



## İNÁRRITU SİNEMASI: REVENANT FİLMİ ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME

### *İñárritu's Cinema: An Analysis For Revenant*

Yrd.Doç.Dr. Gülşah SARI

Abant İzzet Baysal Üniversitesi, İletişim Fakültesi, RTS Bölümü, Bolu/Türkiye

Sarı, G. (2017). "İñárritu Sineması: Revenant Filmi Üzerine Bir Çözümleme", Vol:3, Issue:16; pp:278-285 (ISSN:2149-8598)

#### ARTICLE INFO

##### Article History

Makale Geliş Tarihi

Article Arrival Date

23/09/2017

Makale Yayın Kabul Tarihi

The Published Rel. Date

15/11/2017

##### Anahtar Kelimeler

Film, içerik analizi,  
çözümleme

##### Keywords

Film, content analysis,  
analysing

#### ÖZ

Bu çalışmada Meksikalı yönetmen Alejandro Gonzáles İñárritu'nun filmleri incelenmiş olup yönetmenin 2016'da vizyona giren Revenant filminin çözümü yapılmıştır. Filmlerin tamamı incelenirken metot olarak içerik analizi yöntemi uygulanmıştır. Filmlerin incelenmesinden sonra İñárritu'nun filmlerinde hangi teknikleri tercih ettiği değerlendirilmiştir. İñárritu'nun filmleri incelendiğinde yönetmenin çağdaş anlatıya uygun bir teknik tercih ettiği gözlemlenmiştir. Geleneksel anlatıda görülen başı, ortası, sonu olan, doğrusal bir çizgide ilerleyen bir hikâye anlatımı İñárritu'nun filmlerinde görülmemektedir. Yönetmen kurguda ileri geri sıçramalar ve farklı öyküleri ortak özellikler kullanarak kurgu ile bütün haline getirmektedir. Filmler parçalı olarak anlatılmakta, izleyicinin parçaları birleştirmesi beklenmektedir. Geriye ve ileri sıçramaların görüldüğü zamanın ve mekânın açık ve net olarak verilmediği filmlerdir. Geleneksel anlatıdaki gibi kapalı sonlar da filmlerde görülmemektedir. Filmlerinde genel olarak varoluş mücadelesi görülmemektedir. Filmlerin ucu açıktır ve izleyicinin hayal gücüne bırakılmıştır. Film tekniği açısından bakıldığında üçlemenden sonra kamera hareketlerinde yavaşlama, neredeyse kesmenin kullanılmadığı, kamera kaydırma hareketleriyle izleyicinin filmlerin içine çekildiği bir film dilinden söz etmek mümkündür.

#### ABSTRACT

In this study, the films of Mexican director Alejandro Gonzáles İñárritu were examined, and the director's analysis of Revenant Film, which took place in 2016, was conducted. After reviewing the films, it was assessed which techniques he preferred in his films. In İñárritu's films, there is no narrative that goes on a linear line, which is the head, middle, and end of the traditional narrative. The director brings back and forth bouncing back and forth in fiction and fiction using the common features of different stories. The films are described in pieces, the viewer is expected to combine the pieces. It is the film when the back and forth splashes are seen and the space is not given clearly. losed endings like the traditional narrative are not seen in films. There is a general struggle for existence in his films. There is a general struggle for existence in his films. Your films are tantalized and left to your imagination. From the point of view of the film technique, it is possible to talk about a film language in which the viewer is drawn into the films with the camera shift movements, which are slowed down,

## 1. GİRİŞ

Sinemada anlatı türleri geleneksel anlatı ve çağdaş anlatı olarak ikiye ayrılmaktadır. Geleneksel ya da klasik anlatı denilen tarz Aristoteles'e kadar uzanmaktadır. Klasik anlatının başlangıcı, ortası ve sonu olan bir yapıya dayandığını belirten Cameron, olayların bir plan dahilinde başlangıcından sonuna kadar tek bir çizgi halinde ilerlediğini belirtmektedir. Aristoteles'e dayanan bu anlatı tarzına bugün hala hiçbir yerde Hollywood'dan daha fazla yer verilmemektedir (Cameron, 2008, 1). Topçu, geleneksel anlatı tarzında sebep-sonuç zinciri, aksiyon-motivasyon ilişkileri, bir sahne içine, o sahnede olması gereken bilgi sağlayıcı unsurları yerleştirmeyi gerektirdiğini ifade etmektedir. Geleneksel anlatı filmlerinde yer alan çok az şeyin anlatıda bir rolünün ve sebebinin olmadığını belirten Topçu, geleneksel anlatı filmlerinin kapalı olmadığını ve anlatıda belirsizlikler yer almadığını söylemektedir (Topçu, 2004, 59).

Cameron'a göre çağdaş anlatıda yapı, parçalanma yoluyla, olaylar bir sırada verilmeden oluşturulmaktadır. Bu anlatıda hikâye sıralamasında farklılık vardır. Bu farklılıklar öykünün içindeki nedensel, zamansal ve mekânsal ilişkileri kurmaya çalışan seyircinin çabalarına engel olur. Karakterlerin hafızası şeklinde sunulmayan geriye ya da ileri sıçramalar olabilmektedir (Cameron, 2008, 4).

Çağdaş anlatının zaman kavramı da geleneksel anlatıdan ayrılmaktadır. İzleyicinin film izlerken düşünmek ve filmin kendisine sunduklarını birleştirmek durumunda kaldığını belirten Topçu, bu anlatı tarzındaki zamanın kuruluşunun Bergson usulü zaman kavramı olarak da adlandırılan ve temel ögesi 'eş zamanlılık' olan yeni zaman anlayışına uygun görüldüğünü belirtmektedir (Topçu, 2004, 62).

Çağdaş anlatıda olaylar olay örgüsüne katkıda bulunmadan sadece gösterilmekle kalabilmektedir. Geleneksel anlatıda izleyicinin ilgisi yapının sonu üzerine çekilirken çağdaş anlatı yapısına sahip filmlerin klasik anlamda kapalı bir sonu yoktur, dramatik yapının atlamalı, sıçramalı özelliği nedeniyle izleyicinin ilgisi olayların gelişimi üstündedir (Topçu, 2004, 61). Oysaki geleneksel anlatıda anlamsız yere gösterilen şeyler ya hiç yoktur ya da oldukça azdır.

Bu çalışmada Meksikalı yönetmen İñárritu'nun uzun metraj çektiği bütün filmlerindeki öykü yapısı incelenecek olup son olarak da 2016 yılında vizyona giren *Revenant* filminin çözümlemesi yapılacaktır. Çalışmada filmlere içerik analizi yapılacak olup yönetmenin kullandığı teknik özelliklerine göre filmler değerlendirilecektir

## 2. İÑÁRRITU SİNEMASI

Meksika sinemasının önemli yönetmenlerinden olan Alejandro González İñárritu, anlatı tarzı olarak çağdaş anlatıya yakındır. Mihoc'un ifadesiyle İñárritu'nun anlatıda kullandığı teknik, "noktacılık" olarak adlandırılmaktadır. İñárritu aynı tekniği kullanırken, bir hareketin küçük bir kısmını gösterir, diğer olaylarla bağlantısı olmadığı görünür, ancak izleyici mesafe kat ederek karakterler arasındaki noktaları birleştirerek bütünü görebilir (Mihoc, 2011, 110).

İñárritu, uzun metraj çektiği filmlerin neredeyse tamamında parçalı bir anlatım tekniğini benimsemektedir. Bir yapbozun parçaları gibi filmleri de birbirine bağlı hikâyelerden meydana gelmektedir. Yönetmen yapbozun parçalarını birleştirmeyi izleyiciye bırakmaktadır. Mihoc, İñárritu'nun sinemasını köprü sineması olarak adlandırılan kategoriye dahil etmektedir. Mihoc'a göre bu filmlerde gerçek bir köprü yoktur ancak metaforik anlamda çoklu doğrusal bir yapısı vardır. Zamanla ve karakterlerin kişisel hikâyeleriyle oynanması, karakterlerin arasında iç içe geçmiş hikâyeler, film içerisinde geri dönüşler ve ileri sıçramalar İñárritu'nun sinemasındaki öğelerdir. Bölünmüş hikâyeler arasındaki bağlantıyı izleyici ortaya çıkarmaktadır. Karakterler ayrı ayrı yaşayan hikâyelerdir aslında, ancak tek bir hikâyenin içinde birinin diğerine nasıl bağlandığı izleyici tarafından filmin sonunda keşfedilmektedir (Mihoc, 2011, 110). Yönetmenin tıpkı bir yapboz gibi parçalarına ayırdığı filmler üçleme olarak adlandırılan *Paramparça Aşklar ve Köpekler* (2000), *21 Gram* (2003) ve *Babil* (2006) filmleridir. Yönetmen üçlemedeki filmlerde parçalara ayrılmış hikâyeleri birleştirme görevini izleyiciye bırakmaktadır. Filmlerdeki hikâyeleri birbirine bağlayan ana öğe genelde aile ilişkileri olmaktadır.

Üçlemenin ilk filmi olan *Paramparça Aşklar ve Köpekler* (2000), üç çift farklı karakterin bir araba kazası ile kesişen hayatlarını anlatmaktadır. Abisi, annesi ve abisinin karısı ile yaşayan Octavio ile beraber kaçmak istediği abisinin karısı ilk çifttir. Octavio abisinin karısı ile kaçmak için para biriktirmek ister. Bu nedenle çevrelerinde yapılan köpek dövüşlerine köpeği Cofi'yi de dahil eder. Cofi'nin yeteneği sayesinde bütün dövüşleri kazanır ve kaçmak için yeterli parası da vardır. Octavio, abisinin karısı Susanna'yı da kaçma konusunda ikna etmiş ve uygun zamanı kollamaktadır. Bu sırada kendilerine ayak bağı olmasın diye abisi Ramiro'yu da dövdürür. Ancak işler umduğu gibi gitmez. Ramiro, Octavio evde yokken Susanna ve bebeklerini alıp kaçır. Üstelik kaçarken Octavio'nun dövüşlerden biriktirdiği bütün parayı da yanlarına alır. Octavio son köpek dövüşünde rakibi tarafından aldatılır ve rakibi köpeğini silahla vurur. Octavio bunun üzerine rakibini bıçakla yaralar. Arkadaşı ile yaralı köpeği alıp kaçarlar. Filmin diğer karakterleri ile kesişmesi bu kaçma esnasında yaşanan trafik kazası ile meydana gelir. Filmin diğer bir çifti dergi editörü olan, evli ve iki çocuklu Daniel ile Daniel'in manken sevgilisi Valeria'dır. Daniel, karısı ve çocuklarını terk edip manken sevgilisiyle birlikte yaşamaya başlar. Valeria evden çıkıp arabasıyla yolda olduğu bir vakit Octavio'nun kullandığı araba ile çarpışır. Çarpışmada Valeria ve Octavio ağır yaralanır. Valeria tedaviden sonra bacağındaki yaradan dolayı kangren olur ve bacağı kesilir. Bu iki karakterin kazasına tanık olan filmin üçüncü karakteri Chivo'dur. Chivo yıllar önce eski bir üniversite hocasıyken karısı ve iki yaşındaki kızını kendi düşüncesinde "dünyayı düzene sokmak" için terk ederek gerilla olur. Hapse atılır ve kızına kendisinin öldüğünün söylenmesi konusunda karısıyla anlaşma yaparlar. Chivo, kızı Maru'yu uzaktan takip eder. Chivo'nun eski karısı tekrar evlenmiştir. Chivo, karısının evlendiği adamı bir restoranda öldürür ancak

kendini yakalatmaz. Chivo'nun diğer karakterlerle kesişmesi Octavio ve Valeria'nın trafik kazasında görgü tanığı olmasıyla gerçekleşir. Kazada Octavio'nun köpeği de arabada olduğundan Chivo köpeği alır ve evine getirir, yaralarını tedavi eder. Chivo, aynı zamanda birçok köpeğe de bakmaktadır. Kağıt toplayarak geçimini sağlıyor gibi gözükse de aslında para ile tutulan bir kiralık katildir. Filmin sonunda bu işini bırakır ve kızını aramaya koyulur. Üç çift karakterin de mutlu bir sonu yoktur. Filmin adı gibi parçalanmış hayatlar söz konusudur. Octavio, düşlediği hayata kavuşamaz, Susanna tarafından terk edilir. Valeria ve Daniel'in ilişkisi de kazadan sonra zarar görür. Chivo da kızına kavuşamaz. Karakterlerin tek ortak yanı köpekleridir. Üç karakterin de baktığı köpekler vardır. Bu köpekler de karakterlerin hayatları gibi zarar görür.

Meksika toplumunun sosyal sorunlarına değinen film, sosyal değişimin imkânsızlığını karakterler aracılığıyla göstermektedir. Piersecă, film karakterlerinin bedenlerinin birçok durumda sınırlı ve sadece mekânsal olarak esneklikleri olduğunu belirtmektedir. Bedenleri sosyal konumlandırmalarına bakılmaksızın klostrofobik muhafaza baskısı altında işkence, şiddet, histeri ve çürüme içindedir (Piersecă, 2011, 113).

İñárritu'nun üçlemesinin ikinci filmi *21 Gram* (2003), *Paramparça Aşklar ve Köpekler* filmindeki gibi bir araba kazası farklı dünyalardan karakterlerin kesişmelerine neden olur. Filmde üç ayrı karakter vardır. Jack, eski bir mahkum, araba hırsızı, kumarbaz ve alkoliktir. Bütün bu kötü alışkanlıklarını bırakmış kendini Tanrı'ya adamıştır. Haç simgeli küpe takar, arabasında Meryem Ana heykelciği ve dikiz aynasında haç asılıdır. Hz. İsa'nın meşhur "Biri sana tokat atarsa diğer yanağını çevir" sözünü ailesiyle birlikte olduğu bir yemek masasında kızına söyler. Din, Jack'in hayatının her yerindedir. Arabasının arkasında "inanç" ve "Hz. İsa korur" yazıları yazılıdır. Jack'in bu dönüşümü diğer karakterlerle kesişmesine neden olan trafik kazasıyla son bulur. Jack, kazaya sebep olduğu için Tanrının kendisine ihanet ettiğini düşünür. Filmin diğer bir karakteri Christina'dır. Christina, evli ve iki kızı vardır. Uyuşturucu bağımlısıdır ve tedavi görmektedir. Christina'nın hayatı bu araba kazasıyla değişir. Kocası ve iki kızı, karşıdan karşıya geçerken Jack'in hızla kullandığı aracın altında kalırlar. Jack, kazadan sonra oradan kaçır. Christina'nın kocası ve iki kızı kazadan sonra yaşamını kaybeder. Karakterlerin kesişeceği üçüncü kişi de Paul'dür. Paul, kalp hastasıdır ve nakil beklemektedir. İyi gitmeyen bir evliliği vardır. Karısı ölmeden önce Paul'den bir çocuk istemektedir. Bu nedenle tüp bebek yöntemine başvurmayı düşünmektedir. Christina'nın kocasının ölümüyle kocasının kalbi Paul'e nakledilir. Paul, iyileştikten sonra karısıyla sorunları daha fazla artar ve ayrılma kararı alırlar. Bu sırada kendisine nakledilen kalbin kime ait olduğunu öğrenmeye çalışırken Christina ile tanışır ve ona aşık olur. Christina, ölen kocasının ve kızlarının yasını tutarken Paul'ü de hayatına alır. Christina kaza yerine gelip görgü tanığı bir sokak temizlikçisinden Jack'in kaza sonrasında olay yerinden kaçtığını öğrenince ondan intikam almak ister. Bu sırada Jack de kazadan dolayı suçluluk duyar ve ailesinin yanından ayrılıp bir motele yerleşir. Paul, araştırmaları sonunda Jack'in kaldığı yeri bulur ve Christina ile aynı motelde kalmaya başlar. Paul, Jack'in motelden çıktığı bir sırada onu silahla bir araziye götürür ancak onu öldüremez ve motele geri döner. Gece Christina ile uydukları bir anda Jack odalarına gelir, aralarında kavga çıkar. Christina, Jack'in kafasına vurmaya çalışırken yere düşen silahı alan Paul silahı kendine doğrultur ve ateş eder. Hastaneye kaldırılan Paul bir süre sonra hayatını kaybeder. Bu olay olmasaydı da Paul'ün yaşamak için az zamanı kalmıştır. Çünkü nakledilen yeni kalp işlevini kaybetmiştir ve ikinci bir nakil gerekmektedir.

*21 Gram*'ın karakterleri sosyal tabakalaşmanın alt katmalarında bulunan, toplumun marjinal insanlarıdır. Uyuşturucu kullanırlar, adam öldürürler. Yönetmenin ilk filmde olduğu gibi karakterlerin içlerinden buldukları koşullardan kurtulma olanakları yoktur. Ancak ölüm ile kurtulabilirler. Örneğin Jack, ne kadar kendini temizlemeye çalıştıysa da hayat onu eski yaşantısına geri döndürmüştür.

Ölüm teması, *21 Gram*'ın öyküsünün merkezindedir; Michael ve kızlarının ölümü. Paul, kendi ölümünün yaklaşan varlığı ve gittikçe artan bir şekilde kaçınılmazlığı ile uğraşırken karakterlerin geri kalanının hayatları bir trafik kazası sonucu büyük ölçüde değişir. Filmin karmaşık anlatı yapısı iki olay etrafında döner, eğer bu karmaşık anlatı yeniden sıralanırsa, hikayenin kabaca başlangıcını ve sonunu oluşturmaktadır (Deleyto ve Azcona, 2010, 12).

Tesadüf ve determinizm, hamilelik durumu etrafında filmin ilgisini sarmalamaktadır. Paul'ün eşi Mary, çocuk doğuramamaktadır ve bu nedenle ikisi de bir dizi testten geçmektedir. Paul'ün ölmek üzere olduğunu farkında olmasına rağmen, Mary çocuk doğurmak istemektedir. Mary'nin geçmişte kürtaj

olduğunun Paul tarafından öğrenilmesi Paul'ün öfkelenmesine neden olur ve ilişkiler bozulur. Filmin sonunda Christina'den Paul'den hamile olduğunu keşfeder. Mary'nin hamile kalmak için çektiği zorluk ve Christina'nın sürpriz hamileliği bir son şans olarak yen bir hayatın başlangıcını göstermektedir (Cameron, 2008, 59).

Filmin adının neden *21 Gram* olduğu Paul'ün ölmek üzereyken söyledikleriyle anlaşılmaktadır. İnsanların ölümlerinde 21 gram kaybettiğini söyler Paul. Film başından sonuna ölümü sorgulamaktadır. Ölüm karakterleri birbiriyle kesiştirmiştir.

Filmde Jack aracılığıyla dini öğelere yer verilmesinin nedeni yönetmenin küçükken Katolik Okulunda eğitim görmesinin olduğu düşünülebilir.

Teknik açıdan üçlemenin ilk filmi *Paramparça Aşklar ve Köpekler* filmine benzemektedir. Anlatıda geriye ve ileri sıçramalarla ve kesintili verilen hikâyelerle yönetmen izleyicinin pasif olarak değil de aktif olarak filmi izlemesini istemektedir. Parçaları birleştirmek izleyiciye bırakılmıştır. Kısa planların görüldüğü çekim tekniği itibarıyla üçlemenin ilk filmine benzemektedir. Cameron'a göre *21 Gram*'daki ileri sıçramalar klasik anlatı yapısından ayrılmaktadır. *21Gram*'daki anlatıda geçmişi şimdiyi ve geleceği geri anlatı bilgisine sahip olarak birbirine bağlamaktadır. İzlenen bu yol ile klasik anlatının zamansal hiyerarşisini bozma yoluna gidilmektedir (Cameron, 2008, 9).

Filmin oyuncularını önceki filmin aksine Hollywood yıldızlarıdır. Sean Penn ve Naomi Watts gibi küresel Hollywood'un ünlü oyuncularını filmde kullanılmıştır. Mekan olarak da yönetmen bu filmde Meksika'dan çıkmış Amerika'ya yönelmiştir.

Farklı ülkelerde yapılmalarına rağmen *Paramparça Aşklar ve Köpekler* ve *21 Gram* filmleri aynı genel eleştiriyi yapmaktadır. İki film de neo-liberalist politikaların sonuçlarını vurgulamaktadır: Aşırı zenginlik, aşırı güç, sosyal hareketlilikten mahrum kalanlar, katı sosyal tabakalaşma ve haklardan mahrumiyet. *Paramparça Aşklar ve Köpekler* filminde işçi sınıfının sadece yasadışı yollarla bir servet sahibi olabileceği gösterilmektedir (Tierney, 2009, 109). Her iki filme bakıldığında toplumdaki sıra dışı gruplardan insan hikâyeleri anlatılmaktadır. Yönetmenin bu insan hikâyelerini seçmesinin nedeni belki de on yedi yaşındayken bir sırt çantası ile çıktığı gemi yolculuğunda Avrupa ve Afrika limanlarında tanıklık ettiği insanlardır. Yönetmen bu yolculuğu hakkında şöyle bir ifadede bulunur; "*O seyahat benim için bir işaretti. Her zaman söylerim eğer bir roman yazacaksanız veya bir film yapacaksanız dünyayı gezeceğiniz bir bilet alın*" (Rabkin, 2011, 200).

Üçlemenin son filmi *Babil* (2006) de diğer iki filmde olduğu gibi birden çok hikâye etrafında dönmektedir. Shaw'a göre *Babil*'de her tema duygusal bir travma üzerine inşa edilmiştir ve filmin birçok bölümü izleyiciyi konforunun dışına çıkartır. Hikâye karakterlerin acılarına yoğunlaştıkça film inanılmaz bir deneyim haline alıyor. Faslı çocuklar eylemlerinin sonuçlarıyla yüzleşmek zorunda kalırken Ahmed de erkek kardeşi ve babasının önünde polis tarafından ölümüyle sonuçlanacak şekilde vuruluyor. Amerika ve Meksika'ya sınır oluşturan çöl topraklarında çocuklarının hayatta kalması için mücadele vermeden önce Amelia'nın, oğlunun düğününde mutlu bir anı vardır. Sonuç olarak ABD'ye sınır dışı edilirken evin ve işini kaybetmiş olur (Shaw, 2011, 23). Filmde altı dil konuşulmaktadır: İngilizce, İspanyolca, Japonca, Arapça, Japon işaret dili ve Berberi. Film dil farklılıklarının iletişim kuramamada birincil faktör olmadığını vurgulamaktadır. Filmin bazı güçlü materyallerinde dil olmadan nasıl iletişimi kurulabildiği önerilmektedir. Bu duruma örnek olarak yönetmen yakın çekimlerle insanların yüzlerindeki acıyı ve diğer duyguları izleyiciye göstermesi verilebilir. Shaw, filmi melez bir film olarak nitelendirmektedir. Bunu nedeni filmde bir taraftan Brad Pitt ve Cate Blanchet gibi Hollywood yıldızlarına yer verilirken bir taraftan da İngilizce konuşmayan insanlar ve kültürler (Fas, Meksika, Japonya) odaklanan bir yapısının olmasıdır. Ağırlıklı olarak Meksikalı bir çekim ekibi, yerel oyuncular ve çekim yerlerine dayanmaktadır (Shaw, 2011, 13).

*Babil* izleyicilerine küresel bağlantılı hikâyenin doğrusal bir zamanda ilerlediğini düşünmelerine izin verir, ta ki filmin sonuna doğru bir telefon konuşmasının hikâyenin aslında doğrusal bir zamanda ilerlemediğini ortaya koyana kadar (Cameron, 2008, 24).

İñárritu'nun bütün filmlerinde, *Paramparça Aşklar ve Köpekler*'den başlayarak *Biutiful*'a kadar, kahraman varoluş için mücadele etmektedir. İñárritu'nun bütün konularında hayat ağır bir yükür ve kahramanların tercihi mezardır (Rabkin, 2011, 195). Yönetmenin son filmi *Diriliş*'te de yönetmenin



diğer filmlerine benzer şekilde kahramanın mücadelesi hayatta kalmaktır ve film boyunca bunun için mücadele vermektedir.

2010 yapımı *Biutiful* filminde üçlemenin aksine tek bir karakter ve onun hikâyesinin yanında yan hikâyelerden meydana gelmektedir. Depresif eşinden ayrı olarak yaşayan ve iki çocuğuna bakmakla yükümlü Uxbal hayatla ilgili mücadelesine devam ederken prostat kanserine yakalanır ve birkaç ay ömrü kalmıştır. Uxbal hastalığına direnmeye çalışır çünkü iki çocuğu vardır ve anneleri de dahil olmak üzere kimseye bırakmak istememektedir. Anker'in belirttiğine göre (2014: 15), İñárritu'nun *Biutiful*'i, insan haklarının çelişkilerini çelimsiz bir şekilde örneklendirmektedir. Filmin başında, Uxbal başlıca yollarla prototip bir liberal konudur. Kkanserin fiziksel semptomlarını ilk kez reddetmesi, onun zamansız ölümünü kaçınılmaz kılan, onu reddetmesinin direkt bir yan ürünü haline getirmesidir. Kendi zayıflıklarını kabul etmemektedir. Alkolik bir eş ile aslında bekar bir baba gibi kendi kendine yeten biridir. Uxbal sadece çocuklarına değil filmin yan hikâyelerini oluşturan göçmenlere de bakıcılık yapmaktadır. Onlara iş olanağı sağlamakta ve işverenden e komisyonunu almaktadır. Uxbal'ın bir diğer özelliği ölümler ile iletişim kurabilmesidir. Uxbal'ın bu özelliği ölümlerin ailesiyle ölümlerin arasında iletişim kurarak bundan kazanç sağlamasına neden olmaktadır.

Yönetmenin 2010 yapımı *Biutiful* filminin ana karakteri Uxbal'ın varoluşçuluğa karşı soruları vardır. Rabkin'e göre Uxbal hayata dair olarak hayat yaşamaya değer mi yoksa sabit bir mücadele mi? şeklinde sorular sormaktadır. Rabkin, Uxbal'ın aslında kadınlara ait olan, kader tarafından gelen geleneksel bir bakıcı rolü bulunduğunu belirtmektedir. En öncelikli görevi çocuklara bakmak sonrasında yasadışı göçmenleri polisten ve onların sömürücü patronlarından korumak olduğunu belirten Rabkin, Uxbal'ın, her şeyin birbirine bağlı olduğu bir evrenin merkezi haline geldiğini ifade etmektedir. İñárritu, bir röportajında *"İki çocuğum var ve bir erkeğin onlara bakmasının ne kadar zor olduğunu biliyorum. Uxbal'ın da görevi çocuklara, Çinlilere ve Afrikalılara bakmaktır. Herkes Uxbal'a güvenir, o da herkese güvenir. Her zaman onun göremediğimiz sayısız kökleri olan büyük bir meşe ağacı olduğunu düşünmüşümdür. Fakat ağaç düştüğü zaman bütün kökleri açığa çıkmaktadır"* (Rabkin, 2011, 197).

Filmde Uxbal'ın yaşamı verilirken yan hikâyelerde göçmenlerin istenmedikleri bir ülkede vedikleri yaşam mücadelesi, işveren tarafından sömürülmeleri ve işverenin ihmali sonucu hayatlarını kaybetmeleri verilmektedir.

Günümüz İspanya'sında çekilen filmde Uxbal karakterini İspanyol aktör Javier Bardem canlandırmaktadır. Küresel Hollywood yıldızlarında biri olsa da aktör kendi ülkesinde kendi ülkesinin sorunlarını göstermektedir.

Yönetmenin filmlerinde varoluşçuluğa dair karakterlerine sorular sordurmasının nedeni belki de yaptığı gemi yolculuğu sırasında okuduğu kitaplardır. Yönetmen bir röportajında okuduğu kitapların kendisinde yarattığı etkiyi şöyle dile getirmiştir: *"On yedi yaşımdayken Siddhartha'yı okumak aklımı başımdan almıştır. Cortazar ve Borges'in de birçok kitabını okumuşumdur. Bu dönemlerde zihin ve beden deneyimim inanılmaz şekilde gelişmişti. Bu dönem benim Katolik okulunda yasaklanan varoluşçu edebiyatı öğrendiğim dönemdir. Varoluşçuluk, anlamsız doğanın varoluşu ve bizim hiçliğimiz hakkında benim düşünmeye sevk etti. Bu dönem hayatımın en iç karartıcı dönemidir diyebilirim. Artık kendime entelektüel düzeyde bakabiliyorum. Bunlar filmlerimde her zaman yer etmiştir. Bunlar benim kim olduğumu ve nasıl düşündüğümü göstermektedir"* (Rabkin, 2011, 200).

İñárritu'nun 2014 yapımı filmi *Birdman*, Broadway'de bir tiyatro oyunu sergilenen bir oyuncunun (Riggan) oyununun ön gösterimlerinden galasına kadar uzanan birkaç gününü anlatmaktadır. Eski bir film yıldızı olan Riggan şimdilerde hem yazıp hem oynadığı "What We Talk About When We Talk About Love" adlı oyunu ve filmin ana beş oyuncusunun iç dünyası ve ilişkileri gösterilmektedir. Film, Riggan'ın ilk ön gösterimden önce oyunu için ukala ama yetenekli aktör Mike Shiner'ı kadrosuna dahil etmesiyle başlar. Film boyunca ön gösterimler, oyunun ses getirmesi, eleştirilenler tarafından beğenilmesi için Riggan'ın gösterdiği çaba verilmektedir.

Riggan, özel hayatında karısından ayrılmış, kızını oyunları için yanında asistanı olarak tutan ancak oyunundan başka bir şey düşünmeyen biridir. Riggan'ın bu tavrı kızını önemsememesine neden olmaktadır. Kendisi de bir öz eleştiri olarak kızına iyi bir baba olamadığını farkındadır. Riggan'ın tek düşüncesi onu sahnelerde olması için teşvik eden Raymond Carver'a saygı amacıyla değerli işler çıkardığını ispatlayabilmektir.

Riggan'ın kızı Sam ile olan bir diyalogunda kızının ihmâl edilmesi nedeniyle babasına serzeniş gösterilmektedir. Tanınmak isteyen ancak buna karşın hiçbir sosyal medya aracını kullanmayan Riggan'a kızının sözleri bir tokat gibi çarpmıştır: *"Blog yazarlarından nefret ediyorsun, Twitter ile dalga geçiyorsun, Facebook hesabın bile yok. Yok olan sensin. Önemli değilsin, buna alışsan iyi olur."* Sosyal medya araçlarına karşı olan Riggan'ın popüler olması gene karşı olduğu sosyal medya araçları vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Oyunun perde arasında sigara içmek için dışarı çıktığı sırada (bu sırada yarı çıplak bir haldedir) kapının üzerine kapanmasıyla ön caddeyi dolaşarak binaya girmek durumunda kalmıştır. Riggan'ı bu vaziyette gören halk ona büyük bir ilgi gösterir ve cep telefonlarıyla videoya kaydederler. Riggan o gece yaklaşık 350 bin kişi tarafından izlenmiştir.

Neredeyse tek bir mekânda geçen film (birkaç dış mekân haricinde genelde tiyatro binasında geçmektedir) kameranın bina içinde gezinmesiyle izleyiciyi bir film değil de bir oyunun içinde seyirci haline getirmektedir. Neredeyse hiç kesmenin olmadığı kamera kaydırmalarıyla, öznel kameranın nesnel kamerayla iç içe geçtiği bir teknik kullanılmıştır. Gece gündüz gibi zaman geçişleri kameranın gökyüzüne yükselip alçılmasıyla gösterilmektedir. Hollywood film yıldızlarından başrolü oynayan Michael Reaton ve Mike Shiner rolüyle Edward Norton yer almaktadır.

### 3. REVENANT (DİRİLİŞ) FİLMİNİN ÇÖZÜMLEMESİ

Michael Punke'un aynı adlı romanından uyarılma olan *Revenant* (2016) filminin Babil gibi melez bir film olduğu söylenebilir. Leonardo DiCaprio, Tom Hardy ve Lukas Haas gibi küresel Hollywood'un yıldızlarının yanında ana dili İngilizce olmayan insanları anlatan bir yapısı da bulunmaktadır.

Film kürk avcısı bir grubun Dakota olarak bilinen bir bölgede ayı avcılığı yapmalarını ve sonrasında başlarına gelenleri konu edinmektedir. Glas (Leonardo DiCaprio) ormanda avlandığı sırada bir ayı tarafından saldırıya uğrar. Ağır bir şekilde yaralanır. Ancak ayıyı öldürmeyi de başarır. Arkadaşları onu bulduğunda kan kaybından ölmek üzeredir. Vücudunda derin yaralar vardır. Avcı grubundan birileri Glas'ın öldürülmesini ister. Çünkü ağırdır ve taşınması kolay değildir yol koşullarında. Yolculuk sırasında Glas'dan dolayı kavga çıkar. Kar yağmaya başlar. Doğa koşulları ağırlaşmaya başlamıştır. Grubun lideri olan Yüzbaşı, Glas'ın ilk tedavisini yapmış yaralarını dikmiştir. Yüzbaşı doktor değildir ancak tedavi yöntemlerini doktor olan babasından öğrenmiştir. Yüzbaşı, Glas'ı yaralı olduğu için öldürmeye karar verir ancak son anda vazgeçer. Yanında ölene kadar üç kişinin beklemesini ve öldükten sonra onu gömmesini ister bunun için onlara yüzer dolar vereceğini söyler. Fitzgerald (Tom Hardy), Bridger (Will Poulter) ve Glas'ın oğlu Hawk (Forrest Goodluck) orada kalır. Bridger ve Hawk parayı kabul etmez ve Fitzgerald tüm parayı almak koşulu ile kalmayı kabul eder. Fitzgerald 300 doları aldığı zaman neler yapacağına dair hayaller kurmaya başlar ancak Glas'ın hayatta olmasından hoşnut değildir. Çünkü bu koşullarda daha fazla kalmak istememektedir. Fitzgerald Glas'a kendisini öldürmeyi teklif eder. Ancak Hawk buna engel olur. Fitzgerald, Glas'ın gözü önünde oğlunu öldürür ve bir köşeye atar. Bridger bu durumu fark etmez, Hawk'ın dolaşmaya çıktığını zanneder. Ancak Glas her şeyi görmüştür, yaralı olduğundan dolayı hiçbir şey yapamadığı için öfkeli. Fitzgerald Bridger'ı kaçırmak için ikna eder. Bridger ikna olur, Glas'ı bir çukurun içine bırakıp kaçarlar. Glas büyük bir zorlukla gömülü olduğu çukurdan çıkmayı başarır. Uzun bir süre zorlu doğa koşullarında hayatta kalma mücadelesi verir. Balık avlar, pişirmeden yer, avlanılan hayvanı çiğ olarak tüketmek zorunda kalır, yerlilerin saldırısına uğrar, kış koşullarında nehre girmek zorunda kalır. Glas'ın bu zorlu koşullarda ayakta kalmasının tek sebebi oğlu Hawk'ın intikamını almaktır. Yüzbaşı ve arkadaşları Glas'ı ormanda bulurlar ve Fitzgerald'ın yaptıkları anlaşılır. Fitzgerald Glas dönmeden gruptan firar etmiştir. Yüzbaşı Glas'ın durumunu görünce Fitzgerald'ın peşine düşmeye karar verir. Ancak Glas da onunla birlikte gitmek ister. Çünkü oğlu öldürülmüştür ve intikam için bu kadar zaman hayatta kalmaya uğraşmıştır. Yüzbaşı ve Glas, atlarına atlayıp Fitzgerald'ın peşine düşerler. Yolda ikiye ayrılırlar. Fitzgerald'ı ilk bulan Yüzbaşı olur ancak bu durum onun ölümüne mal olur. Yüzbaşının cesedini bulan Glas, Fitzgerald'ın peşine düşer ve bu zamana kadar durağan bir şekilde ilerleyen film Hollywood filmlerini aratmayan bir aksiyona dönüşür. Fitzgerald ve Glas'ın kavga sahnesi, vücutlarından çıkan kanın kameraya sıçraması filme gerçekçilik katmıştır. Glas, Fitzgerald'ı ağır yaralar ve nehre atar. O sırada oradan geçmekte olan yerliler Fitzgerald'ı öldürüp oradan uzaklaşırlar. Film Glas'ın kameraya bakmasıyla sona erer.

Yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi varoluş mücadelesi bu filmde de kendini göstermektedir. Glas insanlığın avcı toplayıcı döneminden kalma bir kahramanı andıran şekilde zorlu doğa koşullarında üstelik yaralı olarak hayatta kalmaya çalışmaktadır. Varlığının tek sebebi oğlunun

intikamını almaktır. Bu zorlu doğa koşullarında hayatta kalabilmesinin bir nedeni de belki de bir dönem yerlilerle birlikte yaşamasıdır. Avcı olmasından dolayı hayvanları avlamayı, derisini yüzmeyi, ateş yakmayı (herhangi bir teknolojik alet olmadan), soğuktan korunmayı (ölmüş atının organlarını çıkartıp derisinin içine saklanmıştı) bilmektedir. Filmin son sahnesinde Fitzgerald'a kurduğu tuzak da avcılık hakkındaki bilgisini de gözler önüne sermektedir.

Ana karakterin çok az diyalogunun olduğu filmin büyük bir bölümünde Glas, konuşmayarak doğa koşullarında olağanüstü bir performans sergilemektedir. Glas, Hz. İsa'nın yeniden doğuşu gibi tasvir edilmiştir. Kendisi için kazılan mezara atıldıktan sonra oradan mucizevi şekilde çıkarak zorlu doğa koşullarında yaralarını tedavi edip doğaya meydan okuması ve hayatta kalması Glas'ın da yeniden doğuşudur aslında.

İki ana karaktere bakıldığında (Glas ve Fitzgerald) iyi ve kötü olarak konumlandırılmalarına rağmen aslında ikisinin de amacı aynıdır: hayatta kalmak. Ancak Fitzgerald her zaman daha şanslı olmaktadır. Bridger ile Fitzgerald, Glas'ı terk edip gruba geri dönerken ısınacakları bir mağaraları vardır. Yemeklerini pişirerek yiyebilirler. Silahları vardır kendilerini koruyabilirler. Ancak Glas yiyecekleri çok fazla aç kaldığından çiğ olarak yemek zorunda kalır. Ateş yakıp pişirmek için bekleyemez. İki karakterin benzer sahneleri art arda verildiğinde bu durum izleyiciye sunulmaktadır.

Yönetmen çektiği sahnelerde izleyiciyi filmin içerisine çekmeyi başarabilmektedir. Glas'ın ayının saldırısına uğradığı sahne gerçek bir saldırıdan farkı yoktur. Glas, saldırıdan dolayı yere düştüğünde etrafında gezinen sineğin vızıltısı, ayının Glas'ın yanına döndüğünde nefesinden çıkan ses izleyiciyi sahnenin içerisine çekmektedir.

Zamansal olarak kesin bir tarihin verilmediği filmde kürk ticareti yapan Amerikalıların yerlilerin yaşadığı bölgeyi nasıl sömürdüğünü gözler önüne sermektedir. Kamera hareketleri Glas'ın Fitzgerald'dan intikamını aldığı son sahneye kadar durağandır. Uzun plan çekimler, kesme yapılmadan kamera kaydırma hareketlerinin yapıldığı görülmektedir. Kesmenin çok fazla yapılmaması belki de izleyiciyi dikkatini dağıtmadan gerçekliğin içine çekmektir. Zaman geçişleri Birdman filminde olduğu gibi kameranın yukarı kaydırma hareketiyle yapılmaktadır. Doğal ışığın kullanıldığı, yer yer karakterlere yer vermeden doğa manzarası görüntüleriyle izleyici baş başa bırakılmaktadır.

Film, yönetmenin diğer filmleriyle benzerlik ve farklılıklara sahiptir. Filmdeki çok dillilik (sadece İngilizce değil, yerlilerin konuştukları dilin de olması) yönetmenin diğer filmlerinde görülen ortak bir özelliktir. Özellikle üçleme de görülen parçalı hikâyelerin bütünü oluşturması bu filmde görülmemektedir. Tek bir ana kahraman vardır ve onun intikamını almak için hayatta kalma mücadelesi verilmektedir. Ancak film varoluşu ana tema olarak vermesi bakımından yönetmenin diğer filmleriyle ortak özellik taşımaktadır. Filmin ana karakterler olarak Hollywood yıldızlarına yer vermesi Babil ve Birdman filmleri ile ortak özellik taşımaktadır.

Yönetmen Revenant filmi ile Meksika'dan ve bu ülkenin insanların sorunlarından ayrılmış olsa da arka planda gösterdiği yerlilerin hayatı, Amerikalıların yerlilerin bölgesine gelerek ticaret yapmak için onları nasıl sömürdüğünü göstererek aslında gene diğer filmlerinde olduğu gibi sıra dışı hayatların öyküsünü gözler önüne sermiş olmaktadır.

#### 4. SONUÇ

İñárritu sineması, anlatı yapısı olarak değerlendirildiğine çağdaş anlatıya uymaktadır. Geleneksel anlatıda görülen başı, ortası, sonu olan, doğrusal bir çizgide ilerleyen bir hikâyeye anlatımı İñárritu'nun filmlerinde görülmemektedir. Yönetmen kurguda ileri geri sıçramalar ve farklı öyküleri ortak özellikler kullanarak kurgu ile bütün haline getirmektedir. Filmler parçalı olarak anlatılmakta, izleyicinin parçaları birleştirmesi beklenmektedir. Geriye ve ileri sıçramaların görüldüğü zamanın ve mekânın açık ve net olarak verilmediği filmlerdir. Geleneksel anlatıdaki gibi kapalı sonlar da filmlerde görülmemektedir. Filmlerin ucu açıktır ve izleyicinin hayal gücüne bırakılmıştır.

Yönetmenin filmlerinde ölüm ve varoluş teması göze çarpmaktadır. Özellikle 21 Gram, Biutiful ve Revenant filmlerinde yönetmen izleyiciyi ölüm ve varoluş üzerine düşündürmektedir.

Yönetmenin üçleme dışındaki (Paramparça Aşklar ve Köpekler, 21 Gram ve Babil) filmlerinde farklı karakterlerden oluşan bir yapboz görülmemektedir. Filmlere anlatısal olarak bakıldığında yönetmenin

üçlemesinin ardından anlatıda farklılaşmaya gittiği görülmektedir. Parçalı bir anlatıdan ziyade bütünlüğü olan tek bir hikâye üzerinden film sürdürülmektedir.

Filmlerde kullanılan dillere bakıldığında Babil, Biutiful ve Revenant'ta birden fazla dil, Paramparça Aşkılar ve Köpekler'de sadece İspanyolca, 21 Gram ve Birdman'de sadece İngilizce, konuşulmaktadır.

Kan görüntülerinin hemen hemen bütün filmlerinde yer aldığı görülmektedir. Özellikle Paramparça Aşkılar ve Köpekler'deki köpek dövüşlerinde köpeklerin ölümü ya da yaralanmaları sonrasında kan görüntüsü, Birdman'de oyundaki intihar sahnesinde sahte de olsa diğer oyunculara sıçrayacak kadar abartılan kan görüntüleri ve Revenant'da Glas'ın ayı tarafından yaralanmasıyla ve Glas'ın Fitzgerald'dan intikam alırken kameraya sıçrayan kan görüntüleri izleyiciye gerçeklik gibi sunulmaktadır.

Film tekniği açısından bakıldığından üçlemeden sonra kamera hareketlerinde yavaşlama, neredeyse kesmenin kullanılmadığı, kamera kaydırma hareketleriyle izleyicinin filmlerin içine çekildiği bir film dilinden söz etmek mümkündür.

## KAYNAKÇA

Anker, E. A. (2014). Bodily Vulnerability, the Human Rights of Immigrants, and Alejandro González Iñárritu's Biutiful. *Frame*, No: 27, s.11-26.

Cameron, A. (2008). *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. Newyork: Palgrave Macmillan Publishing.

Deleyto, C., Azcona, M. M. (2010). *Contemporary Film Directors: Alejandro González Iñárritu*, USA: University of Illinois Press.

Doğan Topçu, A. (2004). Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı ile İlişkileri. F. D. Küçükkurt, A. Gürata (Haz. / Ed.). *Sinemada Anlatı ve Türler*, (s. 49-93). Ankara: Vadi Yayınevi.

Mihoc, A. (2011). Crazy Narrative In Film: Analysing Alejandro González Iñárritu's Film Narrative Technique. *International Journal of Communication Research*, 1 (2), 109-117.

Piersecă, M. (2011). Gender, Corporeality And Space In Alejandro Gonzalez Iñárritu's Amores Perros. *Journal for Communication and Culture*, 1 (2), 111-127.

Rabkin, E. (2011). Alejandro Gonzalez Inárritu – Cinema of Crisis. *Style Zeitgest*, 1, 195-205.

Shaw, D. (2011). Babel And The Global Hollywood Gaze. *Situations*, 4 (1), 11-31.

Tierney, D. (2009). Alejandro González Iñárritu: Director Without Borders. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*. 7 (2), 101-117.