile yeni tanıştığı erkek arkadaşı Haruki'nin öpüşüklerini görür ve oradan ayrılır. Sokakta tek başına yürür, çevresini izleyerek ve evine geri döner.

Böylelikle Santiago içkili araç kullandığı için başını belaya sokmuş, Chieko ve arkadaşları içtikleri viski ve aldıkları kimyasal ilaçlardan dolayı kendilerini kaybederek farklı bir ilişki çemberinin içerisine düşmüşler, Susan ise aldığı keyif verici madde sayesinde bir an olsun rahatlamış durumdadır.

“21 Grams” filmi “kazara meydana gelen bir ölümün bir araya getirdiği iyileşmekte olan alkolik, eski dolandırıcı (*Benicio Del Toro*), bir kokain bağımlısı (*Naomi Watts*) ve organ bekleyen ölümcül hasta bir adamın (*Sean Penn*) iyi bir biçimde bütünleştirilmiş karmaşık hikâyeleri”(Wedding vd., 2016, s. 708) olarak çözümlenmektedir. Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*, çektiği altı uzun metraj film çalışmasında bağımlılıklara en fazla yer verdiği ve karakterlerin alt metinlerinde bu bağımlılıkların karşılığı olan davranış biçimlerini ortaya koyduğu yetkin bir filmidir.

Özellikle film içerisinde *Naomi Watts*'ın canlandığı *Cristina Williams Peck* karakteri daha önce kokaini bağımlılık derecesinde kullanmış hatta hastanede kalbi durmasına rağmen madde alımına devam etmiştir. İlk çocuğunun doğumunun ardında eşi *Michael Peck*'in yardımları ile bırakmıştır. Fakat halen grup tedavisi devam etmektedir. *Cristina Williams Peck*'in kullandığı *madde bağımlılığı semptomları*<sup>460</sup>, nı şu şekilde ifade etmek yanlış olmaz;

1- Tolerans Geliştirme (Dayanıklılık): (a) Kullanılan maddenin dozunun günden güne artırılması (esriklığe (entoksikasyona) ulaşmak için) ya da (b) belirli seviyede ki madde kullanımının kişiye daha az etki etmesi (kişiye eskisi kadar etki etmediği ve keyif vermediği için bir sigara içmek yerine bunu ikiye çıkarması diğer bir deyişle sürekli artan miktarda maddeye ihtiyaç duymak).

2- Yoksunluk Belirtileri (Withdrawal): (a) Kullandığı maddenin azalması veya tamamen kestiği takdirde maddenin vücuttan çekilmesiyle bazı olumsuz fizyolojik ve psikolojik belirtiler ortaya çıkar. Diğer bir deyişle istismar edilen

<sup>460</sup> (<http://www.bagimlilik.biz>, Erişim Tarihi: 27.02.2019)



maddeye özgü yoksunluk etkileri (b) bu belirtileri yok etmek için kullanmaya devam eder. Yoksunluk semptomlarından kurtulmak ya da kaçınmak için. Örnek vermek gerekirse kişinin kullandığı maddeyi bıraktığında sinir, baş dönmesi, halsizlik, mide bulantıları, kusma gibi belirtilerin görülmesi yoksunluğun yoğun olarak ortaya çıkan belirtileridir.

3- Düşündüğünden/istediğinden daha uzun süre ve yüksek dozlarda madde kullanımı.

4- Madde kullanımını azaltmak ya da bırakmaya yönelik düşünceler ve bu girişimlerin başarısız olması

5- Maddeyi temin etmek, kullanmak ya da etkilerinden kurtulmak için uzun süre zaman harcamak.

6- Madde kullanımını üzerine kafa yormak sebebiyle; önemli sosyal, kültürel, kişisel, mesleki ya da eğlence amaçlı aktivitelerin azalması ya da tamamen terk etmek

7- Madde kullanımının yol açtığı yenileyici fiziksel, psikolojik ya da sosyal sorunlara yol açmasına rağmen, madde kullanmayı sürdürmek (Wedding vd., 2015, s. 344-345) şeklinde ifade edilebilir.

Bu bölümde DSM-IV (Mental Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal El Kitabı)<sup>461</sup> tanı kriterleri temel alınmıştır<sup>462</sup>. Ayrıca uyuşturucu kategorileri içinde farklı uyuşturucu bağımlılıkları ile ilgili semptomlar benzerdir ama tamamen aynı değildir. Mevcut semptomların film içerisinde değerlendirilmesine bakacak olursak (Tablo 9);

Cristina Williams Peck kokain bağımlısıdır. Kokain genellikle buruna çekilir ya da daha ender olarak damardan enjekte edilir. Filmde ise buruna çekilerek alındığını birçok defa görüyoruz. Film içerisinde aşama aşama Cristina Williams Peck'in uyuşturucu madde kullanımını şu şekildedir;

---

<sup>461</sup> DSM-IV (Mental Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal El Kitabı ve ya Ruhsal Bozuklukların Tanısal ve İstatistiksel El Kitabı/The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders): 1952'de ilk defa Amerikan Psikiyatri Birliği (*American Psychiatric Association*) tarafından yayınlanmıştır ve zihinsel hastalıklar için bir tanı ölçütü koymuştur. Son baskısı 18 Mayıs 2013 tarihinde DSM-V'tir.

<sup>462</sup> (<http://www.bagimlilik.biz>, Erişim Tarihi: 27.02.2019)

Tablo 9. Cristina Peck Karakterine Ait Madde Bağımlılığı Semptomları

Kriter	21 Grams (Cristina W. Peck)
1 Dayanıklılık (Tolerans)	Film başlangıcında kokaini bırakmışken kazadan son kokain kullanımı artar.
2 Yoksunluk Belirtileri (Withdrawal)	Daha önce kullandığı kokaini bırakmak için tıbbi bir altyapısının olduğunu katıldığı grup terapisi sahnesinden çıkartıyoruz. Filmin sonunda kan verirken hamile olduğunu öğrenmesi sonucu bırakacaktır. Mide bulantıları, kusma, baş dönmesi, halsizlik, sinir
3 Düşündüğünden/istediğinden daha uzun süre ve yüksek dozlarda madde kullanımı.	Kaza sonrasında günlerce evden dışarı çıkmıyor. Yüzmeye gitmek dışında. Cristina Williams Peck, Paul Rivers kapısına gelip yemeğe davet ettiğinden onu reddeder ve evden dışarı çıkmayı kabul etmez.
4 Madde kullanımını azaltmak ya da bırakmaya yönelik düşünceler ve bu girişimlerin başarısız olması	Filmin başlangıcında grup terapisi alması onun maddeyi bıraktığının bir göstergesi. Filmin sonunda çocuğunun olacağını öğrenmesi gene bırakması için yetkin bir sebep vermiştir Cristina Williams Peck'e.
5 Maddeyi temin etmek, kullanmak ya da etkilerinden kurtulmak için uzun süre zaman harcamak.	Uyuşturucu bulmak için önce telefonla arkadaşını arıyor fakat net bir sonuç alamadığı için bara onun yanına giderek direk bağlantı kurmak zorunda kalıyor.
6 Madde kullanımı üzerine kafa yormak sebebiyle; önemli sosyal, kültürel, kişisel, mesleki ya da eğlence amaçlı aktivitelerin azalması ya da tamamen terk etmek	Eşi ve çocuklarının cenaze etkinliğinde şişeyi eline alarak odaya gidiyor ve kapıyı üzerine kapatıyor. Paul Rivers'a aylardır evden dışarı çıkmadığını söylüyor
7 Madde kullanımının yol açtığı yenileyici fiziksel, psikolojik ya da sosyal sorunlara yol açmasına rağmen, madde kullanmayı sürdürmek	Fiziksel olarak bitkin görünmesine ve kalın giysilerle evde oturmasına rağmen kullanmaya devam ediyor.

Filmin ilk sahnesinde bir grup bağımlı ile birlikte tedavi görmektedir. Grup terapisinde kendi yaşadığı gerçekliği diğer grup üyelerine anlatarak onları bu eylemden kaçınmalarının hedeflendiği bir çalışmadır. Cristina Williams Peck bağımlılığı nedeni ile hastaneye kaldırıldığını, hastanede kalbi durduğunu buna rağmen hastaneden çıktıktan sonra keyif verici maddeyi almaya devam ettiğini belirtir. Bu eylemi ilk çocuğu dünyaya gelene kadar devam etmiştir. Onun bu bağımlılığın üstesinden gelmesini kolaylaştıran güdüleyici unsur ilk kızının doğumu ve eşinin uzun süre ona destek olmasıdır. Jack Jordon'ın kullandığı bir kamyonetin neden olduğu bir trafik kazası sonrasında Cristina Williams Peck yavaş yavaş ve aşama aşam bağımlılığına yeniden teslim olur.

Eşi ve kızlarının cenaze töreninde babası bir şeyler yemesi gerektiğini söyler o ise aç olmadığını ifade eder<sup>463</sup>. Cenazede bir bardağa buz koyar ve

<sup>463</sup> Filmin 46'52'' dk.sında

içerisine içki ekler<sup>464</sup>. Arkadaşı Claudia karakola giderek suçlamada bulunması gerektiğini ifade eder. O ise hiçbir şeyin kızlarını geri getirmeyeceğini söyler. Sadece yalnız kalmak istemektedir<sup>465</sup>.

Cenaze sonrasında Cristina Williams Peck eşi ve çocuklarının hastaneden verilen kanlı elbiselerini çamaşır makinesine atar ve yıkar<sup>466</sup>. Bir elinde sigara ve diğer elinde içki vardır. Elbiseleri teker teker inceler.

Paul Rivers kalp nakli ameliyatı olmuş ve iyileşme sürecine girmiştir. Bir şekilde bağışçıyı öğrenir ve Cristina Peck'i izlemeye başlar<sup>467</sup>. Daha önce kapısının ziline basmıştır fakat kimse kapıyı açmamıştır. Bunun üzerine kapısında beklemiş bir süre sonra Cristina Williams Peck evden dışarı çıkmıştır. Bir markete gitmiş ve içki satın almıştır<sup>468</sup>.

Cristina Williams Peck evde elinde dolu bir içki kadehini yudumlarken diğer taraftan kokain satıcısı arkadaşı Ana'yı arar. Çevirdiği numara bir eğlence clubune aittir. Telefonu açan müzik sesi nedeniyle zor cevap verilir. Telefonu Ana'ya uzatır fakat Ana kim olduğunu sorduğunda telefonu kapatır<sup>469</sup>. Ve içki içmeye devam eder.

Cristina Williams Peck, arkadaşı Ana'nın çalıştığı clube gider ve barda içki içer<sup>470</sup>. Ana ile buluşur ve tuvalete giderler. Ana "Senin için çok güzel şekerlerim var" der<sup>471</sup>. Melek tozu olarak adlandırır ve çok sevdiğini belirtir. Poşete sarılı kokaini verir ve R2 diye isimlendirdiği bir kimyasal hap çıkartır. Muhteşem bir şey olduğunu, onlardan iki tane aldıktan sonrasında garanti cennete gideceğini belirtir<sup>472</sup>. Cristina Peck ise kimyasal bir şey kullanmadığını söyler. Şakamı yapıyorsun diyerek avucuna iki tane hapi bırakır. Beğenmese parasını vermemesini söyler ve Cristina Peck maddeyi kullanır. Ardında clupten çıkar önündeki araca vurur<sup>473</sup>. Bunun üzerine onu takip eden Paul Rivers yanına gelir ve Cristina Peck'i ikna ederek aracın yan koltuğuna alır. Evine bırakır.

---

464 Filmin 48'58'' dk.sında  
465 Filmin 49'50'' dk.sında  
466 Filmin 16'26'' dk.sında  
467 Filmin 22'28'' dk.sında  
468 Filmin 23'28'' dk.sında  
469 Filmin 40'19'' dk.sında  
470 Filmin 57'33'' dk.sında  
471 Filmin 58'26'' dk.sında  
472 Filmin 58'40'' dk.sında  
473 Filmin 60'12'' dk.sında

Ardında Paul Rivers, Cristina Peck'i spor salonundan onu izler ve bir yolunu bularak taşınır yemeğe çıkartır. Paul Rivers ve Cristina Peck yakınlaşırlar.

Cristina Peck'in evinde Paul Rivers uyandığında yatağın kenarında duran *Sam Shepard*'ın "*Seyir Cenneti*<sup>474</sup>" kitabının içerisindeki eşi ile çekilmiş fotoğrafları mevcuttur. Çekmeceyi açtığında ise Ana'dan aldığı uyuşturucu ve kimyasal ilacı görür<sup>475</sup>. Cristina Peck uyurken, Paul Rivers yatağın başında sigara içer.

Paul Rivers, Cristina Williams Peck önce tavuk sonrada sandviç yapabileceğini söyler. O ise bir şey istemez bu sırada elinde sigara bir taraftan da burnuna kokain çekmektedir<sup>476</sup>. Paul Rivers gelir ve kokaini koyduğu tabağı yere savurur. O lanet şeyi almamasını söyler. Cristina Peck kahve yapar ve konuşurlar.

Cristina Williams Peck ve Paul Rivers, Jack Jordon'u bulmak için gittikleri motelin üst katında, dışarıya bakan merdivenlerde elinde içki şişesi ile sabahın erken saatinde dışarıyı izlemektedir Cristina Williams Peck<sup>477</sup>. Odaya girdiğinde elindeki içki şişesini yatağının başucuna koyar. Cristina Williams Peck ve Paul Rivers, Jack Jordon'u bulmak için gittikleri motelin üst katında gün ağardığında Paul Rivers uyanmıştır. Camın kenarına oturmuş elinde sigara yatakta uyuyan Cristina Williams Peck'i izlemektedir<sup>478</sup>. Ardından eline aldığı silahı cebine koyarak odadan çıkar. Jack Jordon'ın gelmesini bekler aracının içinde. Jack Jordon odadan iner. Silahını çeker ve Jack Jordon'u ıssız bir yere götürür<sup>479</sup>. Ve üç el yanına ateş ettikten sonra bir daha motele uğramamasını söyler. Bu sırada Cristina Williams Peck motelde yeni uyanmış, lavaboda elindeki şişeden avucunun üzerine bir miktar toz halinde uyuşturucu kayar ve burnuyla çeker. Daha sonra klozetin üzerine oturarak uzun uzun düşünür<sup>480</sup>. Ardında Paul Rivers'ın yanına gider. Jack Jordon'u öldürdüğünü söyler Paul Rivers. Çok yorgun ve bitkindir. Motele odasına geçip uzanır. Gece Jack Jordon motele gelir ve Paul Rivers ile harbede yaşanır. Paul Rivers'ın kendini vurmasıyla sonuçlanır. Hastaneye götürülür. Cristina Peck, Paul Rivers'a hastanede kan verir doktor

---

474 (Cruising Paradise)

475 Filmin 97'39'' dk.sında

476 Filmin 104'51'' dk.sında

477 Filmin 64'33'' dk.sında

478 Filmin 76'52'' dk.sında

479 Filmin 78'25' dk.sında

480 Filmin 05'39'' dk.sında

yanına gelir ve kanını ona veremeyeceklerini yasa dışı madde bulunduğunu söyler. Hamile olduğunu ve kullanmaması gerektiğini ifade eder<sup>481</sup>. Böylelikle Cristina Williams Peck'de kokain bağımlılığının her aşaması alt metin olarak izleyiciye aktarılmıştır.

“21 Grams”da işlenen diğer bağımlılıklar ise şu şekildedir. Mariana Jordon evinde Jack Jordan’ın doğum günü için arkadaşlarını davet etmiştir. Ev tıklım tıklım doludur<sup>482</sup>. Jack Jordon’un kız kardeşi Trish, Mariana Jordon’a abisinin ne zaman geleceğini sorar. Ardında fırının içerisine sakladığı içkiyi çıkarır. Dışında %100 saf altın bira yazmaktadır. Bu yazıyı Mariana Jordon okur ve birlikte yudumlar<sup>483</sup>. Parti devam ederken Jack Jordon gelince eşi Mariana Jordon mutfağın lavabosunda sigarayı söndürür. Jack Jordon’un kız kardeşi Trish ağzına sprey sıkır. Jack Jordon’un yanına gittiğinde geç kalmasının nedenini sorar ve “İçki içmedin dimi” diye sitemde bulunur<sup>484</sup>. Jack Jordon ise kaza yaptığını söyler.

Jack Jordon’un eşi o hapisneden çıkarken dışarıda sigara içerek onu beklemektedir<sup>485</sup>. Rahip John’la birlikte onları görür fakat onların yanına gitmez. Rahip John Jack Jordon’ın yanına gider ve konuşur. İkna eder ve araca binerler.

Jack Jordon’ın ilk olarak alkol ve uyuşturucu sorunu Paul Rivers kalp nakli olup tekrar normal yaşantısına döndüğünde Bay P.I. ile bağışçı bilgilerini almak için bulunduğu<sup>486</sup> kazaya neden olan Jack Jordon için özellikle araba hırsızlığı, karşılıksız çek, uyuşturucu, alkolizm ve buna benzer şeyler olarak suç geçmişini belirtir (Vurdu, 2015b). Resmi kayıtlar geçmiş eski yaşantısının bütün ayrıntıları bu konuşma sırasında ifade edilir<sup>487</sup>. Hapse en son yıllar önce girmiştir.

Jack Jordon hapisten çıktıktan sonra suçluluk duygusuyla evden gizlice gidip bir motele arkadaşının yanına yerleşmiştir. Telefonda eşi Mariana Jordon’u arar. Mariana Jordon eve dönmesi gerektiğini söyler. Telefonu kapattıktan sonra telefonun üzerine koyduğu içkisini yudumlar<sup>488</sup>. Jack Jordon motel odasında

---

481 Filmin 109’56’’ dk.sında  
482 Filmin 24’02’’ dk.sında  
483 Filmin 24’26’’ dk.sında  
484 Filmin 30’10’’ dk.sında  
485 Filmin 70’48’’ dk.sında  
486 Filmin 50’16’’ dk.sında  
487 Filmin 50’50’’ dk.sında  
488 Filmin 96’41’’ dk.sında

sigara eşliğinde alkol alır<sup>489</sup>. Kolundaki dövmeleeri kızgın bir bıçakla dağlar. Dağladığı yerlerin üzerine alkol doker.

Cristina Williams Peck ve Paul Rivers, Jack Jordon'u bulmak için gittikleri motelin üst katında gün ağardığında Paul Rivers uyanır. Camın kenarına oturup yatakta yatan Cristina Williams Peck'i izledikten<sup>490</sup> sonra eline aldığı silahı cebine koyarak odadan çıkar. Jack Jordon'm gelmesini bekler motelin önündeki aracın içinde. Jack Jordon odadan indiğinde elinde çöp vardır. Hemen motelin merdiveninin bitiminde ki çöpe atar fakat çöplerden şişelerin birbirine deyme sesi gelmektedir<sup>491</sup>. Paul Rivers silahını çeker ve Jack Jordon'u ıssız bir yere götürür<sup>492</sup>.

Paul Rivers sigara bağımlısıdır (Vurdu, 2015b). Evinde bilgisayardan satranç oynamaktadır. Bilgisayarı hareket ettirip ayaklarına bakar. Ayakları mosmordur. Yanında ise tüp vardır. Ancak tüp yoluyla nefes alıp verebilmektedir<sup>493</sup>. Ardında banyoya geçer. Banyodaki lavabonun içerisinde ilaç kutularına gizlediği sigarayı alır. Tuvalette içmeye başlar. Diğer taraftan da şiddetli bir şekilde öksürür. Tam bu sırada eve eşi Mary Rivers girer<sup>494</sup>. Sigaradan bir kez daha çeker ve klozetin içerisine atar. Sifonu çeker ve tuvaletten öksürerek çıkar. Holde Mary Rivers ile karşılaşırlar. Mary Rivers önu öpünce sigara içtiğini allar. Tuvalete gider ve gizlediği sigaraları bulur. Bir yandan da eğer sigara içmeye devam ederse onu nakle götürmeyeceğini belirtir. Paul Rivers ise sigara içmesem deliririm diye karşılık verir<sup>495</sup>. Böylelikle Paul Rivers'ın sigara bağımlısı olduğunu ve kalbinin tamamen iflas ettiği ve nakil sırası beklediğini anlatır. Filmden önce bağımlılık süreci başlamış filmden ise artık son safhaya gelmiştir. Ayrıca Paul Rivers kalp nakli olup tekrar normal yaşantısına döndüğünde Bay P.I. ile bağışçı bilgilerini almak için buluğuğunda sigara yakar<sup>496</sup>.

---

489 Filmin 103'32'' dk.sında

490 Filmin 76'52'' dk.sında

491 Filmin 77'33' dk.sında

492 Filmin 78'25' dk.sında

493 Filmin 11'22'' dk.sında

494 Filmin 13'04'' dk.sında

495 Filmin 13'44'' dk.sında

496 Filmin 50'16'' dk.sında

### 4.1.3. Kullanılan Diller ve Kültürel Unsurlar

Tablo 10. Yönetmenin Kullandığı Diller

Film Adı	www.imdb.com Verileri Baz Alınmıştır		Film İçeriği Baz Alınmıştır	
	Yapımcı Ülke	Diller	Filmin Geç Mekân	Dil
<b>Amores Perros</b>	Meksika	İspanyolca	Meksika (Meksiko Şehri)	İspanyolca Çince
<b>21 Grams</b>	ABD	İngilizce	ABD	İngilizce
<b>Babel</b>	Meksika ABD Fransa	İspanyolca, Arapça, İngilizce, Berberice, Rusca, Fransızca, Japonca, Japon İşaret Dili	ABD Meksika (Tijuana) Japonya Fas	İngilizce İspanyolca Japonca Arapça Berberice Fransızca
<b>Biutiful</b>	İspanya Meksika	İspanyolca, Çince, Wolof	İspanya (Barselona)	İspanyolca Çince Arapça
<b>Birdman</b>	ABD	İngilizce	ABD (New York /Manhattan /Broadway)	İngilizce Korece
<b>The Revenant</b>	ABD Hong Kong Taywan	İngilizce, Fransızca, Pavnice	ABD (Kuzey Dakota)	İngilizce Fransızca Arikaraca Pavnice

Yönetmen *Alejandro González İñárritu*'nun 2000 yılında çektiği “*Amores Perros*”da çekildiği Meksiko şehrinde konuşulan dil olan İspanyolca üzerinde dünya prömiyeri yapmıştır. Filmdeki bütün karakterler Meksiko şehrinin çeşitli sosyal sınıfından geldikleri için filmdeki herkes İspanyolca konuşmaktadır. Fakat gece Daniel eşi Julieta ile birlikte yatakta yattıkları sahnede, Daniel’in telefon onu çalar. Çalan telefonu açar ve konuşurken Julieta televizyonun sesini açar. Bunun üzerine koridora çıkıp Valeria ile konuşmaya devam eder. Gün içinde dışarı çıkmadığını ve yarın yanına uğrayacağını söyleyerek telefonu kapatıp yatağa geri döner<sup>497</sup>. Mevcut sahnenin başlangıcında yer alan televizyonda birkaç saniyelğine de olsa Çince/Korece bir filmde bir diyalog geçmektedir.

Ayrıca aynı filmdeki başka bir bölümde El Chivo, çekmecedan kravatlı bir adamın resmini çıkartır ve bakar<sup>498</sup>. Sonrasında da çekmecedan çıkarttığı silahın şarjörüne mermi basar. Bir süre sonra fotoğraftaki adamı bulur ve adamı yemek yediği Çin lokantasında silahla ateş ederek olay yerinde ölmesine neden olur.

<sup>497</sup> Filmin 29’33’’. dk.sında

<sup>498</sup> Filmin 10’48’’. dk.sında

Kendisi ise mevcut mekândan kaçarak uzaklaşır<sup>499</sup>. Böylelikle iki kültürel unsur birbirini bütünler.

İkinci filmi ‘‘21 Grams’’ ise ABD’de geçen dramatik bir öyküye odaklanan yönetmen İngilizceyi yetkin bir biçimde kullanmıştır. Filmin Amerika’da orta sınıf bir sosyal tabakada geçer. Ve karakterler İngilizce konuşurlar.

Fakat film içerisinde Paul Rivers ve Cristina Williams Peck’in birlikte yemek yedikleri sahnede Paul Rivers Venezuelalı bir şairden alıntı yapar. Fakat bu alıntıyı İngilizce olarak ifade eder ‘‘Dünya bizi birbirimize yakınlaştırmak için döndü. Kendi güzelliklerini bize çevirdi. En sonunda bizi bu düşte bir araya getirene dek’’ şeklindedir<sup>500</sup>. Ve bu alıntının Venezuelalı bir şaire ait olduğunu da özellikle belirtir.

Ayrıca film içerisinde Jack Jordon hapisten çıktıktan sonra eşi Mariana Jordon, oğlu Freddie ve kızı Gina ile evde televizyon izledikleri sırada Gina ve Freddie bir taraftan resim yaparken diğer taraftan da babaları Jack Jordan’a kaza ile ilgili sorular sordukları sahnede televizyon ekranında *Bruce Lee* filmi oynamaktadır<sup>501</sup>.

‘‘Badel’’de ise *Babil Kulesi*’nden esinlenen yönetmen *Alejandro González Iñárritu*, en fazla dil çeşitliliğini bu filmde kullanmıştır. Babil Kulesi mitinin ana teması olan Tanrı kendisine ulaşmaya çalışan insanların kendini beğenmişliğine, kibirli olmalarına kızması ve bunun sonucu olarak da, o zamana kadar tek dil konuşmakta olan insanların dilleri karıştırarak birbirlerini anlamalarını engeller. ‘‘Bir bakıma hikaye, farklı lisanların varlığını açıklamak için yazılmış bir efsane gibi’’ (Black ve Green, 2003, s. 43) görünmektedir. Mevcut iletişim engellerinin konu edildiği filmin ABD bölümünde İngilizce, Meksika bölümünde İspanyolca, Japonya bölümünde Japonca’nın yanı sıra Japon işaret dili ve Fas bölümünde

---

499 Filmin 15’22’’ dk.sında

500 Filmin 75’30’’ dk.sında

501 Filmin 83’53’’ dk.sında



Arapça, Berberice, Rusca ve Fransızca<sup>502</sup> kullanılmıştır. Özellikle Fas bölümünde etnik grup konumunda olan Berberilerin seçilmesi tesadüfi değildir<sup>503</sup>.

Ayrıca Fas'da Susan Jones'in götürüldüğü evde yaşlı bir kadın Susan Jones tedirgin davranışları üzerine sigara biçiminde bir tütsü yakar ve Susan Jones'e içine çekmesini ister. Rahatlaması için ardından Susan Jones'in başını okşayarak Kur-An'ı Kerim'den Fatıha Süresini okur. Burada da Arapça aslıyla okunuşu mevcuttur. Böylelikle Arapça da yetkin olarak kullanılmıştır film içerisinde<sup>504</sup>. Diğer bir ifade ile “dört farklı kültürden -Fas, Japonya, Meksika ve Birleşik Devletler- gelen karakterlerin hikayeleri etrafında şekillenen karışık bir filmidir” (Chandler, 2011, s. 44).

Bununla birlikte filmin başında Richard Jones ve Susan Jones'in ilk tanıtıldıkları sahnede turist kafesi çadırdan yapılmış bir dinlenme noktasında mola verdikleri sırada<sup>505</sup> masalarına gelen garson Arapça selam vererek (*Selamün Aleyküm*) sipariş verip vermeyeceklerini sorar<sup>506</sup>. Ayrıca bu selamlaşma repliği filmin Fas'ta geçen bölümleri boyunca devam eder. Birlikte yolculuk ettikleri kafilde Rusca ve Fransızca konuşanlarda mevcuttur.

Ambulans için Richard Jones'in yanına gelen Fas'lı resmi yetkililer ambulansın gelemeyeceğini, ABD elçiliğinin ambulansı engellediklerini bunun yerine hava aracı göndereceklerini tercüman Anwar'a iletirler. Tercüman önce Fransızca sorar yetkililere, yetkililer ise Arapça cevap verir ve konuşma Arapça üzerinden ilerler<sup>507</sup>.

“*Biutiful*” da yönetmen *Alejandro González Iñárritu* 2000 yılında çektiği “*Amores Perros*” filminden sonra tekrar ana dili İspanyolcaya dönmüştür. Fakat film içerisinde Senegalli ve Çinlilerle dolu bir dünya vatandaşı çeşitlemesini de ekrana taşımayı bildi. Çinlilerin kendi aralarında Çince konuştuğu, Senegallilerin ise Arapça konuştuğu bir film izleyiciyle buluştu. Özellikle Uxbal'ın Senegalli Ekweme'nin evine gittiğinde evde kalan diğer Senegalliler içeride ki odada

---

<sup>502</sup> Filmin 88'39". dk.sında

<sup>503</sup> ( <http://www.wikizeroo.net/index.php>, Erişim Tarihi: 06.03.2019) Adresine göre Fas'da Resmi Dil olarak Arapça %90,5 Berberice %28'dir. Berberice Arapça ve Fransızcanın etkisinde kalmıştır.

<sup>504</sup> Filmin 61'15". dk.sında

<sup>505</sup> Filmin 13'50". dk.sında

<sup>506</sup> Filmin 14'00". dk.sında

<sup>507</sup> Filmin 88'28". dk.sında

televizyon izlemektedirler<sup>508</sup>. Televizyondan gelen sesler zencilerin oynadığı bir yapıyı işaret eder ve konuşulan dil Arapçadır ya da Wolof dilindedir. Ekweme artan sestən dolayı televizyon izleyenleri uyarır. Bunun yanında Senegal kökenliler Wolof dilinde kullanılmaktadırlar. Senegal, Gambiya ve Mritanya’da konuşulan Nijer Kongo dillerine ait bir yapıdadır. Sahra Altı Afrika dillerindedir<sup>509</sup>.

“*Birdman*” ise New York, Manhattan’da yer alan Broadway’de bir tiyatro oyunu öncesi ve sonrasına odaklanmakta filmde İngilizce kullanılmaktadır. Bunun istisnası ise; Riggan kuliste gazetecilere röportaj verirken bir gazetecinin “Neden biri çizgi romandan uyarlanan bir filmde başrolü bırakıp *Raymont Carver* oyununu sahneler ki? Şeklindeki sorusuna “...Kuş adam İkarus gibi...<sup>510</sup>” şeklinde cümle kurmaya çalışırken başka bir gazeteci sözünü keser ve araya girer. Bu sahnede Çinli bir gazeteci tercümanı ile birlikte Riggan’ın verdiği röportajı spontane çeviriyordur. Kuşadam kelimesinin geçmesi üzerine heyecanlanır ve bir devam filminden bahsedildiğini sanır. Bu sayede film içerisinde farklı bir dil daha kullanılmış olur<sup>511</sup>. Aynı şekliyle verilen bu röportajda Fransız felsefeci, göstergebilimci, edebiyat eleştirmeni *Roland Barthes*’in de ismi geçmektedir.

“*Birdman*”nin ilk karesinde Riggan Thomson yoga yapmaktadır fakat kameraya yansıdığı haliyle havada asılı bir şekilde kalmıştır. Kamera giderek yaklaşır ve kızı Samantha çiçekçi dükkânından onu aramaktadır. Dükkân Koreli birine aittir. Riggan Thomson yogayı bırakarak kızının aramasına cevap verir. Hangi çiçeği istediğini sorar aslanpençesi olabileceğini söylemesi üzerine onun çiçekçide olmadığını ve dükkândaki diğer çiçeklerinde ‘*Kimchi*<sup>512</sup>’ gibi koktuklarını belirtir. Dükkân sahibinin Koreli olmasında dolayı geleneksel bir Kore yemeğine gönderme yapılmıştır. Bu sırada da *Birdman*’in bilinçaltı konuşmaları eşlik eder<sup>513</sup>.

“*The Revenant*”da ana dili İngilizcedir. Fakat filmde İskoç bir baba ve İrlandalı bir anneden gelen Hugh Glass’ın oğlu Hawk Parni’dir. Hugh Glass ve

---

<sup>508</sup> Filmin 24’45”. dk.sında

<sup>509</sup> (<http://www.mapnall.com>, Erişim Tarihi: 02.03.2019)

<sup>510</sup> Filmin 09’47”. dk.sında

<sup>511</sup> Filmin 61’07”. dk.sında

<sup>512</sup> **Kimchi:** ‘Kimchi’, ‘gimçi’, ‘gimchi’ ve ‘kimchee’ olarak ifade edilebilmektedir. Telaffuzu ise ‘çim-çae’dir. Kelime anlamı ise ‘sıvıya bastırılıp bekletilen’ veya ‘batırılmış sebze’ anlamına gelir. Geleneksel bir Kore yemeğidir. Mayalanmış kırmızıbiber, sebzelerden ve özellikle Çin lahanasından yapılır.

<sup>513</sup> Filmin 02’07” dk.sında

oğlu Hawk aralarında Pavnece konuşurlar. Filmin ilk sahnesinden itibaren Elk Dog kızı Powaqa'yu aramaktadır ve bu nedenle etrafındaki yerlilerle Arikara dilinde konuşmaktadır. Kızı Powaqa'yı bulabilmek için Komutan Andrew Henry'nin damgaladığı kürkleri Fransız tüccar Toussaint'e satar. Bunun karşılığında ise at ve silah alır. Bu takasta Arikara Şefi Elk Dog, Toussaint ile Fransızca konuşur.

Filme Hugh Glass ölüme terk edildikten sonra yaptığı yolculukta nehir kenarında Hikuc adında bir Pavni ile tanışır. Aralarında geçen konuşma sonrasında Hikuc ile Hugh Glass'ın bir araya geldikleri gecenin sabahında Hikuc, Hugh Glass'a vücudundaki yarların nasıl oluştuğunu sorar<sup>514</sup>. Boz bir ayının saldırdığını söyler ve arkadaşlarının onu ölüme terk ettiklerinden bahsetmesi üzerine Hikuc'un halkını ve oğlunu da Siyular (Sioux<sup>515</sup>)'ın öldürdüğünü belirtir. Daha çok Pavni bulabilmek için güneye gitmektedir ve Hugh Glass ile birlikte yolculuk etmeye başlarlar.

Filme geçen Arikaralar, Siyular, Komançiler ve Pavni gibi etnik Kızılderili grupları temelde “*Ova Kızılderilileri*”, “*Buffalo Yerlileri*” ya da “*Ovalar bölgesi Yerlileri*” olarak ifade edilmektedirler. Kuzey Amerika'nın orta bölgesinde yer alan Büyük Ovalar Bölgesi olarak bilinen alanda oluşan kültürdür. Batı da Plato ve Büyük Havza, doğuda Kuzeydoğu, kuzeyde Subarktik ve güneybatıda Güneybatı Kızılderilileri gibi kültür gurupları ile çevrilen alanda gelişmiştir. Siyu Dilleri, Atabask Dilleri ve Alogonkin Dilleri birbirinden oldukça farklı dilleri konuşmalarına rağmen aynı kültür gurubu içerisin de yer alırlar.

Bütün bu bileşenlerin yanın sıra yönetmenin filmlerinde farklı kentlerde göndermeler yapılmaktadır. “*Amores Perros*”de Valeria Amaya'nın ailesi İspanya'da oturmaktadır. Kazadan sonra doktorun durumu hakkında Daniel ile konuştukları sahnenin bitimine yakın doktorun haber verilmesi gereken bir akrabası olup olmadığını Daniel'e sorması üzerine anlarız<sup>516</sup>. Ayrıca takip eden sahnede Valeria Amaya, kendisine geldikten sonra Daniel ile aralarında geçen

---

<sup>514</sup> Filmin 88'03'' dk.sında

<sup>515</sup> Kelimenin ilk kaynağı Fransız kaşiflerin günümüz Kanada sınırı içindeki Ojiva Kızılderililerine beyaza komşu kabileleri aşağılamak için kullandıkları ‘nahdossiu’ kelimesidir. Zamanla ilk hecesi kaybolan kelime Fransızca çoğul anlamı yükleyerek ‘x’ harfi eklenmiş ve aşağılayıcı anlamını yitirmiştir. Siular gümünüzde bu kelimeyi benimsemez ve kendilerine “Dakota, Lakota ve Nakota” olarak isimlendirirler. Sui kelimesi Fransızca ‘Sioux’ kelimesinde Türkçeye geçmiştir.

<sup>516</sup> Filmin 19'37'' dk.sında

konuşmada babasına haber vermemesi gerektiği konusunda uyarır. Başına gelen şeyi hak ettiğini söyleyeceğinden korkmaktadır.

“*21 Grams*”da Mary Rivers, kalp ameliyatından sonra Paul Rivers’ın yaptıkları karşısında ilişkisini kurtaramayacağını anladığında Londra’ya geri döner. Önceden yaptırdığı kürtajın olumsuz etkilerini ortadan kaldırmak için ameliyat olmuş ve Paul Rivers’ın çocuğunu suni dölleme ile doğurabilecek konumdadır. Eğer doğacak olan çocuğunu görmek isterse Londra’ya gelmesini ister<sup>517</sup>.

“*Birdman*”de Riggan, Mike’nin gazeteye verdiği röportajdan sonra kontrolünü kaybeder ve kulisi birbirine katarken içeriye Jake gelir<sup>518</sup>. Riggan’ın ön gösterimlerdeki aksiliklerde dolayı oyunu ertelemek istemesi üzerine kapalı gire oynadıklarını ve Fransız Büyükelçisi’nin, Sudi Arabistan Prensi’nin eşlerinden birinin geleceğini söyler kapıdan çıkarken Laura ve Lesley’in soruları karşısında Yeni Papa’da geliyor şeklinde aslında söylediklerinin gerçek olmadığı fakat onları oyuna hazırlamak için böyle söylediği ortaya çıkar. Filmin sorunda oyunun elde ettiği başarı karşısında Jake bu oyunun Londra ve Paris’te oynayacaklarını söyler.

“*Biutiful*”da Uxbal’ın babası Mateo Gama Fernandez, Franko rejimi’nden ve idam edilmekten kaçmış ama birkaç hafta sonra Meksika’da zatürreden ölmüştür. Babasını hiç görmemiştir. Tanımıyordur. 1966 yılın Meksika’da ölmüştür, gemiyle İspanya’ya nakledilmeden önce mumyalanmıştır. Naşı Montjuic Krematoryumu’na yakılmak üzere götürülmüştür.

Bunların yanında Mateo Gama Fernandez Meksika’da ölmesi, Valeria Amaya’nın babasının İspanyada olması, Mary Rivers’ın Londra’ya gitmesi vb. gibi birçok farklı şehir ismi geçmektedir.

İspanyolca, İngilizce, Fransızca, Japonca, Arapça, Korece ve Çince gibi ulusal dillerin yanında daha etnik ve bölgesel olan Berberice’nin yanında Amerika yerlilerinin kullandığı Arikaraca ve Pavnice gibi dil çeşitliğini yelpazesini izleyicisine ve takipçisine sunmaktadır. Wolof dilide bu çeşitlemeye eşlik eder.

---

<sup>517</sup> Filmin 103’02”. dk.sında

<sup>518</sup> Filmin 61’19”. dk.sında

Farklı uluslardan karakterlerin gösterilmesi ya da geleneksel yemek isimlerinin kullanılması veya televizyon üzerinden farklı kültürel kodları içeren noktaların referans verilmesi ile yönetmenin sineması üzerine kafa yorduğu ve çağdaşlarından ayrılan temel unsurlar ve öncelikler belirgin olarak ifade bulmuştur.

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu* sineması için önemli olan “küreselleşmenin olumsuz etkileri... (ve) ... ait oldukları sınıf veya kültürel farklı onların insan olarak birbirlerine bağlanmalarını engelliyor” (Borden vd., 2011, s. 430) böylelikle iletişimsizliklerin temelinde yer alan faktörleri her defasında yönetmen filmi içerisinde ve alt metinlerinde işlenmektedir.

#### **4.1.4. Karakterler**

Sinemanın önemli unsurlarında biride film içerisinde işlenen karakterlerdir. Konu ve tema ile bütünlük sağlayarak filmin omurgasını oluşturur. Konu ve temada izleyiciye verilmek istenen karakter üzerinden aktarılacağı için konu ve temaya uygun etkin ve ilginç karakter yaratmak senaryo yazarının karşısında duran en önemli engeldir.

Öykü yapısının kurulması ne derece önemli ise etkin ve ilginç karakter yaratmakta o derece önemlidir. “Çünkü öykü çatışma içindeki karakterlerin eylemlerinden doğar. Eğer karakterler doğruysa öykü doğal olarak onların karışımının oluşturduğu yapı içinde gelişecektir. Karakterler gerçekten geçerliyse olayları kontrol altına almaya, kendi öykülerini yazmaya başlarlar” (Miller, 2012, s. 82).

İzleyici karakterle ilgilenir, başkalarının duygularını anlayabilme ve özdeşleşme yoluyla karakterle sıkı ilişkiye giren psikolojik süreçleri karakter üzerinden yaşar. Karakterleri sever ya da nefret eder. Fakat bütün bu duygusal süreçleri film boyunca karakterle birlikte yaşarız. Karakterlerin kavgalarında, zaferlerinde başarısızlıklarında onların yanında olur ve birlikte yaşarız (Miller, 2012, s. 82).

Her sanat dalında olduğu gibi sinemada karakterlerin tipik/sıradan yönünü değil karmaşık anlaşılması zor kişiliğini de yansıtmaya gereksinimi duyar (Akyürek, 2004, s. 172). Diğer bir deyişle hem iyi hem kötü yönlerini birlikte ortaya koymak ister.

‘‘*Biutiful*’’da Uxbal karakterinin prostat kanseridir ve kısa bir süre sonra ölecektir bu nedenle oğlu Mateo ve kızı Ana için film boyunca para toparlayabilmek için çabalamasını izlerlerken eski karısı Marambra<sup>519</sup>,nın para istemesi üzerine ona para vermesi veya aynı şekilde Senegalli Ekweme yakalanıp sınır dışı edilecekken eşi İge<sup>520</sup>,nin yanına giderek ona para bırakması karakterin farklı yönlerine işaret eder. Aynı şekilde Ekweme sınır dışı edildikten sonra Senegal’e geri dönmeye çalışan İge, Uxbal’ın ölüm döşeğindeyken verdiği paralar ile tren istasyonuna gider fakat son anda vazgeçerek geri döner<sup>521</sup>.

‘‘*The Revenant*’’da yaralı Hugh Glass’ı tek başına geride bırakarak Ford Kahowa kasabasına doğru yola çıkmışlardır. Bu yolculuk sırasında John Fitzgerald ve Bridger’in geçtiği bir Kızılderili yerleşiminde Yarbay Henry Leavenworth ve adamlarının yaptığı tahribata denk gelmişler ve Bridger halen o yerleşim yerinde hayatta olan bir kadını görmesi üzerine geride yiyecek bir şeyler bırakmıştır<sup>522</sup>. Sinema eleştirmeni *Atilla Dorsay*’ın ifadesiyle ‘‘Bir şey daha var. Bu vahşeti ve bu kötülüğü dengeleyen... Glass’in kaderinin emanet edildiği üç kişiden biri olan gencecik Bridger öylesine vicdan sahibi ki... Hain Fitzgerald yüzünden yapmak zorunda olduklarının azabını sonuna dek sürdürüyor ve ilk fırsatta iyiliğin yanına geçiyor’’ (Dorsay, 2016).

Karakter hakkında film izleyicisinin istediğinden daha fazla bilgi verilmesini talep edebilir. Bu anlamda karakterler için tam bir geçmiş öyküsü yazılabileceği görüşünde olan senaristler ve sinema okulları vardır (Akyürek, 2004, s. 173). ‘‘Karakteri daha iyi anlayabilmek ve karakterinde bir hayatı olduğu izlenimini vermek için karakterin yaşam öyküsü verilir... Senarist karakterde geliştirmek istediği yönleri açıklamaya çalışır’’ (Miller, 2012, s. 118) ve karakterin film içerisinde yaptığı eylemlerin temel motivasyonunun nedenlerini ortaya koyar bu öyküler. Bu bağlamda yönetmen *Alejandro González İñárritu*’nun oluşturduğu karakterlerin film içerisinde diyaloglar üzerinden verilen öyküleri karakterlerin temel motivasyonları ve aslında film zamanında yaptıkları eylemleri ve davranışları film zamanında önceki bir zamanda da gerçekleştirdikleri aşıkardır.

---

519 Filmin 33’53’’dk. sında

520 Filmin 62’48’’dk. sında

521 Filmin 130’44’’ dk. sında

522 Filmin 75’46’’dk. sında

“*Amores Perros*”da Octavio, yengesi Susana’dan abisi Ramiro ile tanışmadan öncede tanıyıp hoşlandığını Jorge ile Cofi’yi yıkadıkları bir anda konuşmalarında anlamaktayız<sup>523</sup>. El Chivo, özel bir üniversitede öğretmen iken karısı Luisa ve kızı Maru’yu da dahil olmak üzere hayatında neyi varsa geride bırakarak gerilla olmuştur. Birçok eyleme faal olarak katılmıştır. Alışveriş merkezine bomba yerleştirmiş, bir bankacıyı/sanayiciyi kaçırmak ve bunların yanında birçok polisin öldürmesi olayına adı karışmıştır. Arkasında Beyaz Tugaylar denilen bir örgüt vardır. 20 yıla mahkûm olmuştur. Hapisten çıktıktan sonra neredeyse aklını kaçırmış bir alkoliğe dönüşmüştür. Leonardo, El Chivo’ya biraz para ve yaşayacağı bir yer gösterir. Ardından arkadaş olurlar ve Leonardo için iş yapmaya başlar. Evi eski bir depo tarzında köpekleriyle birlikte yaşadığı, her yerin gazete ve çöp olduğu bir alandır. Leonardo’nun kirli işlerini yapmaktadır. Bu bilgilere Leonardo ve Gustavo Miranda Garfias birlikte El Chivo’nun yanına araçla giderkenki diyaloklarından anlıyoruz<sup>524</sup>. Valeria Amaya ise ameliyattan çıkınca Daniel’e İspanya’da buluna babasına haber vermemesi gerektiğini eğer haber verirse muhtemelen bunları hak ettiğini söyleyeceğini ifade etmektedir. Fakat başka bir ayrıntı ifade edilmez<sup>525</sup>.

“*21 Grams*”da Paul Rivers sigara bağımlılığı neden ile kalp nakli beklemektedir. Kalp nakli olur ve film boyunca ikinci defa kalbi çökerek farklı bir kalp daha beklemek zorunda kalmıştır. Eşi Mary Rivers ise daha önce Paul Rivers’tan ayrılmış fakat hastalığı nedeniyle geri dönmüştür. Daha öne Paul Rivers’tan hamile kalmış fakat sorunlar nedeniyle kürtaj olmuştur. Filmde suni dölleme ile tekrar hamile kalmaya çalışmaktadır ve gerekli prosedürü de tamamlamıştır film zamanı içerisinde. Jack Jordan “zamanında başı beladan kurtulmayan, uyuşturucu ve alkol kullanmış bir adamdır... Zaman zaman garip davranışlar sergilese de artık her şeyi düzeltmeye karar vermiş ve dindar bir insan olmuştur” (Vurdu, 2015b) fakat neden olduğu trafik kazası sonrasında tekrar hapisaneye düşmüş ve tekrar dini duygularını ve kendini sorgulama gereği hissetmiştir. Filmin bitiminde de artık kendi ile olan hesabını tamamlayarak ikinci defa evine döner. Cristina Peck kocası ve iki çocuğu sayesinde uyuşturucuyu bırakmış şimdi hayatına yol vermeye çalışan bir annedir (Vurdu, 2015b). Fakat

<sup>523</sup> Filmin 23’01’’ dk. sında

<sup>524</sup> Filmin 90’10’’ dk. sında

<sup>525</sup> Filmin 62’15’’ dk. sında

trafik kazası sonrasında eşini ve çocuklarını kaybetmesi üzerine tekrar uyuşturucuya dönüş yapar. Film içerisinde bağımlılığına ait bütün semptomları görürüz. Film sonunda ise kan testi sonrasında tekrar hamile olduğunu öğrenmesi üzerine tekrar tutarlı bir karakter olarak bağımlılığını bırakacaktır.

“*Babel*”de Meksikalı çocuk bakıcısı Amelia’nın yeğeni Santiago düğüne getirdiği Amelia’yı tekrar ABD’ye götürmek için hazırlandığı sırada Amelia’nın oğlu Luis aracın yanına gelerek, Santiago’nun zil zurna sarhoş olduğunu belirtir<sup>526</sup>. Luis, Satiago’ya daha önce yakalanmıştın başın belaya girmişti diyerek iyi olup olmadığını sorar. Chieko Wataya, Dedektif Kenji’ye annesinin balkondan atlayarak intihar ettiğini söylemiştir. Fakat gerçekte silahla intihar ettiği ortaya çıkar. Ama filmin son sahnesinde çıplak bir şekilde balkona çıkıp atlamak üzereyken babası Yasujiro Wataya engel olur. Eşini kurtaramamıştır fakat kızını kurtarır.

“*Biutiful*”da Marambra daha önce klinikte yatmıştır ve film içerisinde ışıkla tedavi gibi bir yöntem dener. Fakat Tito’nun evinde Uxbal, Marambra’ya denk geldikten sonra onu kliniğe yatırmıştır. Filmden önce Uxbal ile boşanmışlar ve mahkeme çocukların velayetini Uxbal’a vermiştir. Filmin içerisinde de Uxbal bir kez daha bir araya gelmeyi dener fakat yürümez ve yine Uxbal kendi evine döner. Uxbal’ın babası Mateo Gama Fernandez, Franko rejimi’nden ve idam edilmekten kaçmış ama birkaç hafta sonra 1966 yılın Meksika’da zatürreden ölmüştür. Gemiyle İspanya’ya nakledilmiştir. Babasını hiç görmemiştir. Tanımıyordur. Annesi ise Uxbal 10 yaşındayken ölmüştür. Aynı şekilde babası gibi o da erken ölmektedir. Ana’nın 10 yaş gününü kutlarlar ve Uxbal ölür. Tıpkı annesinin Uxbal’ı bıraktığı yaşta Uxbal da çocuklarını bırakmak zorunda kalır.

“*Birdman*”de Riggan Thomson daha önce Birdman filmleriyle şöhreti yakalamış. Uyarladığı tiyatro eseri ile zorda olsa tekrar şöhreti yakalar. Evlilik yıl dönümlerinde eşi Sylvia ile kavga ederek evi terk eder. Malibu’ya giderek orada intihar etmek için suya atlar ve her yerini denizanaları yakmıştır. Aynı şekilde tiyatro sahnesinde burnunu silahla kopartmıştır. İntihar etmek isterken ikinci defa bir intihar girişimi başarısız olmuştur. Mike Shiner birçok tiyatro oyunundan kovulmuştur ve Riggan Thomson neredeyse kovacakken Jake’nin ısrarı ile oyunda kalır.

---

<sup>526</sup> Filmin 77’29’’ dk. sında



“*The Revenant*”da John Fitzgerald’ın Hugh Glass’ın öngörülerini doğrultusunda nehirde hareket etmek yerine postları gömerek yeni bir rotadan gitmeye karar verdikleri yerde geçen konuşmalarda John Fitzgerald’ın “Pavnilerler birlikteyken bir teğmeni vurduğun doğru mu diye?” sorar<sup>527</sup>. 21 asker ve kırkın üzerinde Kızılderili ölmüş ve içlerinden sadece Hugh Glass ve oğlunun kurtulduğunu bunun doğru olup olmadığını sorar<sup>528</sup>. Hugh Glass cevap vermez. Aynı soru ile Hugh Glass yağmur altında rota değiştirip yürüdükleri sırada Komutan Andrew Henry, teğmen öldürüp/öldürmediği sorulduğunda cevap vermez. “Sessizliği seviyorum” demekle yetinir<sup>529</sup>. Bunun yerine Komutan Andrew Henry ile John Fitzgerald’ın peşine düştüklerinde konakladıkları gece ateşin başında bu konuyu konuşurlar. Ve Hugh Glass “Ben oğlumu öldüren bir adamı öldürdüm” şeklinde cevaplar bu soruyu<sup>530</sup>.

Bu anlamda yönetmen *Alejandro González Iñárritu*’nun yarattığı karakterler tutarlıdır. Filmden önce gelişen olaylara ne tepki vermişler filmde veya filmden sonrada o tepkiyi verecekleri aşikârdır. Filmde işlenen zaman ise sadece bu iki birbirini izleyen süreç arasında ki bir zaman dilimini gösterir. Diğer bir ifade ile karakterin “kim olup olmadığını bilmek yetmez neden öyle olduğunu ya da olmadığını da bilmek gerekir... Kişiliğin genel yanı gerçeğe yaklaşır ve inandırıcı olur özel yanıla hayranlık uyandırır”(Akyürek, 2004, s. 173).

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*’nun filmlerinde yapılan iyi niyetli bir eylem büyük bir olaylar zincirinin başlangıcı olur. Bazen ısınmak için alına bir ısıtıcı ölümlere neden olur. Bazen ateşlenen bir tüfek birçok kişiyi ve devleti birbirine bağlar. Başlattıkları eylemlerden bekledikleri sonuçları elde edemezler.

“*Biutiful*” filminde Uxbal bodrum katında üşüyen Çinli işçiler için gazlı ısıtıcılar satın alır<sup>531</sup>. Fakat para konusunda sıkıntı çektiği için işin uçsuzuna kaçar. Bu gazlı ısıtıcılar bir akşam kaçak yaparak işçilerin ölümüne neden olur<sup>532</sup>. Toplamda 25 Çinli işçi bunların içinde Uxbal’ın çocuklarına bakan Lili ve çocuğu Li’de mevcuttur. Hayatta kalan iki kişi vardır ama biri az önce vefat etmiştir<sup>533</sup>.

---

527 Filmin 17’32’ dk.sında  
528 Filmin 17’42’ dk.sında  
529 Filmin 21’46’ dk.sında  
530 Filmin 127’54’’ dk.sında  
531 Filmin 64’41’’ dk. sında  
532 Filmin 88’16’’ dk. sında  
533 Filmin 89’33’’ dk. sında

Uxbal'ın çektiği vicdan azabı ise büyüktür. “Zaten hastalıklarla ve işinin getirdiği zorluklarla bitkin olan Uxbal, aracılık ettiği Çinli göçmenlerin kendi getirdiği tüplü ısıtıcıdan sızan gazla ölmesiyle tamamen yıkılmıştır”(Söylemez, 2015, s. 125).

“*Birdman*”da Lesley, Ralph'in yaralanması sonrasında Jake ve Riggan'a gelerek erkek arkadaşı Mike Shiner'in müsait olduğunu ve oyunda oynamak istediğini belirtir. Oyuncu olarak Mike Shiner oyuna dâhil olduktan sonra herkesi kızdırır. Gazeteye verdiği röportajdan sonra Riggan Thomson ile kavga ederler ve Riggan Thomson kulise gittikten onra her şeyi kırar. Riggan Thomson'ı ise Jake sakinleştirir. Bunun üzerine Lesley, Riggan Thomson'un yanına gelerek duruma sebep olduğu için özür diler.

“*Babel*”de Abdulla Adboum sürülerini çakallardan korumak için Hasan İbrahim'den uzun namlulu bir silah alır. Fakat silah oğulları Ahmet ve Yusuf'un elinden çıkan bir kurşun ile Susan Jones yaralanarak büyük bir soruna neden olur.

Karakterler genellikle suç ile yan yanadırlar. “*Amores Perros*”da işlenen üç hikayeden ikisi suçun merkezinde konumlanan karakterlerle çevrilidir. El Chivo ve Octavio'nun çevresindeki herkes gayri resmi işlerle ilgilenmektedir. “*Biutiful*”da aynı şekilde suçun ya da genel anlamıyla ülkeye kaçak yollarla girmiş göçmenlerin çevresinde gelişir. “*The Revenant*” filmi ise yine kaçak olarak Kızılderili bölgesine giren bir grup insanın başında geçen olaylara dayanmaktadır. Diğer bir ifade ile “Kahramanımız Hugh Glass, 1820'li yıllarda Amerika'yı dolduran, hemen hepsi Avrupa'dan göç etmiş ve kendilerine en azından servet, belki de yeni bir hayat getirecek olan her şeye dalmaya hazır maceraperestlerden biri”dir (Dorsay, 2016).

“*21 Grams*”da ise eski bir sabıkalının karıştığı kaza sonrasında Jack Jordon suça karışmıştır. Cezaevinde yatar. Fakat intikam almak için Jack Jordon'un peşine düşen Paul Rivers ve Cristina Peck'in hikâyesine dönüşür film bir yerden sonra. Bu filmde intikam duygusu suça meyilli de beraberinde getirmiştir. Fakat film finalde hiçbir karakter suç işlemeyen sonuçlanır.

“*Babel*” ise Yasujiro Wataya'nın ise silahını karaborsada satıp satılmadığı sorulur. Cevabı “Hayırdır” ve henüz hakkında hiç bir suçlama yoktur. Santiago sınırı izinsiz geçmiştir. Amelia'da aynı şekilde ve sonuç olarak Amelia 15 yıl

ABD’de yaşadktan ve bir hayat kurmasına rağmen sınır dışı edilmeyi kabul etmek zorunda kalır.

Her ne kadar karakterler suç ile ilişkili olasalar da değişirler dönüőürler ya da başladıkları kötü eylemlerden ya da suçlardan vazgeçerler. Bu anlamda “*Amores Perros*”da kiralık bir katil olan ve film içerisinde de bir adamı öldüren El Chivo’ya Gustavo Miranda Garfias üvey kardeşi Luis Miranda Solares’i öldürmesi için para vermiştir. Fakat El Chivo Luis Miranda Solares’i öldürmez aksine Gustavo Miranda Garfias’i de alıkoyarak ikisini bir odada bırakır ve konuşarak sorunları çözmeyi önerir. Eğer çözemelerse ortalarına bir silah bırakır ve silaha başvurmalarını ister. Ya da yine El Chivo’nun insanlara karşı acımasız davranmasını karşılık Cofi’nin Flor, Frijal, Gringuita ve diğer köpekleri boğması üzerine yaşadığı vicdan azabı ve döktüğü gözyaşı ilginç bir ayrıntıdır.

“*21 Grams*”da Paul Rivers’in Jack Jordon’u öldürmek için ıssız bir yere götürmesi fakat üç el silahla Jack Jordon’a değilde yanında ki toprak zemine ateş etmiştir. Jack Jordon’u öldürmekten vazgeçer. Jack Jordon’a motele dönememesi için uyarıda bulunduktan sonra onu gönderir<sup>534</sup>.

“*The Revenant*”da olduğu gibi Komutan Andrew Henry, Hugh Glass’ı sedye ile ekibiyle birlikte taşırken sarp bir yokuşa geldiğinde artık bütünüyle hayatta kalamayacağına kanaat getirmesi üzerine yüzüne bir bez parçası koyarak silahını doğrultur. Fakat vuramaz onun yerine geride kalıp Hugh Glass’ın başında kalacak ve öldüğünde dini merasimlere göre gömmeleri için üç gönüllü kişi ister<sup>535</sup>.

Karakterlerde piőmanlık duygusu da ağır basar. “*21 Grams*”da Jack Jordon film boyunca bu piőmanlığı yaşar. “*Biutiful*”de Uxbal karakteri ısıtıcılardan dolayı Çinli 25 işçinin ölmesi nedeniyle derin piőmanlık içindedir. “*Amores Perros*”da El Chivo kızından uzak kaldığı ve hayatında yaptığı birçok eyleminden dolayı piőmandır. “*The Revenant*”da Bridger, Hugh Glass’ı geride bıraktıkları için derin piőmanlık içerisinde. “*Babel*”de Yusuf, Susana Jones’i vuranın kendi olduğunu belirterek polislere teslim olur. “*Birdman*”de Mike Shiner, Riggan Thomson ve Lesley’e yaptıklarından dolayı piőmanlık yaşar. Samantha babası Riggan Thomson’a karşı yaptığı ağır eleőtirden dolayı, Tabitha

<sup>534</sup> Filmin 79’01’’dk. sında ve filmin 108’21’’ dk.sında

<sup>535</sup> Filmin 38’01’’dk. sında

ise barda yaptığı haksız eleştiri nedeniyle pişmandırlar. Tabitha pişmanlığını yazdığı eleştiri yazısı ile gösterir. Başlığı ise “*Cahilliğin Umulmayan Erdemi*” yani filmin ikinci ismidir.

#### 4.1.5. Büyülü Gerçekçilik<sup>536</sup>

*Bir Şey Neyse Odur; O Şey İçin Söylenen Şey Değildir...* (Birdman)

*Büyülü Gerçekçilik (Magischer Realismus)*, gerçekçi sanat akımlarının dayandığı mantığın bir ölçüde yettiği sihir ve gerçek dışı öğelerin harmanlandığı sanat akımıdır. Terim ilk olarak Alman sanat eleştirmeni *Franz Roh* tarafından soyut ekspresyonist bir tablonun değiştirilen gerçekçiliğini ifade etmek için 1925 yılında kullanılmıştır. Kübalı yazar *Aloje Carpentier* “*Büyülü Gerçekçilik (Lo Real Maravilloso/Harika Gerçekçilik)*” terimini “*Bu Dünyanın Krallığı (1949)*” romanının önsözünde kullanarak kavramsallaştırmıştır. Fakat bu iki verili tarih birbirinden bağımsız olarak gelişmiştir. Büyülü Gerçekçiliği eserlerine uygulayan ilk yazar ise İtalyan *Massimo Bontempelli*’dir (Walter, 1993, s. 14 ve Turgut, 2003, s. 14). Latin Amerikalı yazarların eserlerini bu akım altında sınıflandıran ise Venezuelalı *Arturo Uslar-Pietri*’dir<sup>537</sup>.

Terim; 1960’larda Latin Amerika Edebiyatının dünya çapında ilgi görmesiyle büyük bir edebiyat verimi ve onun izleyen kıta dışında yayımlanma patlamasına Avrupalı ve Kuzey Amerika’da verilen ismiyle “*Latin Amerika Boom*” ya da “*El Boom*”’mun yükselişiyle birlikte revaç kazandı. Özellikle *Aloje Carpentier, Jorge Luis Borges, Jacques Stephen Alevi, Juan Rulfo, Carlos Fuentes* ve *Gabriel García Márquez* bu akımın öncülerindedir. Bu akımdaki son dönem yazarlarına örnek olarak *Isabel Allende* ve *Laura Esquivel* verilebilir. Nitelikli bir akım olarak ülkemize ulaşması 1980’li yıllardır (Özer, 2011, s. 20).

Dünyada *Gabriel García Márquez*’le gövde bulan ve “*Yüzyıllık Yalnızlık*” adlı romanıyla batının ampirik<sup>538</sup> gerçeklik kavramını altüst ettiği ve *Cervantes*’in bu anlatımın kodlarını kullandığı kabul edilen “*Don Kişot*”’ta; ‘edebiyatta ilk büyü, yel değirmenlerine saldırmakla başlar’(Pekşen, 2006). Latin Amerika’nın günlük hayatındaki fantastiği açığa çıkaranlar arasında özellikle *Gabriel García Márquez*’in elinde olağanüstü anlamlar ve biçimler kazanmıştır.

<sup>536</sup> Bu kavram, Türkiye’ye bir akım niteliğiyle ancak 1980’li yıllarda ulaşır.

<sup>537</sup> (<http://tr.wikipedia.org>, Erişim Tarihi: 05.06.2016)

<sup>538</sup> Deneyselci.

Fantezi ve gerçeğin tek bir yapı içerisinde harmanlanması olan büyü gerçeğe gerçekçilik; mucizelerin ve olağanüstü olayların, doğal algılanan olay düzlemi biçiminde konumlandığı, yaşadığımız dünyanın algısal gerçekliğini oluşturan; geçerli fizik yasalarının ötesinde donatılmış özelliklerle, ‘gizem’le yeni baştan kurgulanmış bir dünyayı ifade eder.

Büyü Gerçekçilik terimi ilk kavramın büyü olmasında doyalı terimin ikinci kavramı gerçekçiliğin göz ardı edilmesiyle karşı karşıya kalsa da kavram büyüün çok ötesindedir. Bu öteleme gerçek ile olan derin köklü bağları sayesinde. Yaşadığımız icat edilen, alternatif dünyalar çağı; *J.R.R. Tolkien*’in *Orta Dünya*’sı, *J. K. Rowling*’in *Hogwarts*’ı, “*Açlık Oyunlarının*” distopik evreni, vampirlerin ve zombilerin kışkırttığı yerler: Bu yerler günlerini geçiriyor. Yine de, fantezi kurgusu modasına rağmen, edebiyatın en kurgusal mikro-kozmetrelerinde en az hayal gücünden daha fazla gerçek vardır. *William Faulkner*’ın *Yoknapatawpha*’sı, *R. K. Narayan*’ın *Malgudi*’si ve evet, *Gabriel Garcia Márquez*’in geçtiği *Macondo*’da geçen romanı “*Yüz Yıllık Yalnızlık*”da hayal gücü gerçekten kaçmak için değil onu zenginleştirmek için kullanılmıştır (Rushdie, 2014). Böylelikle Fantastik Edebiyat ile Büyü Gerçeklik kavramının ayrıldığı nokta ise; doğüstü unsurlar fantastik edebiyatta okuyucuyu şaşırtmak için ve kurgusal bir dünya yaratmak içinken, Büyü Gerçeklik bu unsurlar okuyucuyu şaşırtmaz ve akılcı olan ile akıldışı olan gerçeğin bütününe kapsamaya çalışacak şekilde konumlanır (Garcia, 2010, s. 35).

Var olan hayatta gerçekleşmesi imkânsız olayları, durumları ve bilinçli eylem aşamalarıyla kurgulanmış kahramanları yapıt düzlemin de normalmiş gibi gösterilir. Fantezi ve gerçekliğin aşırılıkları bir bileşende eritilerek doğal kıvamda aktarılır. Bu bağlamda sıradan olgu ve vakalar gerçek dışı masal niteliği kazandırılarak aktarılır. Bu tür anlatılardaki karakterler kurmaca dünyada tipik birer hayat olarak kabul görür. Kahramanların yüzleştikleri olay örgüsü ne kadar olağan dışı olsa da durum alışıl gelmiş kabullerle biçimlenir. Batıl inanç öğeleri, periler, hayaletler, cinler ve doğüstü olaylar kurgunun gerçeklik katmanları altında şüpheye hiç yer bırakılmadan, gerçeğe özdeşleştirilir. Kurmacanın büyü buradan gelir. Gerçek ve düşün iç içe yer aldığı katmanlı yapıların kurgu halkalarından oluşan bu anlatım tekniğinde; hikâyeye yön veren kahramanın kendi yarattığı düş dünyası içinde yaşaması fantastik kurgu ile kesiştiği

noktalardan biridir. Ancak bu noktada okur ve kahraman gerçek dünya algısını yitirmeden gerçekleşmekte/gerçekleşecek olan olayların düş ve rüya olduğu ayrımının farkındadır. Düşü Gerçeklikle yakın anlam katmanlarını paylaşmakla birlikte rüyaya benzer kurgusuyla mevcut dünyanın fiziki yasalarını bilinçli olarak göz ardı eder. Mevcut gerçeğe dönüşler ise Düşü Gerçeklikte Büyülü Gerçekliği oranla daha fazladır.

Sıradan olağan olanın, tuhaf ve gerçek dışı gösterilme eğilimini içinde barındıran, gerçeğin büyüymüş gibi ifade edildiği, duyguları harekete geçirmekten öte duyguları ifade etme amacı güden akım “*büyülü*” diye adlandırılan kısmı bilinmeyen gören, nesne ya da insanları havaya kaldıran, uzun yaşam sahibi olan mucizeler ve dozunda abartılmış hastalıklar gibi olaylardan ibarettir ki bunu da kabul etmenin ön şartı inançtır. Akımın gerçekçi kısmı ise öykünün anlatım biçiminde yatar. Gündelik kullanılan nesnelere, tarihsel veriler, aile bağları vb. faktörler mecazi anlam yüklü olsalar da gerçek hata ile bağ kurmamızı sağlar (Garcia, 2010, s. 33-34).

Son yıllarda Dünya Edebiyatını etkisi altına alan post-modernizm ve büyü gerçeğiliğinde etkisi ile dış dünyadan soyutlanmış ve iç dünyayı öne çıkaran kurgular ağırlık kazanmıştır. Anlatımı inandırıcı bir dille yoğrulduğu, kurmacanın uç noktalara taşındığı bu eserlerin yazara ve kahramana sağladığı hareket alanının genişliği, verili dildeki ‘insan’ın ve ‘kahraman’ın geleneksel kodlarından sıyrılarak yeni biçimsel anlatım teknikleri denemelerine ve geliştirmelerine öncülük etmiştir. Bu biçimler sayesinde insan gerçeğinin sorgulanması, kavranması anlamında yeni keşiflere kapı aralamıştır. Dış dünyada sıkışan bireyin iç gerçeklerini sezgiler aracılığıyla konumlandırırken, ruhun, yaşamın ve maddenin bilinmeyen anlamları su yüzüne çıkar. İç gerçeklerin ayrıntılı olarak ortaya koyulmasıyla birlikte yazar ve okur bu gerçekleri anlamaya, anlamlandırmaya çalışır. Nitelikli amacın hayali olgular ve dünyalar yaratmaktan öte birey olmaya çalışan insanın çevresi ile kendisi arasındaki gizeme kapı aralayacak şekilde gerçekliği kurgulamaktır.

Mevcut bakış açılarından öte hayata yeni anlamlar üretebilmenin iddiasında olan büyü gerçeği yazarlar fizik kanunlarının neden-sonuç ilişkisi içerisine hapsederek yaraladığı gerçekliğin yerine hayal gücünü koyarlar. Mantığın aranmadığı bu kurgusal gerçeklikte bu dünyada bilinene varoluş

meselesi de farklı boyutlarda; çeşitlenmiş olarak okura sunulur. Mevcut gerçeklere alışkın zihin yapımız bir nevi darbe alarak, gerçeği yeniden yapılandırabilmek adına verili sınırların dışında düşünmek zorunda kalır. Tuhaflikların olağan olduğu ve gerçeği beklenmeyen bir anda ve biçimde (rüyadaymış gibi) hızlı yapıt üzerindeki değişimi farklı estetik yapıların oluşmasını olanaklı kılmıştır. Gerçeklikte anlatıcı herhangi bir unsuru kullanarak olayların gerçekte yaşanmasının çok da mümkün olmadığını bir şekilde ifade eder. Bu yüzden anlatıcı ve kahraman, gerçek ve düş arasında mekik dokur.

*Fredric Jamesson* ifadesi ile büyüü gerçekçiliğin daha çok “algı yoluyla ve algılanan şeylerde meydana gelen bir metamorfoz” ile ilgili olduğunu yani algının metamorfozuna odaklanan Büyüü Gerçekçilik doğasında var olan anlatım sitedindeki yapı taşlarıyla gerçekleşmesi mümkün olmayan sinemaya sunduğu imkanlar yadsınamaz. Bu bağlamda *Inárritu*'nin yapmaya çalıştığı Riggan'ın tiyatrodaki yoğun stresli işlerle ailesini ve kendi iç dünyasındaki karmaşık ve nerdeyse ‘Birdman’ ile egonun benliğini ikiye ayırma çabasını anlatmanın en iyi yolunu bulmakla kalmamış diğer yapısal unsurlarla bu anlatımı daha da genişletmiştir.

Yönetmen *Alejandro González Inárritu* ilk filmi “*Amores Perros*”da bir trafik kazası sonrası üç hikâyeyi iç içe harmanlamıştır. Bu filmin “üslubu daha çok sosyal-gerçekli dayanır”(Borden vd., 2011, s. 430) öne çıkmıştır. Fakat bir kazanın temelde bu kadar işlevsel olması Büyüü Gerçekçiliğe kapı aralamaktadır.

İkinci filmi “*21 Grams*” ise bir trafik kazası sonrasında üç kişinin hayatı öylesine iç içe geçecektir ki artık hiç kimsenin hayatı önceki şeklini almaktan çok uzaktadır. Diğer bir ifade ile: “adına “rastlantı” diyerek, büyüü karşısındaki yetersizliğimizi kolladığımız evrensel bir güç aracılığı ile üç kişinin, yollarını kesiştiren bir trafik kazasını konu alıyor<sup>539</sup>.

Üçüncü filmi “*Babel*” de ise bir tüfeğin ateşlenmesi sonucunda birçok insan bir araya gelmiş ve birçok olayı başlatan tetikleyici unsur olmuştur.

Dördüncü filmi ise yönetmenin özellikle Büyüü Gerçekçiliğe net bir biçimde adım attığı noktadır. Uxbal karakterinin telepati yeteneği sayesinde ölülerle konuşabilmesi bunun en güzel örneğidir. “Tanrı vergisi yeteneği

<sup>539</sup> (<http://www.beyazperde.com>, Erişim Tarihi: 30.03.2019)

sayesinde yeni ölmüş insanların öbür dünyaya rahatça ulaşmalarına yardımcı olan Uxbal, yaşayanlara ise aynı hassasiyeti göstermiyor” (Saydam, 2011). Film içerisinde bu durumu hiç yadırgamayız. Telepati yeteneğini kullanarak Luis ve iki çocuğa<sup>540</sup> ve yaşlı bir adama yardımcı oluyor<sup>541</sup>. Bu yardımcı olması cenaze törenleri sırasındadır.

“*Biutiful*”da Uxbal hastanede kan örneği verdikten sonra kiliseye gider<sup>542</sup>. Vefat etmiş üç cesedin bulunduğu bir odada sandalyeye oturarak. “Kırpıklarım hareketsiz kalbimde öyle” diyerek dua eder. Çocuklardan ikisinde her hangi bir sorun olmamışken Luis öbür dünyaya geçişte sorun yaşamaktadır. “Onu burada tutanın ne olduğunu” sorar ve odadan dışarı çıkar<sup>543</sup> ve ailesiyle konuşur. Bir saati çaldığı için pişman olduğunu ve gitmekte zorlandığını söyler. Annesi ise benim çocuğun hırsız değil diyerek duruma karşı çıkar ve onu kovar<sup>544</sup>. Luis’in babası ise Uxbal nezarethaneden çıktıktan sonra evinin kapısında Uxbal’ı durdurur ve eşinin engel olduğu parayı ona uzatır. Bir gün öncesinde oğluyla tartıştığını ve onun ne demek istediğini bildiğini söyler<sup>545</sup>. Uxbal ise çaldığı saatin yatağının ayaklarından birinin arkasında olduğunu ifade eder ve ayrılır. Bu sahnede ve film düzleminde yaşayan bir adamın ölümlerle telepati yeteneği sayesinde iletişim kurması o kadar sade ve doğal işlenmiştir ki sanki *Franz Kafka*’nın *‘Dönüşüm’* romanındaki *Gregor Samsa*’nın böceğe dönüşmesi okumakla eşdeğerdir. Film boyunca bu yeteneği sosyal hayat içerisinde şaşırmadan ve doğal karşılanır.

Aynı yeteneği Bea’nın yanında çıktıktan sonra yaşlı bir adama yardımcı olmak için kiliseye gider. Yaşlı kadına ölen yaşlı eşinin söylediklerini aktarır<sup>546</sup>. Yaşlı kadın ona para verir. Uxbal görevini yapmanın inceliğiyle ayrılır.

Bu iki telepati örneği sahnesinin ilkinde Luis’in cesedi tabutta yatay konumda iken, Uxbal’ın karşısın bir sandalyede oturmuştu. İkinci sahnede ise yaşlı adam tabutta yatay konumda iken aynadan yansıyan görüntüsünü görürüz.

---

540 Filmin 69’25’’ dk. sında

541 Filmin 128’08’’ dk. sında

542 Filmin 08’50’’ dk. sında

543 Filmin 12’13’’ dk. sında

544 Filmin 13’00’’ dk. sında

545 Filmin 46’37’’ dk. sında

546 Filmin 69’35’’ dk. sında



“Ölümler ile yakınları arasındaki konuşmalara aracılık etmesi... Ölümlerden dirilere haber getirerek de para alır”(Söylemez, 2015, s. 126). Nitelikli bir aracıdır.

Fakat bu yeteneğini her zaman kullanamaz. Özellikle Uxbal bodrum katında üşüyen Çinli işçiler için gazlı ısıtıcılar satın alır<sup>547</sup>. Fakat para konusunda sıkıntı çektiği için işin uçsuzuna kaçar. Bu gazlı ısıtıcılar bir akşam kaçak yaparak işçilerin ölümüne neden olur<sup>548</sup>. Toplamda 25 Çinli işçi bunların içinde Uxbal'ın çocuklarına bakan Lili ve çocuğu Li'de vardır. Hayatta kalan iki kişi vardır ama biri az önce vefat etmiştir<sup>549</sup>. Lili ile konuşmak ister fakat nafiyledir.

“*Birdman*”de ilk karesinde Riggan Thomson yoga yapmaktadır fakat kameraya yansıdığı haliyle hava asılı bir şekilde kalmıştır<sup>550</sup>. Kamera giderek yaklaşır ve kızı Samantha çiçekçi dükkânından Riggan'ı araması üzerine Riggan Thomson yogayı bırakarak kızının aramasına cevap verir. Bu sırada da Birdman'in konuşmaları eşlik eder<sup>551</sup>.

Riggan Thomson tiyatro sahnesinde filme yansıyan ilk provada Ralph'in Mel'i canlandırması karşısında bir anlığına tiyatro sahnesinin tavanına bakmaktadır<sup>552</sup>. Ardından Ralph'i oyunculuğu konusunda uyarır ve tekrar canlandırmasını ister. Fakat bunda başarılı olamadığını gördüğünde tekrar tiyatro sahnesinin tepesine bakar<sup>553</sup>. Ardında Ralph başarısız oyunculuğunu sergilemeye devam ettiğinde başına set ışıklarında biri düşer. Riggan Thomson ise sahnedeki masadan kalkarak kulise gitmek için koridora yönelir. Jake onunla birlikte gider ve konuşurlar kulise yaklaştıklarında Riggan Thomson, Jake'ye bunun bir kaza olmadığını bunun olmasını kendisinin sağladığını söyler<sup>554</sup>. Jake ise sarhoş olup olmadığını sorar. Sorudan sıkılan Riggan Thomson kulise yönelir. Kuliste televizyonda Demiradam filmleri ile bir haber vardır. Televizyona hiç dokunmadan elinin hareketiyle televizyonu kapatır<sup>555</sup>. Ardından Birdman'in sesini duyar. Kulisteki aynanın önünde kızı Samantha'nın aldığı çiçekleri görür ve istediği çiçekler olmadığı için masanın uzak köşesine doğru hareket ederek vazo

---

547 Filmin 64'41'' dk. sında

548 Filmin 88'16'' dk. sında

549 Filmin 89'33'' dk. sında

550 Filmin 01'58'' dk. sında

551 Filmin 02'07'' dk. sında

552 Filmin 05'12'' dk. sında

553 Filmin 05'35'' dk. sında

554 Filmin 06'41'' dk. sında

555 Filmin 07'47'' dk. sında

kırılır. Bunu yine fiziksel olarak hiçbir şeye dokunmadan yapmıştır. Bir yandan da Birdman konuşmaktadır<sup>556</sup>.

Mike'nin tiyatro sahnesine geldiği ve Riggan ile çalışmaya başladığı sırada hiçbir şekilde oyun metnine bakmadan replikleri söylemesi üzerine Riggan çok şaşırır<sup>557</sup>. Bunu nasıl yaptığını sorar. Mike ise bunun Tanrı vergisi olduğunu söyler. Riggan'ın şaşkınlığının sürmesi üzerine bir aydır. Kız arkadaşı ve oyunda yer alan Lesley'e yardım ettiğini ve birlikte çalıştıklarını söylemesi üzerine Riggan kendine gelir. Riggan ve eşi Sylvia kuliste ilk ön gösterim sonrasında konuştuğuktan sonra eşi çıktığında Birdman'ın sesi duyulur<sup>558</sup>. Kızı Samantha ile konuşmaya çalıştığı fakat bağımlılığından dolayı aralarında çıkan tartışmanın ardından Samantha'nın odadan çıkmasıyla masanın üzerinde buluna tabakayı döndürür<sup>559</sup>. Sağdan sola doğru. Bunu da yine dokunmadan yapar. Laura'nın Mike'nin verdiği roportajı yayımlayan gazeteyi Riggan'a getirmesinin ve kulisten çıkmasının ardından Birdman'ın sesi yine duyulur<sup>560</sup>.

Mike sanat ekine verdiği röportajdan sonra Riggan Thomson ile Mike koridorda yaptıkları kavganın ardından Riggan'ın kulise gider<sup>561</sup> ve Birdman'ın sesini duyarız. Ardından hem Birdman ile konuşlar hem de kulisteki eşyaları yine dokunmadan sağa sola atmaya devam eder. Makyaj takımını, yanan ışıkları patlatır, sandalyeyi duvara çarpar, telefonu duvara atar, rafları yıkar ve Birdman afişini yırtar. Tam bu sırada odaya Jake girer<sup>562</sup>. Bu zaman zarfına kadar olayları Riggan'ın gözlerinden görürken Jake'nin odaya girmesiyle aslında Riggan'ın kulisteki bu sinir krizinde eşyaları kendi iradesi ile sağa sola attığını ve kırdığını görürüz. Jake içeriye girdikten sonra televizyonu duvara atar. Müzik setini yere atarak kırar. Gazeteyi parçalar. Bilgisayarı yere atarak kırar. Bu eylemleri bizzat kendi elleriyle Jake onu izlerken yapar. Fakat Riggan bunun farkında değildir.

Tabita ile barda kavga ettiğinin sabahında bir apartmanın girişinde ayıklar<sup>563</sup>. Birdman'ın sesiyle uyanır. Ardında filmde ilk defa konuşmalarına afiş

---

556 Filmin 09'05'' dk.sında  
557 Filmin 14'37'' dk.sında  
558 Filmin 31'28'' dk.sında  
559 Filmin 41'21'' dk.sında  
560 Filmin 55'12'' dk.sında  
561 Filmin 58'51'' dk.sında  
562 Filmin 61'21'' dk.sında  
563 Filmin 88'10'' dk.sında

haricindeki hareketli görüntüsü de eşlik eder<sup>564</sup>. Sokaktan yükselerek binanın çatısına çıkar. O yükselirken binanın altında ve bina içerisinde bazı insanların ona baktığını görürüz sonra fark ederiz ki çatının kenarına çıkmıştır. İnsanlar intihar edecek diye aşağıda çatıya bakmaktadır. Karşı çatıdan bir kadın: “Gerçek mi yoksa film çekimi mi ?” diye soru sorar. Riggan ise “Film” diyerek cevaplar<sup>565</sup>. Ardında bir adam korkarak ona yaklaşır ve onu çatıdan indirir. Fakat o geriye dönerek çatıdan atlar<sup>566</sup>. Atladığı bina etrafında uçarak bir tur atar ve sonra tiyatro sahnesinin önüne kadar uçar. Tiyatroya girdiğinde bir taksi şoförünün peşinden paramı ödemediniz diyerek geldiği sesler duyulur<sup>567</sup>. Sonrasında tiyatroya girer, çıkar. Böylece anlarız ki aslında uçarak değil de taksi ile gelmiştir.

Gala gecesi eşi Sylvia ile konuştuğundan sonra tiyatro sahnesine gitmek için kulis kapısını yine ellerini kullanmadan açar<sup>568</sup>. Ardından koridorda yürürken koridorun bir yerinde bateri çalan biri vardır<sup>569</sup>. Bütün bu ayrıntıların aslında Riggan Thomson’un bakış açısından zihninin içerisinde izlediğimiz ortaya çıkar. Kendini tiyatro sahnesinde vurduktan sonra hastaneye kaldırılır. Hastanede Jake, eski eşi Sylvia ve kızı Samantha ile konuştuğundan sonra lavaboya gider ve burnuna bakar. Bu sırada yanında klozetin üzerine oturmuş bir şekilde Birdman vardır. Onunla vedalaşır ve pencereye çıkar. Sonuç ise izleyiciye bırakılır.

İzleyici olarak bize film boyunca büyülü bir evren yaratarak bu evrenin gerçek evrenle defalarca çarpışması sonucu yeni bir gerçeklik algısı yaratılır. Öyle ki biz defalarca Riggan Thomson’un bakış açısı ile diğer oyuncuların ya da gerçekliğin arasında gidip geliriz ve bu bizi yormaz. Aksine her defasında içine çekildiğimiz büyüünün ne zaman ve ne şekilde çözüme kavuşacağını bekleyerek filmi izleriz. Dışavurumlar fantastik olsa da fantezi bir noktadan sonra sadece metafor olmaktan çıkartarak filmin duygusal boyutundan çok düşünsel yanıyla algılamamıza neden oluyor. Diğer bir ifade ile “gerçek dünyanın acılı tadını araya kattığı fantastik dünya çeşnisi ve seyre güç veren bateri tınılarıyla besliyor sanatçı”(Özberk, 2015). “Gerçekle bağımlı koparmaya başlayan bir aktörün ego

---

564 Filmin 88’48’’ dk.sında  
565 Filmin 91’09’’ dk.sında  
566 Filmin 91’48’’ dk.sında  
567 Filmin 93’46’’ dk.sında  
568 Filmin 99’54’’ dk.sında  
569 Filmin 100’19’’ dk.sında

savaşını gerçeküstü imgeler de kullanarak anlatan” (Durdu, 2015) yönetmen *Alejandro González Inárritu*.

Son filmi “*The Revenant*”da ise Hugh Glass üzerinden zor kış şartlarında ve aldığı ağır yaralarla hayatta kalmaya çalışan bir insanın yaşamı gözler önüne serilmektedir. Gerçek bir yaşam öyküsünden uyarlanmış ve film boyunca Hugh Glass ne yaşarsa sanki bizde onu yaşamaktayız. Böylelikle hayat güdüsü neredeyse büyüye kucak açar ve o derece sarsıcı ve olaganüstüdür.

Böylelikle yönetmen *Alejandro González Inárritu* “*Biutiful*”de “Uxbal”ın metafizik özelliği ölümlerle konuşmak (Söylemez, 2015, s. 123). Bu özelliği Büyülü gerçekçi kodları vermektedir. Yine aynı şekilde “*Birdman*”de açık ve net olarak Büyülü Gerçekçi yönleri ortaya koymuş ve karakterlerine derinlik katmada kullanırken filmografisinde bulunan diğer filmlerinde ise bu öğeler yapısal olarak daha derinlerde yer almaktadır.

#### 4.1.6. Mitsel Yapı

**Tablo 11.** Mitsel Yapı Şeması

Filmlerin Adı	Karakter	Mit
<b>Amores Perros</b>	Gustavo M. Garfias - Luis M.solares	Habil - Kabil
	Octavio-Ramiro	Habil- Kabil
	Jimena – Lina	Habil- Kabil
	Valeria Amaya	Akhilleus
	Octavio	Akhilleus
	Valeria Amaya	İkarus
<b>21 Grams</b>	Paul Rivers	Ruhun Ağırlığı Akhilleus
	Gina – Freddie	Habil- Kabil
	-	Babil Kulesi
<b>Babel</b>	Yusuf – Ahmet	Habil- Kabil
	Mateo – Mateo Gama Fernandez	Baykuş
<b>Biutiful</b>	Uxbal-Tito-Marambra	Habil- Kabil
	Riggan (Birdman)	İkarus
<b>Birdman</b>	Riggan	Michael Keaton
	Hugh Glass	Hugh Glass Akhilleus

##### 4.1.6.1. Habil - Kabil

Yönetmen *Alejandro González Inárritu*’nun “*Amores Perros*” filminde El Chivo, Gustavo Miranda Garfias ve Luis Miranda Solares arasında geçen olaylar açık bir şekilde Habil ve Kabil arasında geçen öykü ile benzerlik

göstermektedir<sup>570</sup>. Hatta El Chivo, Luis Miranda Solares’i yakalayıp deposuna götürdüğünde onu kimin tuttuğu konusunda Luis Miranda Solares’ın yaptığı tahminler sonunda Gustavo Miranda Garfias’ın adını verir. Luis Miranda Solares “Üvey kardeşim mi?” der. Bunun üzerine El Chivo “*Habil... Habil’le Kabil*<sup>571</sup>... *Böyle bir kardeşi hak etmiş olmak için ne yapmış olabilirsin Habil*<sup>572</sup>” der. Böylelikle filmin içerisinde geçen diyaloglar ile doğrudan mitsel yapıyla bağlantı kurulmuş olur.

Habil ve Kabil hikayeyi Kutsal Kitapta (Eski Antlaşma) Tevrat’ın Tekvin (Yaradılış) kısmının 4. Bölümünde<sup>573</sup> “*Kayin (Kabil) ile Babil*” başlığı altında söyle geçmektedir;

Adem karısı Havva ile yattı. Havva hamile kaldı ve Kayin’i doğurdu. “RAB’bin yardımıyla bir oğul dünyaya getirdim” dedi. Daha sonra Kayin’in kardeşi Habil’i doğurdu. Habil çoban oldu, Kayin ise çiftçi. Günler geçti. Bir gün Kayin toprağın ürünlerinden RAB’be sunu getirdi. Habil de sürüsünde ilk doğan hayvanlardan bazılarını, özellikle de yağlarını getirdi. RAB Habil’i ve sunusunu kabul etti. Kayin’le sunusunu ise reddetti. Kayin çok öfkeleni, suratını astı.

RAB Kayin’e, “Niçin öfkelenedin?” diye sordu, “Niçin surat astın? Doğru olanı yapsan, seni kabul etmez miyim? Ancak doğru olanı yapmazsan, günah kapıda pusuya yatmış, seni bekliyor. Ona egemen olmalısın”.

“Kayin kardeşi Habil’e, “Haydi, tarlaya gidelim<sup>574</sup>” dedi. Tarlada birlikteyken kardeşine saldırıp onu öldürdü.

RAB Kayin’e, “Kardeşin Habil nerede?” diye sordu. Kayin, “Bilmiyorum, kardeşimin bekçisi miyim ben?” diye karşılık verdi.

RAB, “Ne yaptın?” dedi, “Kardeşinin kanı topraktan bana sesleniyor. Artık döktüğün kardeşkanını içmek için ağzını açan toprağın laneti altındasın. İşlediğin toprak bundan böyle sana ürün vermeyecek. Yeryüzünde aylak aylak dolaşacaksın”.

Kayin, “Cezam kaldıramayacağım kadar ağır” diye karşılık verdi, “Bugün beni bu topraklardan kovdun. Artık huzurundan uzak kalacak, yeryüzünde aylak aylak dolaşacağım. Kim bulsa öldürecek beni”.

Bunun üzerine RAB, “Seni kim öldürürse, ondan yedi kez oç alınacak” dedi. Kimse bulup öldürmesin diye Kayin’in üzerine bir nişan koydu. Kayin RAB’bin huzurundan ayrıldı. Aden bahçesinin doğusunda, Nod<sup>575</sup> topraklarına yerleşti (2011, s. 5-7).

<sup>570</sup> Ayrıca film içerisindeki Octavio ve Ramiro (Susana) kardeşlerin durumu da Habil ve Kabil mitozuna derin bir göndermedir. Aynı durum Uxbal (Marambra) ve Tito arasında da yaşanır.

<sup>571</sup> Filmin 124’42” dk.sında.

<sup>572</sup> Habil kelimesi genel kabul görmeyen bazı rivayetlere göre “soluk, nefes ve buhar” gibi anlamlara gelmektedir. Adem ve Havva, Habil’in kısa ömürlü olacağını sezdiği için bir nefes ya da buhar gibi çabucak hayattan çekildiği için sonradan ona bu ismi vermişlerdir (Harman, 1996, s. 376).

<sup>573</sup> Kutsal Kitap “*Eski Ve Yeni Antlaşma (Tevrat Zebur Ve İncil)*”.(1. Basım). Kitabı Mukaddes Şirketi. İstanbul. 2001. s. 5-6.

<sup>574</sup> “Haydi tarlaya gidelim” sözleri Septuaginta, Samiriye Tevratı, Süryanice ve Vulgata’dan alındı.

<sup>575</sup> Nod: Aylak anlamına gelir.

Mevcut kıssa Kur'an<sup>576</sup> ile Kitab-ı Mukaddes<sup>577</sup> arasında ortak tema olmanın yanında Sümer mitolojisinde de mevcuttur (Öztürk, 2004, s. 147).

Yeni Ahit'teki şekli ise Matta, Yuhanna'nın I. Mektubu, Yahuda'nın Mektubu, Pavlus'un Selanikliler'e ve İbrâniler'e Mektubu gibi muhtelif bölümlerde mevcuttur. Pavlus, İbrâniler'e Mektubu<sup>578</sup>nda, Hâbil'in İhlâs ve inancıyla Kâbil'den daha iyi kurban takdim ettiği için takdimesinin kabul gördüğünü şeklidir. Pavlus yine aynı mektubu<sup>579</sup> nda yer alan "Ve yeni ahdin meyancısı, İsa'ya ve Hâbil'inkinden daha iyi söyleyen serpmeklik kanına yaklaştınız" ifadesiyle Hâbil'in kanı ile İsa'nın dökülen kanı kıyaslanmıştır. Bununla birlikte Kâbil, Yuhanna'nın I. Mektubu<sup>580</sup>, 'nda; işleri kötü, şerir bir kişi Yahuda'nın Mektubu<sup>581</sup>'nda ise kötü insanlar için bir prototip olarak ifade edilmiştir (Öztürk, 2004, s. 157)

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun 2000 yılında çektiği "*Amores Perros*"da işlenen "üç hikâyede de bir kardeş kavgası izlerken bu hikayelerin ikisinin oluşma sebebi tamamen bu kavgalara dayanıyor" (Hazine, 2012).

El Chivo'yu bir ordu dolusu insan onu yakalamak için çalışırken Leonardo, Cafe Sanborne'de tuvaletinde onu yakalamıştır. Hapisten çıktıktan sonra neredeyse aklını kaçırmış bir alkoliğe dönüşen El Chivo'ya Leonardo biraz para ve yaşayacağı bir yer göstererek arkadaş olmuşlardır. Ardında Leonardo için kirli işler yapmaya başlar. Evi eski bir depo tarzında, köpekleriyle birlikte yaşadığı gözden uzak bir yerdir. Her yer gazete ve çöp ile doludur.

Gustavo Miranda Garfias ve Leonardo araçla El Chivo'yu görmeye giderler. Leonardo ilk kez tanışacak olan Gustavo Miranda Garfias'a kişisel sorular sormaması gerektiğinin altını çizer ve El Chivo hakkında özel bilgiler verir.

---

<sup>576</sup> Kur'an-i Kerim Maide Süresi 27-31 ayetlerde geçmektedir.

<sup>577</sup> **Ayr. Bkz.** *S.h. Hooke*'nin "*Ortaoğu Mitolojisi*" kitabında "Sonuç olarak denebilir ki, Hâbil-Kâbil kıssası, Tekvin'deki şekliyle, hem ayin amaçlı bir öldürme eylemini ve bunun neticesinde törensel anlamda sürgün edilmeyi anlatan bir ritüel mitosu, hem de göçebe topluluklardaki kan davası geleneğinin kökenine ışık tutan bir etimiyolojik mitostur" (Akt. Öztürk, 2004, s. 157) şeklinde karşılık bulmuştur.

<sup>578</sup> A.g.e. (Kutsal Kitap). S. 1545. (İbrânilere Mektup, 11/4)

<sup>579</sup> A.g.e. (Kutsal Kitap). S. 1548. (İbrânilere Mektup, 12/24)

<sup>580</sup> A.g.e. (Kutsal Kitap). S. 1571. (Yuhanna'nın I. Mektubu, 3/12)

<sup>581</sup> A.g.e. (Kutsal Kitap). S. 1579. (Yahuda'nın Mektubu, 11)

El Chivo'ya Gustavo Miranda Garfias, bir resim uzatır ve ortağı olduğunu, kendisini dolandırdığını belirtir. Bu yüzden ölmesini istemektedir. 50 bin şimdi 50 binde ölümünden sonra vermeyi önerir. El Chiva ise 100 bin şimdi 50 binde iş bitimi ister. Adı Luis Miranda Solares'dir. İşyerinin ve evinin adreslerini verir. Olaya soygun süsü vermesini ister.

El Chivo çalıştığı şirket önünde Luis Miranda Solares'i beklerken Gustavo Miranda Solares görünür. Aracına binip uzaklaştıktan bir süre sonra Marta ile birlikte Luis Miranda Solares şirketten çıkar ve yürüyerek şirketten uzaklaşır. El Chivo onları takip eder ve birlikte bir restorana yemek yemek için otururlar. Çaldığı araçla köpekleri evde bırakıp Luis'i izlerken polis arkadaşı Leonardo yanına gelerek tam bir haftadır işi neden bitirmediğini sorar. El Chivo iki güne kadar işi bitireceğini söyler. İşten Marta ile birlikte çıkan Luis Miranda Solares'i takip eder. Bir otele, otelin altında yer alan otoparktan araçlarıyla birlikte giriş yaparlar. El Chivo otelin önünde aracıyla bekler. Çıktıktan sonra gene takip etmeye devam eder. Luis Miranda Solares büfeden bir şeyler almak için durduğu esnada El Chiva silahını hazırlar. Luis Miranda Solares'e yaklaşır. Tam ateş edecekken sokakta satış yapmaya çalışan çocukların Luis Miranda Solares'e satış yapmaya çalışmaları üzerine ateş etmekten vazgeçer ve silahını beline sokar.

Ertesi gün ise Luis Miranda Solares'i iş çıkışı arabasının yanına geldiğinde arkasından yaklaşır; silahı fark edecek şekilde vücuduna değdirir. Aracın kapılarını açmasını ve arkasına bakmaması gerektiğini ifade eder. Araca sağ taraftan bineler ve solda bulunan şoför koltuğuna Luis Miranda Solares geçer. Sol eline kelepçe taktırıp aracı çalıştırmasını söyler El Chivo ve birlikte yola çıkarlar. Cebindeki resmi çıkartıp onu öldürmek için para aldığını söyler. Kendi evine götürüp sabit bir kirişe kelepçeler. Rom, su veya süttten hangisini içmek istediğini sorar Luis Miranda Solares suyu seçer.

Luis Miranda Solares evlidir ve her gün Marta adında bir kadınla birlikte otele birlikte olmak için giderler ve Marta evlidir. Köpeğini yani Cofi'yi sokakta bulduğunu ne ad vermesi gerektiğini sorar. Luis Miranda Solares ise "Kayıp köpeğe ne dersin" dediğinde "Ne yaratıcılık ama der". Luis Miranda Solares ile El Chivo arasında kimin Luis Miranda Solares öldürmek istediği konusunda bir konuşma geçer. Teker teker isimler sıralanır; Marta, Marta'nın eşi, Luis Miranda Solares'in eş... Kimin tuttuğu konusunda tahmin yürütür. El Chivo "Gustavo'ya

ne dersin’’der. Luis Miranda Solares üvey kardeşi olduğunu söyler. El Chivo ise Habil ve Kabil’e gönderme yapar. Böyle bir kardeşi hak etmek için ne yaptığını sorar sonra da “köpekler sahiplerine benzer’’der. Ağzını bağlar ve “Herhangi bir şey istersen bağırman yeterli’’der.

Sabah bir şeyler yedirir. Luis Miranda Solares ise kardeşini öldürmesine karşılık para verebileceğini söyler. Cofi’yi başında bırakıp dışarı Luis Miranda Solares’in aracını satmaya götürür. Gustavo Miranda Garfias’i arar ve parasını evine getirmesini söyler. Gustavo Miranda Garfias parayı kapıdan uzatırken içeri davet eder. Luis Miranda Solares’in yanına götürür. Gustavo Miranda Garfias anlaşmalarının böyle olmadığını söyler. El Chivo ona silah vererek onu vurmasını söyler “Hadi hain Kabil’’ şeklinde tahrik eder<sup>582</sup> ve işi kendisinin yapması gerektiğini söyler. Silahı ikisine de doğrultarak ikisiyle de oynar. İki kardeşi de evinde alıkoyar. Sonra tıraş olur, tırnaklarını ve saçlarını keser. Üzerine Gustavo Miranda Garfias’ın çeketini giyer. Biriktirdiği paraları ve fotoğraf albümünü de yanına alarak Luis Miranda Solares ve Gustavo Miranda Garfias’ın yanına gelerek onların ellerini çözer. Konuşarak sorunlarını çözmeleri tavsiyesinde bulunur eğer bu şekilde çözemedikleri takdirde ortalarına bıraktığı tabancaya başvurmaları gerektiğini belirtir. Kendisinin ise şehirden ayrılmak zorunda olduğunu ifade eder ve evden dışarı çıkar. İki kardeş ise ortalarında duran silahı alabilmek için sırtlarından bağlı oldukları iplerden kurtulmaya çalışırlar. Sonra oto yedek parça satan adamın yanına gidip Gustavo Miranda Garfias’ın lüks aracını satar ve tamirhanede çalışan adamın köpeğin adını sorması üzerine “Kara’’ der. Ve oradan kara ile birlikte ayrılırlar. Yürüyerek uzaklaşırlar.

Böylelikle El Chivo, Gustavo Miranda Garfias ve Luis Miranda Solares arasındaki sorunları “Konuşarak sorunlarını çözmeleri gerektiğini’’ söyler. Mit’de olduğundan farklı bir çözüm yolu bularak ya da onları baş başa bırakarak sonucu onlara veya daha derin bir bakış açısı ile bize bırakır.

“*Amores Perros*’’da Daniel ve eşi Julieta’nın Jimena ve Lina adında iki kız çocuğu vardır. Birlikte araçla yolculuk ederler<sup>583</sup>. Arka koltukta Jimena ve Lina toka için kavga etmektedirler. Lina’nın saç tokasını Jimena almıştır. Julieta ise duruma müdahale eder ve Jimena’nın o tokayı hiç kullanmadığını ve geri

---

<sup>582</sup> Filmin 130’ 43’’ dk.sında

<sup>583</sup> Filmin 15’33’’ dk.sında



Lina'ya vermesi gerektiğini söyler. Anneleri Julieta'nın bu sözleri üzerine kavga sonlanır, evlerine giderler.

“*Amores Perros*”un ilk hikâyesinde Octavio ve Ramiro'nun hikayesi de benzer bir tema üzerine kuruludur. “(Ramiro) ağabeyinin (Susana) karısıyla ilişkiye giren bir genç adam (Octavio), sevgilisiyle birlikte kaçmak için gerekli parayı biriktirmek amacıyla ödüllü köpeğini tüyler ürperten (ve mide kaldıran) dövümlere sokuyor” (Schneider, 2015, s. 888). Film içerisinde Octavio işsiz bir gençtir. Annesi, abisi Ramiro, yengesi Susana ve yeğeni ile birlikte aynı evde kalmaktadır. Susana ise genç yaşta hamile kaldığı için evlenmiş, halen okula gitmektedir. Ramiro ise adı uyuşturucu satıcısına çıkmış, eşini çalıştığı marketlerdeki kasiyer kızlarla aldatan<sup>584</sup>, eşi Susana'yı döven<sup>585</sup> ve arkadaşlarıyla market ve banka soyan biridir. Film içerisinde Octavio ve Susana'nın yakınlaşmalarını izleriz. Octavio, Susana'la birlikte uzaklara gitme planları yapmaktadır.

Cofi üzerinden kazandığı ilk para ile Ramoro'nun çalıştığı marketten birşeyler alır. Ramiro parayı nerden bulduğunu sorması üzerine Ramiro'ya kafa atarak marketten çıkar. Ardında Ramiro eve geldiğinde banyoda duş alan Octavio'yu bir sopa ile düş perdelerinin diğer tarafında fena halde döver. Ardından Maruricio'nun Jarocho ile ayarladığı son dövüştü önce ondan bir iyilik ister ve Maruricio'nun adamları Ramiro'yu fena halde döver. Bu yüzden köpeği Cofi'yi dövümlere sokar fakat biriktirdiği parayı alan Susana, abisi Ramiro ile kaçar. Octavio ise durumu annesinin “Ramiro dün gece eve gelmedi” sözleri üzerine zulada Susana ile birlikte sakladığı paraları kontrol ettiğinde anlar<sup>586</sup>. Ardından gene parasız kalan abisi Ramiro arkadaşı ile birlikte banka soyar fakat bu sefer şanslı yaver gitmez ve vurulur<sup>587</sup>. Abisi Ramiro'nun cenazesinde yengesi Susana'ya onunla gelmesini ister<sup>588</sup>. Cumartesi 11'de gideceğini söyler ve onu bekleyecektir. Gidip gitmeyeceğinin kararını ona bırakır. Otobüsün önünde bekler muavin gidip gitmeyeceğine karar vermesini ister o ise otobüse binmez ve kalır<sup>589</sup>.

---

584 Filmin 43'44''.dk.sında.

585 Filmin 10'06''.dk.sında.

586 Filmin 48'53''.dk.sında.

587 Filmin 106'49''.dk.sında

588 Filmin 113'54''.dk.sında

589 Filmin 132'00''.dk.sında

Benzer bir kardeş durumu ‘‘*Biutiful*’’da geçmektedir. Filminde başrol oyuncusu Uxbal’ın kardeşi Tito’yu ve Uxbal’ın çocuklarının annesi, eski eşi Marambra’yı izleyicisine ilk defa tanıtırken<sup>590</sup> aralarında ki ilişkiyi teşhir ederek tanıtır. Tito’nun telefonu çalar ve uyanır. Telefona bakar fakat müzik sesinden bir şey duyamaz ve Marambra’ya seslenir. Kapıya gelir, sessizce müziğin sesini kısmağa gider. Arayan Uxbal’dır. Babalarının mezarı üzerine inşa edilecek market işini konuşurlar ve babaları Mateo Gama Fernandez’i yakma kararı alırlar. Bu sırada Marambra yatağa gelir ve müzik eşliğinde dans eder yatakta. Tito telefon konuşması bittikten sonra Marambra ile kavga ederler ve Marambra üzerine giyerek evden çıkar<sup>591</sup>. Ardında Çinli işçilerin ölümü üzerine konuşmak için Uxbal, Tito’nun evine gittiğinde<sup>592</sup> Marambra’nın çantasını görür ve ardından içeriye yatak odasına gittiğinde Marambra bitkin bir haldedir. Uxbal, Tito’yu tehdit eder ve ardından yatak odasına gidip Marambra ile uzun bir konuşma yapar<sup>593</sup>. Sonrasında Marambra’nın kliniğe tekrar yatırıldığını diyaloklardan anlarız.

‘‘*21 Grams*’’da Jack Jordon, eşi Marianne Jordon, kızı Gina ve oğlu Freddy’le yemek yemeden önce dua ederler masada. Eşi Marianne Jordon’a işten kovulduğunu söyler ve eşi arkadaşı Brow’un bunu nasıl yaptığını sorduğunda ise onun yapacak bir şeyi olmadığını belirtir. O sırada oğlu Freddy kız Gina’ya vurmuştur. Jack Jordon ise ‘‘Sağ yanağına vurana sol yanağını da uzatmalısın’’ diyerek kızına kolunu kaldırtır. Oğlu Freddy’e tekrar vurmasını söyler. Freddy’de vurur. Bunun ardından kızının durumunu gören Marianne Jordon kızını Gina’yı alıp Jack Jordon’a ‘‘Harika bir babasın’’ diyerek mutfaktan çıkar. Jack Jordon ise oğlu Freddy’e iki defa kafasına isabet edecek şekilde vurduktan sonra ‘‘Bu evde kavga yok’’ diyerek ceza için duvarın köşesine gönderir oğlunu<sup>594</sup>.

‘‘*Babel*’’de Abdullah Adboum’un oğulları Yusuf ve Ahmet çakallardan sürülerini kurtarmak için aldıkları uzun namlulu silahlar bir turist kfilesine ait araca ateş etmiş ve Susan Jones’in yaralanmasına neden olmuşlardır. Yapılan tahkikat sonrasında polisler Abdullah Adboum’un evine doğru giderken evden Abdullah’ın verdiği derileri Necip’e satmaya giden Ahmet ve Yusuf ile

---

<sup>590</sup> Filmin 19’35’’.dk.sında

<sup>591</sup> Filmin 22’05’’.dk.sında

<sup>592</sup> Filmin 116’16’’.dk.sında

<sup>593</sup> Filmin 119’18’’.dk.sında

<sup>594</sup> Filmin 20’06’’. dk.sında

karşılaşırlar. Abdullah Adboum'un evinin neresi olduğunu soran Yüzbaşı Alarid'e farklı bir adres gösterirler. Polisler uzaklaştığında ise eve geri dönerler; babaları Abdullah'a "Polislerin Abdullah Adboum'u aradıklarını" belirtir Ahmet. Yusuf ise "Onları aradıklarını" ifade eder. Abdullah Adboum'un nedenini sorduğunda ise "Amerikalı turist yüzünden olduğunu" söyler<sup>595</sup>. Yusuf'un "turisti vuranın Ahmet olduğunu ve kız kardeşleri Zehra'yı da izlediğini" söyleyince aralarında kavga çıkar ve babaları Abdullah onları ayırır. Çocuklarını sorguya çeker ve "neden böyle bir şey yaptıklarını" sorar. Kızı Zehra'ya da kardeşi Yusuf'un önünde soyunduğu için kızar ve ikisine de tokat atar.

#### 4.1.6.2. Ruhun Ağırlığı

"21 Grams"de ise *American Medicine Dergisi*'nin 1907 Nisan sayısında yayınlanan ve epey yankı uyandıran *Dr. Duncan Macdougall*'ın yaptığı deneyin sonuçlarından yola çıkarak mitsel bir dönüşüm oluşturuluyor. Şöyle ki Hürriyet yazarı *Ertuğrul Özkök*'un "*Ruhun ağırlığı kaç gramdır*" isimli makalesinde;

İnsan ruhunun ağırlığı, tamı tamına 21 grammış. Çok şaşırtıcı değil mi? Ama hemen belirteyim. Bunlar benim bilgim değil. Amerika Birleşik Devletleri'nde yeni çıkan bir kitapta okuduklarım. Kitabın adı "*Stiff*". Alt başlığı da şöyle: "*İnsan kadavralarının ilginç yaşamı.*" Yazarı *Mary Roach* adlı bir kadın. Şimdi size insan ruhunun kaç gram olduğunu, bunu taşıyan bedenin darasının ne olduğunu anlatacağım.

Amerika'nın Massachusetts eyaletinin Haverhill şehrinde 1907 yılında bir deney yapılıyor. Deneyi yapan kişi *Duncan Macdougall* adında bir doktor.

*Doktor Macdougall*, ölüm döşegindeki hastaları için özel bir yatak yaptırmış. Bu yatak bir onsun onda ikisine kadar duyarlı bir tartı şeklindeymiş. Bir ons 28 gram olduğuna göre, bu tartı 5.6 grama kadar ağırlıkları çok hassas biçimde ölçebiliyormuş. *Dr. Macdougall* ölmekte olan altı hastasını, ölümden hemen önce, ölüm anında ve ölümden hemen sonra bu tartı-yatak sayesinde tartmış. Amacı, insanın ölmeye önceki ağırlığı ile ölümden sonraki ağırlığını ölçüp, "Bedeni terk eden ruhun" bir ağırlığı olup olmadığını belirlemekmiş. İlk hastasını ölümden önce tartmış. Ölümünden hemen sonra yaptığı ikinci tartıda ağırlığından 1 onsun dörtte üçü kadar kaybettiğini görmüş. Bir ons, 28 gramdır. Bu durumda hastanın kaybettiği ağırlık tam 21 gram oluyor (Özkök, 2004).

Mevcut kaybın solunum sistemindeki ter ve ıslaklığın buharlaşması sonucu olması ilk akla gelen yatkın kanı olsa da *Dr. Macdougall* bu iki bileşeninde ölçümünü hesabının içerisine katmış. Dakikada bir onsun almışta biri (0.4 gram) oranında olduğunu saptamış. Fakat dikkat edilmesi gereken nokta ölüm anında aniden 21 gramlık bir değişimin söz konusu olması. "Böbreklerden boşalan bir

<sup>595</sup>

Silahla uzağa ilk Ahmet ateş etmiştir. Ama turisti vuran Yusuf'tur.

miktar idrarın da yatakta kaldığı dikkate alınır, ağırlığı etkilememesi gerekir” (Akt. Özkök, 2004) şeklinde konuya açıklık getirmiş. Akciğerlerdeki havanın boşalmasını olasılığını ise mevcut yatağa kendi yatarak ciğerlerindeki bütün havayı boşaltmasına rağmen hiçbir değişim olmamış. Bu veriler ışığında kesin kanaati ise<sup>596</sup>; “İnsan ruhunun maddi bir ağırlığı vardır ve bu 21 gramdır”(Özkök, 2004)<sup>597</sup>.

Şeklinde yapılan araştırma sonucunun nitelikli ve olumlar şekilde deneysel bir zemin oluşturuyor. “21 Grams”da yönetmen *Alejandro González Iñárritu* kalp yetmezliği yaşayan Paul Rivers üzerinden konuyu geniş bir şekilde yansıtıyor. Filde geçen şekliyle; “*Deniyor ki, tam ölüm anında hepimiz 21 gram kaybediyormuşuz. Herkes... Bir avuç beş sentin ağırlığı kadar. Çigolatalı bir gofretin ağırlığı. Bir arıkuşunun ağırlığı*” aynı ifade filmin afişinde de kullanılmıştır<sup>598</sup>.

Yani insanın ölüm anında; beden ve ruh birbirinden ayrıldığında bedeninin ağırlığında sadece ‘21 gram’lık bir değişme söz konusudur. Mevcut bu veri karşısında hayatın çeşitli anlamlarının sorgulanması afiş üzerinden ve filmde bu soruya nitelikli cevaplar aranmıştır. Ölüm ve yaşam arasındaki bu derin katmanların sorgulanması böylelikle ölümün simgesel olarak ağırlığı verilerek metaforik anlam yüklenmiştir. Bu noktada ölüm gibi ağırlığı bir ömür hissedilen soyut bir kavram “21 gram” olarak somut bir ölçü birimine karşılık gelmesi metaforik anlatımın nitelikli ifade biçimidir.

#### 4.1.6.3. Achilleus

Babası yarı tanrı Peleus (annesi ölümlü-babası tanrı bir soydan gelen) ile su tanrıçası Thetis’in oğludur. Dünyanın en büyük savaşçısı olarak kabul edilir ve Yunan Mitolojisinin en önemli kahramanlarından ve en çok konu olmuş karakteridir (Erhat, 1996, s. 33).

<sup>596</sup> Ayrıca *Dr. Macdougall* daha sonra ölmekte olan 15 ayrı köpek üzerinde de deneyini yenilemiş. Fakat ölümden önce ve sonra hiçbir değişim ölçülmemiş. Çıkardığı sonuç ise “Hayvanların ruhu yoktur” (Özkök, 2004) şeklindedir.

<sup>597</sup> Bu araştırmaya kuşku bakan *Augustus P. Clarke* adında bir başka doktor ise “Meslektaşının, ‘ölüm anında, kan akciğerden geçerken soğumadığı için vücut ısısındaki ani yükselişi hesaba katmadığını, bunun da ter ve sıvının buharlaşmasına yol açtığını’ söylüyor. Zaten köpeklerin ölümden sonra ağırlık kaybetmemesini de buna bağlıyor. Çünkü köpeklerin ter bezi yoktur. Soğumayı soluyarak sağlarlar” (Özkök, 2004).

<sup>598</sup> Filmin afişi üzerinde yazdığı şekliyle; “21 grams ‘How much does life weigh?’ / ‘The say we all lose 21 grams / at the exact moment of our death... / everyone / The weight of a stack of nickels. / The weight of a chocolate bar. / The weight of a hummingbird...’”(Tablo 3)

Truva Savaşının Grek kahramanlarını başında gelerek ilk büyük Yunan şairi olan *Homeros*'un MÖ. 720'lerde yazmış olduğu altı bin dizelik *İlyada* adlı mitolojik eserinde Greklerin en büyük savaşçısı olarak yer almıştır. Özellikle bu eserde mezarının yeri tarif edilmiştir.

*Homeros*'un büyük *İlyada* destanı aslında İlyon, yani Troya şehrinin destanı değil, Akhilleus<sup>599</sup>'un destanıdır, bu kahramanın bir eylemiyle başlar, bir eylemiyle biter. Ne var ki *İlyada*'da anlatılan olaylar Akhilleus efsanesinin ancak çok kısa bir bölümüdür. Bu kahraman üstüne ilkçağın başından sonuna dek uydurulan efsane ve masallar o kadar çoktur ki, onları kapsayarak özetlemek için, bölüm bölüm ayırmak gerekir (Erhat, 1996, s. 33).

Annesi Thetis oğlunu ölümsüzlük nehri Styx'de yıkarken elini suya değdirmemesi öğütlediği için onu sol topuğundan tutup suya batırmıştır<sup>600</sup>. Yalnızca sol topuğundan vurulursa öleceğine inanılır. Efsaneye göre öleceğini bildiği halde Helen'i geri almak için yapılan ve en büyük savaş kabul edilen Truva Savaşı'na adının sonsuza kadar anılması için katılmış ve Truva Prensi Paris tarafından sol topuğundan okla vurularak öldürülmüştür.

Diğer bir anlatı ise; Thetis doğacak çocuğunun tüm tanrılardan daha güçlü olacağı kehaneti üzerine bir ölümlü olan Peleus ile zorla evlendirilmiştir. Thetis doğan çocuklarını ölümlü taraflarını yok etmek için<sup>601</sup> Peleus'tan gizlice onları doğar doğmaz ateşte yakar ama çocukları bu yüzden ölür. Thetis son oğlu Akhilleus'u ateşe tutarken Peleus onu yakalar ve onun sadece topuğu yanmıştır<sup>602</sup>. Bu nedenle ayak topuğunda yer alan tendona aşıl tendonu denir<sup>603</sup> (Necatigil, 1988, s. 44-45).

“*Amores Perros*”da Valeria Amaya, geçirdiği trafik kazası sonrasında özellikle sağ ayağında sorun yaşamaktadır. Süreç sonunda ise kangrene çevirdiği

<sup>599</sup> (Grekçe: Akhilleus, Fransızca: Achille Aşil)

<sup>600</sup> “Böylece gövdesini silah işlemez hale getirmiş, ama topuğundan tuttuğu için bir orasından yara alabilirmiş. Nitekim Akhilleus sonradan bu yerinden vurulup öldürülmüş” (Erhat, 1996, s. 34)

<sup>601</sup> Thetis ile Peleus ile evlenir. Bir ölümlü ile evlendiğine üzülen ve çocuklarını kendisi gibi ölümsüz kılmak isteyen Thetis geceleri kalker, onları ateşin üstüne tutarmış, bundan amaç gövdelerindeki ölümlülük tohumlarını yok etmiş (Erhat, 1996, s. 34).

<sup>602</sup> “Peleus yedinci çocuğu olan Akhilleus'u böylece kurtarmış, ama çocuğun dudakları ve sağ ayağının aşık kemiği yanmış, Peleus hekimlikte usta olan at adam Kheiron'a vermiş Akhilleus'u, o da yanan kemiği, koşmakta üstüne olmayan bir devin iskeletinden aldığı bir kemikle değiştirmiş (Kheiron), Akhilleus da bu yüzden böyle hızlı bir koşucu olmuş”tur (Erhat, 1996, s. 34).

<sup>603</sup> (<http://www.wikizeroo.net>, Erişim Tarihi: 05.03.2019)

için ayağı kesilmek zorunda kalınmıştır<sup>604</sup>. Sorunlu kısım ise diz kapağı üzerindedir. Hatta hastane odasında Daniel'e bir daha futbol oynayamayacağım diye espri yapar sedyede yatarken<sup>605</sup>.

Trafik kazasından sonra Octavio'yu ilk defa abisi Ramiro'nun cenaze merasiminde görürüz. Sağ kolu alçıda, sarılı bir şekilde ve boynundan askılı bir biçimde karşımıza çıkar. Bunun yanında sol bacağı da kırılmıştır ve koltuk değneği sayesinde güçlükle yürüyebilmektedir. Susana ile konuşurlar<sup>606</sup>.

“*The Revenant*”da ormanda avlanırken boz bir ayı tarafından ağır şekilde yaralanan Hugh Glass'ın birçok uzvunda yara mevcuttur. Özellikle Hugh Glass'ın bu kadar yarasının içerisinde sağ ayağı da dâhil edilmiştir. Bridger, Komutan Andrew Henri'nin talimatı ile çekerek yerine oturtmaya çalışır<sup>607</sup>. Sorunlu bölge sağ ayağı bileğidir, yerinden çıkmıştır. Filmde özellikle geride bırakıldıktan sonra sürünerek ancak yol alabilmektedir. İlerleyen süreçte bir odun parçası kullanarak ayağa kalkabilmiştir.

“*21 Grams*”da ise bu olay; gün içinde Paul Rivers, Jack Jordon'ı silah zoruyla ıssız bir yere götürerek yanına üç el silahla ateş etmiştir<sup>608</sup>. Ardından motele eşyalarını toplamak için dahi gelmemesi gerektiğini söylemiştir fakat hava karardığında Jack Jordon motele geri döner<sup>609</sup>. Üst kat koridorda dolaşır ve Paul Rivers'ın odasını aramaktadır. Jack Jordon'ın çıkardığı gürültüye Cristina Peck uyanır. Paul Rivers'in yanından kalkar. Ve onu da uyandırır, dışarıda birinin olduğunu söyler. Paul Rivers yataktan kalkar ve kapıya doğru yürür. Silahı alır ve kapının yanında bulunan pencereden dışarıya bakar. Bir şey göremez. Tam kapıyı açacakken Jack Jordon kapıyı kırarak odaya girer<sup>610</sup>. Bu sırada Paul Rivers kapının itme gücüyle duvarda buluna komidiye doğru düşmüştür. Komidinin üzerinde bulunan bardak yere düşer. Bunu net olarak görürüz/gösterilir<sup>611</sup>. Cristina Peck odanın ışığını yakar. Jack Jordon, Paul Rivers'a kendisini vurmasını ister. Paul Rivers'ın elindeki silahı Jack Jordon şakağına dayar. Paul Rivers silahın tetiğini çekemez. Jack Jordon, Paul Rivers'ı zorlar. Tetiği çekemediğini

---

604 Filmin 86'01''. dk.sında

605 Filmin 62'00''. dk.sında

606 Filmin 111'52'' dk.sında

607 Filmin 31'05''. dk.sında

608 Filmin 108'27'' dak.sında

609 Filmin 112'52'' dak.sında

610 Filmin 113'48'' dak.'sında

611 Filmin 113'51'' dak.'sında

gördüğünde silaha sarılır ve onu geriye doğru iter. Geriye doğru giderken Paul Rivers ayağının altına denk gelen bardağın kırılması ile yere yığılır<sup>612</sup>. Bardağın kırılması ve sağ ayağını kesmesi özellikle yakın çekimde gösterilir. Cristina Peck ise tam bu sırada Jack Jordon'a abajur ile vurmaya başlar. Jack Jordon yatağın üzerine düşer Cristina Peck hiç ara vermeden vurmaya devam eder. Paul Rivers, Cristina Peck'e durmasını söyler ama o bunu duymaz. Yerden silahı alır ve kendi kalbine ateş eder<sup>613</sup>. Bu sırada kanlar içinde kalan sağ ayağı flu kendisi ise net bir çekilde kadrajlanır<sup>614</sup>. Silah sesiyle Cristina Peck kendine gelir. Paul Rivers'ın yanına koşar. Cristina Peck, Paul Rivers'ın yanına gider. Jack Jordon toparlanıp ayağa kalkar ve Paul Rivers'ın yakın çekim ayağı tekrar gösterilir<sup>615</sup>. Paul Rivers kanlar içerisinde kaldığını anladığında Jack Jordon'dan ambulans çağırmasını ister. Ardından bir şeyler yapmasını ister. Paul Rivers'ın aracıyla birlikte hastaneye giderler aracı Jack Jordon kullanır.

“*Babel*”de Abdullah Adboum’un oğulları Yusuf ve Ahmet çakallardan sürülerini kurtarmak için aldıkları uzun namlulu silahla bir turist kafilesine ait bir otobüse ateş etmiş ve Susan Jones’in yaralanmasına neden olmuşlardır. Yapılan tahkikat sonrasında polisler Abdullah Adboum’a ait silah olduğu bilgisine ulaşan polis onu bulmak için evine giderken yolda Ahmet ve Yusuf ile karşılaşmışlar. Abdullah Adboum’un evinin neresi olduğunu soran Yüzbaşı Alarid’e farklı bir adres gösterirler. Polisler uzaklaştığında ise eve geri dönerler ve babaları Abdullah’a “Polislerin Abdullah Adboum’u aradıklarını” belirtir Ahmet. Yusuf ise “Onları aradıklarını” ifade eder. Abdullah Adboum’un nedenini sorduğunda ise “Amerikalı turist yüzünden olduğunu” söyler<sup>616</sup>. Durumu kavrayan Abdullah Adboum arkadaşı Necip’in evine gitmek için yola çıktığında kayalık bir alanda polislerle karşılaşılır. Polisler üzerlerine ateş açar<sup>617</sup>. Silah sesleri durduğu bir anda Ahmet gizlendiği kayanın arkasında hareket eder ve sol ayağa diz kapağı altından vurulur. Ardında babası Abdullah Adboum yanına gider. Yusuf ise yanlarında ki tüfeği eline alır. Ahmet vurulunca polisler karşı ateş açar. Abdullah

---

<sup>612</sup> Filmin 114’24’’ dak.’sında

<sup>613</sup> Filmin 114’55’’ dak.’sında

<sup>614</sup> **Ayr.** Aynı görüntü kurgu yolu ile filmin 14’00’’ dak.’sında da izletilmiştir.

<sup>615</sup> Filmin 115’15’’ dak.’sında

<sup>616</sup> Silahla uzağa ilk Ahmet ateş etmiştir. Ama turisti vuran Yusuf’tur.

<sup>617</sup> Filmin 76’00’’ dk.sında

Adboum Ahmet'in yanına geldiğinde ise Yusuf ayağa kalkar ve gelen kurşunla feci şekilde yaralanır<sup>618</sup>.

Valeria Amaya, Hugh Glass ve Paul Rivers üç karakterinde sağ ayağında çeşitli bölgelerinde sorun vardır. Ayrıca Hugh Glass ve Valeria Amaya'nında boyunlarında yara vardır. Sedyede taşınırlar. Ahmet Adboum ise sol ayağında yaralanır, ikinci kurşunla ölür. Polisler cesedini ceset torbası ile dağdan indirirler.

#### 4.1.6.4. Babil Kulesi

Yönetmen *Alejandro González İñárritu*'nun 2006 yılınca çektiği "*Babel*"<sup>619</sup>de, "İnsanoğlunu birbirinden ayıran bariyerlerin/engellerin doğasını, paramparça edici bir gerçekçilikle keşfe çıktı. *İncil*'deki "*Babil Kulesi*" kavramından yola çıkarak günümüzdeki yansımalarını sorguladığı"<sup>620</sup> filmi için çıkış noktası olarak referans aldığı Babil Kulesi (Eski Anlaşma/Ahit) Tevrat'ın Tekvin (Yaradılış) kısmının 11. Bölümünde<sup>621</sup> şöyle geçer;

Başlangıçta dünyadaki bütün insanlar aynı dili konuşur, aynı sözleri kullanırlardı. Doğuya göçerlerken Şinar bölgesinde bir ova bulup yerleştiler.

Birbirlerine, "Gelin, tuğla yapıp iyice pişirelim" dediler. Taş yerine tuğla, harç yerine zift kullandılar. Sonra, "kendimize bir kent kuralım" dediler, "Göklere erişecek bir kule dikip ün salalım. Böylece yeryüzüne dağılmayız"

RAB insanların yaptığı kentle kuleyi görmek için aşağıya indi. "Tek bir halk olup aynı dili konuşarak bunu yapmaya başladıklarına göre, düşündüklerini gerçekleştirecek, hiçbir engel tanımayacaklar" dedi, "gelin aşağı inip dillerini karıştıralım ki, birbirlerini anlamasınlar" böylece RAB onları yeryüzüne dağıtarak kentin yapımını durdurdu. Bu nedenle kentte Babil<sup>622</sup> adı verildi. Çünkü RAB bütün insanların dilini orada karıştırmış ve onları yeryüzünün dört bucağına dağıtmıştı (2001, s. 12)<sup>623</sup>

<sup>618</sup> Filmin 99'04" dk.sında

<sup>619</sup> Babil kelimesi İbranice kökü 'BALAL' olup karışıklık demektir. Eski Akkat diline göre ise 'Tanrı Kapısı, Tanrı Şehri' anlamlarına gelir. İngilizce'de 'BABEL' ve 'BABBLE' phonetic yönden aynıdır; 'Babil Şhrini, Babil Kulesini, Yüksek Vına, Ana baba günü/karışıklık günü, kargaşalık yanında ikinci bir anlam olarak da 'zevzeklik, boş laf ve gevezelik' anlamı taşır. Arkeolog/Sümerolog Benjamin de Tudala bu kulenin Irak'ta bulunan BORSİPPA (bu günki adı HİLAL) şehri yakınlarında bulunan BİRS NİMROT harabelerinin ta kendisi olduğunu vurgular. Diğer bir isim Niccola de Conti bu kulenin AQUARQUF olarak isimlendirilen yerde bulunan dev bir Ziggurat olduğunu ifade etmiştir. Yer konusunda tam bir birliktelik olmasa da kulenin Sümer ZİGGURAT'ı olduğu genel olarak kabul görülür. (<https://insanveevren.wordpress.com/2011/05/11/babil-ve-babil-kulesi/>, Erişim Tarihi: 05.03.2019)

<sup>620</sup> (<http://arsiv.ntv.com.tr> , Erişim Tarihi: 02.01.2016 )

<sup>621</sup> Kutsal Kitap, *Eski Ve Yeni Antlaşma (Tevrat Zebur Ve İncil)*, (1. Basım), Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2001, s. 12.

<sup>622</sup> Babil: İbranicede "kargaşa" sözcüğünü çağırıştırır.

<sup>623</sup> Tevrat, Yaradılış; 11:1-9 Babil kulesi.



*Babil Kulesi*<sup>624</sup>; zamanımızdan 5.000 yıl önce Sümerliler tarafında Tanrı Marduk adına yapılmıştır. Kaynaklarda Babil Kulesi'nin 7 kattan/katmandan oluştuğu ifade edilmiştir. Kule ilk olarak 90 metre genişliğe ve yüksekliğe sahip 7 katlı bir bina olarak inşa edilmiştir<sup>625</sup>.

Tablo 12. Babil Kulesi

Kat	Metre	Sembolik Değeri
1. Kat	33 Metre	Taşı
2. Kat	18 Metre	Ateşi
3. Kat	6 Metre	Bitkileri
4. Kat	6 Metre	Hayvanları
5. Kat	6 Metre	İnsanları
6. Kat	6 Metre	Gökyüzünü
7. Kat	15 Metre	Melekleri sembolize eder.

Halkın sadece birinci kata çıkabillirlerdi. Diğer katlara ise rahipler çıkarlardı. Babil'i işgal eden Tikulti-Ninurta, Sargon, Sanherip ve Asurbanipal kuleyi tahrip etmiş ve yakmışlardır. Babil Kralı Nabopollasor ve Nabukadnasor tarafından yeniden yaptırıldı. Fakat Babil'i fetheden Pers Kralı Xerkes'in kuleyi yıkmasında sonra tekrar onarılmadı. Büyük İskender'in ise kulenin o yıkık haline hayran kaldığı bilinir. Kulenin eski ihtişamına dönüştürmek istediği için 10.000 kişiyi iki ay çalıştırarak molozları temizletmiş. Başlattığı onarım işleri ölümüne kadar devam etmiştir.

Dini bir bakış açısıyla bu hikâye genellikle insanın kusurluluğunu, Tanrı'nın kusursuzluğu ile kıyaslamak ve dünyadaki yüzlerce dilin kökeninin nereden geldiğini açıklamak amacıyla kullanılmıştır. Hikâyenin ana teması ise Tanrı kendisine ulaşmaya çalışan insanların kendini beğenmişliğine, kibirli olmalarına kızar, o zaman kadar tek dil konuşmakta olan insanların dilleri karıştırarak birbirlerini anlamalarını engeller. Kendisini, her yönden gelişmiş ve

<sup>624</sup> İslami kaynaklarda isim olarak verilmemekle birlikte Babil Kulesine benzer bir kuleden Hz. Musa'nın yaşadığı dönemde Mısır'da Firavun, Haman'a, kendisine kilden bir kule yapmasını çıkıp Musa'nın Tanrı'sına bakacağını ifade eder. Kur'an-ı Kerim Babil Şehrin'den Bakara Süresi 102. ayette Harut ve Marut isimli iki meleğin vakasında bahsedilir.

*Yakut el-Hamavi*'nin yazılarında ve *Lisan el-Arab*'da da bahsedilir. Öyküye göre tüm insanlar rüzgârın önüne katılarak bir yerde toplanırlar. Buraya sonradan Babil denir. Babil'de insanlara Allah tarafından değişik lisanlar tahsis edilir ve yeniden rüzgârla geldikleri yerlere dağıtırlar.

9. yy İslam tarihçilerinden *El-Tabari*'nin "*Peygamberler ve Krallar Tarihi*" adlı eserinde hikâyeye göre Nemrut Babil'de bir kule inşa ettirir. Tanrı bu inşa edilen kuleyi yıkar ve o zamana kadar aynı dili konuşan insanların dili böler ve 72 dile ayırdığını belirtir. 13. yy İslam tarihçilerinden *Ebu el-Fida* da aynı hikâyeden bahseder. İbrahim'in atası Hud'un kendi dili olan İbraniceyi korumasına kulenin inşaatına katılmadığı için izin verildiğini ekler. (<http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/babil-kulesi-319>, Erişim Tarihi: 05.03.2019)

<sup>625</sup> (<http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/babil-kulesi-319>, Erişim Tarihi: 05.03.2019)

ilerlemiş gören insanoğlu, göğün en yükseklerine ulaşma, Tanrı'yı görme, Cennete varma arzusu ile birleşerek, Babil Kulesi, olarak adlandırılan, göğe doğru yükselen bir yapı inşa etmeye başlarlar. Bu kibirlerinden dolayı öfkelenen Tanrı, bu insanları cezalandırmak için, aynı dili konuşabilme özelliklerini yok eder. Her birine ayrı bir lisan verir. Artık birbirleriyle iletişim sağlayamayan insanlar kule yapımını bırakmak zorunda kalırlar. Anlaşmazlık zamanla sevgisizlik ve huzursuzluğu da beraberinde getirince dünyanın dört bir tarafına dağılırlar (Vurdu, 2015b).

Özellikle küreselleşmenin olumsuz etkilerini ve iletişim teknolojilerindeki ilerlemelere rağmen çağdaş insanın iletişim kuramamasını perdeye yansıtmayı kendini en çok adayan yönetmen (Borden vd., 2011, s. 430) için Babil Kulesi metaforu farklı ülkelerde yaşayan ve farklı diller konuşan insanların birbiri arasında nasıl bir ilişki geliştirebileceği üzerine etkili bir çalışmadır. Babil Kulesi sonrasında dillerin ortaya çıkması ile birlikte insanların birbirlerini anlayamamaları filmde de Richard ve Susan çiftinin Fas'ta başına gelen silahlı olay sonrasında yaralanmaları ve Fas'taki yerlilerin onlara yardım etmesini konu alırken birlikte dolaştıkları kendi ülkesinden gezi turu düzenleyen şirketin bir araya getirdiği insanlar tarafından geride bırakılması<sup>626</sup> hayli dikkat çekicidir.

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu* film için, “Gerçekte sınırlamalar insanın, kendi iç dünyasında yaşadığı düşüncelerdir. Mutluluğumuzu oluşturan şeyler toplumsal yapıya göre değişkenlik gösterirken, çaresizlik içinde ise hepimiz din, dil, ırk fark etmeksizin aynı duyguları yaşıyoruz. Babil, bizi ayıran değil, bizi birleştiren duygular üzerine bir film oldu” (Vurdu, 2015b) şeklinde açıklamaları mevcuttur.

Debbie Jones ve Mike Jones'in doğdukları günde beri bakıcıları olan Amelia ile Amerika-Meksika sınırında sıkışıp kalmaları<sup>627</sup>; insanların huzur ve güvenlikleri için oluşturdukları yapay sınırlardan geçişler sırasında rastlayabileceği aksaklıkların nelere mal olacağını yetkin bir çeşitlemesini sunar. Japonya'da ise bütün bu sınırlarında ötesinde konuşma engelli Chieko Wataya'nın bütün olanaklara rağmen annesinin intiharından sonra babası ile Yasujiro Wataya arasındaki mesafeyi dışavurumcu izleklerini diğer ilişkilerine yansıttığı biçimiyle

---

<sup>626</sup> Filmin 90'14''. dk.sında.

<sup>627</sup> Filmin 83'26''.dk.sında.

film boyunca izliyoruz. Japonyo bölümü ile de sembolik olarak örnek aldığı Babil Kulesinin biçimsel temsillerini farklı unsurlara yayarak çeşitlendirir. Yani temsil edilen iletişim sorunları sadece dil, ülke sınırları ile değil insanın olduğu her yerde mevcuttur.

#### 4.1.6.5. Baykuş

“*Biutiful*” film içerisinde Uxbal’a oğlu Mateo<sup>628</sup> ve öldükten sonra ise babası Mateo Gama Fernandez<sup>629</sup>; “Baykuşlar öldüğü zaman bir tuy yumağı tükürdüğünü biliyor muydu ?” şeklinde konuşmalar geçmektedir.

‘*Pelet*’ baykuş kusuğudur. Baykuşlar avlarını bütün olarak yutarlar ve midelerinde sindirirler. Sindirilmeyen kısımları ise pelet olarak kusarlar ve içlerinde hayvan kılları, kemikleri, tüyleri, böceklerin dış iskeletleri bulunur. Bu oval yapıyı kıl ve tüyler bir ara da tutar. Farklı kuş türleri de kusar fakat vejeteryan kuşların paletleri doğaya çabuk karışır<sup>630</sup>.

Baykuşlar genellikle gece kuşları olarak bilinir. Genellikle uğursuz sayılırlar. İssız ve virane yerlerdeki kemirgenlerle beslenirler ve böylelikle doğanın dengesini sağlarlar. Gece görebilen, insan gibi yüzünün ön kısmında iki adet gözü bulunur (Gezgin, 2014, s. 51). Bir evin damına baykuşun tünemesi o evden bir ölü çıkacağına işaretir. Baykuş görmek ya da ötüşünü duymak uğursuzluk olarak algılanır (Gezgin, 2014, s. 53).

Film Barslona’nın arka sokaklarında geçiyor. Katalanların başkenti, heykellerin, lüks otelleri ile ünlü cıvıl cıvıl turistik şehrin görünmeyen yüzünü anlatıyor. Anlatılan şehrin gerisinde göçmen sorunları arasında kendi ailesinin geçimini sağlamaya çalışırken diğer taraftan prostat kanseri ile mücadele eder Uxbal. Bu gerçeklik arasında göçmenlerin bulunduğu her işten kar payı alır. Bu göçmen sömürüsüne bir şekliyle katılır. Dahası telapati yeteneği ile ruhları huzura ermemiş ölümlere yardım eder. Bu yardımın da bir karşılığı vardır. Fakat filmin başında ve sonunda onun ölüm sahnesiyle başlar. Böylelikle artık şehrin karanlık tarafında gece viranelerde beslenen bu baykuşun yediği ve sindiremediği her şeyi tükürme vakti gelmiştir. Çünkü ölümle birlikte artık huzura ermesi gerekmektedir.

<sup>628</sup> Filmin 78’16”.dk.sında

<sup>629</sup> Filmin 02’28”.dk.sında

<sup>630</sup> (<https://dogaguncem.wordpress.com/2011/08/20/bu-baykus-ne-yemis/>, Erişim Tarihi: 06.03.2019).

Kendisi de öldükten sonra paletlerini çıkaramayan ölümlere bu yüzden yardım etmektedir. İnsanlar gibi şehirlerinde karanlık yüzleri var.

#### 4.1.6.6. İkarus Efsanesine

‘*Birdman*’de açık olarak İkarus Efsanesine gönderme yapılmaktadır. Yunan mitolojisine göre Atinalı mimar, heykeltıraş ve mucit (mekanik araçlar yapan) Daidalus (Daedalus)’un İkarus ve İapyx adlı iki oğlu vardır. Zeus ile Europa’nın oğlu Girit adasının Kralı Minos, Minotaurus’un öldürülmesine yardım ettikleri için Daidalus ve oğlu İkarus’u kuleye kapatır. Daidalus, kuleye ziyarete gelen kuşların tüyleri ve balmumuyla iki çift kanat yapar ve İkarus’a uçmanın zevkinden kaçınması gerektiğini öğütler (Gökhan, 2009, s. 198-199). Uçmanın coşkusuyla güneşe fazla yaklaşmamasını aynı zamanda da denize yakın uçup kanatların nemlenmesini engellemesi gerektiğini söyler. İkarus uçabiliyor olmanın özgürlüğüyle babasını dinlemez; güneşe fazla yaklaşınca balmumu erir. Ege Denizi’ne düşerek hayatını kaybeder (Kormaz, 2012, s. 92 ve Bilgiç, 2013, s. 99).

Film içerisinde yapısal olarak İkarus, Riggan’ın eski Birdman fillerinden elde ettiği şöhretli günlerine yeniden ortaya koymaya çalıştığı oyun sayesinde elde etmesini yani küllerinden yeniden doğması ile özdeşleşir. Fakat bu sefer bunu İkarus gibi şöhretin kendi iç dinamizminde değil de gerçekten nitelikli bir edebiyat eserinin uyarlaması ile yapmak ister. Çizgi roman kahramanlarının revaçta olduğu bir dönemde artık başka bir yol arayışındadır. İkarus gibi uçmanın coşkusuna kapılmadan ikinci bir yol dener. Riggan kuliste gazetecilere röportaj verirken bir gazetecinin ‘‘Neden bir çizgi romandan uyarlanan bir filmde başrolü bırakıp *Rament Carver* oyununu sahneler ki?’’ şeklindeki sorusuna ‘‘...Kuş adam İkarus gibi...<sup>631</sup>’’ şeklinde cümle kurmaya çalışırken başka bir gazeteci sözünü keser ve araya girer. Böylelikle filmde açık olarak daha ilk sahnelerde İkarus’a açık bir gönderme yapılır. Riggan, Birdman’i İkarus’a benzetir. O nedenle Birdman kostümü yerine farklı bir oyun peşindedir. Ve bu yüzden film boyunca zaman zaman Birdman’in cazibesine kapılıp kontrolü kaybetse de, onunla film boyunca tartışır.

---

<sup>631</sup> Filmin 09’47’’ . dk.sında

İkinci olarak İkarus sözcüğünün geçtiği yer ise; Riggan, Tabitha ile barda tartıştıktan sonra içki alıp sokakta yürümeye başlar. Bir apartmanın girişinde sabahlar. Uyandığında Birdman onunla konuşmaktadır;

Tanrım... Berbat görünüyorsun kardeşim. Akşamdan kaldın mı çekik gözlülere benziyorsun aynı. Evet. Hadi gidelim. Kalk hadi. Çok güzel bir gün. Sen de herkes gibi Times'ı boş ver gitsin. Hadi, doğrul artık. Muhteşem bir aktör değilmişsin demek? Kim takar? Sen bundan daha ötesin. Tüm o tiyatrocü dümbeleklerin üstündesin. Sen film yıldızısın be. Dünya çapında gücün var. Anlamıyor musun? Tüm hayatını bir banka hesabı açmak ve nam kazanmak için harcadın. İkisi de uçtu gitti. Aferin sana. Geri dönüş yapacağız. Büyük bir şey bekliyorlar. Onlara istediklerini vereceğiz. O ezik keçisakalını kes. Estetik ol. 60'ında bile 30'unda gibisin serseri herif. Sen orijinaldin dostum. Diğer şarlatanlara yolu sen açtın. İnsanlara istediklerini ver. Eski tipte, apokaliptik bir porno. Birdman: Anka Kuşu (İkarus) Yükseliyor. Bilgisayar oyuncuları heyecandan kuduracak. Dünya çapında bir milyarlık gişe garanti. Gerçeküstüydün sen. İnsanları, o sıkıcı ve zavallı hayatlarından kurtaracaksın. Yerlerinden zıplatacak, güldürecek, altlarına ettireceksin. Tek yapman gereken... İşte bundan bahsediyorum. Kemikler. Gürültü, patırtı, feryat figan. Şu insanların gözlerine bir bak. Gözleri nasıl da ışıldıyor. Buna bayılıyorlar. Kana ve aksiyona bayılıyorlar. Felsefe parçalayan, bunaltıcı laga luga konuşmalara değil. Evet. Bir daha ciyakladığında milyonlarca kulak zarı patlayacak. Dünya çapında milyonlarca ekranda ışık saçacaksın. Bir gişe bombası daha patlatırız. Sen bir ilahsın. Gördün mü? İşte böyle seni serseri. Yer çekimi bile sana işlemez. Bizden geçtiğini düşünen tiplerin yüzlerini göreceğiz daha. Dinle beni. Son kez dönüp, onlara neler yapabileceğimizi gösterelim. Bu işe, kendi kurallarımıza göre son vermeliyiz. Kayda değer bir şekilde. Alevler, kurban, İkarus. Başarabilirsin, duydun mu beni? - Senin adın Birdman!<sup>632</sup> (Birdman'den)

Birdman bu konuşmayı yaparken Riggan Thomson apartman girişinden kalkıp başka bir apartmanın üzerine çıkmıştır. Apartman terasından nerdeyse atlamak üzeredir. Yanına biri gelerek bulunduğu yerden indirir<sup>633</sup>. Riggan ise kendi iç dünyasında apartmanın terasından kendini bıraktığını düşünür<sup>634</sup> ve daha önce oynadığı Birdman rollerindeki gibi uçarak tiyatroya kadar gider. Ama gerçekte taksi ile gitmiştir. Bu esnada Birdman “Gördün mü? Sen buraya aitsin işte. Hepsinin üstündesin...” şeklinde Riggan'ın zihninde konuşmaya devam eder. Bu sahne içinde Birdman açık olarak İkarus'a atıf yapar. Kaldı ki bu sahneyi takip eden Riggan'ın uçma sahnesi de İkarus'a göndermedir. Riggan'ın bu uçuş sırasında karşıda ki bir gökdelenin camından yansıyan ışık demetinin içinden

<sup>632</sup> Filmin 88'10''. dk.sından 91'00''.dk.sına kadar bu konuşma devam eder.

<sup>633</sup> Filmin 91'27''. dk.sında

<sup>634</sup> Filmin 91'48''. dk.sında

geçer<sup>635</sup> tıpkı güneşe fazla yaklaşıp kanatları yanan İkarus gibi ve o an çıkardığı seslerden<sup>636</sup> uçmanın zevkine çoktan kapılmıştır.

Ayrıca “*Amores Perros*”da Valeria Amaya geçirdiği trafik kazası sonrasında özellikle sağ ayağında sorun yaşamaktadır. Süreç sonunda ise kangrene çevirdiği için ayağı kesilmek zorunda kalmıştır<sup>637</sup>. Bu kazadan önce ve kazadan sonra “enchant” isimli bir güzellik ürünleri firmasının yüzü olarak reklam kampanyalarını yürütmektedir. Fakat kaza ile birlikte bu artık sonlanmıştır. Ve Daniel-Valeria Amaya bölümünün kapanması ise yine bu reklamın Valeria Amaya’nın yeni dairesinin karşısından kaldırılarak yerine yeni bir ilan için telefon numarası yazılmasıyla son bulur. Yani İkarus’un Ege Denizi’ne düşmesi ile.

#### 4.1.6.7. Hugh Glass:

İkonik bir Amerikan Tarihi Kahramanı olan Hugh Glass<sup>638</sup>; Pennsylvania Eyaleti’nde 1783 yılında doğdu. İskoç bir baba ve İrlandalı bir anneden gelir. Amerikan sınır sakini, kürk kaçakçısı, kürk satıcısı, avcı ve gezgin olarak tanınır.

(1816 yılında dönemin ünlü korsanı Jean Lafitte tarafından Meksika Körfezi kıyılarında yakalandığını ve kendisine zorla korsanlık yaptırıldığını anlatmıştır. İki yıllık zorunlu korsan hayatı sonunda, Texas sahillerine yakın bir noktada gemiden kaçmış, yüzerek kurtulmuştur. Net olamamakla birlikte kurtulduktan sonra Pavni’ler tarafından yakalanarak Yedi yıl onlarla birlikte yaşamış Pawnee bir kadınla evlenmiştir. 1821 yılında Amerikalı yetkililerle görüşmek üzere St. Louis’e giden bir Pavni delegasyonuna katılmıştır. Fakat bu bilgilerde söyle bir tutarsızlık vardır ki; 1818 yılında korsanların elinden kurtulduktan hemen sonra Pavni’lere katılsa bile 7 yıl sonra 1825 yılı olur ki net bildiğimize göre 1823 yılında General Ashley’in ekspedisyon<sup>639</sup>una filmde de geçtiği şekliyle katılacaktır).

---

<sup>635</sup> Filmin 92’07’’. dk.sında

<sup>636</sup> Filmin 91’58’’. dk.sından filmin 92’20’’. dk.sında

<sup>637</sup> Filmin 86’01’’. dk.sında

<sup>638</sup> ( <http://www.wikizeroo.net>, Erişim Tarihi: 05.03.2019) ve **Ayr.** Murat Tolga Şen, *The Revenant / Diriliş (2015)*, 28 Ocak 2016. (<https://www.otekisinema.com/revenant/>, Erişim Tarihi: 25. 03.2019).

<sup>639</sup> **Ekspedisyon (Expedition):** Özel bir amaçla yapılan, uzun ve zorlu yolculuk. ([www.dogayakacis.com](http://www.dogayakacis.com), Erişim Tarihi: 20.05.2019)

Yukarı Missouri Nehri, Montana, Kuzey Dakota, Güney Dakota ve Nebraska'nın Platte Nehri çevrelerinde yaşamıştır. Filmde de işlendiği şekilde 1822 yılında Missouri Gazetesinde General William Henry Ashley tarafından verilmiş bir ilan mevcuttur. Bu ilana göre amacı kürk avcılığı/ticareti olan Missouri Nehri boyunca yapılacak bir ekspedisyon için 100 adam aramaktadır. Hugh Glass bu 100 adam arasına katılır. 1823 yılı Haziran ayı başında Arikara yerlileri tarafından saldırısına uğradıkları saldırı sonucu 15 kişi ölür<sup>640</sup>. Hugh Glass'da bacağından yaralanır.

Missouri Nehri'nin yeni saldırılara açık olması nedeniyle bir grup karadan Yellowstone Nehrine doğru gitmeye karar verirler. Grand River yakınlarında Hugh Glass ekspedisyon üyeleri için avlanırken ayı<sup>641</sup> saldırısına uğrar. Yanındaki arkadaşları John S. Fitzgerald ve Jim Bridger'in yardımıyla ayıyı öldürür, ancak ağır bir şekilde yaralanır. General Ashley bu yaralarla hayatta kalamayacağına inandığı için ölene kadar yanında kalmaları ve öldükten sonra gömmeleri için John S. Fitzgerald ve Jim Bridger. Diğer arkadaşları da mezarını kazarak yolarına devam ederler. Geride kalan arkadaşları ise gruba yetişirler, Arikara yerlilerinin saldırdığını ve Hugh Glass'ın öldüğünü söyler.

Hugh Glass mucizevi şekilde kendine gelir. 32 km uzaktaki yerleşim yerine bir ayağı ve pek çok kaburgası kırık bir şekilde yaraları iltihaplanmış hatta kurtlanmış bir biçimde ulaşmaya çalışır. Silah, ekipman ve yiyeceği yoktur. Kırık bacağına yerine oturtur. Ayı postu ile sarar. Enfeksiyon kapmış yaralarının kangren olmaması için kurtçukların etini yemesine izin verir.

Missouri Nehri üzerinde bir kürk ticaret merkezi olan Fort Kiowa'ya gidebilmek için Cheyenne Nehri'ne doğru sürünmeye başlar. Onu daha önce yaralı halde ve terk edilmiş olarak gören bir grup Kızılderili, hayatta kaldığını; intikam almaya niyetli olduğunu anlayınca ona silah ve gıda yardımı yaparlar. Üç ay sonra nehir kenarına ulaşır. Kendine ilkel bir sal yapar ve akıntı ile birlikte altı hafta sonra Fort Kiowa'ya ulaşır.

---

<sup>640</sup> Ölü sayısı seksen beş olduğuna dair yazılar da mevcuttur "*The Revenant*" filminde ise kamp alanında otuz iki kişi hayatını kaybetmiştir. Gemide de biri her an ölümle yüzleşmek üzeredir ve öngörüldüğü şekilde sonuçlanır. Arkadaşları ise onun için dua ederler.

<sup>641</sup> Saldıran boz ayıların %70'i yavrusu olan boz ayılardır (<https://www.otekisinema.com/revenant/>, Erişim Tarihi: 25.03.2019).

Yaraları iyileşince intikam için John S. Fitzgerald ve Jim Bridger'in peşine düşer. Jim Bridger'i bulur. Ancak çok genç olması sebebiyle ona acır ve hayatını bağışlar. John S. Fitzgerald ise Nebraska'da orduya girmiştir. Bir ordu mensubunu öldürmenin cezasının çok ağır olması nedeniyle onunda hayatını bağışlar.

Bununla birlikte aynı hikayeye ait farklı bir anlatı da; Hugh Glass'ın bir oğlu yok varsa bile bu yolculukta yanında değil. John Fitzgerald yirmi üç yaşında, Bridge ise on dokuz yaşındadır. Gerçekte John Fitzgerald ayı saldırısında önce yapılan Arikara baskını sırasında ayağından yaralanan Hugh Glass'ın yaşayacağına kimse ihtimal vermez. Filmin arka fonunda yer alan yerlilerin avlanma alanlarında avlanan ve onların yaşam kaynaklarını yok eden beyazların ne büyük bir bela aldıklarının herkes farkındadır. Bu avlanma rekabeti ayrıntılı olarak işlenmekte. Filmde işlenenin aksine John Fitzgerald, Hugh Glass'ı geride bırakırken üzerine bir post örtüp yerlilerden kaçıyor. Olaydan sonra kürk hayvanlarını avlamak için tuzak kurmaya ve yerlilerin yaşam alanlarında dolaşmaya devam ediyor. Ayı saldırısından on yıl sonra bir yerli baskını sırasında ölüyor. Dönemin diğer insanları gibi (Şen, 2016).

1824 yılında General William Henry Ashley tarafından dört kişi (More, Chapman, Marsh ve Dutton) ile birlikte yeni bir tuzak rotası keşfetmek üzere tekrar görevlendirilir. Ekip botla yola çıkar. Laramie Nehri üzerinde otuz sekiz kulübenin ve bir kaç arkadaşa görünen yerlinin de bulunduğu bir yerleşim yeri keşfederler. Pavni olduğunu düşündükleri yerlilerin Arikara olduğunu anlayınca kaçmaya çalışırlarken More ve Chapman yaralanır ve öldürülürler. Marsh ve Dutton kaçmayı başarır. Hugh Glass nehirdeki bir kayanın arkasına gizlenerek kurtulur. Fort Kiowa'ya geri döner.

Bir dönem orduda avcı olarak istihdam edilir. 1833 yılı ilkbahar başlarında Yellowstone ırmağı yakınlarında (ABD Örgüt Bölgesi Williston Kuzey Dakota) iki yoldaşı ile birlikte Arikaralar tarafından öldürülmüştür<sup>642</sup>.

Hugh Glass'ın yaşadığı zorluklar 1971 yılında *Richard C. Sarafian*'ın yönettiği ve başrolünde *Richard Harris* oynadığı western macera filmin "*Vahşi Adam (Man in the Wilderness)*" a da ilham kaynağı olmuştur. Yönetmen *Richard C. Sarafian*; "Dine yönelik eleştirileriyle de zengin bir felsefi taban oluşturuyor.

<sup>642</sup> (<https://dogayakacis.com/2016/02/12/hugh-glassin-hikayesi-the-revenant>, Erişim Tarihi: 05.03.2019)



Diriliş'ten sonra izlediğinizde sıradan gibi görünse de, oldukça güçlü bir anlatıma sahip'tir (Bıçak, 2016).

#### 4.1.6.8. Batman

Batman (orijinal adı ile Bat-Man) veya Yarasa Adam ilk defa 1939 yılı Mayıs ayında *Detective Comics*'in 27. sayısında çizilen bir çizgi roman süper kahramanıdır. Yazar *Bill Finger* ve çizer *Bob Kane* tarafında oluşturulmuştur. Ancak genellikle *Bob Kane* ismi ile anılır. Çizgi romanın ilk günlerinden bu yana en çok bilinen süper kahramanlarından biri olmuştur. “*Kara Şövalye (The Dark Knight)*”, “*Pelerinli Haçlı (The Caped Crusader)*” ve “*Dünyanın En İyi Detektifi (Worlds Greatest Dark Knight)*” isimleriyle bilinir (Göral, 2008, s.64).

Batman'ın maskesinin altında ise gizli kimliği ile milyarder sanayici, playboy ve hayırsever olan Bruce Wayne'dir. Henüz çocuk yaşta gözleri onunda ailesinin öldürülmesine şahit olan Wayne, çeşitli alanlarda kendini eğittikten sonra yarasa temalı kostümü ve ekipmanları ile yaşadığı şehirde suça karşı savaşa başlar. Pek çok süper kahramanın aksine süper güçlerden mahrum olan Batman, zekâsı ve dedektiflik yeteneklerini bu uğurda harcadığı servetiyle göz doldürürken, sahip olduğu şirket sayesinde de teknoloji ve bilim konusunda yardım olarak yoluna devam eder (Göral, 2008, s. 64-67).

Birdman'ın belli oranda diğer süper kahramanlardan öte Batman'e yakın durması olası insani tarafının ve belki de film içersinde gelişen olayların gene insani duygu, davranış ve kavrayışlarla çözüle bileceğinin önsezilerini vermektedir. Ayrıca *Bob Kane*'nin Batman'e verdiği ilk ismin Birdman olduğunun da altını çizmek gerek (Göral, 2008, s.65).

Riggan karakterini canlandıran Michael Keaton, *Tim Burton*'ın yönettiği “*Batman (1989)*” ve “*Batman Returns (Batman Dönüyor/1992)*” filmlerinde Bruce Wayne yani Batman çizgi roman karakterini canlandırmış ve karaktere 1992 yılında veda etmiştir. Filmde de Riggan'ın canlandığı Birdman karakteri için iki filmde oynamış ve ardından 1992 yılında karaktere veda etmiştir. *Curzon Dergisi*<sup>643</sup> editörü *Ian Haydn Smith*<sup>644</sup>'in ifadesiyle:

<sup>643</sup> ( <https://www.curzoncinemas.com>, Erişim Tarihi: 01.01.2019)

<sup>644</sup> **Ian Haydn Smith:** *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film* kitabının genişletilmiş versiyonunun editörü. *Curzon Dergisi*'nin yazarı ve editörü.

Hollywood geri dönüşleri sevdiği kadar, kendisiyle ilgili filmleri de sever. Aynı şekilde *Inârritu*'nun filmi de bir taşla iki kuş vuruyor: Hem tiyatro hem de sinema dünyasına yönelik parlak bir taşlama ortaya koymanın yanı sıra, *Michael Keaton*'a *Elmore Leonard*<sup>645</sup>'in "*Jackie Brown*(1997)"<sup>646</sup> ve "*Aşk ve Para (Out of Sight/1998)*"<sup>647</sup> uyarlamalarında oynadığı (Raymond) Ray Nicolette<sup>648</sup> rolünden beri canlandığı en güzel rolü sunuyor. Oyuncu bu filmde daha önce görmediğimiz bir yetenek sergilemiyor aslında. (sonuçta Bruce Wayne'i böylesine canlı ve düşmanlarını da böylesine zorlu kılan onun o gergin enerjisiydi), ama bu enerjiyi deliliğin kıyısında gezen bir adamın -aşırı şişkin egosuna rağmen başarısız olma korkusundan eli kolu bağlanan bir aktör- portresine nasıl kanalize edeceğini son on yılda birlikte çalıştığı hiçbir yönetmen *Alejandro González İñárritu* kadar iyi anlamamıştı (Schneider, 2015, s. 940).

Böylelikle anlıyoruz ki zaten daha önce *Michael Keaton* iki farklı filmde aynı karakteri oynamıştır. Bu sayede Batman ve Birdman karakterleri onun filmografisi açısından da paralellik gösteren, ayrıca tamamlayıcı bir unsura dönüşmektedir.

Birdman ile Batman arasındaki ve Riggan Thomson-*Michael Keaton*'ın geçmişlerindeki paralellik filmin alt metinlerinde işlenmiş ve gerek yönetmen *Alejandro González İñárritu* gerekse başrol oyuncusu *Michael Keaton* bu bağlantıdan istediğimiz sonucu çıkarma işini bize bırakmıştır (Schneider, 2015, s. 940).

Yönetmen *Alejandro González İñárritu*'nun insanlık tarihi boyunca oluşan ortak anlatı geleneklerinden "Habil ve Kabil" ve "Babil Kulesi" gibi kalıplaşmış anlatılardan yararlanması, İkarus ve Akhilleus mitolojik kahramanlara ait verileri ayrıntılı olarak kullanması, hayvan mitosları olarak sayabileceğimiz baykuşlara ait bir saptamayı anlatısı/filmi içerisinde dönüştürebilmesi, ruhun ağırlığı olarak değerlendirilen "*21 Gram*" gibi nesnel ve deneysel bir açıklamayı tutarlı bir şekilde irdeleyebilmesi, Hugh Glass gibi yaşadığı dönemde hayatta

---

<sup>645</sup> **Elmore John Leonard, Jr.** (11.10.1925-20.08.2013): Amerikalı romancı ve senaryo yazarıdır. 1950'lerde yayınlanan ilk romanları Western türünde olsa da zaman içerisinde birçoğu beyaz perdeye aktarılan suç ve gerilim türü romanlarda uzmanlaştı. "*Kaçış (Out of Sight)*", "*Ölüm Vuruşu (Killshot)*", "*Ölümcül Takip (The Hot Kid)*" ve "*Sırlar Oteli (Tishomingo Blues)*" adlı romanları Türkçeye çevrilmiştir. En iyi bilinen eserleri arasında *Get Shorty*, *Out of Sight*, *Hombre*, *Mr. Majestyk* ve *Quentin Tarantino*'nun yönettiği *Jackie Brown* filmiyle sinemaya uyarlanan *Rum Punch* adlı romanı yer almaktadır. Kaleme aldığı öyküler yönetmen *James Mangold*'ın 2007'de çektiği "*3:10 to Yuma*" ve yönetmen *Budd Boetticher*'in 1957'de "*The Tall T*" ile sinemaya uyarladığı filmlerin yanında, halen devam eden "*Justified*" adlı televizyon dizisinin de ilham kaynağı oldu.

<sup>646</sup> Yönetmen: *Quentin Jerome Tarantino*

<sup>647</sup> Yönetmen: *Steven Soderbergh*

<sup>648</sup> Karaktere *Michael Keaton* hayat vermişti.

kalma mücadelesi ile ikonik bir kahramana dönüşmüş bir insanın bu mücadelesini ayrıntıları ile anlatabilmesi, Hristiyan dinine ait unsurları metaforik olarak anlatısı içerisine yerleştirebilmesi ve bütün bunların yanında “*Batman*” gibi bir çizgi roman kahramanına gönderme yaparak döneminde sinema çevrelerince eleştirilen çizgi roman uyarlamalarını<sup>649</sup> nitelikli olarak mizah yoluyla eleştirerek farklı bir auteur bakış açısı gerektirdiği yadsınamaz. “*Birdman*” filminde “(Roland) Barthes şöyle demiştir: “Geçmişte, Tanrısal kahramanlar ve epik hikâyelerle ortaya çıkan kültürel çalışmalar şimdilerde çamaşır deterjanı reklamları ve çizgi roman karakterleriyle yapılıyor<sup>650</sup>” şeklindedir.

#### 4.1.7. Açık Uçlu Finaller

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun filmlerinde oluşturduğu karakterler ve bu karakterlerin film içerisindeki hedefleri ile bu hedeflerin film sonunda ulaşıp ulaşılamadığı değerlendirildiğinde;

Tablo 13. Karakter Hedefleri

Film İsmi	Karakterler	Amaçları	Sonuç
<b>Amores Perros</b>	Octavio	Susana ile yeni bir hayat kurabilmek	Belirsiz
	Valeria Amaya	Reklam kampanyasına geri dönebilmek	Olumsuz
	El Chivo	Kızı Maru'dan kabul görebilmek	Belirsiz
<b>21 Grams</b>	Paul Rivers	Organ nakli bekliyor	Belirsiz
	Cristina Peck	Jack Jordon'dan intikam almak, bağımlılığından kurtulabilmek	Olumsuz
	Jack Jordan	Sorundan uzak ailesi ve dini referanslar doğrultusunda yeni bir hayat kurabilmek	Belirsiz
<b>Babel</b>	Abdullah Adboum	Sürülerini çakallardan koruyabilmek	Olumsuz
	Richard Jones	Susan Jones ile ilişkisini düzeltmek	Olumlu
	Yasujiro Wataya	Kızı Chieko Wataya'nın iyileşmesi	Belirsiz
<b>Biutiful</b>	Uxbal	Meteo ve Ana'ya ile ilgilenilmesi	Olumlu
<b>Birdman</b>	Riggan Thomson	Şöhret ve prestij elde etmek	Olumlu
<b>The Revenant</b>	Hugh Glass	Oğlunun intikamını alabilmek	Olumlu

“*Amores Perros*”da Octavio, Susana'yı otobüs terminalinde bekler fakat susana gelmez ve gelmeyeceğini Ramiro'nun cenazesinde açıkça söylemiştir. Fakat Octavio her şeye rağmen otobüse binmez ve geri döner...

Valeria Amaya ileri kangrenden dolayı ayağı diz kapağının altından kesilmiştir. Artık ne mankenlik yapabilecek ne de düzgün bir şekilde yürüyebilecektir. Onun için her şey olumsuzdur. Daniel dışında.

<sup>649</sup> DC ve Marvel'ın bütün sinemayı ele geçirdiği ve drama yapabilmek için birçok oyuncunun dizlere yönelmesi nitelikli olarak tartışılan bir durumdur.

<sup>650</sup> Filmin 09'22' dk.sında

El Chivo artık başka bir kente gitmiştir. Dönüp dönmeyeceği meçhuldür. Kızı Maru'nun karşısına çıkmaya cesareti yoktur ve Maru'nun bütün bu olanlara ne cevap verdiği ise yanıt bekleyen bir sorudur.

‘‘21 Grams’’da Paul Rivers’a nakledilen kalp çökmüştür. Ve yeni bir kalp ameliyatı beklemek zorundadır. Hastanede sabit bir şekilde durumu kontrol altındadır. Fakat öldümü yoksa yaşıyor mu ya da yeni bir kalp bulabilme şansı nedir? Bütün bu sorular belirsizdir.

Cristina Peck daha önce bağımlılıklarından Michael ve kızları sayesinde kurtulmuştur. Paul Rivers’ı beklediği hastane odasında tekrar hamile olduğunu öğrenir. Yine aynı şekilde doğacak çocuğu ile birlikte bağımlılıktan kurtulup hayatına devam mı etti yoksa başaramadı mı bu da belirsiz bir konudur.

Jack Jordon ise olan biten her şeyden sonra çilesini tamamlayarak tekrar ailesinin yanına dönmüştür.

‘‘Babel’’de Ahmet ölmüştür. Dağdan ceset torbası içerisinde indirilir. Abdullah Adboum ve küçük oğlu Yusuf tutuklanır fakat başka bir ayrıntı yoktur.

Richard Jones ve Susana Jones oğulları Sam’in ölümü üzerine yaşadıkları tramvayı atlatırlar ve aralarındaki buzlar erimiştir artık. Çocukları Debbie Jones ve Mike Jones’ın bakıcısı Amelia yasadışı sınır ihlalden dolayı 15 yıldır yaşadığı ABD’den sınır dışı edilmeyi gönüllü olarak kabul etmek zorunda kalır.

Yasujiro Wataya ile Kızı Chieko Wataya’nın balkonda birbirlerine sarılmışlardır fakat aralarındaki ilişkinin gelecek boyutları hakkında ipuçları yoktur.

‘‘Biutiful’’da Uxbal, oğlu Mateo ve kızı Ana’yı İge’ye teslim eder. Fakat tercih edilen aynı zamanda göçmen biridir. Fakat çocukların ve İge’nin sonu hakkında bir bilgi yoktur. Uxbal çocukları Mateo ve Ana’ya sunide olsa bir aile bularak ölmüştür. Fakat anneleri Marambra’nın akıbeti bilinmemektedir.

‘‘Birdman’’de Riggan Thomson filmin sonuna yakın bir yerde şöhret ve prestij elde etmiştir. Fakat bütün bunların sonunda pencereye çıkarak aşağıya mı atlamıştır? Yoksa Birdman’e mi dönüşmüştür. Ya da filmin içerisinde gala gecesi son sahne öncesi verilen arada eşi Sylvia’ya anlattığı Malibu’daki intihar girişimi sırasında her yerini deniz analarının yaktığından bahseder. Güçlkle karaya

çıkılmıştır. Aynı şekilde filmin ilk sahnelerinde filmin adını içeren yazı ile birlikte bir saniyelik sahile vurmuş bir denizanası görünmektedir. Bu denizanelerinin ve martıların olduğu sahneyi ise Riggan Thomson'un tiyatro sahnesinde kendini vurduktan sonraki sahnelerde ayrıntılı bir biçimde gösterilmektedir. Böylelikle iki sayıklama arasında geçen bir film mi söz konusudur? Kaldı ki aynı şekilde filmin sonunda yine pencereden dışarı çıkıp kaybolmakta ve kızı Samantha önce endişeli bir şekilde yere sonrasında ise gülerek gökyüzüne bakmaktadır. Böylelikle bütün ihtimaller bize bırakılmıştır. Sinema eleştirmeni *Atilla Dorsay*'ın ifadesiyle “final de içerdiği görkemli çifte anlamlılık (ya da çifte olasılık) ile unutulmaz biçimde belleklerimizde yerleşiyor. Acaba ‘kuş adam’ o filmlerdeki gibi bir kez daha Büyük Elma'nın üzerinde uçabilecek mi? Yanıtı size kalmış” (Dorsay, 2015).

“*The Revenant*”da sonunda Hugh Glass, John Fitzgerald'dan intikamını alır ve hayata kalan taraf olur.

Bu bakımdan ilk üç filminde yani “ölüm üçlemesi”nde (Hazine, 2012 ve Whipp, 2009) genellikle finaller açık uçlu bitirilmektedir. Ve ya hüznü bir final tercih edilirken daha sonra ki çektiği filmlerde genellikle film bir sonuca varır. Fakat bu sonuç istenilenden öte gereklilik arz edilen ve alışılmışın dışında gelişir. Bu finaller genellikle bir soruna getirilen çözüm önerisi niteliğindedir.

## 4.2. FİMLERİN BİÇİM ÖZELLİKLERİ

### 4.2.1. Üçlü Yapılar

Tablo 14. Üçlü Yapılar

Filmlerin Adı	1. Yapı	2. Yapı	3. Yapı	
<b>Amores Perros</b>	Octavio Ve Susana	Valeria Ve Daniel	El Chivo Ve Maru	
<b>21 Grams</b>	Paul Rivers	Cristina W. Peck	Jack Jordon	
<b>Babel</b>	Ahmet Adboum Ve Yusuf Adboum	Yasujiro Wataya Ve Chieko Wataya	Jones Ailesi Richard Ve Susan	Mike Ve Debbie Jones (Amelia)
<b>Biutiful</b>	Uxbal'ın Telepati Yeteneği	Uxbal'ın Aile Hayatı	Uxbal'ın İş Hayatı	
<b>Birdman</b>	Riggan Thomson		Tiyatro Sahnesi	
	Birdman			
	Riggan'ın İşi	Riggan'ın Ailesi	Ed	Nick
<b>The Revenant</b>	John Fitzgerald	Arikara Şefi Elk Dog	Hugh Glass	
			Gerçek Hayatı	Sayıklama ve Hayal

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun 2000 yılında çektiği “*Amores Perros*”dan itibaren kariyeri boyunca ilk filminde tecrübe ettiği ve biçimsel olarak işlerliğini kanıtlamış üçlü yapılar şeklinde filmlerinin omurgasını

oluşturdu. Ana karakterlerinin yolunun tek bir kilit nokta olan trafik kazası ile kesiştiği, birbirine bağlı üç hikâye şeklinde kurgulandı ilk filmi (Schneider, 2015, s. 888). ‘*Amores Perros*’da açılış sahnesi olarak seçtiği kovalamaca ve kaza anı görüntülerinin hemen arkasından izleyici daha ne olduğunu anlayamadan ‘Octavio ve Susana’<sup>651</sup> şeklinde siyah zemin üzerine beyaz yazı ile bölüm başlığı verildi. İzleyici ise ismi verilen karakterleri çözümlenmeye bilmek için filmi izlemeye devam etti. Ardından ‘Valeria ve Daniel’<sup>652</sup> ve ‘El Chivo ve Maru’<sup>653</sup> bölümleri art arda sıralandı. Böylelikle ilk film ‘‘üç hikâyeden oluşur’’(Dorsay, 2006, s. 277) ve bu hikâyeler ayrıntılı olarak aktarılır.

İkinci filmi ‘*21 Grams*’da ise ‘‘kazara meydana gelen bir ölümün bir araya getirdiği iyileşmekte olan alkolik, eski dolandırıcı (Benicio Del Toro), bir kokain bağımlısı (Naomi Watts) ve organ bekleyen ölümcül hasta bir adamın iyi bir biçimde bütünleştirilmiş karmaşık hikâyeleri’’dir (Wedding vd., 2016, s. 708). Hikaye temelde Cristina Williams Peck ile başlar. Paul Rivers ile yolları kesişir ve ardından birlikte Jack Jordon’ı bulmaları ile son bulur. Böylelikle tek bir filmde üç farklı kişinin hayatı bütün çıplaklığı ile oryaya serilir. Her biri için neredeyse aynı detay çalışması, karakter analizi ve olay örgüleri mevcuttur. Bu üç karakterinde film içerisindeki yoğunluğu neredeyse aynıdır.

‘*Babel*’de ise esinlendiği Babil Kulesi üzerinden epizotlara ayrılır. Biz bu ayrımları mekan ve diller üzerinden rahatlıkla algılarız. ‘Ahmet ve Yusuf’un Fas’ın bozkır coğrafyasından ve konuştukları Berbericeden rahatlıkla algılarız. ‘Yasujiro Wataya ve Chieko Wataya’ı ise Japonya’dan ve konuştukları Japoncadan. Bu iki eşleşmede mekân ve dil bağlamı ongürüldüğü şekildedir. Fakat ‘Richard Jones ve Susan Jones’ Fas’da turistlik bir gezidedir. Dil ve mekân bağlamı bu anlamda kopuktur. Buldukları mekân ile konuştukları dil arasında ayırım çok keskindir. Aynı paralellik çocukları ‘Mike Jones ve Debbie Jones’ içinde geçerlidir. Bakıcıları Amelia onları kendi oğlu Luis’in düğün töreni için Meksika’ya götürmüştür. Diğer bir ifadeyle ‘Jones’ ailesi mekân ve mekanda konuşulan dillere hakim değillerdir. Filme ilk bakıldığında Amelia’nın hayatına odaklanıldığı için dördüncü Bir yapı temsil ettiği düşünülebilir fakat bu yapı çocukların varlığı ile diğer aile bireyleriyle aynı öykü bağlamında

---

<sup>651</sup> Filmin 02’27’’.dk.sında

<sup>652</sup> Filmin 60’20’’.dk.sında

<sup>653</sup> Filmin 90’03’’.dk.sında

değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Ayrıca film içerisinde Mike Jones ve Richard Jones'in filmin başında ve sonunda telefon üzerinden iletişim kurdukları iki ayrı sahne mevcuttur. Yani “yine üç farklı hikâyeyi buluşturmuştur” (Vurdu, 2015b) yönetmen.

İlk üç filmi “*Amores Perros*”, “*21 Grams*” ve “*Babel*”in ardında yönetmen *Alejandro González Iñárritu* üç farklı karaktere odaklanmak yerine tek bir karakterin farklı yönlerini derinlemesine anlatmayı seçmiştir. Uxbal karakterinin aile hayatı; eşi, iki çocuğu ve hastalığı ile mücadelesinin sergilendiği görüntüler ilk bölümü oluşturur. İkinci olarak telepati güçleri sayesinde ruhlarını kolay teslim edemeyen ölümlerle konuşup onları rahatlattığı ve Uxbal'ı bu konuda anlayan yol gösteren Bea ile arasında geçenler anlatılır. Üçüncü bölümü ise ülkeye kaçak yollarla gelen göçmenlere iş bulması karşılığında aldığı yüzdeler ve bu göçmenlerle yani İge, Samuel, Lili, Li, Chinaza ve Entenera gibi karakterlerle olan paylaşımları mevcuttur. Böylelikle bir karakterin birçok yönünü gösterilir. Ve biz bu çaresiz adamın yapmaya çalıştıkları karşısında büyüleniriz.

“*Birdman*”de ise Riggan karakterini çok boyutlu olarak izleriz. Yirmi yıl önce canlandırdığı süper kahraman karakteri Birdman Riggan Thomson'un bir nevi alter-ego'suna dönüşmüştür. Zihnin içinde sürekli Riggan'ı rahatsız eder. Hem aile hayatın hem de iş hayatında Birdman'in sesi ya da özellikle işler kontrolden çıktığında görüntüsüyle karşılaşırız. Fakat Birdman'in ulaşamadığı tek nokta Riggan Thomson'un tiyatro sahnesinde rolunu oynadığı andır. Tiyatro oyununda Nick ve Ed rollerini canlandırır. Riggan bu rollere büründüğü anda Birdman'e ait hiçbir nitelik verilmez. Çünkü Riggan'ın zihni oyuna odaklanmıştır ve ikinci bir zihinsel faaliyete (oluşuma) yer yoktur. Riggan'ın en büyük destekçisi boşandığı eşi Sylvia'dır. Sirekli kızı Samantha ile eski eşi Sylvia arasında Riggan denge kurmaya çalışır. Diğer taraftan ise yapımcılığını, yönetmenliğini üstlendiği tiyatro oyununu sahneleyebilmek için elinden gelenin fazlasını ortaya koymaya çalışır. Jake iş hayatındaki en büyük yardımcısıdır. Mike, Laura ve Lesley'nin sorunları ile ilgilenir. Bütün bunların yanında tiyatro eleştirmeni Tabitha'yı da bir şekilde etkilemesi gerekmektedir. Ayrıca *Raymont Carver*'in bir kitabında esinlenerek tiyatroya uyarladığı oyunda başrolü oynar. Bu rolün gerektirdiği incelikleri de ortaya koymak zorundadır.

“*The Revenant*”da ise *Michael Punke*’nin 2002 yılında kaleme aldığı kitaptan aynı isimle uyarlanmıştır. Hugh Glass’ın gerçek hayatı perdeye yansıtılmış. Hugh Glass’ın evli ve çocuk sahibi olduğuna dair kesin bir belge yoktur. Fakat yedi yıl Pavni’lerle birlikte yaşadığı, Pavni bir kadınla evlenerek çocuk sahibi olduğuna dair kesin olmayan birkaç kaynak mevcuttur. Filmde ise çocuğu ve eşi ile olan konular zihninin içerisinde hayaller ve sayıklamalar şeklinde kendini gösteriyor. Böylelikle kahramanın hem gerçekte ve film zamanında yaşadığı düzlem aktarılırken aynı zaman hayalleri/sayıklamaları üzerinden ikinci bir düzlemde perdeye aktarılır. Bununla birlikte Komutan Andrew Henry’nin emrinde çalışan ve Hugh Glass’ı ölüme terk eden John Fitzgerald ve Bridge’nin de hikâyeleri anlatılır. Özellikle John Fitzgerald’in hikayesi. Diğer bir boyutsa Arikara Şefi Elk Dog’un filmin neredeyse son sahnelerine kadar kaçırılan kızını Powaga’yı aramaktadır. Hatta Komutan Andrew Henry’nin bulunduğu kamp alanını basar<sup>654</sup> ve buradan aldığı kürkleri Fransız kürk tüccarı Toussaint’a satarak karşılığında silah ve at alır<sup>655</sup> kızını bulabilmek için.

Böylelikle yönetmen *Alejandro González Iñárritu*’nun çektiği altı uzun metraj film boyunca izlediği yapı niteliklerini ortaya konulmuştur.

#### 4.2.2. Bağlantı Noktaları

Senarist *Guillermo Arriaga*’nın yönetmen *Alejandro González Iñárritu* ile çektiği ilk üç filmde kullandığı yöntem, senaristin geçmiş yaşantılarına dayanmaktadır. Kendi ifadesiyle;

10 yaşında Mesiko’da yaşarken, bir arkadaşı mahallesinde yanan bir ev olduğunu söylemek için evlerine girmiş ve ardından sürekli büyüyen alevleri izlemek için yangın alanını koşmuşlar. Bu seyir keyifleri evin içerisinde birinin sıkışıp kaldığını öğrenmeleri üzerine korkuya dönmüş. Bu iki duygu arasındaki gerilimi “şok edici olmanın ötesinde, hayal etmekle eşdeğer olduğunu” hatırlıyor. Ardından itfaiyecilerden biri “içeride kimse yok” dedi. Bizi sakinleştirmek için mi söylenen bir şeydi bundan emin değilim bunun bir önemi de yoktu. “Fikir zaten hayal gücüm için işe yaramıştı” olarak durumun kendisinde yarattığı etkiyi tanımlar. Alevlerin sardığı bir yapının bu görüntüsü, *Guillermo Arriaga*’nın Yönetmen *Alejandro González Iñárritu* ile çalıştığı “*Amores Perros*”, “*21 Gram*” ve “*Babel*” gibi üç ortak filmde öykülerinde “görünüşte alakasız gibi hissedilen dokular hayatın içindeki

<sup>654</sup> Filmin 06’00’’dk.sında.

<sup>655</sup> Filmin 31’39’’dk.sında



varlıklarıyla büyük sorunlara bağlanır” bu bakış açısı ile ağır inceliklerle öykülerini dokuyarak filmlerinde işlediler (Whipp, 2009)<sup>656</sup>.

Tablo 15. Filmlerin Bağlantı Noktaları

Film Adı	B. Noktaları	Karakterler	
Amores Perros	Araba Kazası	Octavio - Susana	
		Valeria - Daniel	
		El Chivo - Maru	
21 Grams	Araba Kazası	Jack Jordon	
		Cristina Williams Peck	
		Paul Rivers	
Babel	Tüfek	Ahmet ve Yusuf	
		Jones Ailesi (Richard, Susan, Mike ve Debbie)	Amelia ve Santiago
		Yasujiro Wataya ve Chieko Wataya	
Biutiful	Uxbal	Telapati yeteneği ve Bea	
		Aile	Marambra, Mateo, Ana, Mateo Gama Fernandez ve Tito
		İş Hayatı	Zanc, Hai, Ekweme, Ige, Samuel, Mendoza, Lili ve Li
Birdman	Riggan	Birdman	
		Tiyatro	Mike, Tabitha, Laura, Lesley ve Jake
		Aile	Sam ve Sylvia
The Revenant	Kürk Ticareti	Hugh Glass, Pavnı Eşi ve Hawk	
		J. Fitzgerald (ve Bridge)	
		Arikara Şefi Elk Dog ve Powaqa	

Senarist *Guillermo Arriaga*'nın yaşadığı gerçek bir olaydan yola çıkarak “*Amores Perros*”, “*21 Grams*” ve “*Babel*” gibi filmlerin senaryoları bu anlayış çerçevesinde gerçekleşmiştir. “Filmde birbirinden bağımsız gibi görünen farklı hikâyeler anlatılıyordu. Bu hikâyelerin kesişimi de adeta bir oya gibi işlenmişti” (Sivaslıoğlu, 2016, s. 94).

Bu anlamda “*Amores Perros*”da üç farklı hikâye işlenmiştir. İlk hikâye film içerisinde “octavio y susana<sup>657</sup>” yazısı ile ayrıca belirtilmiştir. İşsiz bir genç ve halen okulda okuyan fakat evlenerek Ramiro’dan çocuk sahibi olan genç bir kızdır. Sosyolojik olarak toplumun alt sınıfından insanlardır ve geçim sıkıntısı çekmektedirler. İkinci öykü “daniel y valeria<sup>658</sup>” yazısı ile ayrıca belirtilir. Dergi editörü Daniel ile *enchan* reklam yüzü Valeriya Amaya’nın ilişkileri anlatılmaktadır. Üçüncü öykü ise “el chivo y maru<sup>659</sup>”nun öyküsüdür. Eski bir

<sup>656</sup> *Guillermo Arriaga*, Glenn Whipp’e 20 Eylül 2009 tarihinde “*Guillermo Arriaga Tells His Story*” isimli röportajı 2008’de çektiği ilk uzun metraj filmi olan “*Aşk Ateşi (The Burning Plain)*” isimli filmi için vermiştir. Fakat önceki senaryo çalışmalarını da kapsamanın yanında açık olarak da bu filmlere (“*Amores Perros*”, “*21 Gram*” ve “*Babel*”) göndermeler içermektedir.

<sup>657</sup> Filmin 02’59” dk.sında

<sup>658</sup> Filmin 60’16” dk.sında

<sup>659</sup> Filmin 90’02” dk.sında

öğretim görevlisi olan El Chivo büyük umutlar uğruna kızı ve eşini bırakmış şimdi ise kızı Maru'ya ulaşmanın bir yolunu aramaktadır.

Bu üç birbirinden uzak ve farklı sosyal sınıflardaki insanlar trajik bir trafik kazası sonrasında birleşirler. Yalıtılmış bir birleşmedir. Geçirdikleri trafik kazası sonrasında hayatlarına kaldıkları yerden devam ederler. Bu devam ediş kazanın onlarda bıraktığı izlerledir. Fakat hayatları iç içe geçmez.

“*21 Grams*”da ise kaza direk hatlarına etki eder. Kaza sonrasında hayatlar iç içe girer. Kaza anındaki kesişim nitelikli bir birleşimin habercisidir. Fakat bu noktada kaza sonrasında birleşenler (Jack Jordan hariç) direk kazada olmayıp kazanın hayatlarını değiştirdiği insanlardır. Paul Rivers sigara bağımlısı kalp nakli bekleyen bir hasta. Cristina Peck daha önce uyuşturucu kullanmış eski bir bağımlı fakat bu bağımlılığını ailesi sayesinde aşabilmiş. Jack Jordon ise eski bir sabıkalı olmasına rağmen artık dine sarılan biridir. Bu üç insanında geçmişi geleceği ve yarını artık ayırlamayacak kadar birbirinin içine girer. Bu sefer bölümler yazı ile ayrılmamış fakat üç farklı aile ve üç farklı karakter üzerinden ayrışma ya da daha genel anlamıyla birleşme gerçekleşmiştir.

“*Babel*”de ise ülkeler ve kıtalar arası bir bağlantı söz konusudur. Bu nitelikli bağlantı ise yivli bir av tüfeğinin ateşlenmesi sonrasında mümkün olmuştur. Yasujiro Wataya Fas'ta avlandığı sırada minnettarlığını göstermek için yetenekli rehberi Hasan İbrahim'e kullandığı av tüfeğini hediye eder. Hasan İbrahim ise bu tüfeği keçilerine gelen çakalları engellemek için tüfek almak isteyen Hasan Adboum'a satar. Hasan Adboum ise oğulları Yusuf ve Ahmet'e tüfeği vererek çakallardan sürüyü korumalarını ister. Yusuf ve Ahmet tüfek ile bir yolcu otobüsüne ateş etmeleri neticesinde Susan Jones'i omzundan yaralarlar. Susan ve eşi Rivhard Jones hastaneye gidebilmek için çabalarlar. Böylelikle bir av tüfeği Japonya, ABD ve Fas' ı bir araya getirir.

“*Amores Perros*”a filmi yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun ‘kişisel Big Bang’i desek yanlış olmaz. Farklı karakterlerin kesişen hayatları üzerinde yükselen olay örgüsü işbirliği yaptığı *Guillermo Arriaga* ile sonraki birkaç filmde de göze çarpacaktır” (Seden, 2016). Birlikte çalıştıkları filmlerdeki bağlantı noktaları bu şekildedir. *Ecem Şen*'in “*Iñárritu'ya Anna'nın Gözlerinden Bakmak*” isimli makalesinde;

“21 Grams” ve “Babel”den sonra büyük bir kitle tarafından, sürekli kesişen hayat hikayeleri çekmekle eleştirilen *Iñárritu*, *Guillermo Arriaga* ile aralarında çıkan sorunlar dolayısıyla yollarını ayırmasından sonra kesişen hayat hikayeleri kıskacından da kendini çıkarmış oldu. Yine de bir yönetmeni kesişen hayat hikayeleri üzerinden eleştirmek, popüler ürünler üreten bir başka yönetmeni “hiç diğer hayatlarla kesişmiyor hep aynı” şeklinde oldukça sığ bir eleştiriye tabi tutmaktan pek de farklı değil. Nitekim bu senaryolar bir üçlemenin ayrı ayrı parçaları olduğundan tabii ki bazı unsurları ortak olacaktı (Şen, 2015).

Fakat yönetmen *Alejandro González Iñárritu* senarist *Guillermo Arriaga* ile yollarını ayırdıktan sonra çoklu karakter anlatımını içeren yapılarını terk etmiş ve bunun yerine tek bir karaktere odaklanmasın rağmen senaryolarında yine aynı işçiliğin derin izlerini bulmak mümkündür.

Bu noktada ilk uzun metraj senaryo denemesi olan “*Beautiful*”da Uxbal karakteri üzerinden anlatmak istediği öncülleri aktarır. Film içerisinde her olay tek karakter üzerinden bağlanır. Bu sefer karakterleri birbirine bağlayan nesne ve olay/eylem yerine Uxbal ve Uxbal’ın karakteristik özellikleri ya da yetenekleri devreye girer. Bir tarafta ailesi; oğlu Mateo, kızı Ana, eski karısı Marambra ve kardeşi Tito varken diğer tarafta yasal ol(a)mayan iş hayatı yani Senegalli İge ve eşi Ekweme ile zenci arkadaşları, Çinli atölye sahibi Hai ve Liwei ile yanında çalışan Çinli göçmen Lili ve küçük oğlu Li ve birçok Çinli göçmen daha. Üçüncü olarak ise Uxbal’ın telepati yeteneği sayesinde ölümler ile konuşarak onları son yolculuklarına hazırlaması vardır. Bunu bilen ve Uxbal’ın bu konudaki yeteneğine güvenen Bea’dır. Mevcut şekilde üç farklı boyut ve üç farklı çevre Uxbal’ın bünyesinde biraraya gelmektedir.

“*Birdman*”de ise yine tek bir karakter üzerinde kurulan anlatımı Riggan Thomson’un alter-egosu yani Birdman; izleyiciye yeni bir kapı aralar. Bunların yanı sıra oyun içinde oyun anlatımına örnek verebileceğimiz bir tiyatro oyunu sergilenmektedir. Riggan Thomson’ın bünyesinde ailesi yani kızı Samantha ve eski eşi Sylvia ile tiyatro oyunu için birlikte emek verdikleri Mike, Lesley, Laura ve Jake birleşirler. Aile, iş ve Birdman, Riggan Thomson’un varlığı ile bütünleşir ve birleşir.

“*The Revenant*”da ise yerliler yani Arikara şefi Elk Dog ve kızı Pawaqa yerel değerleri temsil etmektedir. Komutan Andrew Henry’i kürk ticareti için kurulan Rocky Dağı Şirketi’nin temsil ettiği “1820’li yıllarda Amerika’yı dolduran, hemen hepsi Avrupa’dan göç etmiş ve kendilerine en azından servet,

belki de yeni bir hayat getirecek olan her şeye dalmaya hazır maceraperestler’’den (Dorsay, 2016) oluşan yapıya karşılık bu iki güç arasında dengeyi Hugh Glass kurmaktadır. Pavnî bir eş sayesinde melez de olsa yeni bir hayat kurmayı Hawk ile başaran Hugh Glass’ın hayatı bu iki kutup arasındaki gerilimin bir sonucudur. Bütün bu kutuplar son sahnede yani nehir kenarında birleşirler. Ve hepside bir an olsun suyun içerisinde temizlenmek için kalırlar. John Fitzgerald, Hugh Glass ve Elk Dog.

#### 4.2.3. Renk

Günlük yaşamımızda renklerin adeta bir tür iletişim işlevi gördüğü yadsınamaz. Bu bağlamda kültürel doku içerisinde renkler farklı anlamlar içermekte ya da farklı duygular çağrıştırmaktadır. Toplum hayatının anlama ve anlamlandırma çabası içerisinde önemli yer tutar. Diğer taraftan doğada ontolojik olarak var olan renklerin insan psikolojisi üzerinde yetkin etkileri mevcuttur. Örneğin her mevsimin omurgası farklı renk ile oluşur. Yeşilin hem baharı hem gençlik ve tazeliği çağrıştırmaması gibi.

Sinemanın başladığı günden 1930’lu yıllara kadar siyah-beyaz hakimiyetinde geçirse de süreç içerisinde daimi yerini almıştır. Rengin sinemaya girmesinin nedeni siyah-beyaz filmin sinemasal anlatımdaki yetersizliği değil rengin doğanın ayrılmaz bir parçası olarak yokluğunun seyircide daimi olarak eksiklik duygusu yaratmasıdır. İnsanın doğuştan edindiği çevreyi renkler ile algılayıp anlamlandırması ontolojik varlığının bir sonucudur. Bu bakımdan sinemada rengi doğal olarak araması kaçınılmazdır. Rengin sinemaya girmesi hem doğayı ve insanı gerçeğe yakın bir biçimde yansıtma imkanı vermiş hem de yeni anlatım olanakları sunmuştur. Yönetmenleri renge iten asıl itki doğallık ve gerçeklik değil anlam yaratma isteğiydi (Sözen, 2003, s. 110-112).

Rengin filme getirdiği kazanımlar ise (1) imgeleri daha fazla detaylandırması<sup>660</sup>, (2) dekoratif etkiler ve (3) anlam ögesi olarak kullanılabilir (Çelikcan, 1994, s. 145) olmasında ileri gelir.

Bu bağlamda yönetmen *Alejandro González Iñárritu*, görüntü yönetmeni *Rodrigo Prieto*’yla birlikte, Meksiko’da geçen her bir öykü için farklı renk

---

<sup>660</sup> Siyah beyaz imgelerin taşıdığı kontrast değerinin aksine renkli filmlerde ayrıntılar daha fazla öne çıkar.

şemaları kullanmıştır (Borden vd., 2011, s. 431). Film içerisinde üç ayrı öykü anlatılmaktadır. Bu öyküler birbirlerinden epizotların ötesinde renkler ile de ayrılmıştır. Böylelikle oluşturulan karakterlere derinlik kazandırılmış ve mekan ile bütünleşmeleri sağlanmıştır. Yönetmen çektiği diğer filmlerde de aynı hassasiyeti göstermiştir. Yarattığı karakterlerin taşıdığı renkler ve mekanlara hakim olan renk şemaları anlam üretmede yönetmene katkı sağlamaktadır. Ayrıca yönetmenin oluşturduğu “doğgun renkli görüntüler *Wong Kar-Wai*’ı andır”maktadır (Borden vd., 2011, s. 430).

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*’nun renk kullanımı daha iyi anlamlandırmak için “*Birdman*”’den bir sahneyi çözümlmek yeterli olacaktır. Riggan Thomson karakterinin *Raymond Carver*’ın “*Aşk Konuştuğumuzda Ne Konuşuruz*” isimli kısa öyküsünden uyarladığı tiyatro oyunu canlandırılırken karakterlerin üzerlerinde taşıdığı renkler ile davranışları ve kişilikleri paralellik gösterir. Bir tiyatro yönetmeni olarak film içerisinde Riggan Thomson’un hazırladığı oyunu seyirciye sunarken seçtiği renkler adeta karakterlerin sahne önü ve sahne arkasıyla bir bütün olarak (yönetmen *Iñárritu*’n oluşturduğu) karakterlerin birer manifestosu gibidir.



Görsel 8. “Birdman”’den Bir Kare (Tiyatro Sahnesi)

**Riggan Thomson**’ın üzerindeki kahverengi takım elbise; verimliliği temsil etmektedir. Otorite ve kendine güven hissi vermektedir. Bireyler bu rengin; pozitif etkisiyle gerçekçi bir kişilik oluşturabilmektedirler. Negatif özellik olarak

ise değişen güvensiz bir yapıyı yansıtır. Aynı zamanda hırs ve içe dönüklüğü de temsil eder(Sözen, 2003, s. 80-81-94).

**Laura**'nın üzerindeki kırmızı elbisesi; en dinamik ve titreşimi en kuvvetli renktir. Canlılık, girişkenlik, dışa dönüklük, cinsel güç, kızgınlık anlamları taşımaktadır. Sevgi ve nefret gibi iki zıt duyguyu da bünyesinde taşır. Yapısında kendini tatmin, elde etme ve sahiplik öğelerini de barındırmaktadır(Sözen, 2003, s. 95).

**Lesley** yeşil bir elbise giymiştir; bu rengin bütün tonlarının insan üzerinde pozitif etkileri bulunmaktadır. Yepyeni bir yaşamı, doğuşu, yenilenmeyi neşeyi ve memnuniyeti temsil etmektedir. Negatif boyutuyla ise yeşil; kıskançlığı ve tembelliği ifade eder (Sözen, 2003, s. 78).

**Mike Shiner**'n üzerindeki beyaz gömlek; doğruluğun ifadesidir. İstikrar, emniyet ve muntazam bir iş prensibini yansıtmaktadır. Soğukkanlılığın ve açıklığın da rengidir.

#### 4.2.4. Müzik

Yönetmen *Alejandro González İñárritu* sinema sektöründe çalışmaya 1987-1989 yılları arasında Meksika yapımı altı uzun metraj filmin müziklerini hazırlamakla girmiştir (Vurdu, 2015b). Müziğin, sanatçı olarak film üzerinde kendisinden daha büyük bir etkisi olduğuna inandığını belirtmiştir (Vurdu, 2015b)<sup>661</sup>. Ayrıca yönetmen Meksika'nın bir numaralı rock müzik istasyonunda (WFM) DJ'lik yapmış (Borden vd., 2011, s. 430) ve şarkı aralarında canlı skeçler ve karakterler canlandırmıştır. Böylelikle hikâye anlatma serüveni başlamış olduğu (Seden, 2016) bilinmektedir.

Yönetmen için müziğin ritmi, film içerisindeki yeri ve kullanım şeklinin yanı sıra izleyicide oluşturduğu/oluşturacağı nitelikleri de sezinleme ve gerçekleştirme anlamında deneysel bir arka planı yönetmenin özgeçmişinde mevcuttur. Ses kullanımı filmin yapısı ve filmde verilmek istenen anlamlara göre değişiklik göstermektedir. Doğa sesleri ve kentte var olan seslerin yanında

---

<sup>661</sup> (<https://www.imdb.com>, Erişim Tarihi: 24.02.2019) ve (<http://www.kulturelmasi.com/siradisi-yonetmen-alejandro-gonzalez-inarritu/>, Erişim Tarihi: 06.03.2019) adresinde *Evrin Vurdu*'nun "*Sıradışı Yönetmen: Alejandro González İñárritu*" makalesinde ise 1988-1990 yılları olarak verilmiştir ve müziklerini bestelediği filmlerden "*Gara de Tigre*"nin ismi verilmiştir.

özellikle ‘*Birdman*’de bilinçsel bir oluşum olarak varlık gösteren alter-ego Birdman’nin sesi filmin ilk sahnesinden neredeyse son sahnesine kadar varlık göstermektedir.

Filmlerinde köpek sesleri, doğadaki hayvan sesleri, rüzgar uğultusu ve gök gürültüsü gibi sesler; filmlerin içeriği dahilinde kullanılır. Ayrıca patlama ve silah sesleri de yoğun olarak varlıklarını film içerisinde korur ve karakterlerin duygu durumları bu seslerle bariz olarak değişir. Örneğin ‘*21 Grams*’ filminde Cristina Peck’in Jack Jordon’a motel odasında vurduğu sahnede Paul Rivers’ın ateşlediği silah sesi ile kendisine gelir Cristina Peck. Bunların yanı sıra ses kadar sessizlikte işlev görür ve karaktere derinlik kadar bahse konu sahnede. Aynı şekilde ‘*Babel*’ filminde Chieko Wataya’nın arkadaşları ile gece kulübüne gittiğinde sesler kadar sessizlikte işlevsel hale gelir ve karakterin duygu durumunu bize aktarılmasını da yardımcı olur. Ayrıca clupte yaşadığı sorunun ardında evine gelene kadar bu ses ve sessizlik süredir. Böylelikle karakter derinliklerinin oluşturulmasında eklenen sesler kadar sessizlikte atmosferin bir parçası olur.

Yönetmen *diegetic*<sup>662</sup> ses kullanımını da tercih ettiği sahneler mevcuttur. Filmlerinde televizyon ve araç kullanılırken radyodan gelen sesleri de dahil ederek mevcut seslerin sahne içerisinde ki bir öğeden sağlandığı açık sahne geçişlerin de belirgin olarak tercih edilir. ‘*Amores Perros*’ da Valeriya Amaya’nın sahnelerine geçişler ya da ‘*Birdman*’de Riggan Thomson’un cep telefonundan ya da televizyonda ki seslerden bir diğer sahneye geçilmesi için yapılan kesmeler gibi nitelikli örnekler verilebilir.

‘*Beautiful*’un ardından kısa filmler çeken yönetmen, dört sene kadar hayranlarını beklettikten sonra 2014 yılında ‘*Birdman*’ filmiyle ortaya çıkarak ‘karmaşık, hızlı ve zeka ürünü senaryosu, çarpıcı müzik ve çekim teknikleri Akademi’yi de etkilemiş olacak ki film En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo ve En İyi Film de dahil olmak üzere dört dalda Oscar’a layık görüldü’ (Seden, 2016).

‘*Birdman*’de ‘vurmalı ağırlıklı müziğiyle çılgın ve zekice yazılmış bir komedidir (Schneider, 2015, s. 940). Film boyunca ve hatta filmin yapım

---

<sup>662</sup> **Diegetic Müzik** (source music ya da actual sound): Filmin evreni içerisinden gelen müzik ve seslerdir. Televizyon, radyo veya etraftaki canlılardan duyuyor olabiliriz. Diğer bir ifade ile gerçek sesler. Duyulan seslerin kaynağı da film içerisinde gösterilmektedir ve bellidir. Daha önce gösterilmiş ya da hikaye de belli bir yere ve öneme sahip olabilir. Örnek olarak karakter ve eşyalardan çıkan sesler verilebilir (<http://www.spidervis.com/diegetic-ve-non-diegetic-muzik/>, Erişim Tarihi: 01.011.2018).

şirketlerinin logoları dönmeye başlarken bile bateri çalmak için hazırlanan birilerinin seslerini duyarız ve film boyunca bu bateri kamera ile birlikte oyuncuların peşinde dolaşır. Hareketlerine göre artar ya da azalır. Tıpkı yardımcı bir unsur gibi bize davranış ve duyuları daha iyi anlamamızda yardımcı olur. Film içerisinde bateri çalan müzisyen iki defa görünür. İlki sokakta ilk ön gösterimde Riggan'ın Mike'ın içtiği cin şişesinin yerini su şişesi ile değiştirmesi üzerine sahnede gelişen ve perdelerin indirilmesiyle sonuçlanan tartışmayı takiben tiyatrodan çıkıp konuşarak sokakta ilerledikleri ve kahve almaya gittikleri sahnede sokağın bir köşesinde bateri çalan müzisyeni görürüz. Riggan müzisyene bozuk para atmayı ihmal etmez.

İkinci görünür olduğu yer ise gala gecesi son sahne için Riggan'ın kuliste gerçek silahını doldurduğu ve sahneye doğru kendinden emin bir şekilde ilerlediği sahnedir. Bu iki sahnede de Riggan'ın gittiği yerde tesadüfe bakın ki Tabitha'da vardır(!). İlkinde ilk kez görücüye çıkarken ikincisinde Tabitha'nın bakış açısını değiştiren bir konuma ulaşır. Filmin müzikleri akustik davulcu *Antonio Sánchez*'e aittir.

Bunun yanı sıra filmde ilk tiyatro sahnesine çıktığında Riggan'ın seyircilere doğru yaklaşım küçük bir öykü anlatmaya başladığında<sup>663</sup>, ikinci bar sahnesinde Tabitha ile konuştuktan sonra konuşma istediği gibi gitmeyen Riggan'ın kendini sokağa atıp yürümeye başladığı sahnede<sup>664</sup>, sokakta sızıp kaldığı, uyandığında apartmanın çatısına çıktığı ve gerçekte çevredekilerin müdahalesiyle eyleminden vazgeçirildiği bilincinde algıladığı şekli ile çatıdan aşağıya atıldığı<sup>665</sup> ve uçtuğu sahnelerde farklı müzikler de kullanılmıştır.

Anlaşılan o ki her müzik çalışmada Riggan Thomson olduğundan öte bir durumdadır. Duygusal olarak çöküşte ya da fantastik öğelerin etkisindedir. Bu yönüyle müzik aynı zamanda yardımcı unsur olmaktan çıkıp ana yapısal film normu konumunda adeta zorlamıştır.

Lesley'nin Broadway'de ilk defa oynaması nedeniyle Riggan'a minnettar olduğunu belirttiği (teşekkür ettiği sahnede) ve sahneden sonra Mike'ın teras katına sigara içmek için yöneldiği ana kadar küçük bir opera oyunculara eşlik

---

<sup>663</sup> Filmin 23. dk.sında

<sup>664</sup> Filmin 85. dk.sında

<sup>665</sup> Filmin 91. dk.sında



eder<sup>666</sup>. Bu sahne içinde aynı yargı geçerlidir. “Gerçek dünyanın acılı tadını araya kattığı fantastik dünya çeşnisi ve seyre güç veren bateri tınılarıyla besliyor sanatçı” (Özberk, 2015).

Diğer bir ifade ile “Muhtemelen filmin kendisinden daha çok adından söz ettiren müzikleri ile sokağın, sokak aralarının ve arka mahallelerin seslerini harmanlayan başarılı bir ses düzenlemesi de filmi izlerken bizi bekliyor” (Hazine, 2012).

Yönetmen, sinema yolculuğu boyunca müziği her zaman çok iyi kullandı. Seyirciye geçirmek istediği duygu konusunda müzik onun için hep ana araçlardan biriydi. *Iñárritu*'nun değişen sinema anlayışıyla birlikte *soundtrack* seçimlerini de açık bir şekilde gözlemlenebilmektedir (Ülgen, 2019).

#### 4.2.5. Çekim Teknikleri

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun kamera kullanımı izleyicileri film izleme süreci boyunca edindikleri konfor alanlarından çıkartarak yeni ve farklı bir deneyim yaşama olanağını da beraberinde getirir. Meksikalı görüntü yönetmenleri *Rodrigo Prieto* ve *Emmanuel Lubezki*'nin katkıları ile görsel anlamda büyük bir zenginlikle izleyiciyi karşılamaktadır. Bu bağlamda gerek yönetmen *Alejandro González Iñárritu* gerekse birlikte çalıştığı görüntü yönetmenleri geleneğe karşı çıkma cesaretini çektikleri filmlerin biçimlerine baktığımızda rahatlıklar görmek mümkündür. Eserlerinde farklı teknikleri uygulayarak hali hazırda verili sinema dilini yeniden yorumlayarak bugün ve gelecekte sinema alanında çalışma yapan insanları cesaretlendirdikleri bir gerçektir.

Diğer taraftan bu tekniklerin kullanılması sadece kullanmak için kullanmanın ötesinde filme değer, anlam ve film içerisinde hedeflenen amaca hizmet etmesi önem arz etmektedir. Biçimsel özellikler içeriksel özelliklerin hizmetinde kullanılması gerekmektedir. İki bileşen bir araya geldiğinde homojen bir yapı oluşturmalıdır.

Sinemanın ilk yıllarından bu güne kadar kamera hareketlerinin gerek yönetmenler ve gerekse izleyicileri için dikkat çekiçi unsurlar olmuştur. Kamera hareketleri görüntüyü yakalamakta birlikte temel olarak görüntünün mekândaki

---

<sup>666</sup> Filmin 64. dk.sında

enformasyonunu belirlemektedirler. Yönetmen *Alejandro González Iñárritu* kamerası durağanlıktan kaçınır ve her zaman hareketlidir. Kameranın hareketli olması hareketli çerçeveleri de beraberinde getirir. “Hareketli çerçevelerde nesnelere daha canlı, açık ve seçilebilir konumdadırlar” (Mercado, 2011, s. 177).

#### **4.2.5.1. Hareketli Çerçeve**

Hareketli çerçeve film içerisinde yapılan çekimlerde kameranın hakim olduğu çerçevenin değiştirilmesidir. Değişiklik hareketli çerçevede çekim sırasında çekim yapan kameranın açısının, yüksekliğinin, mesafesinin ve düzeyinin değiştirilmesi anlamına gelmektedir. Çerçevelenen görüntünün içerisindeki malzemenin yönlendirmesi sonucunda değişen çerçevelenme ile birlikte kendimizi hareket eder konumda buluruz ya da öyle hissederiz.

##### **4.2.5.1.1. Hareketli Çerçeve Tipleri**

Hareketli çerçeve genellikle yapılan çekim sırasında kameranın fiziksel olarak mevcut ekseninden farklı bir yöne ya da ileri geri hareket ettirilmesi ile yapılmaktadır. Bu hareketlerin her biri izleyici üzerinde farklı etkilere sahiptir. Pan, Tilt, kaydırma ya da şaryo çekimi, vinç çekimi gibi farklı şekillerde gerçekleşmektedir.

Fakat yönetmen *Alejandro González Iñárritu* bu noktada sabit bir kamera üzerinde kamerasını konumlandırmaktan kaçınır. Çerçevelerin hareketli olmasının yanında kamerasını da hareketli olarak film içerisinde konumlamaktadır. Özellikle “*Amores Perros*”, “*21 Grams*”, “*Babel*” ve “*Biutiful*” gibi filmlerinde bu şekilde çekimleri tercih etmiştir.

Fakat hareketli kameranın çekim biçimi yavaş gelişen kamera hareketleri şeklindedir. Elle çekilmiş izleniminden kesinlikle kaçınmaktadır. Ayrıca yavaş kamera hareketleri başarılı bir şekilde gerçekleştirildiğinde kamera filmin anlatı yapısında ve öyküde karakter kadar önemli bir yere sahip olmaktadır. Bu başarı kameranın hareketli olmasına rağmen planların dingin olmasında yatar. Bu nedenle gerekli olmadıktan sonra “tilt” ve “pan” gibi hareketlerden kaçınmak gerekmektedir. İzleyicinin dikkatini çekimin öznesi üzerinde tutmasını sağlar. Kamera hareketleri ise çekimin öznenin hareketlerine bağımlı olarak gelişir. Ani hareket duygusunu güçlendirir. Hareketli kamera çekimlerinin başarılı olma nedeni “bir oyuncunun oyununun gerçek sürede bütünlüğünü korumak için

olduğu gibi, bir yandan da yeniden çerçeveleme yaparak dramatik vurguyu yaratmak, gerilimi yükseltmek ve izleyicinin sahneye girmesini sağlamak için de kullanılabilir” (Mercado, 2011, s. 178) olmalarıdır.

Hareketli kamera çekimleri izleyici üzerinde kameranın insan gözüne bir derece daha yakın bir biçimde kullanılması anlamına gelmektedir. Bu sayede filmin içerisinde ki bütün verilere birinci elden tanıklık ederiz. Bu çekim tekniği ile izleyicinin merakının artırılması sağlanır. Aynı zamanda sabit kamera hareketlerine alışkın olan seyirci rahatsız edilerek düşüncel süreçlere itilir.

Yönetmen *Alejandro González İñárritu* bu anlamda filmlerindeki çekimleri steadicam planların birleştirilmesi ile sağlamaktadır.

#### **4.2.5.2. Hareketli Kamera**

##### **4.2.5.2.1. Stedikam Planlar**

1976 yılında *Stedikamı Garret Brown* icat etmiştir. İlk olarak 1976 yılında *Hal Ashby*'in yönettiği “*Şöhret Yolunda (Bound For Glory)*”, 1979 yılında *John G. Avildsen*'in yönettiği “*Rocky*” ve 1980 yılında *Stanley Kubrick*'in yönettiği “*Cinnet (The Shining)*” filmlerinde kullanılmıştır (Bordwell vd., 2012, s. 200) .

Genel olarak bu donanımı özel yapım bir yelek ve ona bağlı mafsallı bir koldan oluşur. Kola monte edilen kameranın ağırlığı bir karşı ağırlık ile dengelenir. Böylece kamera kameranın hareket etmesine bağlı olarak oluşabilecek her türlü sarsıntıdan yalıtılarak neredeyse sınırsız hareket olanağına sahip bir düzlemde çekim yapması sağlamış olur. Kameranın çekim yapmasının tek sınırı kamerayı taşıyan kişinin fiziki yeterliliği oranında hareket kabiliyeti ve süresidir.

Temel olarak özellikle zemine yerleştirilen raylı sistemler ve daha karmaşık sistemler kurularak elde edilen etkileyici ve yumuşak kamera hareketlerinin yanı sıra merdiven gibi engellerde yukarı ve aşığıya doğru rahat hareket edebilme yeteneğini sinemaya kazandırmıştır. Böylelikle daha işlevsel bir çekim aşaması sunmaktadır. Bütün bunların yanında zaman ve uygulama güçlükleri çekilen çekim yöntemlerinin üstesinden rahatlıkla gelinebilmiştir. Genel olarak kaydırma planları ve izleme planları rahatlıkla gerçekleştirilir. Bir karakterin çevresinde 360 derece dönebilir. Filmde yer alan bir sahnenin değişik araçlar ve ölçekler kullanılarak kurguda birleştirmenin seçilmesi yerine steadikam planıyla çekilmesinin zorunlu bir nedeni olması gerekir.

Stedikam planı bazen filmde geçen olayı bir veya birkaç karakterin oyununun bütünlüğünü koruyarak sürekli çerçeve düzeltmeleri yapılan kesintisiz bir biçimde tek planda görüntüyü aktararak izleyicinin ilgisini artırmak için kullanıldığı gibi film içerisinde geçen özel ya da önemli bir bölümün film içerisindeki diğer planlardan ayrışmasını sağlamak içinde kullanılabilir. Film içerisinde geçen gerçek süreyi korumak filmin aktarmak istediği gerilimi artırır ve filmin izleyicisine özellikle film içerisinde önemli bir şeyin olduğunu gösteren kurgusal bir veri olmadığı için izleyici her şeyin her an olabileceği duygusunu bu çekim tekniği sayesinde kavramış ve fark etmiş olur (Mercado, 2011, s. 177).

Bu planların doğasında var olan özgür hareket edebilme, izleyicide sahne içerisinde ki sergilenen oyuna hareket, canlılık ve dinamizm katar. Stedikam planları diğer hareketli çekimler gibi bir karakterin hareketiyle gerekçelendirilerek kullanılır ve sahnenin akışıyla biçimsel olarak bütünlük sağlar. Genellikle zaman, uzam ve mevcut aksiyonun akıcılığının devamlılığının filmin anlatı yapısı bakımında önemli olduğu durumlarda kullanılır (Mercado, 2011, s. 177).

Elle yapılan kamera çekimlerine oranla sarsıntı önleyici düzeneği sayesinde çekimin neden olduğu kamera sarsıntılarını gizlemek için geniş açı objektiflere bağımlılığı ortadan kaldırmıştır. “Odak uzunluğu seçiminiz düşündüğünüz özel görüş açısına veya arka planın karaktere yakın veya uzak olmasına ya da kamera ilerledikçe oluşan hareketin nasıl algılanmasını istediğinize göre belirlenebilir”(Mercado, 2011, s. 178). Sabit planlarda odak uzunluğunu hesaplamak kolay iken hareketli planlarda dinamik çerçevesi seçilen objektifin olanakları doğrultusunda birçok kompozisyon olanağı anlamına gelmektedir.

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu* ilk dört filminin yanında 2014 yılında çektiği “*Birdman*”de farklı bir biçimsel teknik olan plan-sekansa başvurmuştur. Sinema çekim tekniklerinin filmdeki duygulara etkisi bakımında kurguda kesme yapmanın film içerisindeki mevcut gerilimi artırdığı şeklinde genel bir inanış mevcuttur. “*Birdman*”de kurguda kesme yapmaya ihtiyacının en az olduğu Plan-Sekans çekim tekniği kullanılmıştır. Bu çekim tekniğinin katkısı ile film içerisindeki mevcut gerilimi artırmanın nitelikli yollarını bularak izleyiciye yeni bir deneyim sunmayı başarmışlardır. Filmde rahatsız edici durumlara maruz

kalan izleyici bu durumlarda kesme yapılmayarak mevcut durumla yüzleşmek zorunda bırakılarak film içerisindeki gerilim artırılmıştır.

#### 4.2.5.2.2. Plan-Sekans

**Tanım:** Filmin en küçük birimi olan ve kameranın hiç durmadan bir kez işletilmesiyle elde edilen çekimin uzun süreli yapılmasına “*plan-sekans*” veya “*sekans çekimi*” yani “*uzun çekim (long take)*” denir. Bu çekim yönteminde kamera kapatılmadan uzun süre çekim yapılır. “*Sürekli çekim*” ve “*çekim içinde kurgu*” gibi adlandırılması da mümkündür.

Plan-Sekans’ın kaynağı Fransız “*plan-séquence*” sözü olmakla birlikte sinema teknolojisinin geldiği noktada değişik planlara bölünerek çekilen birçok sahnenin uzun bir çekim boyunca birçok karmaşık ve dinamik kamera hareketlerini tek bir çerçeve içerisinde birleştiren tek bir planı ifade etmektedir. Film yapımında girişilebilecek en karmaşık ve zor planlar olmakla birlikte sonunda mutlaka kazanım sağlayan çekim tekniğidir. Diğer bir ifadeyle biçimsel ustalık göstergesi olarak değerlendirilebilirler (Mercado, 2011, s. 189). Plan-sekans tekniğini ilk kullanan *Lumière Kardeşler*’dir fakat onlar özel bir amaç ve etki için kullanmanın ötesinde kurgu imkanlarının gelişmemesi nedeniyle bu yöntemi kullanmışlardır (Toprak, 2012, s. 98). Sinemanın en küçük birimi olan plan ile en büyük birimi olan sekansın birleşimi söz konusudur. Planda kamera genelde hareketsiz iken plan-sekansla hareketlidir (Yıldız, 2014, s. 124)

Plan-sekanslar, görüntüledikleri hareketin ve plan içindeki unsurlar arasında uzamsal ve zamansal ilişkilerin önemi hakkında açık biçimde güçlü anlatım söylemleri oluştururlar ve bu yüzden de çoğu zaman filmin geri kalanının anlaşılması için dönüm noktası oluşturan bir dizi can alıcı olayı öne çıkartmak için kullanılırlar... Plan-sekansla kamera hareketi genellikle karakterlerin hareketinden gerekçelenmekle birlikte, gerekçeli hareketle bağlantılı olarak veya kendi başına gerekçesiz hareketler de kullanılabilir (Mercado, 2011, s. 189).

Plan-sekans çekimler; genel plandan çok yakın plana kadar geniş bir çerçeveleme alanı oluşturma bilmektedir. Bu hareket serbestliği beraberinde kesintisiz biçimde birleşen vinç planları, pan, tilt, kaydırma planları, izleme planları, zum planları, stedikam planları ve elde kamera planları gibi birçok çekim tekniğinin içerisinde oluşturulabilir. Ya da bu çekim tekniklerinden birkaçının ve ya hepsinin iç içe kurgu yoluyla eklenerek tek bir plan izlenimi verecek şekilde oluşturulan bir plan- sekans görmek dahi günümüz teknolojileri ile

mümkün olmuştur. Doğası gereği uzun süreli çekimlerdir. Bir dakikalık görüntülere bu isim verilebileceği gibi bir kaç saatlik çekimleri de kapsayabilmekte ve bir filmin dahi bir plan sekans çekimiyle oluşturulması olasıdır. Gerçek zamanı, uzamı ve oyunculuğu koruyarak sahneye gerçeklik, gerilim ve dramatik vurguyu artırıcı işlevler üstlenirler. Fakat bu durumların ihlal edildiği plan sekans çekimlerini görmekte mümkündür. Diğer bir deyişle gerçek zaman görünümü gerçekliğin kendisi olmadığı durumlar mevcuttur. Nedeni ise çeşitli teknikler sayesinde kurgu noktaları gizlenmiş birçok sekansın kurguda birleştirilmesi ile oluşturulabilir olmasıdır. Mini-sekanslar ile plan-sekans elde etmenin yöntemleri bilinmekte ve günden güne bu yöntemlere (kurgu noktalarını gizlemenin) yenisi eklenmektedir. Sinema tarihinde duvardan ya da karakter oyuncusunun kamerayı örtmesi ile başlayan ilk kurgu hilelerine son dönemde CGI (Bilgisayarla Üretilen Görüntüler) teknolojileri ile birlikte daha kompleks bir yapıya taşınmış ve artık bu geçişler fark edilemez duruma gelmiştir (Mercado, 2011, s. 189)

#### 4.2.5.2.2.1. Yönetmenlerde Plan-Sekan

Sinema tarihine bakıldığında bu tekniğin ilk örneklerinin *Auguste ve Louis Lumière* kardeşlerde görmek mümkündür. Bunun nedeni sinemanın ilk yıllarında kurgu imkânlarından yoksun olunmasıdır. Henüz kurgu kurallarının keşfedilmediği 1895-1905 yıllarını kapsayan bu dönemin film üretimleri tek çekimle elde edilen görüntülerdir. 1905-1916 yılları arasında Hollywood'da teknik marifet yoluyla elde edilen *kesintisizlik kurgusunun* oluşturulmasıyla Amerika'da üretilen filmlerin çekim süresileri 5 saniyeye kadar kısaldı. Sesin sinemaya girmesiyle birlikte bu süre 10 saniyeye yükselmesi ile sonuçlandı. 1930'lu yılların ortalarında çeşitli ülkelerde yapılan plan-sekans denemeleri güçlü yaratıcı zenginlik gösterdi. Fakat televizyonun yaygınlık kazanmasıyla birlikte;

1960'larda yeni filmler televizyon ağlarıyla, 1970'lerde kablo ve uydu bağlantılarıyla 1980 ve 1990'larda ise ev videoları vasıtasıyla yaygınlaşmaya başladı. İnsanlar, filmleri sinema salonları yerine evlerinde izlemeye başlayınca yönetmenler tekniklerini şekillendirmek zorunda kaldı. Kurgulama yoluyla durmaksızın değişen görüntüler ve kamera hareketleri, izleyicinin kanal değiştirmesini ya da televizyondan başka bir şeyle ilgilenmesini engelleyebilirdi (Bordwell vd., 2012, s. 250).

Plan-sekans; genel izleyici kitlesine hitap eden gişe filmlerinde ve Hollywood Ticari Sineması'nda daha az görünür olmasının yanında auteur

filmlerin hâkim olduğu Avrupa ve Uzakdoğu sinemasında yaygın olarak kullanılmaktadır. Plan-Skeans çekimleri en fazla kullanan Yunan yönetmen *Theodoros Angelopoulos* zorunlu durumlar dışında kesmelerle sahneleri parçalamaktan özellikle kaçınmaktadır. “Onun sinema dili tamamıyla plan sekans çekimi temeline dayanır. Ancak *Angelopoulos*’un plan-sekans, plan-sekans kullanan diğer yönetmenlerin aksine, bir bütün (olarak), tamamlanmış sahne yaratma anlamına gelir” (Makal, 2010, s. 286). 1975 yılında çektiği “*Kumpanya (O Thiassos)*” isimli 230 dakikalık filminde sadece 80 kesme yapılmıştır. Ortalama alınarak değerlendirildiğinde her bir sekansın süresinin 3 dakika olması sinema anlatısı açısından önemlidir.

Bu tekniği kullanan diğer önemli yönetmenler ise; Japon yönetmen *Kenji Mizoguchi*, Danimarkalı yönetmen *Carl Theodor Dreyer*, Alman yönetmen *Friedrich Wilhelm Murnau*, Macar yönetmenler *Miklos Jancso* ve *Béla Tarr*, Rus yönetmen *Andrey Tarkovski*, Fransız yönetmen *Jean Renoir*, Çinli yönetmen *Hou Hsiao-Hsien* ve Amerikalı yönetmen *Orson Welles*.

*Sergei Eisenstein* duyguları çok öne çıkarttığı kanısında olduğu ve yakın planların çok yoğun eklemlenmesi ile oluşan *Kurgu Sinemasının* filme hakim olması gereken genel ritmi bozduğunu ileri sürer. Bu nedenle yakın çekimlere hiç başvurmadan plan-sekanslarla gerçekleştirdiği sineması ile hayatın özünde var olan gerçekliğe daha yakın bir konumda yer aldığını belirtir. “Göz de; yaşamı, çevreyi dünyayı kesintisiz biçimde, bir bütün olarak algılar, gözün sinemadakine benzer bir kurgu yapma yetisi yoktur” (Dorsay, 1995, s. 499). Kurgu yolu ile filmdeki mevcut zamanı küçük birimlere ayırarak filmin muhatap olduğu izleyici kitlesine nefes aldırarak alan bırakmamayı “seyircinin ırzına geçmek” (Gülenç, 2013) olarak değerlendirir. Geleneksel kurgu yöntemleri ile ulaşılamayan getiri olarak “sahne içinde ekranın boş kalmasının, başka bir yerde gerçekleşen bir eylemi ima etmesi(/edilmesi) olarak gösterir” (Toprak, 2012, s. 99).

*Orson Welles*; “uzun bir çekim daima gerçek erkekleri oğlan çocuklarından ayıran şeydir” (Toprak, 2012, s. 100) söylemi ile öne çıkarken aksi kanıda olan Polonyalı yönetmen *Andrzej Wajda*; bu şekilde gerçekleştirilen bir çekimin sinema deneyiminden yoksun yönetmenleri dahi zorlamayacağını ve hayal gücüne ihtiyaç duyulmadığı iddiasındadır. Yönetmenin belirttiğine göre asıl zor olan filmdeki mevcut sahnelerin çekimlere bölündüğü anlarda film için gerekli

olan yetkin oyunculuğun ortaya konulması sırasında kamera hareketlerinin ve filmin atmosferine yardımcı olan ışıklandırmanın sürekliliğini sağlamanın bir hayli zor olduğu üzerinde durarak öncelediği gerçekliğin çekim aşaması olduğunu belirtmiştir.

Kamera hareketlerini kendi sinemasında oldukça kısıtlı kullanan Rus yönetmen *Andrey Tarkovski*'nin filmografisine değerlendirildiğinde artan bir oranda plan-sekans çekimler kullandığı göze çarpmaktadır. “*Tarkovski* kamerası sıklıkla bir karakteri izleyerek (genellikle karakteri çerçevenin ortasında tutarak) odanın içinde yatay hareketler yapar bu en çok “*Andrey Rublev (Andrei Rublyov, 1969)*”, “*Solaris (Solyaris, 1972)*” ve “*Ayna (Zerkalo, 1975)*”da kullandığı bir yöntemdir. “*İz Sürücü (Stalker, 1979)*”, “*Nostalji (Nostalghia, 1983)*” ve “*Kurban (Offret, 1986)*”da yatay hareket (*pan*) yerini neredeyse fark edilemeyecek yavaşlıktaki zumlara bırakır”(Martin, 2013, s. 50).

*Béla Tarr*'ın 1991-1994 yılları arasında çektiği 450 dakikalık zaman imgelerinin yoğun olduğu “*Şeytan'ın Tangosu (Sátántangó)*” filminde günlük yapılan rutin işleri belirginleştirmenin ideal bir yöntemi olarak uzun ve yakın planları kullanmıştır.

Filmi oluşturan uzun çekimlerle içi boşaltılan zaman olgusu (...) konvansiyonel sinemanın kalıplarına indirdiği bir tekme amacıyla aynı zamanda. Hızın egemen olduğu Hollywood'un affallatıcı etkisindeki sinemaya karşı siyah/beyaz bir anti-film... (*Béla*) *Tarr*'ın en önemli amacı ise toplumsal gerçekliği bireylerin içinden çıkamadıkları ahlaki çöküntü senteziyle yaratmaktır denebilir (Yalur, 2009, s. 138).

Plan-sekans çekimler, kayıtlı görüntüler arasında atlamalara neden olan hızlı kurgulanmış görüntülere oranla gerçek zamanı hissettirerek yoğun bir gerçeklik hissi uyandırır. Bu çekim tekniği insan gözünün bakış açısına yakın bir izlenim verdiği için somut gerçekliklerin aktarılmaya çalışıldığı evreni izleyicilerin daha iyi algılamalarına ve filmde kullanılan mekânı daha iyi tanıtır. Yönetmenin filmde oluşturmaya çalıştığı mekânsal veriler daha iyi birleştiren izleyici mekânı anlamlandırmaya ve aynı anda mekânın tümünde olmayı deneyimlemiş olur.

Filmin hikâyesinde var olan olay örgüsünü ardı ardına ve farklı açılardan izleme imkânı vermek ve görüntüyü kesmeler olmadan durağan olmaktan öteye taşımak için iki yöntem belirlenir.



Birincisi yöntemde kamera yoğun bir şekilde harekete maruz bırakılır. Böylelikle görünen mekân içinde ve dışında bırakılanlarla var olan içerik yeniden kadrajlanır. İkinci yol ise kameranın hâkim olduğu çerçeveyi olabildiğince geniş konumlayarak mekân algısı geniş bir biçim ile ortaya konur. Bu biçim içerisinde oyuncuların kameranın çerçevesi içerisinde derinlemesine hareket etmeleri sağlanarak gerçekleştirilebilmektedir.

Plan-sekans çekimler konusunda yönetmenlerin geliştirdikleri bu görüşlerin yanında sinema tarihine bakıldığında bu tekniği bir adım öteye götürerek bir filmin tamamını bu tekniğe emanet edildiği yapımlarda mevcuttur. Fakat bu noktada bir filmin teknik açıdan bu yöntemle çekilmesinin imkânsızlığı nedeni ile yönetmenler gizli kesme yöntemleri ile bu güçlüğü aşmışlardır. İlk deneme *Alfred Hitchcock*'un “*Ölüm Kararı*” ismiyle bilinen “*İp (Rope, 1948)*” filmi olmuştur. Film mekân olarak küçük bir apartman dairesinde geçmektedir ve konusu yaşanmış bir olaydan alınmıştır. Direk olarak yapılan kesmelerin yanında oyuncuların ceketleri ile kameraları örtmesi ve tamamen kapatılan kameranın bir önceki çekimin hareket yönüyle uyumlu bir şekilde açılması ile gerçekleştirilmeye çalışılan saklanmış kesmelerin bütününe bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Böylelikle tek plan çekilmese de çekilmiş izlenimi verilmeye çalışılmıştır.

Mevcut yıllarda 35 mm bir sinema kamerasındaki makaranın sahip olduğu çekim süresi 11 dakika ile sınırlı olması nedeniyle film içerisinde 11 plan-sekans çekimi ile 80 dakikalık film bitirilmiştir. Plan-sekans çekimlerin sürelerine bakıldığında 4 dakika ile 10 dakika arasında sınırlı kalmıştır.

Kameranın çekim süresini 30 dakikaya çıkartan ise 16 mm uzatılmış makara tipinin kullanılması ile 1965 yılında *Andy Warhol*'un çektiği “*My Hustler*” filmi ile mümkün olmuştur.

Sinema tarihinde tek seferde plan-sekans çekim tekniği kullanılarak bitirilen ilk film 2002 yılında *Aleksander Sokurov* yönettiği 90 dakikalık tek bir çekimden oluşan “*Rus Hazine Sandığı (The Russian Ark)*” olmuştur. 2000'den fazla figüran kullanılan ve dokuz ay boyunca yapılan provalar neticesinde ancak dördüncü denemede tamamlanabildi. St. Petersburg'daki kışlık saray olarak hizmet veren Ermitaj Müzesi'nin 33 odasını dolaştıktan sonra balo salonunda

dönem kostümleri içinde 300 yıllık Rus tarihi canlandırıldı. Film plan-sekans çekilmiş ilk uzun metraj film olmanın da ötesine geçerek ışık, ses ve oyunculuk anlamında da önemli bir yapımdır.

İranlı yönetmen *Shahram Mokri*'nin 2013 yılında çektiği ikinci filmi “*Balık ve Kedi (Mahi va Gorbeh)*” gerçek bir hikâyeden uyarlanmıştır. Müşterilerine insan eti sattığı söylentileri çıkan göl kenarında ki bir restoranın önünden başlar ve uçurtma festivali kamp yapan bir grup öğrenciyi klasik korku filmi unsurları ile ekrana yansıtır. hiç kesme yapılmadan plan- sekans çekim yöntemi ile gerçekleştirilen 130 dakikalık film, insan algısıyla oynayarak biçim üzerine yoğunlaşır. Bu algı manipülasyonunu ise zamanda ileri atlamalarla (*flashforward*) ve geri dönüşler (*flashback*) mizansene dayalı olarak kesme yapılmaksızın gerçekleştirilir. Böylelikle hiçbir şekilde sonu gelmeyen yenilenen tekrarlardan oluşur.

#### 4.2.5.2.2.2. Birdman ve Plan-Sekans

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun “*Birdman*”i “izleyiciye tüm filmin tek seferde çekildiği duygusunu uyandırıyor. Tamam, yeni film takılırken birinin kamera önünde oturması taktiği yerini dijital aldatmacalara bırakmış ama uyandırılan etki değişmiyor. Tek fark, artık tek bir odayla<sup>667</sup> sınırlanmış olmamız (Schneider, 2015, s. 940). *Iñárritu*'nun kamerası fırlıyor; ilk önce eskiden beyazperdenin süper kahramanı olan Riggan Thomson'ın kendi yazdığı, yönettiği ve oynadığı bir *Raymond Carver* hikâyesi uyarlaması ile ilk defa sahneye çıkmaya hazırlandığı Broadway tiyatrosuna gidiyor, sonra onun peşinden sokağa çıkıyoruz (Schneider, 2015, s. 940).

*Alfred Hitchcock*'un “*Ölüm Kararı*” adıyla bilinen “*İp (Rope, 1948)*” filmi tiyatro sahnesinden ilham alarak bir anda başlayıp biten bir unsura dönüştürme çabası yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'da da tezahür etmiştir.

Broadway'de geçen filmi güzel kılan en önemli unsurlardan biride olayın tamamen tiyatro sahnesinde geçmesi. Sinema sanatında tiyatroya bakan ya da iki sanat dalını da birleştirmeyi başarmış filmler içerisinde özel bir yer edinecek film yenilikçi unsurlar taşımasada içerdiği estetik bakımından değerlidir (Durdu,

<sup>667</sup> *Alfred Joseph Hitchcock*'un “*Ölüm Kararı*” adıyla bilinen “*İp (Rope, 1948)*” filminde olduğu gibi.

2015). Filmin içinde film formatına gelebilmesi için yönetmenin çok gayret sarf ettiği de ortada. Tek bir mekanda gerçekleşiyor ve bütün oyunculara hakim olup rahatlıkla takip edilebiliyor. Karmaşıklıktan uzak, akıcı diyaloklar ile aynı zamanda filmin içinde oynanan oyununda bir parçasına dönüyoruz. Tek cümle ile “şöhret ve prestij hikayesi”dir. Diğer ifade ile hem film hem tiyatro (Vurdu, 2015c). *Ecem Şen*'in “*İñárritu*'ya *Anna*'nın *Gözlerinden Bakmak*” isimli makalesinde;

Çektiği kısa filmlerden uzun metraj filmlere kadar plan sekansı bir imza gibi kullanan, 3 dakikalık *Anna* filminde de karakterin sinemadan çıkıp sigara içişi gibi basit görünen bir sekansı sandığından çok daha fazla zorlanarak çektiğini ifade eden yönetmen, Oscar kazandığı son filmi *Birdman* ile de plan sekans konusunda ustalığını konuşturmuş oldu. Röportajlarında sanatıyla ilgili iflah olmaz bir tatminsizlik hissettiğini söyleyen *İñárritu* (...) *Birdman* filmindeki yoğun plan sekans kullanma tercihiyle, sinema ve filmin konusunu şekillendiren tiyatro sanatı arasındaki adeta bir illüzyona dayalı kurgu farkını da büyük ölçüde ortadan kaldırarak sinemayı tiyatroya daha fazla yaklaştıran yönetmen, Akademi ödüllerinin sevdiği disiplinler arası geçişle de puanını arttırmış oldu (Şen, 2015)

“*The Revenant*”da daha sakin ve daha durgun kamera hareketleri ile çekimler yapılmıştır. Biçimsel olarak kusursuzdur. Fakat yönetmenin filmografisindeki diğer filmleri ile karşılaştırıldığında deneysel çekimlerin fazlalığı ile dikkat çeker. Kameranın nefesle buğulandırılması, suyun kameraya sıçratılması gibi. Film içerisinde ki genel çekimler natürmort tabloları anımsatan bir ustalıkla çerçevenmiştir. Mevcut çekimler filmi bir kitabın bölümlere ayrılması işlevini görece şekilde kurguda bir araya getirilmiştir. Böylelikle filmin yoğun atmosferi arasında izleyicinin nefes alabileceği alanlar oluşturulmuştur.

#### 4.2.6. Kurgu

Yönetmen *Alejandro González İñárritu* filmlerinin tamamı jenerikle birlikte açılır. Bu mevcut açılışlar “*21 Grams*” filmi hariç genellikle görüntüden önce sesin filme dahil olması şeklindedir. (Fakat bu filmde ilk görüntünün bir evin odasından olması nedeniyle odanın sessizliğine eş olarak dahil olduğunu söylemek yanlış olmaz<sup>668</sup>). İzleyici görüntü ya da karakterden önce filmin

---

<sup>668</sup> Filmin isminden önce görüntü verilen tek filmi “*21 Grams*”dir. Bunun dışında kalan diğer filmlerde görüntüler filmin isminden sonra gelir. Mevcut filmde yapım şirketlerinin logosunu takiben yatak odasındaki Paul Rivers’in yatağın kenarına oturmuş sigara içmektedir ve Cristina Williams Peck yatağa uzanmıştır. Odanın sessizliğine eşdeğer olarak filmin jeneriğinde film şirketlerinin logoları aktığı sırada ses eklenmiş olması (ses köprüsü (sound birdge)) muhtemeldir.

atmosferini belirleyen ses ile karşılaşır. Özellikle “dramatik yapılarda ses ögesi, bilgiden çok duygu aktarımı için kullanılır”ması (Toprak, 2012, s. 125) ile doğru orantılı olarak izleyici filmin aktarmak istediği dramatik yapıya ses ile davet edilir. Yönetmenin tür olarak dramatik yapılara eğilimi gereği bu türün özelliklerini ilk açılıştan itibaren hissettirir.

“*Amortes Perros*”un açılış sahnesi olarak filmin ismi jenerikte iken yol, araç, hızlı nefes alışverişi gibi mevcut kovalamaca sahnesi içerisinde yer alan temel unsurlar ile açılış yapılır<sup>669</sup>. İzleyici görüntüden önce duyduğu sesleri anlamlandırmaya çalışarak daha jenerikten filmin ismi kaybolmadan merak duygusuyla filmin içerisine dahil olur. İlk görüntü hızlı bir araçtan çekilen yol şerit çizgisi ve Meksiko şehri görüntülerine, Jorge ve Octavio’nun konuşmaları eşlik eder. Devamında ise Octavio’nun köpeği Cofi filmin ilk kurgusal unsuru olarak karşımıza çıkar. Vurulmuş bir şekilde aracın arka koltuğunda kanlar içerisinde yatmaktadır ve Jorge, Octavio’nun sürdüğü araçta elleriyle tampon yaparak Cofi’nin kanamasını durdurmaya çalışmaktadır. Diğer taraftan da filmin akışı içerisinde öğreneceğimiz Jarocho’nun adamlarında kaçmaktadırlar.

“*Babel*”de filmin yapım şirketlerinin logoları akarken bile alttan eşlik eden bir rüzgâr sesi mevcuttur. Filmin ismi ile birlikte yürüme sesi filme eşlik eder. Filmde ilk Hasan İbrahim’in sırtında bir beze sarılmış ve daha sonra öğrendiğimiz uzun namlulu silah ile birlikte bozkırda yürümektedir<sup>670</sup>.

“*Biutiful*”da filmin ismi ile birlikte filme ses eklenir. Açık bir pencereden giren kısık bir şehir sesi ve ardında Uxbal ile kızı Ana’nın elleri görünür. Uxbal’ın babası Mareo Gama Fernandez’in eşine verdiği ve Uxbal’ın annesinden kalan yüzüğü serçe parmağına takmış şekliyle gösterilir.

“*Birdman*”de ise daha filmin yapım şirketlerine ait logosu ekranda iken bateri çalmaya hazırlanan birinin sesleri duyulur. Bateri sesleri eşliğinde jenerik devam eder.

“*The Revenant*”da yapım şirketlerinin logoları ile jeneriğe bir uğultu şeklinde ses eşlik eder. Bununla birlikte Kızılderililere ait bambu flüt sesi de duyulmaktadır. Ardında Hugh Glass, oğlu Hawk ve Pavni eşinin bir çadır

---

<sup>669</sup> Filmin 00’41’’ dk.sında

<sup>670</sup> Filmin 00’50’’ dk.sında

içerisinde birlikte uyudukları bir rüya açılış sahnesi izler. Filmin geçtiği zamana dönüş yapılır ve filmin ismi ilk görüntünün üzerinde yer alır.

Böylelikle yönetmen filmin jeneriğinden bağlayarak film içerisinde ses köprülerini (sound bridge) yoğun olarak kullanmıştır. Mevcut ses kurgu yöntemi bir sahneye ait sesin (konuşma efekt ya da müzik) bir önceki sahneden başlaması ya da bir sonraki sahneye bilinçli olarak taşırılması ile oluşturulur. Böylelikle iki sahneyi birbirine bağlamanın yanında jenerikte kurgusal hile yapılarak merak duygusu uyandırılır ve izleyici bir an önce filme hazır bir konuma geçer<sup>671</sup>. Bunun yanında filme ses kadar sessizlikte eşlik eder. Yönetmen karakterlerini içinde bulunduğu psikolojik durumlarını daha iyi izleyiciye aktara bilmek için film içerisinde olması gereken seslerden ve filme kurguda eklenen film müzikleri vs. bütün unsurlardan vazgeçerek tamamen sessizliği seçtiği noktalarda mevcuttur. Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun filmlerine daha ayrıntılı olarak baktığımızda;

*Tablo 16. Yönetmen Iñárritu'nun Filmlerinin Açılış Dizilimi*

	<b>Amores Perros</b>	<b>21 Grams</b>	<b>Babel</b>	<b>Beautiful</b>	<b>Birdman</b>	<b>The Revenant</b>
Festival Bilgisi (Cannes)	-	-	1	-	-	-
Prodük. Ş. Log.	1	1	2	1	1	1
Başrol Oyuncusu	-	-	-	2	-	-
Prodük. Ş. Log. Ses Köprüsü	-	-	3	-	2	2
Yazılı Bir Eserden Alıntı	-	-	-	-	3	-
Yönetmenin İsmi	2	-	-	3	-	-
Filmin İsmi (ve Ses Köprüsü)	3	3	4	6	4	5
Yenilemeli Kurgu Görüntüsü	4	2	-	4	-	-
Hayal Ya Da Sayıklama	-	-	-	5	5	3
Bölüm/Epizot İsmi (Ses Köprüsü)	5	-	-	-	-	-
Filmsel Anlatı	7	4	5	7	6	4

Yönetmenin genellikle film açılışlarında somut gerçek verileri kullanmaktan giderek uzaklaştığı görülmektedir. “*Amores Perros*” filmiyle başlayan süreçte “*21 Grams*”, “*Beautiful*” ve “*Babel*” gibi filmlerdeki ilk görsel sahneler yenilemeli kurgu görüntüleridir. Mevcut filmin açılış sahnesi filmin içerisinde seçilmiş bir sahnedir<sup>672</sup>. Filmde zamansal olarak neredeyse filmin orta kısımlarına denk gelmektedir. Yönetmen birçok filminde aynı şekilde

<sup>671</sup> Bu noktada genel olarak ses ve görüntünün bir arada verildiği yapılarda her bir elementin iletişim açısından potansiyeli şu şekildedir; mevcut verili görüntülerin %70'i bilgi %30 ise duygu içerirken sesin %30'u bilgi %70'i duygu içerir (Toprak, 2012, s. 125).

<sup>672</sup> Filmin 98'28'' dk.sında

kurgusal durumlar söz konusudur. Filmlerinde ve özellikle açılış sahnelerinde zamansal sıçramalara yer vermiştir. Diğer bir ifade ile zamanın ortasında başlayıp tekrar o zamana gelme durumu mevcuttur. “Yönetmen yaşamı sorgularken dönüp dolaşmayı, bitti dediği noktada yeniden yola çıkılabileceğini sembolize etmek için, hiç bitmemek, daim olabilmek için hayatın estetiğini” (Vargel, 2016, s. 83) anlatmaktadır<sup>673</sup>.

“*21 Grams*”da içerisinde açılış sahnesi ile birlikte Cristina Williams Peck’in eşi Michael Peck ve kızları Laura ve Kedia’nın geçirdikleri trafik kazası da aynı şekilde hem geciktirilmiş hem de birçok defa farklı kamera açıları ve film içersin de yer alan karakterler üzerinde farklı şekillerde neden-sonuç ve kaza öncesi-sonrası olarak ifade bulmuştur.

Yönetmen mevcut kurgusal etkiyi filmlerinde de kullanmıştır. “*Amores Perros*”un açılış sahnesi filmde anlatıla üç öykünün hem bağlantı noktası hem de zamansal olarak filmde yer alan karakterlerin öykülerinde neredeyse orta kısma denk gelir. Film akışında birçok defa aynı kaza sahnesi her karakterin öyküsünde farklı açılardan ve farklı etkilerle tekrarlanır. Böylelikle yönetmen yenilemeli kurgu (overlapping editing/multi-takes) yöntemine başvurmuştur. Mevcut kurgu yönteminde “önemli ve hızlı bir aksiyon anının, farklı kamera açılarından veya farklı uzaklıklardan tekrarlanarak sunulma”ktadır (Toprak, 2012, s. 110). Böylelikle zaman uzatılarak genişletilir. Devamlılık kurgusunun zaman bakımından ihlalidir. Bu kurgu yöntem herhangi bir çekimi vurgulamak, daha iyi anlaşılmasını sağlamak, izleyicinin şaşkınlığını artırmak, fiziksel hareketleri tekrar yoluyla estetize etmek gibi amaçlara hizmet etmektedir (Toprak, 2012, s. 110-111). Mevcut filmde aracın kaza sahnesi dört kez ve birçok açıdan farklı kamera çekimleri ve kamera ölçekleri ile verilir<sup>674</sup>.

Bununla birlikte plan-sekans çekilen “*Birdman*”de Riggan Thomson’un karakterinin alter-egosu olarak işlev gören Birdman ve karakterin çevresindeki olayları anlamlandırması Büyülü Gerçekçilik ve mevcut kurgu yöntemi ile kesme

---

<sup>673</sup> Yazar “*The Revenant*”da mevcut durum için salyangoz sembolünün kullanıldığına değinir. Mevcut durumun bir türevinin de “*Babel*”de altın oranın kullanılması ile temellendirir (Vargel, 2016, s. 82-83). “Bu sembol, yönetmeni tanımlayan bir sembol olarak kabul edilebilir”(Vargel, 2016, s. 83).

<sup>674</sup> Filmin açılış sahnesi olan 02’47” dk.sında Octavio karakteri üzerinden gösterilir ve bu açılış ile izleyicide merak uyandırılır. Ayrıca Octavio’nun hikayesi gelişiminde filmin 55’00” dk.sında, Valeria Amaya’nın hikayesi içerisinde filmin 60’11”dk.sında, El Chico’nun öyküsü içerisinde filmin 111’15” dk.sında farklı kamera açılarından gösterilir.

(cut) yapılmadan plan-sekans kamera açısına dahil olan diğer karakterler mevcut karakterin içerisinde bulunduğu gerçeklik bir çok defa yenilenmiştir. Bu noktada mevcut etkiyi oluşturan plan-sekans'ın özünde bulunan çekim öncesi/çekim içinde kurgu yöntemleridir. Film içerisinde Riggan Thomson'un gözünden olayları değerlendirdiğimizde birçok defa gerçeküstü vakalar ile karşılaşırız. Fakat yeni bir karakter ya da farklı bir kişiye temas ettiğinde aslında Riggan Thomson'un mevcut durumunu birçok defa yenileriz<sup>675</sup>.

‘‘Babel’’de Yusuf ve Ahmet'in tüfek ile ateş etme sahnesi<sup>676</sup> Richard Jones ve Susan Jones karakterlerinin bakış açılarından ve etkileri bakımında film içerisinde irdelenmiştir<sup>677</sup>. Bu bakış açıları filmde aynı zaman diliminin farklı karakterlerin öykülerinde farklı şekilde konumlandırılmıştır. Ayrıca filmde bakıcı Amelia ile Mike Jones ve Debbie Jones'in evde oyun oynadıkları (saklambaç) sahnede çalan telefonu Amelia açar<sup>678</sup>. Arayan Richard Jones'dir. Bir müddet Ameli ile konuştuktan sonra telefona oğlu Mike Jones'i ister. Mike Jones okula getirilen yengecin onu ısırıldığını ve çok kanamadığında söz ettiği sırada Richard Jones ağlamaya başlar. Mevcut sahne Amelia ve Mike Jones'in bakış açılarında aktarılmıştır. Telefonda ki sesinde başka Richard Jones'e ait her hangi bir durum söz konusu değildir. Aynı telefon konuşması sahnesi filmin sonuna doğru Mike ve Amelia sesleri dışında gösterilmez. Susan Jones'in hastaneye kaldırıldığı ve ameliyata alındığı bir sırada bulduğu fırsattan yararlanarak Richard Jones'in çocuklarını aradığı bilgisine filmin sonuna doğru ediniz<sup>679</sup>.

‘‘Biutiful’’da jeneriğin bitiminde filmin başladığı ilk sahnede Uxbal ve kızı Ana'nın elleri detay (ayrıntı) çekim tekniğiyle çekilmiştir<sup>680</sup>. Böylelikle bütünü parçalarını yani ellerini ve Uxbal'ın serce parmağında yer alan ve film içersin de metaforik olarak anlam kazanan yüzük gösterilmiştir. Filmin sonunda ise Uxbal neredeyse ölmek üzere olarak kızı Ana'nın yattığı yatağa, onun yanına

---

<sup>675</sup> **Bkz.** Bahse konu Büyülü Gerçekçilik bölümü.

<sup>676</sup> Filmin 07'56'' dk.sında Yusuf'un dağın zirvesinden otobüsü ve dolayısıyla Susan Jones'i vurduğu sahne otobüsün içerisinden Susan Jones ve eşi Richard Jones'in gözünden filmin 18'24'' dk.sında tekrar verilmiştir.

<sup>677</sup> Filmin 18'25'' dk.sında

<sup>678</sup> Filmin 08'42'' dk.sında

<sup>679</sup> Filmin 121'59'' dk.sında

<sup>680</sup> Filmin 01'32''dk. sında

uzanmaktadır. Filmin başında geçen konuşma daha ayrıntılı olarak Uxbal ölene kadar yenilenmektedir<sup>681</sup>.

“*Biutiful*” filmiyle başlayan süreçte hayali bir sahne ilk açılışa eşlik eder. “*Birdman*”de ise Riggan Thomson’un kendisini tiyatro sahnesinde vurduğu sahneden hastaneye eklemlediğimiz anda bilinçaltını simgeleyen görüntülerde de ayrıntılı bir şekilde gördüğümüz denizanası<sup>682</sup> ve ardında gelen göktaşı görüntüleri de bu bilinçaltı akışını tamamlar. “*The Revenant*” ise görüntü olarak hayal ya da anımsama diyebileceğimiz sahnelerle başlar.

Bunun yanında yönetmenin bazı film açılışlarında olağanın ötesinde farklılık arz eder. “*Babel*”de 2006 yılında Cannes Film Festival’inde kazanılan “En İyi Yönetmen” ödülü logosu yer alır. Diğer hiçbir filmde her hangi bir festival vurgusu yapılmamaktadır. Özellikle yönetmenin 14-25 Mayıs 2019 tarihleri arasında yapılacak olan 72. Cannes Film Festivali’nin jüri başkanı seçilmesi ve böylece yarışmaya başkanlık eden ilk Meksikalı olması önemlidir<sup>683</sup>. Yönetmen “Jüri başkanı olarak festivale dönüş yapacağımdan ötürü gururlu ve heyecanlıyım. Sinema gezegenimizin damarları, bu festival ise gezegenin kalbidir”(Marshall, 2019) olarak festivalin önemini değerlendirmiştir. Böylelikle mevcut festivalin sinema tarihi ve yönetmen için anlamı da ortadadır. “*Biutiful*”da ise başrol oyuncusu “*Javier Bardem*”in ismine yer verilmiştir. Böylelikle star oyuncu kültüründen yararlanılmıştır. Mevcut çeşitlilik “*Birdman*”de de kendini gösterir. Diğer açılışlardan farklı olarak jenerikte *Ramond Carver*’ın “*Rahmetli Kırıntı (Late Fragment)*” eserinden alınan ve mezar taşında da yazan şu ifadeler geçmektedir;

“-Peki bu hayattan istediğini aldın mı?

-Aldım

-Peki Ne istemiştin?

---

<sup>681</sup> Filmin 135’57” dk.sında

<sup>682</sup> Jenerikte verilen *Ramond Carver*’ın “*Rahmetli Kırıntı (Late Fragment)*”dan alına yazının ardında jenerikte bir anlığına sahile vurmuş bir denizanası gösterilmektedir. Bu sayede parça (subliminal cut) şeklinde gerçekleşmektedir. 25. kare olarak adlandırılan teknik “seyircinin bilinçaltında bir etkiye sebep olmayı amaçladığı için araya giren bu parçanın bilinç düzeyinde fark edilmesi gerekmez”(Toprak, 2012, s. 106). Bu denizanası aynı zamanda filmin başkarakteri Riggan Thomson’un metaforik olarak yansımasıdır.

<sup>683</sup> (<https://www.yenicikanlar.com.tr/cannesda-baskan-inarritu-11289/>, Erişim Tarihi: 06.03.2019)



-Bu dünyada sevildiğimi bilip hissetmeyi.’’(Birdman).

Böylelikle filmde ortaya konmaya çalışılan *Ramond Carver*’ın ‘‘Aşkı Konuştuğumuzda Aslında Ne Konuşuruz?’’ isimli oyunu ile bütünlenilmiş ve yazar farklı bir eserinden yapılan seçme ile filmin merkezine yaklaşmıştır.

Bunun yanında ‘‘*Amores Perros*’’da üç farklı hikâye işlenmiş ve üç farklı hikâyeyi ayırmak ‘‘octavio y susana<sup>684</sup>’’, ‘‘daniel y valeria<sup>685</sup>’’ ve ‘‘el chivo y maru<sup>686</sup>’’ şeklinde İspanyolca yazılar kullanılarak bölümler oluşturulmuştur. Fakat bu noktada bir bölüm diğeri bittikten sonra değil de neredeyse bölümler birlikte başlar fakat yazılar ile ayrışan noktalar mevcut ayırmadan sonra ana öykünün dominant diğeri öykünün ise edilgen kalmasıdır. Diğeri bir ifadeyle ‘‘*Amores Perros*’’da art arta aktarılan üç hikaye öncesi ve sonrasıyla iç içe sızmıştır. Sanki üç hikaye aynı zaman diliminde farklı yoğunlukta geçtiği derinden derine hissettirilir. Hatta bazı sahnelerde bir bölümün başrol oyuncusu ya da nesnesi (köpekler ya da reklam panosu) diğeri bölümün öznesi olmaktan çıkarak figürana dönüşmüştür. Fakat bize tanıdık gelen filmin anlam dünyasında yer etmiş o anı alıp büyük bir buluş gibi çözümleriz. Genel olarak yönetmenin sinemasına bakıldığında;

*İñárritu*, sinema dünyasına 2000 yılında çektiği *Ameros Perros*’la adımını attı. Film buluşma noktaları bir trafik kazası olan üç farklı hikâyeyi, kronolojik olmayan ama her ayrı bölüm içerisinde birbirinden parçalar taşıyan muazzam bir kurgu ile sinemaya aktarıyordu. Yönetmen, daha sonra *21 Grams* ve *Babel* filmlerinde de aynı anlatım tarzını korudu. Yine kesişen hayatlar temasını muazzam bir şekilde işledi. *Biutiful* ile anlatısında değişikliğe giden yönetmen *Birdman* ve *The Revenant* ile ilk filmlerine göre bambaşka tarzlarda olsalar da çok iyi filmlerle karşımıza çıktı (Ülgen, 2019).

Yönetmen *Alejandro González İñárritu*’nun filmleri kurgu bakımında genel bir değerlendirme ile ‘‘*Amorres Perros*’’da ‘‘yönetmen daha önce *Stanley Kubrick*’in, 90’larda ise *Quentin Tarantino*’nun kullandığı kurgu ve sinematografi tekniklerini tercih etmiş. Tek bir zaman çizgisi üzerinde ilerlemeden ama seyircinin de kafasında en ufak bir karışıklık yapmadan devam eden film, bu özelliği sayesinde herkesin beğenisini kazanmıştı’’ (Hazine, 2012). Aynı zamanda ‘‘birbirinden ayrı gibi gözükse ama tek bir noktada birleşen üç ayrı hayat

684 Filmin 02’59’’ dk.sında

685 Filmin 60’16’’ dk.sında

686 Filmin 90’02’’ dk.sında

hikayesini anlatan film, yönetmenin sonraki iki filminde olduğu gibi sinemada kurguyu kullanmadaki özgünlüğü ile biliniyor” (Hazine, 2012).

İkinci filmi “*21 Grams*” “yönetmen (ve senaryoyu birlikte yazdığı *Guillermo Arriaga*), ters zaman akışlı parçalarla anlattığı öyküde kurduğu gerilimi filmin sonunda açıkladığı yürek burkucu kaza ayrıntılarıyla doruğa çıkardı. *İnarrutu* muhteşem kurguya sahip bu filmi”nde (Borden vd., 2011, s. 430) geriye dönüş (flash back) ve ileriye sıçrama (flash forward) sahnelerinde açılma-kararma yerine kesme (cut) yöntemi ile yapmıştır. Bu durum filmin akıcılığı engellemez ve izleyiciye hazır olarak verili olan eser üzerinde zorunlu olarak sorgulama yapması sağlanarak etkin konumunu pekiştirir. Kesme yapılan iki görüntü arasındaki mevcut denklemden zaman ve mekânın farklılığı izleyici tarafında anlamlandırması istenir. Böylelikle izleyici bir anlamda yabancılaştırılır. Aynı geçişler yönetmenin bütün filmleri için geçerli olmakla birlikte düş/hayal/sayıklama sahneleri içinde geçerlidir.

Yönetmenin üçüncü filmi “*Babel*”de ise zaman akışını bozan tek unsur Richard Jones ve Susan Jones’in Fas’ta geçen öyküsünden sonra çocuklarının bakıcısı Amelia ile Mike Jones ve Debbie Jones’in öyküsünün gelmesidir. Mevcut öykü sanki aynı anda geçiyormuşçasına kurgulanmıştır. Bu kurgulama yöntemi özellikle Richard Jones’in Amelia ve Mike Jones ile yaptığı telefon konuşmasında ortaya çıkar<sup>687</sup>.

“*Beautiful*”da ise zaman akışını filmin başında ve sonunda farklı kamera açılarıyla tekrarlanan Uxbal’ın kızı Ana ile ölüm döşeğinde yaptığı konuşmadır. Yenilemeli kurgu yöntemi mevcuttur. “*Birdman*”de filmin başında geçen denizanası ve göktaş görüntüleri ile gönderme yapılan bilinçaltını temsil etmesi bakımından zaman olgusunu kesintiye uğratar. Film zamansal olarak ele alınırsa filmde geçen sürenin Riggan Thomson’un “kişisel zaman”ı (Dadak, 2015, s. 30-31) şeklinde tanımlamak mümkündür. Çünkü filmde “belirgin zaman geçişleri görüyoruz, kamera gökyüzüne doğru yükseliyor, gece güne dönüyor; kamera tiyatronun kapısında kalıyor, akşam oluyor, seyirciler dışarı çıkıyor, oyunun ilk perdesi oynanmış bile... Buradaki uzun plan kullanımını zamanın geçişini izlemeye vurgu yapmıyor bilakis zamanı kişiselleştiriyor, Riggan’ın hissedilen zamanına dönüştürüyor” (Dadak, 2015, s. 31). Böylelikle yönetmenin zaman konusunda

<sup>687</sup> Filmin 08’42” dk.sında ve filmin 121’59” dk.sında.

deneysel tavrı ortaya koymanın yanında genel olarak sinematografisine bakıldığında kurgu-zaman denkleminin giderek film akışı ile mevcut öyküsel zamana yaklaştığı yargısına varılabilir.

Diğer bir ifade ile “*Amorres Perros*”, “*21 Grams*”, “*Babel*” ve “*Biutiful*” filmlerinde zamansal sıçramalar mevcuttur. “*Birdman*”de kişisel zaman ve “*The Revenant*”da ise gerçek zaman işlenmiştir.

*Alejandro González Iñárritu*'nun filmografisine bakıldığında çapraz kesme (cross cut) kurgu yöntemi kullanılmıştır. Mevcut kurgu yöntemi ile “insanlar, ülkeler, kültürler, ürünler, yöntemler veya olaylar arasında karşılaştırma yapmak, benzerlikleri veya zıtlıkları sergilemek farklı ülkelerdeki yaşam kültürlerini vs. bu yolla anlatıldığında daha çok ilgi çekmektedir”(Toprak, 2012, s. 94). Böylelikle yönetmen insanlar arasındaki sosyal sınıflar ve kültürler arasında oluşan iletişim eksikliklerini bu kurgu yöntemi ile aktarmayı seçerek teknik bir üstünlüğe sahip olmaktadır.

Mevcut tekniği kuramsallaştıran kişi olan (*David Llewelyn Wark*) *Griffith*'nin<sup>688</sup> başlattığı çapraz kesme günümüzde hemen hemen her filmde rastlamak olası. Artık film dilinin temel bir anlatım aracına dönüşmüştür (Toprak, 2012, s. 95). Bu anlamda bir filmin çapraz kurgu yoluyla oluşturulması için kullanılan “*koşut kurgu*” ve “*nöbetleşe kurgu*” yöntemlerinin<sup>689</sup> verileri yönetmenin bütün filmlerinde mevcuttur.

Bununla birlikte genellikle “*çapraz kesme*” ile “*paralel kurgu*” aynı olduğu konusundaki genel yargıyı bozan tek görüş çapraz kesmenin birbirine bağlantılı olayları anlatımında kullanıldığı paralel kurgunun ise peş peşe gösterilen olaylar anlam bakımından uyumlu olsalar da öykü yönünden uyumsuz olayların anlatımında kullanıldığıdır (Toprak, 2012, s. 93). Mevcut veri göz onunda tutulduğunda yönetmenin filmlerine hakim olan kurgunun çapraz kurgu olduğu söylenebilir. Paralel kurgu yöntemi ise “*Birdman*” filmi jeneriğinde yer alan denizanası ve Riggan Thomson'un tiyatro sahnesinde kendini vurduktan

---

<sup>688</sup> Yönetmen mevcut tekniğe getirilen eleştirilere karşılık olarak *Charles Dickens*'ın da romanlarında mevcut tekniği kullanarak yazdığını belirtmiştir. Fakat mevcut çapraz kesme tekniğin mucidi değildir. Ondan önceki yönetmenlerde de çapraz kesmeyi görmek mümkündür (Toprak, 2012, s. 94-95).

<sup>689</sup> Koşut kurguda A, B ve C olay çekimleri a1, a2,a3+ b1,b2,b3+c1,c2,c3 şeklinde iken nöbetleşe kurguda a1, b1, c1+ a2,b2,c2+ a3,b3,c3 şeklinde dizilmektedir (Toprak, 2012, s.95).

sonra ekrana gelen bilinç dışı/bilinç kaybı anlarında gösterilen görüntüler<sup>690</sup> ile ‘‘The Revenant’’da yer alan Hugh Glass’ın Hikuc tarafında yaralarının iyileşmesi için yaptığı çadırdaki tütsünün de etkisi ile kendinden geçerek hayallere daldığı sahnede gözlemlemekteyiz<sup>691</sup>.

Yönetmen genel anlamda mevcut filmler içerisinde yer alan hayatlar veya öyküler birbirlerine koşut olarak sürdürmekte ve olgunlaştırmaktadır. Bu anlamdan yönetmen ilk günde bu yana kurgu konusunda sürekli arayış içerisinde ve deneysel yönden farklı çalışmalara girişmekten kaçınmayan bir sürekliliği mevcuttur. İlk filminden günümüze doğru gelindiğinde kurgu konusunda sadeleşmeye gittiğinin de altını çizmek gerekmektedir.

Durağanlıktan kaçınan kamerası ile yönetmen izleyici daima gözetleyici bir rol biçilerek daha etkin davranmaya zorlanmaktadır. Genellikle sahne geçişleri ve aksiyonlardan önce ayrıntı çekimleri ardı ardına yönetimde var olan metaforik anlam dizilimi ile yapılır. Bu nedenle sinemasında ayrıntı çekimlerinin yoğunluğu ile dikkat çeker. ‘‘Birdman’’de ise plan-sekans çekim tekniğini kullanarak bir bütün izlenimi verdiği filmi ortaya koymuştur. Bu sayede kamera karakter ve mekân bağlamında sınırlı kalarak filmin başrol oyuncusu Riggan Thomson’un psikolojik açmazlarına kapı aralamış bu psikolojik durumuna bizi de birinci elden şahit göstermiştir.

Diğer taraftan ‘‘Birdman’’de çekim tekniği olarak yoğun plan-sekans’ı tercihiyle ‘‘sinema ve filmin konusunu şekillendiren tiyatro sanatı arasındaki adeta bir illüzyona dayalı kurgu farkını da büyük ölçüde ortadan kaldırarak sinemayı tiyatroya daha fazla yaklaştıran yönetmen, Akademi ödülleri sevdiği disiplinler arası geçişle de puanını arttırmış oldu’’ (Şen, 2015). Genel olarak günümüzde uzun planların izleyicinin dikkatini dağıtarak filmde kopartacağı düşünülerek filmlerde en uzun planın sekiz saniyeden fazla olmaması istenmektedir. Çekimleri kısa tutarak izleyiciyi filmde tutar. Anlatmak istediği konuları öncüler. Yönetmen bu noktada diğer filmlerinden öte bir yaklaşım sergiler. Bu noktada mevcut çekim tekniği filme hizmet eder bir konumdadır.

Teknik manada kusursuza yakındır. Mevcut filmin en dikkat çekici yanı olarak ifade bulan ‘‘filmin ilk bakışta adeta ‘tek plan’ gibi görünüyorsa. Yer

---

<sup>690</sup> Filmin 103’12’’dk.sında

<sup>691</sup> Filmin 97’17’’dk.sında

yer oldukça uzun çekimlerin yer aldığı film, tek plan değil. Ancak *Inárritu*; sinematograf *Emmanuel Lubezki*, kurgucular *Martin Hernández* ve *Aaron Glascock*'la birlikte film, adeta tek planmış algısı yaratıyor. *Lubezki*, *Hernandez* ve *Glascock*, bu algıyı yaratmak için ışığı ya da renk paletlerini ustaca manipüle ettikleri birçok tekniğe başvurmuşlar. Gelgelelim bu teknikler arasında en dikkat çekici ve zekice olanı filme yerleştirilmiş olan gizli kurgular'' (Özsefil, 2017) teşhisler yapılmıştır. Mevcut yazıda 28 adet gizli kurgu noktasının varlığından söz edilmektedir.

Sahneler arasında bir geçiş noktası oluşturarak karanlık ya da 'pan' açının yardımıyla bir 'motion blur'<sup>692</sup>, ya da Türkçe ismiyle 'hareket-izi' yaratıyor. Karanlığın kapı açılıp kapanmasıyla ya da karanlık bir koridorda yürünmesi sayesinde, 'motion blur'un ise doğru kamera açısıyla yakalanması ayrı ayrı basit metotlar olarak görülebilir ancak bu farklı elementlerin aynı anda kullanılabilmiş olması karşımızda usta işi bir film olduğunun göstergesi (Özsefil, 2017).

Şeklinde teknik bir değerlendirme yapılmıştır. *Ecem Şen*'in '*Inárritu*'ya *Anna'nın Gözlerinden Bakmak*' isimli makalesinde; yönetmenin çektiği kısa ve uzun metraj çalışmalarda plan- sekans çekim tekniğini bir imza gibi kullandığını belirtir. "Röportajlarında sanatıyla ilgili iflah olmaz bir tatminsizlik hissettiğini söyleyen *Inárritu*, son filmi *Birdman*'in her zamankinden farklı olarak içinde güzel bir yerlerden geldiğini ve bunun dürüstlük olarak tanımlanabileceğini belirtiyordu'' (Şen, 2019).

*Inarritu*, büyük kısmı tiyatro ve çevresinde geçen *Birdman*'i baştan sona plan sekansla çekmiş. Evet, kesilen yerler var ama tamamı plan sekansla çekilmiş hissiyatını vermeyi başarmış. Tüm filmin plan sekansla kotarılmasının ne kadar gerekli olduğu tartışılabilir ancak *Inarritu*, bu tercihle filme farklı bir tat katmış. Plan sekans tercihinin tiyatro-sinema birlikteliğine anlamlı bir katkısı olduğunu da ekleyelim. Kameranın karakterlerimizi kesintisizce takip etmesi, özellikle sahnede, kuliste ve koridorlarda seyircinin kendisini bu hikâyenin bir parçası gibi hissetmesinde yahut seyircinin konumlanışında bir rolü olduğunu düşünüyorum (Durdu, 2015).

Genel anlamda yönetmenin mevcut film için seçtiği teknik yöntem "çekim öncesi kurgu" şeklinde isimlendirilmektedir. Senaryo aşamasında filmde yer alacak kesme (cut) ve birleşim noktaları titizlikle hesaplanır. Bu anlamda yöntem temelde kurgu öğeleri içermektedir. Diğer bir ifade ile "yönetmenin kamera kullanımını izleyenleri konfor çemberinden çıkarabilir mi? Meksika'dan dünyaya

---

<sup>692</sup> Grafiksel işlemler de hareketin başlangıç nokta doğrultusuna silikleşerek kaybolan görsel kuyruk izidir.

esen yaratıcılık rüzgarı yönetme ve Meksikalı görüntü yönetmenleri *Rodrigo Prieto* ve *Emmanuel Lubezki*<sup>693</sup>'nin (*Chivo*) görsel anlamda büyük zenginlik kattığı bir gerçek. Yönetmen ve çalıştığı görüntü yönetmenleri geleneğe karşı çıkma cesaretini gösteriyor. Farklı teknikleri uygulayarak verili sinema dilini yerinden yorumlayarak insanları cesaretlendirdikleri bir gerçek. Bu teknikleri kullanmak için kullanmanın ötesinde belli bir amaca hizmet etmesi önem arz etmektedir''(Bayram, 2017). “Genel kanı olarak kurguda kesme yapmanın gerilimi yükselttiği bilinse de *İñárritu* ve *Lubezki* kesmeye ihtiyaç duymadan da gerilimi arttırmanın nitelikli yollarını ortaya koymaktadırlar. Rahatsız edici durumlarda asılı kalmamızı sağlayarak (kesmeden kaçarak) gerilim yarattılar'' (Bayram, 2017).

---

<sup>693</sup> Özellikle “*Birdman*” filmi ile yönetmenin sinemasında bu çekim tekniğinin etkisi büyük oldu. Özellikle *Emmanuel Lubezki* daha önce *Alfonso Cuarón*'un 2006 yılında çektiği “*Son Umut(Children Of Man)*” filminde yer alan 6 dakikalık tek plan sekans sahnesi hızlı kurgu geleneğinin ötesindeydi.

## SONUÇ

Bu çalışma kapsamında yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun senarist *Guillermo Arriaga* ile birlikte çalıştıkları “*Amores Perros (Paramparça Aşklar Köpekler, 2000)*”, “*21 Grams (21 Gram, 2003)*” ve “*Babel (Babil, 2006)*” filmleri ve sonrasında senaryo yazım aşamalarına da dâhil olduğu “*Biutiful, (Güzel, 2010)*”, “*Birdman or The Unexpected Virtue of Ignorance (Birdman veya Cahilliğin Umulmayan Erdemi, 2014)*” ve “*The Revenant (Diriliş, 2015)*” filmleri auteur kuramı bağlamında incelenmeye çalışılmıştır. Mevcut bölümde bu çalışmanın içeriği boyunca yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun yapıtlarında incelenen tüm noktalarının genel bir değerlendirmesi yapılarak auteur bir yönetmen olup olmadığı sonucuna ulaşılmasını amaçlanmaktadır.

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun kişiliği ve filmlerini auteur kuramı teorisyenlerinden *Andrew Sarris*'in “*Auteur Kuramı Üzerine Notlar*” isimli makalesinde bir yönetmenin auteur olup olmadığını belirlemede getirdiği üç ölçüt/öncül üzerinden yani yönetmenin teknik yeterliliği (1), yönetmenin fark edilebilir kişiliği (2) ve yönetmenin içsel anlama (3) sahip olmasının yanında (Esen, 2013, s. 41) *Peter Wollen*'nin “*Sinemada Göstergeler ve Anlam*” kitabıyla kurama kazandırdığı yapısalcı bakış açısı perspektifinde yönetmenin kişiliğinin yanı sıra ürettiği filmleri göz ardı edilmeden yani “yönetmenin kişiliği” ve “yapıt (çekilmiş olan film)” bir bütün olarak değerlendirilmesi (Esen, 2013, s. 42) görüşleri mevcut araştırmanın temel dayanağı oluşturmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde *Alexandre Astruc*, *André Bazin*, *François Truffaut*, *Andrew Sarris* ve *Peter Wollen* gibi auteur kuramına katkıda bulunan ve bugünkü şeklini alması konusunda öncü araştırmalar yapan isimlerin çalışmaları ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. auteur kuramının oluşmasında öncülük eden *sinematek* gösterimleri, *André Bazin* önderliğinde kurulan *Cahiers du Cinéma* dergisinin kurama katkıları, kuramın çıkış noktası olan *metteur en scène* kavramı ve auteur kuramının düşünceden öte işlevsel bir biçim almasını olanaklı hale getiren, pratikte uygulanmasına imkânı sağlayan Fransız Yeni Dalga akımı üzerinde durularak son olarak auteur kuramı çerçevesinde çıkan tartışmalar ve auteur kuramına getirilen eleştirilere yer verilmiştir.

İkinci bölümde Meksika sineması dönemlere ayrılarak ve üretilen film türleri kapsamında değerlendirilerek bu dönemlerde üretilen önemli filmler ve bu üretimleri yapan önemli yönetmenler üzerinde durulmuştur.

Üçüncü bölümde yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun yaşam öyküsü aktarılmıştır. Sinemaya başlamadan önce yaptığı çalışmalar, sinemaya başlama serüveni ve başladığı tarihten şu güne kadar ürettiği içerikler ayrıntılı olarak değerlendirilerek yönetmenin ulaştığı nokta kişisel biyografisi üzerinden çözümlenmeye çalışılmıştır. Yönetmenin yönettiği filmler uzun ve kısa metraj ayrımı yapılmamış ayrıca ortak film çalışmaları da değerlendirme kapsamına alınmış ve yönetmene katkı sağlayan reklam üretimlerine de değinilmiştir. Ardından yönetmenin yönettiği, senaryosunu yazdığı ve yapımcılığını üstlendiği filmler ayrıntılı olarak hem liste halinde hem de tablo olarak çözümlenmiştir.

Yönetmenin kısa filmleri ve reklam içerikleri dışındaki şu güne kadar çektiği uzun metraj altı uzun metraj çalışması film afişleri, teknik ekibi, künyesi, teması, filmlerin geniş özeti ve filmlerin gelen bir değerlendirmesi yapılmıştır. Mevcut bölüm genel olarak yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun ürettiği içeriklerin anlatı özelliklerini ve anlatıların bünyesinde bulunan öğelerinin ayrıntılı olarak betimlenmesini kapsamaktadır.

Takip eden bölümde ise yönetmen *Alejandro González Iñárritu* sinemasını auteur kuramı perspektifinde biçimsel ve içeriksel olarak yönetmene ait sinemasal özellikler alt başlıklar halinde bu tez kapsamında analiz edilme gayreti içerisinde olunmuştur. Auteur bir yönetmen olarak *Alejandro González Iñárritu*'nun her filminde süregelen benzer özellikler kuramın öngördüğü görüşler doğrultusunda saptanmıştır. Yönetmenin farklı konulara yönelttiği kamerasından benzer biçimsel ve içeriksel özellikler doğrultusunda içerik üretmiştir.

Yönetmenin eserlerinin oluşması fikir olarak ortaya çıkmasından başlayarak nitelikle bir üretim haline gelmesi üç-dört yıllık yoğun bir araştırma ve yazma sürecini kapsamaktadır. Yönetmen oluşturmaya çalıştığı yapıtlarının her aşamasında o aşamada uzman kişiler, ekipler ve teknisyenleri de bu üretim süreçlerine dahil ederek daha tutarlı gerçeğe yakın, öncü ve devrimsel içerikler üretme peşinde koşmaktadır. Özellikle “ölüm üçlemesi” (Hazine, 2012 ve Whipp, 2009) filmlerinde sonra gelen dönemde yönetmen farklı tarzları



denemekten çekinmemiştir. Yönetmenin gençlik yıllarında gemi ile Avrupa ve Afrika'ya yaptığı seyahatler yönetmenin kültürel konulara bakışında mihenk taşı olmuştur. Bu seyahatler sayesinde “kazandığı deneyimlerden hayatı boyunca fayda gördüğünü” (Sivaslıoğlu, 2016, s. 82) ve sinema alanında ilham kaynağı olduğunu belirtmiştir (Seden, 2016). Eserlerinde ise ne kadar farklı konular ele alırsa da bu konuların seçimi ve işleniş biçimi ilk filminden bu güne kadar gerçekleştirdiği bütün çalışmalarında farklı kültürel unsurları yan yana getirerek bir arada ve iç içe kullanılmasına karşılık gelmektedir. Fakat bu karşıklılık insanların anlaşamamaları ve iletişimsizlikleri ile sonuçlanır. Filmlerindeki temel çatışma alanlarını bu iletişimsizlikler neden olur. “*The Revenant*”da 1823 yılında gerçekleşen tarihi bir konuyu döneme hakim görüş ve dönemin etnik şartlarıyla işler. “*Birdman*”de ise günümüz Hollywood sinemasının içerisine düştüğü çizgi roman uyarlamalarına eleştirel bir bakış getirir. İlk çalışması “*Amores Perros*”da ise Meksika'nın farklı sosyal sınıflarından (Borden vd., 2011, s. 430) üç farklı öyküye odaklandı. Bu filmde üslubu daha çok melodrama ve sosyal gerçekçiliğe dayanan (Borden vd., 2011, s. 431) nitelikli bir bakış açısı geliştirmiştir. “*Babel*”de ise sembolik olarak zirve yaptığı filmidir. “Beş kıtaya yayılan ve bir o kadar dilde çekilen bu başrolsüz dramı; küreselleşmiş tesadüfler ve kültür çatışması ağı içindeki bağlantıları gözler önüne serdi”(Borden vd., 2011, s. 431). “*Beautiful*”de ise göçmen sorununu irdeledi.

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun sinemasını oluşturan ana unsur küreselleşmenin olumsuz etkileri ve iletişim teknolojilerinde yaşanan ilerlemeye rağmen insanların birbirlerini anlama ve bu anlayış üzerinde geliştirebilecekleri iletişimin her zaman sekteye uğramasıdır. Bu iletişim sorununu anlatırken de sanatsal ürünlerden, kültürel verilerden, tarihi vakalardan, geleneksel olgulardan, toplumsal davranış kalıplarından ve yerleşik anlayış modellerinden yararlanır. Bununla birlikte doğa ile insanın asırlardır kurduğu fakat son iki asırdır sektire uğramaya yüz tutmuş karşılıklı varoluşlarına yeni anlamlar yüklemektedir. Temelde “*insanın doğası*”na odaklanan yönetmen insanın vicdanı ile var olduğu ya da var olması gerektiğini önemser. Filmlerin de yarattığı karakterler üst üste darbeler alır ve bu darbeler karşısında sığındıkları yer yine eylemleri sonucunda içine düştükleri durumlardan onları kurtaracak olan *vicdan*larıdır.

Yönetmen filmlerinde yarattığı karakteri ait oldukları sosyal sınıflar ve kültürel farklılıklar onların insan olarak birbirlerine bağlanmalarını engellemekteydi bu nedenle karakterlerin birbirlerine bağlanmaları için gerekli olan itici gücü onların eylemlerinde buldu (Borden vd., 2011, s. 430).

Karakterleri sürekli şiddete maruz kalırlar. Meksika’da geçen “*Amores Perros*”da karakterlerin neredeyse hepsi suça meyilli insanlardır ve çıkarları doğrultusunda suç işlemekten de çekinmezler. “*21 Grams*”da silahlar intikam için sahneye çıkar. “*Babel*”de uzun namlulu bir silah maksadını aşarak kıtalar ve ülkeler arasında bir etki yaratır. “*Biutiful*”da Barselona’nın arka sokaklarında göçmenlerin yaşadığı güç yaşam koşullarının yanında polisten saklanmak için sarf ettikleri çaba ve nihayetinde yakalanmaları ile sonuçlanan tarifsiz olaylar silsilesini ekranlara taşıdı. “*Birdman*”de ise tiyatro sahnesinde sergilenen oyunun sonunda patlaması gereken silah gerçekte Broadway/Hollywood oyuncularına, yönetmenlerin ve eleştirmenlerin izleyiciye yansıyanın ötesinde birbirlerine acımasızca uyguladıkları şiddet gözler önüne eleştirel bir tavırla konulmuştur. Sonuç ise başarı uğruna silahın hem oyunda hem de gerçekte patlamasına kadar varıyor. “*The Revenant*”da ise şiddet 1823 Amerika’sının yansıtılan bütün taraflarına ve mekanlara sinmiş durumdadır. Her an herkesin ölebileceği ya da vahşi doğada yırtıcılar tarafında zarara uğrayabileceği bir atmosferde geçer. İzleyiciyi “tekinsizlik”in kıyılarında dolaştırır. Bir şekliyle vahşi bir ortamda Hikuc karakterinin boynuna asılan yafta gibi “*Hepimiz Vahşiyiz (On Est Tous des Sauvages)*<sup>694</sup>” bir önerme önümüze konmaktadır. Böylelikle insanın doğasında var olan iyi-kötü çatışması metaforik olarak izleyiciye aktarılmaktadır.

Klasik anlatı sinemasında giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan hikâye yapısı özdeşleşme sağlayarak sonuçta kapalı bir anlatımla bitirilerek izleyici tamamen etkisiz bir konumda bırakılır. Fakat yönetmen *Alejandro González Iñárritu*’nun sinemasında finalde ne olduğundan öte daha neler olabileceğinin temel bir soru olarak zihinde yer ettiği şekliyle izleyicinin tamamen etkin konuma getirilerek zihninde oluşan kavramlar ve metaforlarla anlam yaratma işlevinin öznesi olarak sinema salonundan çıkar. Diğer bir taraftan mevcut finaller her zaman yeni bir döngünün başladığı nokta olarak konumlar bizi. Bütün filmlerinde karakter kayıpları ya da kazanımlarıyla filmin başladığı

---

<sup>694</sup> Filmin 101’07’’ dk.sında

yoksunluk durumu ile baş başa kalır karakterler. Dünü (geçmiş), bugünü (filme işlenen zaman ) ve yarını (geleceği) ile filmin sonunda bütün zamanlar aynı tutarlılıkta “döngüsel” fakat açık uçlu biçimde bitirilmiştir.

Tüm karakterleri karmaşık iç dünyalarına sahiptir, ne kadar zayıf olsalar da bir şekilde bu zayıflıklarının üstesinden gelme potansiyelini içlerinde taşır ve kendi hikâyelerini kendileri şekillendirirler. Bunu yaparken de hayatları boyunca yaptıkları şeyleri tekrar yaparak başarırlar. Her zaman bir hedefleri vardır, bu hedefleri onların ontolojik varlıklarından değil hayatın onlara sunduğu şekliyle kabullenirler. Hayatın bir akışı olarak ortaya çıkar karakterlerin hedefleri. “*The Revenant*”da Hugh Glass oğlu Hawk’ın ölümü üzerine kendi ontolojik varlık sebebini intikamda bulur. “*Birdman*”de Riggan Thomson hayatın ve daha önce tattığı şöhretin yıpranmasının ardında tekrar prestij elde etmek için yola koyulur. “*Beautiful*”da Uxbal, kanserden dolayı ölmek üzeredir ve bu nedenle oğlu Mateo ve kızı Ana için para biriktirmenin peşindedir. “*Babel*” filminde ağır işitme kaybı yaşayan Chieko Wataya’nın annesinin intiharı ve sevgi ihtiyacını karşılamak için çıktığı yolda kendi acısına odaklanmış babası Yasujiro Wataya’nın kızının durumunu fark etmesiyle (Chandler, 2011, s. 177) farklı bir boyut kazanır. Richard Jones ve Susan Jones ise çocukları Sam’in ölümü üzerine ciddi kopma yaşayan (aynı zamanda “*21 Grams*” sürecinde yönetmen ve eşi de benzer şekilde bir kayıp yaşamışlardır) ve birbirlerini anlama konusunda içine düştükleri güç durum sonrasında empati geliştirirler. Çocuklarının ortadan kaybolmasına el koyarlar. “*21 Grams*” filminde Paul Rivers kaza sonucu edindiği kalbin kime ait olduğu ve hikâyesinin onda açtığı yarayı tamamlayabilmenin peşinde çıktığı yolda tekrar kalbinin çökmesi sonucu hastane odasına geri dönmüştür. Cristina Peck ise eşini, çocuklarını yitirmenin verdiği eksiklik ile bağımlılıklarına geri dönmüş fakat yine geldiği noktada hamile olması ile daha önce bağımlılıklarında kurtulduğu koşullar tekrar oluşmuştur. “*Amores Perros*”da El Chivo, kızı Maru’nun karşısına çıkma cesareti gösteremez fakat kendini gizlese de farklı bir deneyim yoluyla ulaşmayı da ihmal etmez.

Yarattığı birçok karakterin uzuvları vücutlarında ayrılır. Bu durum karakterlerin iğdiş edilmesi ve dolayısıyla mevcut iktidarlarını kaybetmesi anlamına gelmektedir. “*Amores Perros*”da Valeria Amaya’nın ünlü bir reklam yüzü iken geçirdiği kaza sonrasında hem işini (reklam kampanyasını) hem de

ayağını kaybetmesiyle son bulur. ‘‘Babel’’de Susan Jones’in kangren riski ile hastanededir ve omzundan yaralandığı için kolu risk altındadır. ‘‘Biutiful’’da Uxbal prostat kanseridir. Ve filmin başından sonuna kadar adım adım ölüme yaklaşır. ‘‘Birdman’’de Riggan Thomson silahla burnunu uçurur ve hastanede ameliyat olarak yeni bir burun sahibi olur. ‘‘The Revenant’’da Hugh Glass’ın ayağı kırılmıştır ve vücudu da ciddi şekilde yara almıştır. Fitzgerald’ın filme de görünüşüyle yansıyan kafasındaki deri kısmı ise Arikara yerlileri yapmıştır<sup>695</sup>. Böylelikle neredeyse her filminde aynı saptamanın benzer türevleri karşımıza çıkar.

Yönetmen *Alejandro González Iñárritu*’nun filmlerinde etkili kadın karakterlerde ortaya koymuştur. Bu karakterler öyküleri yönlendirme ve hikayeyi anlamlı kılma bağlamında güçlü ya da bazen hikayenin gelişimine göre güçsüz fakat her yönden düşmeye meyilli olmanın ötesinde yine de direnmektedirler. ‘‘Amores Perros’’da Valeria Amaya içinde olduğu epizottun tamamına yön verir. Sasana ise Ramiro ve Octavio arasında seçim yapan konumundadır. Maru ise El Chivo’nun temel motivasyon kaynağıdır. ‘‘21 Grams’’ de ise Cristina William Peck bütün filmde çektiği acıdan intikam duygularının körüklenmesine kadar söz sahibi ve yetkin isimdir. ‘‘Babel’’de Chieko Wataya’nın annesini kaybetmesi sonrasındaki ruh hali ile Susan Jones’in oğlu Sam’i kaybetmesi sonrasındaki ruhsal durumları ayrıntılı olarak filmde işlenir. ‘‘Biutiful’’de ise ‘‘Marambra’da ağlamış çocuk yüzlü küçük kadın (*Maricel Alvarez*’i de unutmadan)’’ (Dorsay, 2014, s. 67) belki de yönetmenin en dibe vurmuş kadın karakteridir. ‘‘Birdman’’de ise her şeyi kontrolü altında tutmaya çalışan Sylvia ve bağımlılığından kurtulmaya çalışan Samantha’nın yanı sıra özgüveni düşük Broadway kadın oyuncularının olmasına rağmen denemekten hiç çekinmezler. ‘‘The Revenant’’da ise Hugh Glass’ın eşi hayallerde intikam için güdüleyici bir konumdadır.

Yönetmenin kamerası durağanlıktan kaçınmaktadır. Günümüzde genel olarak uzun planların izleyiciyi filmde kopartacağı düşünülerek filmlerde en uzun planın 8 saniyeden fazla olmaması istenmektedir. Çekimleri kısa tutarak izleyiciyi filmde tutar ve anlatmak istediği konuları öncüler. Özellikle ‘‘Amores Perros’’, ‘‘21 Grams’’, ‘‘Babel’’ ve ‘‘Biutiful’’ gibi filmlerinde yoğun kesmeler

---

<sup>695</sup> Filmin 43’37’’ dk. sında

dikkat çeker ve kamera devamlı hareketli olmakla birlikte izleyici daima gözetleyici bir rol biçilerek daha etkin davranmaya zorlanmaktadır. Genellikle sahne geçişleri ve aksiyonlardan önce ayrıntı çekimleri ardı ardına yönetimde var olan metaforik anlam dizilimi ile yapılır. Bu nedenle sinemasında ayrıntı çekimlerinin yoğunluğu ile dikkat çeker. “*Birdman*”de ise plan-sekans çekim tekniğini kullanarak bir bütün izlenimi verdiği filmi ortaya koymuştur. Bu sayede kamera karakter ve mekân bağlamında sınırlı kalarak filmin başrol oyuncusu Riggan Thomson’un psikolojik açmazlarına kapı aralayarak bu psikolojik duruma bizi de birinci elden şahit göstermiştir. “*The Revenant*”da ise daha sakin ve daha durgun kamera hareketleri ile çekimler yapılmıştır. Fakat bu noktada da deneysel biçimler üzerinde durulmuştur; kameranın nefesle buğulandırılması, suyun kameraya sıçraması gibi. Film içerisindeki genel çekimler diğer bir ifade ile natürmort tabloları anımsatan bir ustalıkla ve izleyiciye nefes aldırmanın yanında bir kitap gibi bölümlere ayırma işlevini de kapsayacak şekilde kurgulanmıştır.

Yönetmen film içerisinde kullandığı renkler karakterlerin eylemleri ve kişilikleri ile tutarlı ve sahnenin vermek istediği ile doğru orantılıdır. İlk filmi “*Amores Perros*”da görüntü yönetmeni “*Rodrigo Prieto*”yla birlikte, Meksiko’da geçen her bir öykü için farklı renk şemaları kullandı” (Borden vd., 2011, s. 431) böylelikle film derinlik ve hacim kazanmış oldu. Bu titizliği diğer filmleri boyunca da devam etmiştir.

Bunun yanında yönetmen özellikle “*The Revenant*”da tamamen doğal ışıkta çekmiştir. Bunun tek istisnası rüzgârın ateşi rahatsız ettiği bir kamp sahnesidir. Böylelikle yönetmen kurmak istediği atmosferde maksimum gerçeklik peşinde haklı bir çaba sarf etmiştir. Bu nedenle günde birkaç saat çekim yapılabilemiş ve çekim takviminin hayli gerisinde kalınmıştır. Yönetmen diğer filmlerinde doğal ışığın ötesinde konu, mekan ve karakter bağlamında ışıklandırma kullanımı dikkat çekmektedir. Böylelikle anlatmak istediğini daha net, berrak ve etkili bir şekilde izleyicisine aktarmanın incelikli yöntemleri peşinde çaba sarf etmektedir. Özellikle ışık metaforunu her filminde gerek “*Birdman*”de olduğu gibi ramp sahne ışıklarıyla ya da daha geniş anlamda aynı filme ve filmografisindeki diğer filmlerde olduğu gibi “*mistik ışık sembolizmi*”

<sup>696</sup> kapsamın da değerlendirilebilecek ölçüde karakterlerin durumları ve öykünün gerekliliği doğrultusunda bilinçli olarak kullanımı göze çarpmaktadır.

Kurgu geçişleri ise renklerden (Chandler, 2011, s. 44), eylemlere ya da benzer şekillerden benzer şekillere aktarımların yanı sıra özellikle plan-sekans çekimlerde karanlıktan aydınlığa gibi unsurların yanı sıra yeni dijital teknolojiler sayesinde sabit nesnelere üzerinden de geçişler yapmaktadır. “*21 Grams*”da üç çiftin hayatı bir trafik kazası yüzünden ebediyen değişir. “Ters zaman akışlı parçalarla anlattığı öyküde kurduğu gerilimi filmin sonunda açıkladığı yürek burkucu kaza ayrıntılarıyla doruğa çıkardı. *Alejandro González Iñárritu* muhteşem kurguya sahip filmleri teknik anlamda nitelikli birer yapıta dönüşmüştür (Borden vd., 2011, s. 430).

Yönetmen sinema sektöründe çalışmaya 1987-1989 yılları arasında Meksika yapımı altı uzun metraj filmin müziklerini hazırlayarak giriş yapmıştır (Vurdu, 2015b). Müziğin, sanatçı olarak film üzerinde kendisinden daha büyük bir etkisi olduğuna inandığını belirtmiştir (Vurdu, 2015b). Ayrıca yönetmen Meksika’nın bir numaralı rock müzik istasyonunda (WFM) DJ’lik yapmış (Borden vd., 2011, s. 430) ve şarkı aralarında canlı skeçler ve karakterler canlandırdı böylelikle hikâye anlatma serüveni başlamış olduğu (Seden, 2016) bilinmektedir. Böylelikle yönetmen için müziğin ritmi, film içerisindeki yeri ve kullanım şeklinin yanı sıra izleyicide oluşturduğu/oluşturacağı nitelikleri de sezinleme ve gerçekleştirme anlamında deneysel bir arka planı yönetmenin özgeçmişinde mevcuttur. Ses kullanımı filmin yapısı aynı zamanda filmde verilmek istenen anlamlara göre değişiklik göstermektedir. Doğa sesleri ve kentte var olan seslerin yanında özellikle “*Birdman*”de bilinçsel bir oluşum olarak varlık gösteren alter-ego Birdman’ın sesi filmin ilk sahnesinden neredeyse son sahnesine kadar varlık göstermektedir. Filmlerinde köpek sesleri, doğada ki hayvan sesleri, rüzgar uğultusu ve gök gürültüsü gibi sesler filmlerin içeriği dahilinde kullanılır. Ayrıca patlama ve silah sesleri de yoğun olarak varlıklarını film içerisinde korur ve karakterlerin duygu durumları bu seslerle net bir şekilde değişir. Örneğin “*21 Grams*”da Cristina Peck’in Jack Jordon’a motel odasında vurduğu sahnede Paul Rivers’in ateşlediği silah sesi ile kendisine gelir Cristina

---

<sup>696</sup> **Bkz.** Ahmet Kürşat Albayrak, *Mistik Işık Sembolizmi Ve İlgili Sanatsal Üretimler*, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Kayseri, 2013.

Peck. Ayrıca ses kadar sessizlikte işlev görür ve karaktere derinlik katar bahse konu sahnede. Aynı şekilde “*Babel*”de Chieko Wataya’nın arkadaşları ile gece kulübüne gittiğinde sesler kadar sessizlikte işlevsel hale gelir ve karakterin duygu durumunu bize aktarılmasın da yardımcı olur. Böylelikle karakter derinliklerinin oluşturmasında eklenen sesler kadar sessizlikte atmosferin bir parçası olur. Bunların yanında yönetmen diegetic ses kullanımını da tercih ettiği sahneler mevcuttur. Filmlerinde televizyon ve araç kullanılırken radyodan gelen sesleri de dahil ederek mevcut seslerin sahne içerisindeki bir öğeden sağlandığı açık sahne geçişleri de belirgin olarak tercih edilir. “*Amores Perros*”da Valeriya Amaya’nın sahnelerine geçişler ya da “*Birdman*”de Riggan Thomson’un cep telefonundan ya da televizyonda ki seslerden bir diğer sahneye geçilmesi için yapılan kesmeler gibi nitelikli örnekler verilebilir.

90’lı yıllarda Polonyalı yönetmen *Ludwig Margules* yönetiminde tiyatro eğitimi almıştır (Akbaba, 2017) ve bu yıllarda edindiği deneyimleri “*Birdman*”de kullanmıştır. Film Broadway’de *Raymond Carver*’ın “*Aşk Konuştuğumuzda Ne Konuşuruz*” isimli kısa öyküsünden tiyatroya uyarlanan bir oyunun öncesi ve sonrasında sahneye konulmasına odaklanmıştır. Aldığı eğitimin her aşamasını bu filmin çekimlerinde kullanmıştır. Hatta tiyatrodaki etkiyi tam olarak verebilmek için plan-skenas şeklinde filmi kameraya almıştır.

“*Beautiful*” ve “*Birdman*” filmlerinde Büyülü Gerçekçilik akımının etkileri açık olarak görünmektedir. Diğer filmlerinde ise kapalı olarak izlerini bulmak mümkündür. Yönetmen seyirciyi etkin bir konumda görmek istemektedir. Böylelikle anlatman istediğini olduğu gibi göstermenin ötesinde izleyiciyi düşünmeye teşvik ederek farklı okumalara kapı aralamaktadır. Auteur kuramının temelinde var olan yönetmenin bir filmde küçük bir ayrıntı olarak görülen bir veri diğer filmlerinde göz önünde bulundurulduğunda yönetmenin kendine has sinemasının önemli bir yapı taşı olduğudur. Böylelikle yönetmenin birçok yapımında farklı unsurlara vurgu yapılırken dipten gelen ve yapıtın doğasında var olan alt metinlerin varlığı yadsınamaz. Gerçekçi anlatımının yanı sıra sembolizm beslenmesi, her filmde kendisini geliştirecek değişim ve dönüşümlere açık olması onun yenilikçi ve farklı yönünü vurgulamaktadır.

Auteur kuramı açısından yönetmen *Alejandro González Iñárritu*’nun sineması ile ilgili varılan saptamalar biçim ve içerik olarak tutarlı, tekrarlanan ve

devamlılık arz eden verilere ulaşılmıştır. Dönemi yönetmenlerinden<sup>697</sup> daha fazla kendini “küreselleşmenin olumsuz etkilerini ve iletişim teknolojilerindeki ilerlemelere rağmen çağdaş insanın iletişim kuramamasını perdeye yansıtmaya kendini en çok adayan yönetmen” (Borden vd., 2011, s. 430) olmuştur.

Bütün içerikler bir arada değerlendirildiğinde yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun *Andrew Sarris*'in ilk öncülü olan “teknik yeterliğe” sahip olduğu filmlerinin kurgusu, çekim teknikleri, açık uçlu finaller ve anlatı yapısını bozarak kendi anlatı yapısını oluşturması bakımından teknik yeterliliğe sahip olduğu gözlemlenmektedir. Her filminde izleri takip edilebilen tutarlı sinema dili onun özgün bir anlatı geliştirmesini sağlamıştır. Bu bakımdan ikinci öncül olan “yönetmenin kişisel stili”ni oluşturduğu barizdir. Filmlerindeki yapılar, bağlantı noktaları, işlediği konular, temalar ve klişelerden uzak ya da klişelere kattığı yeni boyutların yanı sıra izlendiğinde “Bu bir *Iñárritu* filmidir” izlenimini izleyiciye edindirmesi bakımından yönetmenin bireysel stilinin izleri mevcuttur.

*Andrew Sarris*'in üçüncü öncülü olan “iç anlam”ın verileri doğduğu Meksika toplumunda dünyaya gelmiş büyümüş ve birçok işkolunda çalışmıştır. Filmlerinde de doğal olarak bu toprakların izlerini bulmak mümkündür. Özellikle ilk yapımı “*Amores Perros*”, içinde bulunduğu toplumun farklı sosyal statülerinden insanların hayatlarını irdelemiştir. İlk gençlik yıllarında az miktar para ile Avrupa ve Afrika'ya yaptığı seyahatler sayesinde “kazandığı deneyimlerden hayatı boyunca fayda gördüğünü” (Sivaslıoğlu, 2016, s. 82) ve sinema alanında ilham kaynağı olduğunu belirtmiştir (Seden, 2016). Özellikle film yapımcılığında bu deneyimlerden fazlasıyla yararlandığını ve filmlerinde yer alan mekânların bu yolculuklar sırasında ziyaret ettiği yerlerden oluşturmakta olduğunu belirtmiştir. Böylelikle küreselleşmenin olumsuz etkilerini, iletişim sorunlarını ortaya koymuştur. Bunun yanı sıra aldığı tiyatro eğitimini ve rock müzik istasyonunda edindiği bilgileri filmlerinde kullanmıştır. Filmleri yakın çevresindeki kişilere adanmış olması da önemlidir. Bu veriler ışığında yönetmenin iç dünyası bilinçli ya da bilinçsiz olarak filmlerine doğrudan veya dolaylı olarak yansımıştır.

Çalışma boyunca nitelikli verilerin izini sürdüğümüz yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun filmlerinin içerik özellikleri değerlendirildiğinde;

<sup>697</sup> Meksikalı çağdaşları; *Alfonso Cuarón*, *Guillermo del Toro* ve *Guillermo Arriaga* gibi.



filmlerinde işlediği konular, seçtiği temalar ve filmlerinde yer alan açık uçlu finallerin yanı sıra filmlerindeki karakter yapıları ve özellikleri, filmlerinde kullandığı diller ve kültürel unsurlar, Büyülü Gerçekçilik akımının yönetimde ki izleri, filmlerinde oluşturduğu mitsel yapıları incelenmiştir. Bununla birlikte yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun filmlerinin biçimsel özellikleri değerlendirildiğinde filmlerin üçlü yapıları, filmlerin bağlantı noktaları, filmlerinde kullandığı renkler, film müzikleri ve çekim tekniklerine ait veriler nitelikli olarak değerlendirilerek yönetmenin özgün sinema dili ortaya koyulmuştur. Dünya sinemasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Çalışmanın kuramsal kısmında yer alan *Andrew Sarris*'in Çemberler Modeli ve *Peter Wollen*'in yapısalcı yaklaşımı baz alınarak değerlendirdiğimiz inceleme ve analizler sonucunda yönetmen *Alejandro González Iñárritu*'nun auteur bir yönetmen olduğu kanısına varılmıştır.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar:

- Abisel, N. & Eryılmaz, T. (2011). *Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga*. Murat İri (Ed.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde (s. 24-62). (2.Basım). İstanbul: Derin Yayınları.
- Aitken, İ. (2015). *Avrupa Sinema Kuramları (Eleştirel Analiz)*. Zahit Atam, Selin Akgül & Başak Erzi (Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Akan, T. (2016). *Anne Kafamda Bit Var*. (32. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Akyürek, F. (2004). *Senaryo Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak*. (3.Baskı). İstanbul: Cat Kitapları.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. Zahit Atam (Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Andrew, J. D. (2000). *Sinema Kuramları*. İbrahim Şener (Çev.). (1. Basım). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Armes, R. (1985). *French Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Arslantepeli, M. (2017). *Bir Film Çekmek*. (4.Baskı). Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Astruc, A. (2010). *Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Caméra-Stylo)*. Ali Karadoğan (Ed), *Sanat Sineması Üzerine (Yaklaşımlar Ve Tartışmalar)* içinde (s. 21-26). Ankara: De Ki Basım Yayım. Ltd. Şti.
- Atam, Z. (2015). *Auetur Kuramı ve Türkiye Sinemasında Yaratıcı-Yönetmenler....* İan Aitken (Yzr). *Avrupa Sinema Kuramları* içinde (s. 7-34). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Balcı, A. (2015). *Sosyal Bilimlerde Araştırma (Yöntem Teknik Ve İlkeler)*. (11.Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Nijat Özön (Çev.). (1.Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*. İbrahim Şener (Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bazin, A. (1981). *La Politique Des Aureurs*. Peter Graham (Çev.). Caughie.

- Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi*. Şirin Tekeli (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları (Yeni Yüzyıl Kitaplığı).
- Bickerton, E. (2012). *Cahiers du Cinéma'nın Kısa Tarihi*. Selim Özgül (Çev.). (1.Basım). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Basım.
- Borden, D., Duijsens, F., Gilbert, T. & Smith, A. (2011). *Film*. Yasin Kara (Çev.). (1.Baskı). İstanbul: Ntv Yayınları.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2012). *Film Sanatı*. Ertan Yılmaz & Emrah Suat Onat (Çev.). (2. Basım). Ankara: Deki Sinema.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. Ali Toprak (Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Büker, S. (2010). *Auteur Kurama Giriş*. Seçil Büker & Y. Gürhan Topçu (Ed), *Sinema: Tarih- Kuram-Eleştiri* içinde (s. 120-180). (1.Baskı) . İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Büker, S. (1996). *Film Dili (Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler)*. (1.Basım). İstanbul: Kavram Yayınları.
- Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek..* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojileri ve Yaygın Eğ. Vakfı Yay.
- Chandler, G. (2011). *Film Kurgusu*. Bahar Şimşek (Çev.). (1. Baskı). İstanbul: Malatya Kayısı Araştırma Ve Geliştirme Vakfı.
- Corrigan, T. (2015). *Film Eleştirisi El Kitabı*. Ahmet Gürata (Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Derman, D. (1994). *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Ajans.
- Dorsay, A. (1995). *100 Yılın 100 Yönetmeni*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Dorsay, A. (2006). *Hayatımızı Değiştiren Filmler 1995-2005*. (2.Basım). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Dorsay, A. (2014). *Hayatımızı Değiştiren Filmler 2005-2015*. (1.Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.

- Dorsay, A. (1995). *100 Yılın 100 Yönetmeni*. (1.Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Egri, L. (1982). *Piyas Yazma Sanatı-İnsan Güdülerinin Yaratıcı Yorumundaki Temel İlkeleri*. Suat Taşer (Çev.). İstanbul: Yazko.
- Ehrlich, E. (1985). *Cinema of Paradox: French Filmmaking Under the German Occupation*. New York: Colombia University Press.
- Eisenstein, S. M. (1934). *The Film Sence*. Londra: Faber.
- Esen, Ş. K. (2013). *Sinemada Auteur Kuramı*. Zeynep Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 2 (Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar)* içinde (s. 33-51). İstanbul: Su Yayınevi.
- Esen, Ş. K. (2002). *Sinemamızda Bir Auteur Ömer Kavur*. (1. Basım). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Freud, A. (2011). *Ben ve Savunma Mekanizmaları*. Yeşim Erim (Çev.). (2. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (1989). *Cinsel Yasaklar ve Normaldışı Davranışlar*. Muammer Sencer (Çev.). (İlk Baskı). İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Gabbard, K. & Gabbard, G. O. (2010). *Yeniden Çal Sigmund: Psikanaliz ve Klasik Hollywood Metni*. C. Sinan Altundağ (Çev.). Seçil Büker & Y. Gürhan Topçu (Ed.), ‘‘Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri içinde (s. 243-266). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Garcia, A. T. (2010). *Latin Amerika Edebiyatı'nda Büyülü Gerçekçilik*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Gezgin, D. (2014). *Hayvan Mitosları*.(2. Basım). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gerstner, D. (2003). ‘‘The Practices of Authorship’’. Authorship and Film. David Gerstner ve Janet Steiger (Der.). New York: Routledge.
- Gökçe, F. (1997). Yeni Dalga. Deniz Derman(Ed.), *Sinema Akımları* içinde MedCampus # A126 Ankara: Proje Yayınları.
- Gökhan, H. (2009). *Semboller*. (1.Basım). İstanbul: Dharma Yayınları.
- Göral, B. (2008). *Neden Bazı Filmler Daha İyi?*. İstanbul: Hayal Et Kitap.

- Harman, Ö. F. (1996). Habil ve Kabil. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 376-378). C:14. İstanbul.
- Hayward, S. (2013). *Cinema Studies: The Key Concepts*. (4.Baskı). (Routledge Key Guides). Routledge Yayınevi.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. Uğur Kutay & Metin Çavuş (Çev.). İstanbul: Es Yayınları.
- Horton, A. & Magreetta, J. (1981). *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York: Frederick Ungar Publishing.
- Kablamacı, A. D. M. (2011). *Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri*. Murat İri. (Ed.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde (s. 63-102). (2. Basım) İstanbul. Derin Yayınları.
- Kael, P. (1974). *Circles and Squares*. Gerald Mast ve Marshall Colcen (Ed.), *Film Theory and Criticism Kitabında*. New York: Oxford University Press.
- Kael, P. (2010). *Çemberler ve Kareler (Eski Kafalılar)*. Ali Karadoğan (Ed.), Betül Karamış (Çev.). *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* içinde (s. 47-70). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kolker, P. R. (2010). *Değişen Bakış (Çağdaş Uluslararası Sinema)*. Ertan Yılmaz (Çev.). (1. Baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Lanzoni, R. F. (2015). *(Başlangıçtan Günümüze) Fransız Sineması*. Ertan Yılmaz (Çev.). (1.Basım). İstanbul: Küre Yayınları.
- Lindgren, E. (2005). *Giriş*. Sergey Mihayloviç Eisenstein (Yzr). Kemal Berk (Çev.). *Que Viva Mexico!(Yaşasın Meksika)* içinde (s. 7-28). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Makal, O. (1996). *Fransız Sineması*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Makal, O. (2010). *Sinemada Tarihin Görüntüsü*. İstanbul: Beykent Yayınları.
- Martin, S. (2013). *Andrey Tarkovski*. Irmak Yavlal (Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Mercado, G. (2011). *Sinemacının Gözü*. Selçuk Taylaner (Çev.). (1.Baskı). İstanbul: Hil Yayınları.

- Michaud, Y. (1991). *Şiddet*. Cem Muhtaroglu (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları/Yeni Yüzyıl Yayınları.
- Michaud, Y. (1978). *Les Essais*. Violence et Politique içinde. Paris: Gallimard.
- Miller, W. (2012). *Senaryo Yazımı (Sinema Ve Televizyon İçin)*. (2. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Millon, R. P. (2017). *Zapata (Meksika'da Köylü Devrimi)*. Yasin Bektaş (Ed.), (1. Baskı). İstanbul: Amara Yayıncılık.
- Monaco, J. (2013). *Bir Film Nasıl Okunur?*. Ertan Yılmaz (Çev.). (14. Baskı). İstanbul. Oğlak Bilimsel Kitaplar.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. Erten Yılmaz (Çev.). İstanbul: +1 Kitap.
- Necatigil, B. (1988). *100 Soruda Mitologya*. (4.Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Neupert, R. (2016). *Yeni Anlatılar, Biçimler Ve Auteurs*. Linda Badley (Ed.), Selin Yılmaz (Çev.). *Dünya Sinemasında Akımlar* içinde (s. 80-95). İstanbul: Doruk.
- Odabaş, B. (2013). *Faransız Siyasal Sineması*. İstanbul: Es Yayınları..
- Onaran, A. Ş. (1986). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi*. (3. Baskı). Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Özön, N . (1966). *Çevirenin Önsözü*. Andre Bazin (Yzr). Nijat Özön (Çev.). *Çağdaş Sinemanın Sorunları* içinde. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Parkinson, D. (2015). *Sinemayı Değiştiren 100 Fikir*. Yeşim Burul (Çev.). (1.Baskı). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Parlayandemir, G. & Birincioğlu, Y. (2016). *Tür(k) Sinemasında Auteurs*. (1.Baskı). İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Ryan, M. (2013). *Eleştiriye Giriş*. Emrah Suat Onat (Çev.). (1.Baskı). Ankara: De Ki Yayınları.
- Sarris, A (a). (2010). *Auteur Kuramı Üzerine Notlar*. Ali Karadoğan (Ed.), Ertan Yılmaz (Çev.). *Sanat Sineması Üzerine (Yaklaşımlar ve Tartışmalar)* içinde (s. 41-45). Ankara: De Ki Basım Yayınevi.

- Sarris, A.(b). (2010). *Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin'de Yaşıyor*. Seçil Büker & Y. Gürhan Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih- Kuram- Eleştiri* içinde (s. 281-294). (1.Baskı). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Sarris, A. (2014). *Godard ve Devrim*. David Steritt (Ed.), S. Özgül (Çev.). *Jean-Luc Godard* içinde. İstanbul: Agora Yayınları.
- Schneider, S. J. (2015). *1001 Film*. Çin: Caretta Kitapları.
- Sivaslıoğlu, K. (2016). *Latin Amerika Sineması*. İstanbul: Seyyah Kitap.
- Snowden, R. (2014). *Freud-Kilit Fikirler*. Melis İnan (Çev.). (3. Baskı). Optimist Yayınları.
- Sözen, M. (2003). *Sinemada Renk (Sembolik Anlamlar)*. Ankara:Detay yayıncılık.
- Stam, R. (2000). *Film Theory-An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. Selda Salman & Çiğdem Asatekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Teksoy, R. (2009). *(Rekin Teksoy'un) Sinema Tarihi*. (3. Baskı). C:1-2. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tombs, P. (2004). *Fantastik Filmler (Uzakdoğu'dan Güney Amerika'ya)*. Nilgün Birgül (Çev.). (1.Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Toprak, M. (2012). *Filmin Dili Kurgu*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Truffaut, F. (2010). *Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim*. Ali Karadoğan (Ed.), Rana İğneci Süzen (Çev.). *Sanat Sineması Üzerine (Yaklaşımlar Ve Tartışmalar)* içinde (s. 27-40). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Vincenti, G. (2008). *Sinemanın Yüzyılı*. Ayça Engin (Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Walter, R. (1993). *Magical Realism-An Overview. Maical Realism in Contemporary Chicano Fiction* içinde (s. 13-21). Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- Wayne, M. (2011). *Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*. Erten Yılmaz (Çev.). (1. Basım). İstanbul: Yordam Kitap.

- Wedding, D. & Niemiec, R. M. (2016). *Sinema ve Akıl Sağlığı (Movies and Mental İllness)*. Rengin Arvay Aratan (Çev.). (1. Baskı). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Wiegand, C. (2011). *Fransız Yeni Dalga Sineması*. Serdar Güneri (Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Wollen, P. (2014). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Zafer Aracagök & Bülent Doğan (Çev.) (4. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yalur, T. (2009). *Yönetmenlerin İzinde Macar Sineması*. Ankara: Phoenix.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2013). *(Sosyal Bilimlerde) Nitel Araştırma Yöntemleri*. (9. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, S. (2014). *Sinematografik Anlatım*. (1. Baskı). İstanbul: Su Yayınevi.
- Yıldırım, E. & Can A. (2019). *Fransız Sinema Tarihi İçinde Yeni Dalga Akımına Estetik Açıdan Bir Bakış*. Serhat Yetimova & Mustafa Arslan (Ed.), *Tarihi Aydınlatan Sinema*. (s. 205-223). Konya: Atlas Akamedî.
- Zweig, S. (1991). *Sigmund Freud: Cinselliğin Yeryüzü*. Ali Avni Öneş (Çev.). Broy Yayınları.

### **Dergiler:**

- Barbaro, U. (1968). Özgür Ve Özerk Bir Yaratma. *Türk Dili*, 196, 349-351.
- Cook, D. A. (1986). Fransız Yeni Dalgası ... *Ve Sinema*, 3, 24-56.
- Çelikcan, P. (1994). The Problem Of Color İn The Film Theories. *İletişim Dergisi*, 1-2, 143-151.
- Çetin, Z. (2010). Sinema Roman Etkileşimi: Yeni Roman, Yeni Dalga. *Marmara İletişim*, 11, 143-166.
- Erşahin, M. (2009). Güney Amerika: Yaman Bir Sinema. *Sinema Turkuaz*, 1, 165.
- Güngör, A. C. (2014). Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması. *The Journal of Academic Social Sciense Studies*, 30, 79-100.
- Hıdıroğlu, İ. (2011). Yeşilçam Sinemasında Bir Auteur. *Atatürk İletişim Dergisi*, 1, 25-44.



- Işıl, M. & Çelikutuğ, E. (2009). 15. Yıl Özel : ‘Sinema Okurları Son 15 Yılın En İyi 100 Filmini Seçti’ Ve ‘Sinema Yazarları Sinemanın Son 15 Yılına Değerlendirdi. *Sinema Turkuaz*, 1, 1-194.
- İnci, H. (2005). Aziz Efendinin Reddedilen Mirası, Türk Romancısının ‘Gerçeklik’le Savaşı... *Kitap-lık*, 80, 73-83.
- Kaya, E. (2015). Birdman veya Cahilliğin Umulmayan Erdemi. *Altyazı Dergisi*, 147, 65.
- Kocacık, F. (2011). Şiddet Olgusu Üzerine. *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 1(2), 1-7. <http://eskidergi.cumhuriyet.edu.tr/makale/88.pdf>, Erişim Tarihi: 02.04.2019.
- Kutlu, K. (1996). Quentin Harikalar Diyarında: Tarantino Sinemasında Şiddet. *Cogito*, 6-7, 353-356.
- Malraux, A. (1968). Sinemanın Sanat Olarak Doğuşu. *Türk Dili*, 196, 360-363.
- Odabaş, B. (1994). Fransız Sinemasında Yeni Dalga. *Marmara İletişim Dergisi*, 5, 281-288.
- Okyay, S. (2009). Kubrick Stüdyo Yönetmeniyse, Bağımsız Olan Kim?. *Sinema Turkuaz*, 1, 150-151.
- Önder, M. E. (2018). Kahramanlar Ve Kurtarıcılar. *PsikeSinema*, 20, 3.
- Özer, A. (2011). G.G. Márquez’den Sonra Latin America Edebiyatı. *Notos Öykü*, 31, 19-26.
- Özerkmen, N. (2012). Toplumsal Bir Olgu Olarak Şiddet. *Akademik Bakış Dergisi*, 28, 1-19. <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423868082.pdf>, Erişim Tarihi: 01.02.2019.
- Öztürk, M. (2004). Kur’an, Kitabı-I Mukaddes Ve Sümer Mitolojisinde Habil-Kabil Kıssası. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Dergisi*, 1, 147-164.
- Sarris, A. (1990). Auteurism is Alive and Well and Living in Argentina. *Film Comment*, 26(4), 19-22.
- Saydam, B. (2014). Yıldızlara Bakış. *Altyazı Dergisi*, 144, 88.
- Sevgen, D. B. (2005). Godard on Godard veya JLG Par JLG. *ToplumBilim*, 18.

Söylemez, Y. S. (2015). Sinemada Göçmen Sorunu Ve İnarritu'nun Göçü: "Biutiful". *Marmara İletişim Dergisi*, 24, 123-129.

Ünsal, A. (1996). Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi. *Cogito*, 6-7, 29-36.

Vargel, S. Y. (2018). Sinemanın Kurtarıcıları ve Kahramanları (Ne Kadar Kahramansan O Kadar Varsın). *PsikeSinema*, 20, 55.

Vargel, S. Y. (2016). Ölüm İçgüdüsünü Kabullemek: Diriliş/The Revenant. *Psikesinema*, 4, 80-83.

Yurtsever, İ. (2009). Seyirci Artık Onların Peşinde. *Sinema Turkuaz*, 1, 161-162.

Yücel, F. (2015). Şubat Filmleri. *Altyazı Dergisi*, 147, 16.

### **Gazeteler:**

Vardar, U. (2015, 28 Şubat). Kuş Sesleri Salonlara Yayılır.... *Hürriyet Gzt. Hürriyet Cumartesi*, 8.

### **Sözlük:**

Bilgiç, A.T. (2013). *Dünya Mitolojileri Sözlüğü*. Ankara: Barış Kitap.

Black, J. & Green, A. (2003). *Mezopotamya Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Aram Yayıncılık.

Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. (6.Basım). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Korkmaz, M. (2012). *Mitoloji Sözlüğü*. (2. Basım). Ankara: Alter Yayınları.

### **Elektronik Kaynaklar:**

Akbaba, M. (2017, 10 Ekim). *Alejandro González İnarritu*. <http://xn--pandorannkutusu-flc.com/alejandro-gonzalez-inarritu/>, Erişim Tarihi: 17.04.2019.

Aksoy, E(a). (2009, 21 Nisan) *Dosya: Meksika Sineması*. <http://www.otekisinema.com/dosya-meksika-sineması/>, Erişim Tarihi: 10.03.2019.

Aksoy, E(b). (2009, 10 Kasım) *Dosya: Meksika Sineması II*. <http://www.otekisinema.com/dosya-meksika-sineması-ii/>, Erişim Tarihi: 10.03.2019.

- Aksoy, E. (2010, 07 Eylül). *Dosya: Meksika Sineması III*. <http://www.otekisinema.com/dosya-meksika-sineması-iii/>, Erişim Tarihi: 10.03.2019.
- Aksoy, E. (2014, 12 Aralık). *2000'lerden Bugüne En İyi 20 Latin Amerikalı Yönetmen ve En İyi 20 Film*. <http://www.otekisinema.com>, Erişim Tarihi: 05.01.2019.
- Escalante, A. (2018). <https://pro.festivalscope.com/director/escalante-amat>, Erişim Tarihi: 16.03.2018.
- Babil Kulesi. (2019, 5 Mart). <http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/babil-kulesi-319>, Erişim Tarihi: 05.03.2019.
- Bayram, D. (2017). *İñárritu Sineması Hakkında Bilinmesi Gerekenler*. <https://emoji.com.tr/inarritu-sineması/> Erişim Tarihi: 29.03.2019.
- Bıçak, B. (2016, 31 Ocak). *Doğada Yaşam Savaşı Konulu 10 Film*. <https://www.otekisinema.com/dogada-yasam-savasi-konulu-10-film/>, Erişim Tarihi: 26.03.2019.
- Bozkurt, K. (2017, 12 Ağustos). *Bir Atilla Dorsay Röportajı*. <http://arsizsanat.com/bir-atilla-dorsay-roportajı/>, Erişim Tarihi: 17.04.2019.
- Bu Baykuş Ne Yemiş?*. (2011, 20 Ağustos). <https://dogaguncem.wordpress.com/2011/08/20/bu-baykus-ne-yemis/>, Erişim Tarihi: 06.03.2019.
- Cannes'in Başkanı Inarritu*. (2019, Şubat 27). <https://www.yenicikanlar.com.tr/cannesda-baskan-inarritu-11289/>, Erişim Tarihi: 06.03.2019.
- Cannes'in Jüri Başkanı Inarritu*. (2019, 27 Şubat). <https://www.haberturk.com/cannes-in-juri-baskani-inarritu-2387011>, Erişim Tarihi: 29.03.2019.
- Conomos, J. (2012, Aralık). *Andrew Sarris: The Last Of a Kind*. <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/andrew-sarris-the-last-of-a-kind/>, Erişim Tarihi: 04.04.2019.

- Danacı, O. (2008, 15 Haziran). *Pan's Labyrinth*.  
<http://www.avrupasinemasi.com/2008/06/15/pans-labyrinth/>, Erişim Tarihi: 16.03.2019.
- Değmensin Yağlı Boya!* (2014, 30 Ocak).  
<http://welcometournightmare.blogspot.com/2014/01/biutiful.html>, Erişim Tarihi: 06.03.2019.
- Deming, M. R. (2007, 20 Şubat). *Babel, Movie Info..*  
<https://www.rottentomatoes.com/m/babel>, Erişim Tarihi: 28.02.2019.
- Diegetic Ve Non-Diegetic Müzik.* (2017, 16 Ocak).  
<http://www.spidervis.com/diegetic-ve-non-diegetic-muzik/>, Erişim Tarihi: 01.011.2018.
- Dorsay, A. (2015, 01 Mart). *Amerikan Rüyası'nın Sonu Mu, Başlangıcı Mı?*.  
<https://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/amerikan-ruyasinin-sonu-mu-baslangici-mi,11376>, Erişim Tarihi: 02.01.2019.
- Dorsay, A. (2016, 22 Ocak). *Diriliş:Vahşi Doğada İyilik Ve Kötülüğün Savaşımı.*  
<https://t24.com.tr/yazarlar/tan-oral/tan-oral-ciziyor,13720>, Erişim Tarihi: 02.01.2019.
- Durdu, S. (2015, 10 Şubat). *Birdman veya Cahilliğin Umulmayan Erdemi – Birdman or The Unexpected Virtue of Ignorance.*  
<https://www.filmloverss.com/birdman-veya-cahilligin-umulmayan-erdemi-birdman-unexpected-virtue-ignorance/>, Erişim Tarihi: 29.03.2019.
- Durmaz, D. (2015, 22 Ocak) '*İnarritu'nun DiCaprio'lu Filmi The Revenant'tan ilk Görseller!*'. <https://www.filmloverss.com/inarritunun-dicapriolu-filmi-revenanttan-ilk-gorseller/>, Erişim Tarihi: 07.01.2019.
- Dünyaya Yayılan Meksika Dalgası.* (2003, 19 Eylül).  
<http://www.radikal.com.tr/hayat/dunyaya-yayilan-meksika-dalgasi-863133/>, Erişim Tarihi: 03.11.2015.
- Gülenç, G. (2013, 15 Ekim) *Theo Angelopoulos Sineması.*  
<http://www.sineterapi.com/2013/10/15/theo-angelopoulos-sinemasi.html>

- Hazine, B. (2012, 07 Mayıs). *Amores Perros (2000) Paramparça Aşklar Köpekler*. <http://www.sinematopya.com/2012/05/amores-perros-2000-paramparca-asklar-kopekler.html>, Erişim Tarihi: 25.03.2019.
- Hazine, B. (2014, 07 Mayıs). *Post Tenebras Lux (2012) Karanlıktan Aydınlığa*. <http://www.sinematopya.com/2014/05/post-tenebras-lux-2012-karanliktan-aydinliga.html>, Erişim Tarihi: 15.03.2019.
- Marshall, A. (2019, 27 Şubat). *Alejandro González Iñárritu to Lead Cannes Film Festival Jury*’. <https://www.nytimes.com/2019/02/27/movies/alejandro-gonzalez-inarritu-cannes.html>, Erişim Tarihi: 29.03.2019.
- Kitaptan Filme: Children of Man*. (2016, 19 Haziran) <http://www.kitaptanfilme.com/2016/06/children-of-men.html>, Erişim Tarihi: 16.03.2019.
- McLeod, S. (2017, 1 Kasım). *Psikanaliz Kuramının Oluşumu ve Gelişimi*. Merve Kaftancıoğlu (Çev.). *Libido Dergisi...* <http://libidodergisi.com/psikanaliz-kuraminin-olusumu-ve-gelisimi/>, Erişim Tarihi: 04.02.2019.
- Memişoğlu, A. (2018, 20 Ağustos). *Iñárritu ve İlham Kaynağı "Yol"*. <http://www.sinematopya.com/2018/08/inarritu-ve-ilham-kaynagi-yol.html>, Erişim Tarihi: 18.04.2019.
- Mitrani, E. (2019) *Meksika Sineması*. <http://www.hepsi-hikaye.com/atolye/sinemablogmeksikasinemasi/>, Erişim Tarihi: 23.03.2019.
- Özberk, M. Y. (2015, 23 Şubat). *Birdman veya (Cahilliğin Umulmayan Erdemi)(2014)*. <https://www.otekisinema.com/birdman-veya-cahilligin-umulmayan-erdemi-2014/>, Erişim Tarihi: 25.03.2019.
- Özsefil, İ. C. (2018, 27 Mart). *Alejandro G. Iñárritu Ve Emmanuel Lubezki 'yi Bir Araya Getiren Kısa Film Carne Y Arena'dan Fragman Yayınlandı*. <https://www.filmloverss.com/alejandro-g-inarritu-emmanuel-lubezkiyi-bir-araya-getiren-kisa-film-carne-y-arenadan-fragman-yayinlandi/>, Erişim Tarihi: 29.03.2019.

- Özkök, E. (2004, 25 Ocak). *Ruhun Ağırılığı Kaç Gramdır*’. Hürriyet Gzt. <http://www.hurriyet.com.tr/ruhun-agirligi-kac-gramdir-198147>, Erişim Tarihi: 05.03.2019.
- Pekşen, Y. (2006). *Büyülü Gerçekçilik*. www.aksam.com.tr, Erişim Tarihi: 11. 05. 2006.
- Rushdie, S. (2014, 21 April). *Magic in Service of Truth*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2014/04/21/books/review/gabriel-garcia-marquezs-work-was-rooted-in-the-real.html>, Erişim Tarihi: 05.09.2018.
- Sabaner, E. (2016, 22 Ocak). *The Revenant Hakkında 45 Dakikalık Belgesel A Word Unseen*. <https://www.filmloverss.com/the-revenant-hakkinda-45-dakikalik-belgesel-a-world-unseen/>, Erişim Tarihi: 04.01.2019.
- Saydam, B. (2011, 25 Mayıs). *Biutiful*. <http://www.avrupasinemasi.com/2011/05/25/biutiful/>, Erişim Tarihi: 16.03.2019.
- Saydam, B. (2013, 18 Mart). *Carlos Reygadas*. <http://www.avrupasinemasi.com/2013/03/18/carlos-reygadas/>, Erişim Tarihi: 16.03.2019.
- Seden, B. (2016). *En İyi Yönetmeni Tanıyalım: Alejandro González Iñárritu ve Filmleri*. <https://www.sinemia.com/sosyal/sinema-galeriler/en-iyi-yonetmeni-taniyalim-alejandrogonzalezinarrituvefilmleri>, Erişim Tarihi: 29.03.2019.
- Şen, E. (2015, 15 Ağustos). *Iñárritu’ya Anna’nın Gözlerinden Bakmak*. <https://www.filmloverss.com/inarrituya-annanin-gozlerinden-bakmak/>, Erişim Tarihi: 29.03.2019.
- Şen, M, T. (2016, 28 Ocak). *The Revenant / Diriliş (2015)*. <https://www.otekisinema.com/revenant/>, Erişim Tarihi: 25. 03.2019.
- Şiddet nedir?* (2019, 25 Nisan). [http://www.evicsiddet.adalet.gov.tr/SIDDET\\_NEDIR.html](http://www.evicsiddet.adalet.gov.tr/SIDDET_NEDIR.html)
- Teker, A. (2016, 27 Ocak). *Diriliş’te Yılmaz Güney Esintisi*. <https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/1187218-alejandrog-irritu-yilmaz-guneyden-mi-esinlendi>, Erişim Tarihi: 08.04.2019.

- Tirard, L. (2016, 19 Aralık). *Jean-Luc Godard ile Master Class*.  
<https://oggito.com/jean-luc-godard-ile-master-class-12201622714>, Erişim Tarihi: 18.02.2019.
- Tuna, B. (2008, 13 Ocak). *Dünya Sinema Endüstrisinde Üçüncü Nollywood*.  
<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/dunya-sinema-endustrisinde-ucuncu-nollywood-8016485>, Erişim Tarihi: 01.02.2019.
- Ülgen, B. (2019, 16 Şubat). *Alejandro G. İñárritu Filmlerinden Şarkılar*.  
<https://www.filmloverss.com/alejandro-g-inarritu-filmlerinden-sarkilar/>,  
Erişim Tarihi: 20.02.2019.
- Vicente Blasco Ibañez Biyografi*. (2019, 1 Ocak).  
<https://www.iskultur.com.tr/yazarlar/vicente-blasco-ibanez>, Erişim Tarihi: 01.01.2019.
- Vidas. (2004). *Federico Gamboa*.  
[https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gamboa\\_federico.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gamboa_federico.htm),  
Erişim Tarihi: 08.04.2019.
- Vurdu, E(a). (2015, 13 Ocak). *İñárritu'nun Western Filmi The Revenant'tan Haber Var!*. <http://www.kulturelmasi.com/inarritunun-western-filmi-the-revenanttan-haberler-var/>, Erişim Tarihi: 06.03.2019.
- Vurdu, E(b). (2015, 23 Şubat). *Sıradışı Yönetmen: Alejandro González İñárritu*.  
<http://www.kulturelmasi.com/siradisi-yonetmen-alejandro-gonzalez-inarritu/>, Erişim Tarihi: 06.03.2019.
- Vurdu, E(c). (2015, 20 Ocak). *Atmaca Riggan: Birdman 2014*.  
<http://www.kulturelmasi.com/atmaca-riggan-birdman-2014/>, Erişim Tarihi: 06.03.2019.
- Vurdu, E(d). (2015, 15 Ocak). *Birdman 2014 / Yapım Süreci, Oyuncular Ve Yönetmen*.  
<http://www.kulturelmasi.com/birdman-2014-yapim-sureci-oyuncular-ve-yonetmen/>, Erişim Tarihi: 06.03.2019.
- Whipp, G. (2009, 20 Eylül). *Guillermo Arriaga Tells His Story*.  
<http://articles.latimes.com/2009/sep/20/entertainment/ca-arriaga20>, Erişim Tarihi: 28.02.2019.

## Tezler:

- Akçora, E. (2015). *Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi). Ordu Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu. Erişim Adresi: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=Wbc656i315e2eV6-EZV1ouGw6DX9f0i55wxsE217VZAQAe3S6ZefL2fc\\_m-Zqe3z](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=Wbc656i315e2eV6-EZV1ouGw6DX9f0i55wxsE217VZAQAe3S6ZefL2fc_m-Zqe3z).
- Albayrak, A. K. (2013). *Mistik Işık Sembolizmi Ve İlgili Sanatsal Üretimler*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi). Erciyes Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri. Erişim Adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=1zw6GvYMe-q3Hf6HR-3US8AQRub7532eCn4Wlpqxn6rufi20w4BKp8ylB49C0bMv>.
- Arslan, M. (2010). *Yeşim Ustaoglu Filmlerinin Auteur Kuramı Açısından İncelenmesi*. (Yüksek Lisans tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. Erişim Adresi: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=veR1mHu9yoWjwcVUjCEoPFoffedrQz1LDBMNDg13EPDjwnhL3V7GCARNTc4\\_1N10](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=veR1mHu9yoWjwcVUjCEoPFoffedrQz1LDBMNDg13EPDjwnhL3V7GCARNTc4_1N10).
- Ertaş, R. M. (2016). *Auteur Bir Yönetmen Olarak Çağan Irmak*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi). Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum. Erişim Adresi: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=Br\\_XTptK8CZ70f0JGX9xEvTzrAUT8zTMfdZy0zseUUPVPUj35B7WpF5ANughWHE-](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=Br_XTptK8CZ70f0JGX9xEvTzrAUT8zTMfdZy0zseUUPVPUj35B7WpF5ANughWHE-).
- Gül, M. E. (2018). *Auteur Yönetmen Jean-Luc Godard Sinemasında Dönemler Ve Yenilikçi Arayışlar*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya. Erişim Adresi: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=fS4sqEZr79C\\_n60Rk6MjFaimjqUmhnwWA2up6iLMTk8ZvlVmsx5nMg5einzO18zi](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=fS4sqEZr79C_n60Rk6MjFaimjqUmhnwWA2up6iLMTk8ZvlVmsx5nMg5einzO18zi).
- Kaymak, A. (2018). *Auteur Bir Yönetmen Olarak Nuri Bilge Ceylan*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum. 2018. Erişim Adresi: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=MzP7PYssFqdb3WIjlrAkRpnrb5aT3qo-fv-g4KEwj\\_sDLM4Lq2fJQbVRS2r8Pyt](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=MzP7PYssFqdb3WIjlrAkRpnrb5aT3qo-fv-g4KEwj_sDLM4Lq2fJQbVRS2r8Pyt).



Turgut, C. Ö. (2003). *Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyüli Gerçekçilik*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bilkent Üniversitesi/Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstütüsü, Ankara. Erişim Adresi: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=p911s0iMPy2wtZbYYckXOcdPQCu88GQ6IAwGIhiaTns5PBhbTIqs\\_BmFlzyZHTZ8](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=p911s0iMPy2wtZbYYckXOcdPQCu88GQ6IAwGIhiaTns5PBhbTIqs_BmFlzyZHTZ8).

#### Yararlanılan Görsel Malzemeler:

Tablo 17. Yararlanılan Görsel Kaynaklar

Film Adı	Firma	Format	Barkod / Çubuk Kod / Çizgi İm
<b>Amores Perros</b>	Dvd & As Sanat	Dvd	8698907202201
<b>21 Grams</b>	Dvd Video & Kanal D Home Video	Dvd	8697762806890
<b>Babel</b>	Dvd Video & Fida Film	Dvd	8697333081572
<b>Biutiful</b>	Dvd Video & Kanal D Home Video	Dvd	8697762829301
<b>Birdman</b>	Dvd Video	Dvd	8680891118460
<b>The Revenant</b>	Dvd Video	Dvd	8680891119092

## EKLER

### EK- 1. Film Künyesi

Film Künyesi	Amores Perros	21 Gram	Babel	Biutiful	Birdman	The Revenant
Yönetmen	Alejandro İñárritu	Alejandro İñárritu	Alejandro İñárritu	Alejandro İñárritu	Alejandro İñárritu	Alejandro İñárritu
Süre	154 Dk.	124 Dk.	143 Dk.	148 Dk.	119 Dk.	156 Dk.
Tür (Genres)	Dram, Gerilim	Dram, Gerilim, Suç	Dram, Gerilim	Dram, Romantik	Dram, Komedi	Dram, Western, Biyografi
Ülke	Meksika	ABD	Meksika ABD Fransa	İspanya Meksika	ABD	ABD Hong Kong Taywan
Müzik	Gustavo Santaolalla	Gustavo Santaolalla	Gustavo Santaolalla	Gustavo Santaolalla	Antonio Sanchez	Ryuichi Sakamoto, Alva Noto Bryce Dessner
Kurgu	Luis Carballar, A. G. İñárritu, Fernando Pérez Unda	Stephen Mirrione	Douglas Crise, Stephen Mirrione	Stephen Mirrione	Douglas Crise, Stephen Mirrione	Stephen Mirrione
Görüntü Yönet.	Rodrigo Prieto	Rodrigo Prieto	Rodrigo Prieto	Rodrigo Prieto	Emmanuel Lubezki	Emmanuel Lubezki
Kostüm Tasarımcısı	Gabriela Diaque	Marlene Stewart	Gabriela Diaque, Miwako Kobayashi, Michael Wilkinson	Bina Daigeler, Paco Delgado	Alberk Wolsky	Jacqueline West
Yapım Tasarımı	Brigitte Broch	Brigitte Broch	Brigitte Broch	Brigitte Broch	Kevin Thompson	Jack Fisk
Vizyon T. (Türkiye)	29 Haziran 2001	21 Mayıs 2004	10 Kasım 2006	28 Ocak 2011	27 Şubat 2014	22 Ocak 2016
Bütçe	2 Milyon \$.	20 Milyon \$	25 Milyon \$.	?	18 Milyon \$	135 Milyon \$.
Hâsılat	20 Milyon \$.	60 Milyon \$.	135 Milyon \$.	25 Milyon \$.	103 Milyon \$.	532 Milyon \$.

## EK- 2. Yapımcılar ve Film Yapım Şirketleri

<b>Film Adı</b>	<b>Yapımcılar ( Executive Producer ) (Associate Producer) ( Line Producer ) ( Co-Producer )</b>	<b>Yapımcı Şirket(Üretim Şirketi )</b>
<b>Amores Perros</b>	A. G. Iñárritu, Martha Sosa Elizondo, Francisco Gonzales, Compean, Guillermo Arriaga, Raul Olvera Ferer, Pelayo Gutierrez, Monica Lozano, Tita Lombardo.	Altavista Films, Zeta Film.
<b>21 Gram</b>	A. G. Iñárritu, Robert Salerno, Ted Hope, Guillermo Arriaga	This Is That Productions, Y Productions, Mediana Productions Filmgesellschaft.
<b>Babel</b>	A.G. Iñárritu, Steve Golin, Jon Kilik, Corinne Golden, Kay Ueda (Japonya), Norihisa Harada (Japonya), Ahmed Abounouom (Fas), Tita Lombardo (Meksika), Ann Ruark.	Paramount Pictures, Paramount Vantage, Anonymous Content, Zeta Film, Central Films, Media Rights Capital (Mrc).
<b>Biutiful</b>	A. G. Iñárritu, Jon Kilik, Fernando Bovaira, David Linde, Alfonso Cuaron, Guillermo Del Toro, Ann Ruark, Edmon Roch, Sandra Hermida.	Menageatroz, Mod Producciones, , Focus Features (International), Television Espanola (Tve), Televisio De Catalunya (Tv3), İkiru Films, Cha Cha Cha Films.
<b>Birdman</b>	A. G. Iñárritu, John Leshner, Arnon Milchan, James W. Skotchdopole, Christopher Woodrow, Sarah E. Johnson, Molly Conners, Armando Bo, Alexander Dinclaris, Nicolas Giacobone, Drew P. Hought, Christina Won.	New Regency Pictures, M Productions (Le), Tsg Entertainment, Worldview Entertainment, Tsg Productions, Ratpac-Dune Entertainment.
<b>The Revenant</b>	A. G. Iñárritu, Steve Golin, Arnon Milchan, Mary Parent, Keith Redmon, James W. Skotchdopole, Markus Barmettler, Jennifer Davison, David Kanter, Philip Lee, Jake Myers, James Packer, Brett Ratner, Micaela Buye, Alex G. Scott, Scott Robertson, Douglas Jones, Alexander Dinclaris, Nicolas Giacobone.	Regency Enterprises, Rat-Pac Entertainment, New Regency Pictures, Anonymous Content, M Productions, Appian Way, Alpha Pictures (Alpha Hong Kong), Catchplay, Alpha Pictures (II), Monarchyenterprises S.A.R.L.

**EK- 3. Kazanımları (Aldığı Ödüller)**

Yıl	Film	Akademi		BAFTA		Altın Küre	
		Aday	Kazandı	Aday	Kazandı	Aday	Kazandı
2000	Amores Perros	1	-	1	1	1	-
2003	21 Grams	2	-	5	-	-	-
2006	Babel	7	1	7	1	7	1
2010	Biutiful	2	-	2	-	1	-
2014	Birdman	9	4	10	1	7	2
2015	The Revenant	12	3	8	5	4	3
2017	Flesh and Sand	1	1	-	-	-	-
Toplam		33	8	33	8	20	6
<b>Akademi (OSCAR) Ödülleri (Oyuncular)</b>							
<b>En İyi Erkek Oyuncu Akademisi Ödülü</b>							
<b>Film Adı</b>	<b>Kim</b>			<b>Sonuç</b>			
Biutiful (2010)	Javier Bardem			Kazanamadı			
Birdman (2014)	Michael Keaton			Kazanamadı			
The Revenant (2015)	Leonardo Dicaprio			Kazandı			
<b>En İyi Kadın Oyuncu Akademisi Ödülü</b>							
21 Grams (2003)	Naomi Watts			Kazanamadı			
<b>En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Akademisi Ödülü</b>							
21 Grams (2003)	Benicio Del Toro			Kazanamadı			
Birdman (2014)	Edward Norton			Kazanamadı			
The Revenant (2015)	Tom Hardy			Kazanamadı			
<b>En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Akademisi Ödülü</b>							
Babel (2006)	Adriana Barraza			Kazanamadı			
	Rinko Kikuchi			Kazanamadı			
Birdman (2014)	Emma Stone			Kazanamadı			

#### EK- 4. Film Karakter ve Oyuncu İsimleri

Amores Perros		21 Gram		Babel		Biutiful		Birdman		The Revenant	
Karakter	Oyuncu	Karakter	Oyuncu	Karakter	Oyuncu	Karakter	Oyuncu	Karakter	Oyuncu	Karakter	Oyuncu
<b>Octavio</b>	Gael Garcia Bernal	<b>Paul Rivers</b>	Sean Penn	<b>Ahmed</b>	Said Tarchani	<b>Uxbal</b>	Javier Bardem	<b>Riggan Thomson</b>	Michael Keaton	<b>Hugh Glass</b>	Leonardo Dicaprio
<b>Susana</b>	Vanessa Bauche	<b>Mary Rivers</b>	Chalotte Gainsbourg	<b>Yusuf</b>	Ebubekir El Ceyd	<b>Marambra</b>	Maricel Alvarez	<b>Samantha (Sam)</b>	Emma Stone	<b>Hawk</b>	Forrest Goodluck
<b>Ramiro</b>	Marco Perez	<b>Michael</b>	Danny Huston	<b>Abdullah Adboum</b>	Mustapha Rachidi	<b>Ana</b>	Hana Bouchaib	<b>Sylvia</b>	Amy Ryan	<b>K.Andrew Henry</b>	Domhnall Gleeson
<b>Jarocho</b>	Gustavo Sanchez Para	<b>Cristina W. Peck</b>	Naomi Watts	<b>Yüzbaşı Alarid</b>	Driss Roukhe	<b>Mateo</b>	Guillermo Estrella	<b>Mike Shiner</b>	Edward Norton	<b>John Fitzgerald</b>	Tom Hardy
<b>Jorge</b>	Humberto Busto	<b>Cathy /Kedia</b>	Carly Nahon	<b>Susan</b>	Cate Blanchett	<b>Tito</b>	Eduard Fernandez	<b>Lesley</b>	Naomi Watts	<b>Jim Bridger</b>	Will Poulter
<b>Mauricio</b>	Gerardo Campbell	<b>Laura</b>	Claire Pakis	<b>Richard</b>	Brad Pitt	<b>Bea</b>	Ana Wagener	<b>Laura</b>	Andrea Riseborough	<b>Coulter</b>	Cole Vandale
<b>Daniel</b>	Alvaro Guerrero	<b>Claudia</b>	Clea DuVall	<b>Debbie Jones</b>	Elle Fanning	<b>Ige</b>	Diaryatou Daff	<b>Jake</b>	Zach Galifianakis	<b>Elk Dog</b>	Duane Howard
<b>Valeria Amaya</b>	Goya Toledo	<b>Ana</b>	Catherina Dent	<b>Mike Jones</b>	Nathan Gamble	<b>Ekweme</b>	Cheikh Ndiaye	<b>Ralph</b>	Jeremy Shamos	<b>Powaqa</b>	Melaw Nakehk'o
<b>Julieta</b>	Laura Almela	<b>Jack Jordan</b>	Benicio Del Toro	<b>Santiago</b>	Gael G. Barnel	<b>Hai</b>	Taishen Cheng	<b>Tabitha</b>	Lindsay Duncan	<b>Hikuc</b>	Arthur RedCloud
<b>El Chivo</b>	Emillio Echevarria	<b>Marianne Jordan</b>	Mellissa Leo	<b>Amelia</b>	Adriana Barraza	<b>Liwei</b>	Jin Luo			<b>Toussaint</b>	Fabrice Adde
<b>Maru</b>	Lourdes Echevarria	<b>Rahip John</b>	Eddie Marsa	<b>Anwar</b>	Mohamed Akhzam	<b>Mendoza</b>	Karra Elejalde			<b>Murphy</b>	Kristoffer Joner
<b>Leonardo</b>	Jose Sefami	<b>Gina</b>	Teresa Delgado	<b>Chieko Wataya</b>	Rinko Kikuchi	<b>Zanc</b>	Ruben Ochandiano				
<b>Luis M.Solares</b>	Jorge Salinas	<b>Fredie</b>	Marc Musso	<b>Yasujiro Wataya</b>	Koji Yakusho	<b>Li</b>	Lang Sofia Lin				
<b>Gustavo M.Garfias</b>	Rodrigo Murray	<b>Trish</b>	Annie Corley	<b>Dedektif Kenji</b>	Satoshi Nikaido	<b>Mateo G. Fernandez</b>	?				

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı-Soyadı	Yılmaz DEMİR
Doğum Yeri-Tarihi	Alaçam, 1983
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	Anadolu Üniversitesi, İşletme Fakültesi Anadolu Üniversitesi, İktisat Fakültesi
Yüksek Lisans	-
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	-
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	-
<b>İş Deneyimi</b>	
Stajlar	-
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	-
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	yylmzdmr@gmail.com
<b>Tarih</b>	01.08.2019