

**JAMES CAMERON İLE GUILLERMO DEL TORO
SİNEMASININ AUTEUR KURAMI PERSPEKTİFİNDE
KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ**

Handenur Gözde TAŞAN

191105103

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Radyo Sinema Televizyon Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KARA

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Eylül, 2022

**JAMES CAMERON İLE GUILLERMO DEL TORO
SİNEMASININ AUTEUR KURAMI PERSPEKTİFİNDE
KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ**

Handenur Gözde TAŞAN

191105103

ORCID: 0000-0002-8831-5503

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Radyo Sinema Televizyon Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KARA

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Eylül, 2022



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Handenur Gözde TAŞAN'ın

JAMES CAMERON İLE GUILLERMO DEL TORO SİNEMASININ AUTEUR KURAMI PERSPEKTİFİNDE KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ başlıklı tezi 16/09/2022 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek “Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca, Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak oy birliğiyle / oy çokluğuyla başarılı/başarısız olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Tez Danışmanı	:	
Üye	:	
Üye	:	

.....

Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

...../10/2022

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarından bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; çalışmamın Maltepe Üniversitesinde kullanılan “bilimsel intihal tespit programı” ile tarandığını ve öngörülen standartları karşıladığımı beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

TEŞEKKÜR

Çalışmamın ilhamını Prof. Dr. Mehmet KESİM'den aldığım Bilim Kurgu Sineması ve Dijital Kültür ve İletişim derslerine borçluyum. Tez konumu belirleme aşamasında emeği bulunan Dr. Öğr. Üyesi Gökçen CİVAŞ'a , tezi bir bütün olarak hazırlamamda gerek yönlendirmeleri gerekse motivasyonu ile ilerlememe destek olan, eserin bitişine kadar geçen zamanda bilgileriyle yolumu aydınlatan, destekleri ile şahsıma manevi güç kazandıran danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KARA ve kurumda Yüksek Lisans Danışmanı olan Seda Pektaş'a, bu süreçte tüm destekleriyle yanımda olan aileme ve fikir paylaşımında bulunduğum arkadaşlarıma teşekkürlerimle.

Handenur Gözde TAŞAN

Eylül 2022

ÖZ

JAMES CAMERON İLE GUILLERMO DEL TORO SİNEMASININ AUTEUR KURAMI PERSPEKTİFİNDE KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Handenur Gözde Taşan

Yüksek Lisans Tezi

Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Radyo Sinema Televizyon Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Kara

Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2022

Bu tez çalışması kapsamında ferdi yaratıcılığın sınırlarını zorlayarak “öteki” yönetmenlerden farklı olmuş ve eserleriyle dünya sinemasında sayılan nitelikli bir yer edinmiş James Cameron ile Guillermo Del Toroseçilmiştir. Yönetmenlerin eserlerinde ortaya koyduğu ayrıştırıcı biçim ve içerik özellikleri ile oluşturduğu bireysel üslubları, pek çok kişide hayranlık bırakmıştır. Yönetmenlerin Auteur Kuramı perspektifinden bakılırken bu kuramın gelişmesinde etkili olan eleştiriler ve tartışmalar da göz önünde bulundurulmuştur. Bu bağlamda kuram temel açıdan yönetmenin teknik üslubunu belirleyen öğelere odaklanarak var ettikleri dünya görüşlerinin etkileri ile eserlerinde izleyicilerine yansıttıkları verilerin alıcı tarafından anlamlandırılmasına dair yaklaşımları bünyesinde taşımaktadır. Yönetmenlerin toplum ve tarih verilerine bakış açıları, modern topluma getirdikleri eleştiriler, oluşturulmuş karakterlerinin yapısı, kullanılan metaforlar, filmin önemli bir birimi olan kurguya yaklaşımları, renkler ile mekân üzerine geliştirdiği bütünleşik düşünceler, kişiselkillerinin filme aktarımı, filmlerinde işlenen öykülerin ayrıştırıcı yanlarıyla birlikte filmografilerinin özgün ve tema bütünlüğü, senaryo yazımında yer almaları, filmlerine özlerinden kattıkları, yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendiği uzun metraj filmler göz önünde bulundurularak karşılaştıma içeren bir analiz yapılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Auteur Kuramı; Hollywood Sineması; James Cameron; Guillermo DelToro

ABSTRACT

A COMPARATIVE ANALYSIS OF JAMES CAMERON AND GUILLERMO DEL TORO CINEMA IN THE PERSPECTIVE OF AUTEUR THEORY

Handenur Gözde Taşan

Master Thesis

Department of Radio, Cinema and Television

Radio, Cinema and Television Thesis Master's Program

Thesis Advisor: Dr. Instructor Member Mustafa Kara

Maltepe University Graduate Education Institute, 2022

Within the scope of this thesis, James Cameron and Guillermo Del Toro, who have been different from the "other" directors by pushing the limits of individual creativity and have gained a qualified place in world cinema with their works, were chosen. The distinctive form and content features of the directors in their works and the individual styles they created have left many people in awe. While looking from the perspective of the directors' Auteur Theory, the criticisms and debates that were effective in the development of this theory were also taken into consideration. In this context, the theory basically embodies the approaches to the recipient's interpretation of the data they reflect to the audience in their works, with the effects of the world views they create by focusing on the elements that determine the technical style of the director. The directors' perspectives on society and historical data, the criticism they brought to modern society, the structure of their characters, the metaphors used, their approach to editing, which is an important unit of the film, the integrated thoughts they developed on colors and space, the transfer of their personalities to the film, the distinctive aspects of the stories in their films, as well as the original and thematic aspects of their filmography. It has been tried to make a comparative analysis by taking into account the integrity of the feature films, their participation in the scriptwriting, the fact that they added their essence to their films, and the feature films that they produced and directed.

Keywords: Auteur Theory; Hollywood Cinema; James Cameron; Guillermo Del Toro

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	İV
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI	V
TEŞEKKÜR.....	VI
ÖZ	VII
ABSTRACT.....	VIII
TABLolar LİSTESİ.....	XII
ŞEKİLLER LİSTESİ	XIII
BÖLÜM 1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	3
1.3. Önem	4
1.4. Varsayımlar	5
1.5. Sınırlılıklar	5
1.6. Tanımlar	6
1.7. Yöntem.....	7
BÖLÜM 2. KAVRAMSAL ÇERÇEVEDE AUTEUR KURAMI.....	9
2.1. Sinemada Auteur Kuramın Ortaya Çıkışı	9
2.1.1. Sinemanın işlevselliği	15
2.1.2. Sinemanın kavramsal sorgusu	16
2.1.3. Sinemanın diğer sanatlarla ilişkisi.....	17
2.1.4. Sinema üzerine: tartışmalar, yaklaşımlar ve kuramlar	18
2.2. Auteur Kavramı.....	21
2.2.1. Auteur kavramının gelişimi; Les Cahiers du Cinema Dergisi’nin yayınlanması.....	22
2.2.2. La Politique des Auteurs görüşünün ortaya çıkışı.....	24
2.2.3. Fransız Yeni Dalga Akımı ile auteur kuram ilişkisi.....	26
2.2.4. Fransız Yeni Dalga Akımı ve önemli yöntemleri	27
2.2.5. Yeni Dalga yönetmenler ve ortak özellikleri	30
2.2.6. Yeni Dalga yönetmenlerinin ilk film örnekleri	31
2.2.7. İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı ile auteur kuram ilişkisi	33
2.2.8. Auteur kuram çerçevesinde yönetimde olması beklenen nitelikler.....	34
2.3. Auteur Kavramının Gelişimi.....	36
2.3.1. Auteur kavramından kurama geçiş.....	42
2.4. Auteur eleştiri ve ilk temsilcileri.....	45
2.4.1. Alexandre Astruc ve kamera kalem	47
2.4.2. Bazin ve auteurist eleştiri	48

2.4.3. Truffaut ve mise en scene – metteur scene ayrımı	50
2.4.5. Andrew Sarris ve çemberler modeli	51
2.4.7. Sarris'in auteur kurama getirdiği üç temel ölçüt	54
2.2.5. Auteur üzerine: Astruc'un 'camera stylo' kuramı.....	56
2.4.8. Peter Wollen ve yapısalci yaklaşım	57
2.4.9. Peter Wollen'dan kurama bilinen şeklini veren G. Nowell-Smith'e	59
BÖLÜM 3. JAMES CAMERON & GUILLERMO DEL TORO	62
3.1. James Cameron'ın Biyografisi.....	62
3.1.1. James Cameron filmografisi.....	64
3.1.2. James Cameron'ın amaca yönelik filmleri	67
3.2. The Terminator filmi.....	67
3.2.1. The Terminator'e bakış	70
3.2.2. The Terminator filminin önemli sahneleri	75
3.3. Aliens Filmi.....	77
3.3.1. Aliens filmine bakış	82
3.3.2. Aliens filmi önemli sahneler	88
3.4. Avatar Filmi	97
3.4.1. Avatar filmine bakış	99
3.4.2. Avatar filminin önemli sahneleri.....	103
3.5. Guillermo Del Toro'nun biyografisi	107
3.5.1. Guillermo Del Toro filmografisi	110
3.5.2. Guillermo Del Toro'nun amaca yönelik filmleri	113
3.6. Mimic Filmi	113
3.6.1. Mimic filmine bakış	116
3.6.2. Mimic filmi önemli sahneler	120
3.7. Hellboy Filmi	123
3.7.1. Hellboy filmine bakış	125
3.7.2. Hellboy filmi önemli sahneler	127
3.8. Pan's Labyrinth filmi	132
3.8.1. Pan's Labyrinth filmine bakış	134
3.8.2. Pan's Labyrinth önemli sahneler	140
3.9. James Cameron & Guillermo Del Toro Filmlerinin Temel Özellikleri.....	146
3.10. James Cameron & Guillermo Del Toro Filmleri Arasındaki Benzerlikler.....	147
3.11. James Cameron & Guillermo Del Toro Filmleri Arasındaki Farklılıklar.....	147

3.12. Auteur Bir Yönetmen Olarak James Cameron	148
3.13. ‘‘Tech Noir: The Art of James Cameron’’ Kitabı.....	151
3.14. Auteur Bir Yönetmen Olarak Guillermo Del Toro.....	154
3.15. Teknik Analiz.....	157
3.15.1. Tarihsel perspektif ve ideoloji.....	161
3.15.2. Biçimsel analiz	162
3.15.3. Dekor ve ses kullanımı	164
BÖLÜM 4. SONUÇ	166
KAYNAKÇA.....	171
ÖZGEÇMİŞ	180



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. James Cameron Filmografisi	83
Tablo 2. James Cameron'un Amaca Yönelik İncelenecek Filmleri	85
Tablo 3. The Terminator Oyuncu Kadrosu	88
Tablo 4. Aliens Oyuncu Kadrosu	100
Tablo 5. Avatar Oyuncu Kadrosu	116
Tablo 6. Guillermo Del Toro'nun Amaca Yönelik İncelenecek Filmleri	128
Tablo 7. Guillermo Del Toro'nun Amaca Yönelik İncelenecek Filmleri	129
Tablo 8. Mimic Oyuncu Kadrosu	132
Tablo 9. Hellboy Oyuncu Kadrosu	141
Tablo 10. Pan's Labyrinth Oyuncu Kadrosu	150
Tablo 11. Andrew Sarris'in Çemberler Modeline Göre Cameron ve Del Toro'nun Filmlerinin Değerlendirilmesi	175

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Auteur Kuramı Model-Andrew Sarris (1962)	21
Şekil 2. Kinetoskopun 1895 Modeli	30
Şekil 3. Andrew Sarris'in Çemberler Modeli	70
Şekil 4. The Terminator Film Afişi	86
Şekil 5. The Terminator'un Sokak Serserilerinin Kıyafetini Çaldığı Sahne Görseli.....	92
Şekil 6. Tech-Noir Kulübünde Sarah'nın Terminatordan Kaçtığı Sahne Görseli.....	93
Şekil 7. The Terminator'un Polis Karakoluna Saldırdığı Sahne Görseli	94
Şekil 8. The Terminator'un Makyaj Çalışmalarına Örnek Bir Sahne	95
Şekil 9. Aliens Film Afişi	96
Şekil 10. Ripley'in Ateşli Silahla Kraliçe Yaratığı Arama Sahnesi Görseli	104
Şekil 11. Kraliçe Yaratığın Film Görseli.....	105
Şekil 12. İlk Filmin Ekibinin Başından Geçen Hikayenin Özetlendiği Sahne	106
Şekil 13. Michael Biehn	109
Şekil 14. Hudson'un Korku Nidaları	111
Şekil 15. Bishop'un Kraliçe Yaratık Tarafında Parçalara Ayrıldığı Sahne	113
Şekil 16. Kraliçe Yaratık ile Ripley'in Son Savaş Sahnesi	114
Şekil 17. Avatar Film Afişi	115
Şekil 18. Avatar Doğasının Görünümü	120
Şekil 19. Na'vilerin Görünümü	121

Şekil 20. Savaş Konuşması Yapan Neytiri	122
Şekil 21. Na'viler ile Amerikalılar	123
Şekil 22. Mimic Film Afişi	131
Şekil 23. Salgının Henüz Tespit Edilmeye Çalışıldığı Sahne	136
Şekil 24. Salgın İçin İnceleme Aşamalarından Bir Kare	136
Şekil 25. Susan'ın Judas Böceğini İncelediği Sahne	137
Şekil 26. Erkek Judas'ın Kafatası	138
Şekil 27. Hellboy Film Afişi	140
Şekil 28. Rasputin'in Geçidi Açtığı Sahne	143
Şekil 29. Hellboy ile Karşılan Sahne	144
Şekil 30. Müzede Olanlar İçin Müdahaleye Gidilen Sahne	145
Şekil 31. Hellboy'un Samael ile Mücadele Ettiği Sahne	146
Şekil 32. Rasputin'in Mezarına Yapılacak Gezinin Planlandığı Sahne	147
Şekil 33. Liz'in Yeniden Hayata Döndüğü Sahne	148
Şekil 34. Pan's Labyrinth Afişi	149
Şekil 35. Pan's Labyrinth İspanyolca Film Afişi	154
Şekil 36. Vidal'in Babasının Saati	156
Şekil 37. Pan ile Ofelia'nın Karşılaştıkları Sahne	157
Şekil 38. Ofelia'nın Heykelin Gözünü Yerleştirdiği Sahne	158
Şekil 39. Duvardaki Grotesk Çizim	159
Şekil 40. Ağacın Altındaki Dev Kurbağa	160

Şekil 41. Paleman'ın Ziyafet Sofrası	161
Şekil 42. Ofelia'nın Ölümü	162
Şekil 43. Tech Noir: The Art Of James Cameron Kitap Kapağı	168
Şekil 44. Tech Noir: The Art Of James Cameron Kitabındaki Makale Ve Çizimler ..	169
Şekil 45. Tech Noir: The Art Of James Cameron Kitabındaki Yaratık Çizimi	170
Şekil 46. Shape Of Water Filmi Amphibian Man Karakteri	172
Şekil 47. Hellboy Filmi Karakteri ile Shape Of Water Filmi	174
Şekil 48. Hellboy Karakteri ile Terminator Karakteri Benzer Özellikleri	176
Şekil 49. Pan's Labyrinth ve Avatardaki Ağaç Sembolizmi	177
Şekil 50. Aliens Filmi ve Mimic Filmindeki Yaratık Formları	179

BÖLÜM 1. GİRİŞ

1.1. Problem

Filmde görsel anlatının erken dönem basit düzeylerinin gelişmesiyle birlikte filmin dili de şekillenmektedir. İlk olarak, filmin dili oluşturulduktan sonra, gazete köşelerinde filmi eleştiren yazılar yer almaya başlamıştır. Bu dönemin gazete yazıları, 20. yüzyılın başları ile tutarlı olarak, çoğunlukla yüzeysel yorumlara dayanmakta ve zamanla yerlerini sistematik eleştirel görüşlere bırakmaktadır (Diren, 2017). *Auteur* kuramı İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra *Cahiers du Cinéma* dergisi çevresinde bir araya gelerek yeni bir film anlayışı yaratan Fransız film yapımcılarının çabalarından doğmuştur.

Bu teori sayesinde film, daha önce bilinmeyen veya görünmeyen yönetmenler tarafından görünür hale getirilmiştir. Ancak farklı manifestolar veya beyanlar arasında düzensiz bir şekilde gelişen yazar teorisi, farklı eleştirmenler tarafından farklı yorumlanmıştır. (Wollen, Sinemada Göstergeler ve Anlam, 2004). İkinci Dünya Savaşı sonrasında bu eleştirel görüşler teorik bir yapı ve dolayısıyla teorik bir görüş haline gelmiştir. Film eleştirisi birkaç türe ayrılabilir; göstergebilimsel film eleştirisi, feminist film eleştirisi, ideolojik film eleştirisi, psikanalitik film eleştirisi, toplumsal (tarihsel) film eleştirisi ve yazar film eleştirisi (Özden, 2004). Sinemanın doğuşundan bu yana birçok teori, akım ve yaklaşım geliştirilmiştir. Araştırmanın odak noktası olan yazarın teorisi, en etkili ve en çok tartışılan teorilerden biri olmuştur.

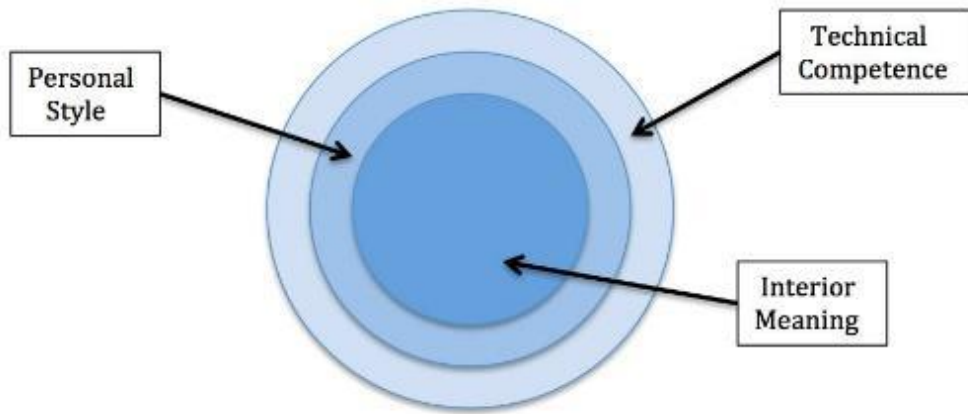
François Truffaut, 1954 tarihli "*Fransız Filminde Belirli Bir Eğilim*" makalesinde auteur teorisini ilk öneren kişi olurken Andrew Sarris, auteur teorisinde daha sistematik bir figür olarak karşımıza çıkmıştır. Bu, teorinin analizini hem daha kolay hem de anlaşılır hale getirmektedir. Warren'a göre Auteur teorisi, Amerikan filmlerinin ayrıntılı ve yüzeysel olarak incelenmesi gerektiği ve ticari filmlerin yanında daha değerli filmlerin olduğu görüşünden doğmuştur (Wollen, 2017). Filmler izlendikçe Hollywood filmlerinin iyi yanlarını fark edilmeye başlanmıştır ve Hollywood filmlerinin sadece ticari filmler olmadığı anlaşılmıştır. Fransız sinemacılar tarafından "*La Politique Des Auters*" (yaratıcı yönetmen) fikri ortaya atılmıştır (Esen, 2016). *Cahiers Du Cinema* dergisinin genç

yazarları bu görüşü gündeme getirerek bir süre sonra kendi filmlerini çekmişlerdir.

Film çeken bu gençler “Yeni Dalga Yönetmenleri” olarak anılmışlardır. Langbis malzemeyi temin etmiş, Bazin de temel yapıyı oluşturmuştur. 1950’li yıllarda Truffaut, Boltezer, Godard, Chabrol, Civette ile kuram üzerine tartışmışlardır. Tartışma soğuk ve mantıksallıktan ziyade şiddetli geçmiştir. Yaratıcı yönetmenler politikası ile film türleri anlayışlarını merkez alan *auteur* kuramı Truffaut’ya atfedilse de kolektif bir çalışmadır.

Auteur kuramının gelişim kronolojisi böyle özetlenebilir. 1954’te *auteur* teorisi üzerine yazdığı makalesiyle sinemada yatsınamaz katkısı bulunan François Truffaut, ticari sinemayı desteklemez, sanatsal sinemayı tercih etmiştir. Truffaut’un düşüncesine göre *auteur* bir yönetmen olduğunu iddia eden yönetmen, senaryosunun kendisine ait olduğu filmler yapmalıdır. Kendi senaryosu olmayan bir yönetmen *auteur* değildir. *Auteur* olan yönetmen hem özgün hem özgür olmalıdır (Akçora, 2015). *Auteur* Kuram’a en büyük katkı sahiplerinin Sarris ve Wollen olduğu söylenilebilir. Sarris, *Auteur* Kuram’ı tanımlarken üç temelde niteliğin gerekliliğinden bahsetmiştir; teknik yeterlilik, kişisel biçim ve iç anlam. Bu üç halka içinde Sarris’in en önem verdiği “iç anlam” (*Interior Meaning*): “tutarlı bir dünya görüşü, tutarlı bir düşünceler dizisidir.

Auteur Theory model –Andrew Sarris (1962)



Şekil 1. Auteur Kuramı Model-Andrew Sarris (1962)

(<https://1960sdaysofrage.wordpress.com/2020/11/12/andrew-sarris-notes-on-the-auteur-theory-in-1962>)

“Sarris bunu “iç anlam” yahut “görüş” olarak ifade eder ancak bunu dünyayı algılama şekli, felsefe veya yönetmene has daha büyük anlatı geleneklerinin mühim ve kararlılıkla ortaya konduğu şahsi anlatı da denilebilir” (Kolker, 2011, s. 87). Sarris’in bu söylemini ifade edecek olursak yönetmen filmin her noktasına imzasını atan kişi olmalı, setteki her konuya hakim ve bilgili olmalıdır. Kişisel biçime göre yönetmen filme kendi karakteristik özelliklerini yansıtmalıdır. Bu da demek oluyor ki izlediğimiz filmi yönetmeniyle tanıyabilmeliyiz. Kendine has ve kabul görmüş bir sinema dilini oluşturmalıdır. Yönetmen, kişiliği ile film arasındaki çatışma ortamına içsel olarak girebilir ve yönetmenin bu ortamdan kurtulması gerekir. Sarris bu özelliklerin tamamını barındıran yönetmenleri *auteur* yönetmen olarak adlandırmıştır. Kendi dönemi üzerinden bu yönetmelri örnekleyecek olursak: Chaplin, Welles, Bunuel, Dreyer, Vigo, Rossellini ve Bresson’dur (Karatay, 2015). Wollen’ın bu konudaki değerlendirmesi *auteur* kuramın ortak uzlaşından daha çok bireysel olarak ele alınması gerektiği yönünde olmuştur.

Zamanla gelişen ve dönüşen bu görüşler sonucunda *auteur* kuram iki ana düşünce çevresinde toplanmıştır. Bunlar temaya ve biçime değer verenler olarak gelişmiştir. Bu sırada *Auteur* yönetmen kavramı yanına “*Metteur En Scene*” kavramı da eklenmiştir. “*Metteur En Scene*” (*Metteuren sahnesi*) terimi, bir yönetmen tarafından senaryosu başkası tarafından yazılan bir film yapmak için kullanıldı. Yazarların yönetmenleri ise yukarıda da bahsettiğimiz gibi filmin tüm aşamalarına hakim olan kişilerdir. Bu dönemde *metteur* ve *auteur* kavramları çok tartışılmıştır. (Diren, 2017). Yönetmenler filmlerin her detayıyla ilgilendikleri gibi filme ruhlarını da katan asıl kişilerdir. Yönetmen kendine has tarzı olan filmin yegane sahibidir. “Burada her yönetmenin kendi biçimine önem verilir, çünkü ancak bu şekilde bir filmin içerdiği asıl anlamı yakalamak olasıdır; bu bir kişiliğin, kişiselliğin işaretidir” (Esen, 2014). Böylelikle film tüm hatlarıyla bir bütünlük sergilemiş olur.

1.2. Amaç

Çalışmanın temel amacı; James Cameron ve Guillermo del Toro’nun *auteur* yönetmen niteliklerini ve *auteur* kuramı bağlamında ilişkilerini ortaya çıkarmaktır. Bu çerçevede kültürleri, ülkeleri, dilleri farklı olan iki *auteur* yönetmenin, söz konusu farklılıklara rağmen filmlerindeki ortak noktaları belirlemek ve bunların nedenlerini saptamaktır.

Bu saptamalar ile auteur olmalarıyla birlikte ortak bir dünyaları olduğu görülebilecektir. Dünya görüşleri ve geleneklerine bağlılıkları yönünden ne derece benzerlik gösterdikleri yapılacak tez ile netleşecektir. Bu sayede etnik kültür ve coğrafyaları, yapıları, yaşları farklı olmasına karşın ortak bir dünya görüşü üzerinde buluştukları tema ve karakterlerinin ortaklıklar barındırdığı ortaya konmaya çalışılacaktır.

Çalışma üretimin son derece arttığı bu son elli yıllık periyotta yönetmenlerin hala eşsiz oluşlarını nasıl koruduklarını anlama noktasında da aydınlatıcı olacaktır. Karşılaştırma renk, biçim, anlatı gibi birçok maddede değerlendirilecek filme etkileri gözlenecektir. Bu bağlamlar ile yönetmenlerin birbirilerine benzer özellikleri auteur kuram çerçevesinde gerçekleştirilen film okumaları ile sonuçlandırılarak kanıtlamaktır.

1.3. Önem

Toplanan bilgiler ile öncelikle James Cameron ve Guillermo del Toro'nun *auteur* olduğu ispatlanmaktadır. İki yönetmenin de filmleri genel itibari ile bilim kurgu ve fantastik türler olmasına karşın daha önce ikisini ortak veriler üzerinden kapsayan bir değerlendirme yapılmış çalışma olmadığı için bu yönüyle ilk olması önemlidir. Yönetmenlerin birçok küçük ve büyük çaplı yönetmene örnek oluşu ve sinemalarına derinlemesine merak duyulması yönüyle de önem kazanmaktadır. Yapısal benzerlikleri, büyüleyici ve özgün katkılarla yarattıkları filmlerini, auteur kuramcıları; Astruc, Bazin, Trauffaut, Sarris, Astruc ve Wollen yaklaşımlarıyla ele alıp film okumaları sonucunda net verilere ulaşmak.

Ayrıca Hollywood fantastik sinemasında Hollywood tematik yapısının ve sinemasının öğelerini kullanmakta baskın bir yapı olması itibariyle farklı iki kültürün yönetmeninin bu baskıcı yapıyı filmlerinde nasıl işlediklerini anlamlandırma yönüyle de önemlidir. Yönetmenler hangi kıstaslarda birleşiyorlar (okul, aile, eğitim, çevre vs.) yapılacak film analizleri sonucu ortaya çıkacaktır.

1.4. Varsayımlar

Andrew Sarris'in *auteur* kuram için işaret ettiği gibi, yönetmenin "teknik yeteneği", yönetimde bulunan "tanınabilir kişiliği" ve yönetimde var olan "içsel anlam" olmak üzere üç ölçüt ile birlikte Peter Wollen'in yapısalçı açıdan şekillendirdiği film üreticisi yönetmeni ile filmlerinin değerlendirildiğinde James Cameron ve Guillermo Del Toro, ürettikleri film türleri ve görünürlüklerini dikkatle incelendiğinde benzerlikler barındıracakları kabul edilmektedir.

James Cameron ve Guillermo Del Toro'nun ikisinin de ayrı ayrı birer *auteur* yönetmen oldukları tezin dayandığı varsayımdır.

Cameron ve Del Toro sinema anlayışları ile özgündürler ve kendilerine has bir dil oluşturmayı başarmışlardır.

James Cameron filmlerini kendine has ele alış biçimiyle öne çıkmaktadır.

Del Toro'nun filmlerinde sorunları ele alış tarzı ve temaları biçimsel olarak kendini ortaya koymaktadır.

Cameron'un sineması ile Del Toro'nun sineması tematik, biçimsel ortaklıklar bulunduğu düşünülmektedir. İki yönetmenin filmlerinde ortak noktalar yönetmenlerin filmlerinde birbirlerinden etkilendikleri de bir diğer varsayımdır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmada aşağıda yer alan sınırlılıkların var olduğu kabul edilmektedir:

* Sinema sanat alanında çalışmalar yapan birçok yönetmen içerisinde James Cameron ve Guillermo Del Toro'nun seçilmesi temel sınırlılıktır.

* Çalışma James Cameron'un hem yönetmenliğini hem de senaristliğini yaptığı üç uzun metrajlı film ve Guillermo Del Toro'nun hem yönetmenliğini hem de senaristliğini yaptığı üç uzun metrajlı film ile sınırlanmıştır.

* Auteur Kuramı'nın teorik çerçevesinin yönetmen James Cameron ve Guillermo Del Toro'nun filmlerinin verilerini değerlendirmenin uygun olduğu inancından hareketle *auteur* teorisine yönelik eleştiriler değerlendirme dışı bırakıldı.

* Kuramın anahatlarını tanımlayan Andrew Sarris'in dediği gibi (yönetimde var olan "teknik yeteneği", yönetmenin "tanınabilir kişiliği" ve yönetmenlerde ontolojik olarak var olması nedeniyle onu diğerlerinde ayırtıran "iç anlam") diye belirttiği üç temel kıstas ve Peter Warren'ın ürün olarak verdiği filmi yapan yönetmen ile birlikte sonucunda ortaya konan filmleriyle birlikte değerlendirmeyi gerektiren yaklaşım temel teorik sınırları ifade eder.

* Çalışma yönetmenlerin ele alınan film analizleri sonucu ulaşılan verilerin karşılaştırılmasıyla sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

- **Film analizi:** Filmin teması, diyalogları, olay örgüsü, karakterlerin bağlantısı, tekniğin uygulanışı gibi birçok açıdan ele alınıp araştırmalar sonucu elde edilen verilerin kullanılarak film yapısını açıklamak için kullanılan tüm yöntemlerle birlikte yapılan detaylı teknik incelemedir.
- **İtalyan Yeni Gerçekçilik:** 1944-1952 yılları aralığında etkisini sürdüren, genel düşünceye göre Roberto Rossellini'nin 1945'de çekmiş olduğu "*Roma, Açık Şehir (Roma Città Aperta)*" filmi ile başlamış olup 1930 ve 1940'lı yıllarda Mussolini dönemi üretimi beyaz telefon filmlerine tepki niyetinde ortaya çıkmıştır.
- **Fransız Yeni Dalga:** 1950 yıllarının sonlarına doğru ve 1960 yıllarında etkisi bulunan birtakım Fransız film yapımcılarının, üretimini gerçekleştirdikleri eserleri ifade eden terimdir. Bu yapımcılar klasik film fonlarını reddetmeleri ile birlikte özgürlü bir akım olmaması ve tabuları yıkmalarıyla tanınırlar.
- **Cahiers du Cinéma (Sinema Defterleri):** 1951 yılında Andre Bazin'in öncülüğünü yapmasıyla kurulan, sinemada Yeni Dalga akımını başlatacak gruhun yazarlığında bulundukları dergi.
- **Anlatı:** Masal, öykü, roman benzeri yazınsal türlerde olay akışını ifade etme şekli.

- **Auteur:** Auteur, latince, temelini atan, değerini arttıran anlamındaki auctor 'dan gelir böylelikle filmi yazan ve özgünlükle yöneten sinema yönetmenleri bir anlamda *auteur*'dür. (Rifat, 2014)
- **Metteur en scene:** Başka bir kişinin yazdığı senaryoyu filme çeken, Filmine karakterini değil yalnızca ustalığını ve yeneklerini yansıtan yönetmendir. Auteur yönetmen filmde kendi düşünce ve duygularını anlatıp filme kişiliğini yansıtırken metteur en scene başkalarının tasarladığı evreni görselleştirmektedir. Bir başkasının hayalinde tasarlanan anlam kalıbını görsellikle aktarma görevinde bulunan metteur en scene için Truffaut aşağılayıcı bir tavır ile "senaryoya görüntüleri ekleyen kimsedir ve ne yazık ki bu doğrudur." der.
- **Biçim:** Dış çizgileri yönünden nesnenin niteliği, şekli, dış görünümü, eşkal.
- **Kişisel Biçim:** Kişinin yapısal olarak dışarıdan kendine has algılanış şekli.
- **CGI:** Bilgisayar tabanlı görüntü teknolojisidir. Filmlerde ileri teknoloji görsel özel efektler uygulamak için kullanılmaktadır. James Cameron'ın The Abyss (1989) filminde Mary Elizabeth Mastrantonio'nun yüzüne sahip olan bir su yaratığı yaratmak için kullanmıştır. Avatar (2009) filminde Na'vi halkı CGI teknolojisinin kullanımıyla gerçeğe dönüşmüştür.
- **Pirokinetik:** Ateş kontrolü anlamına gelir. Telekinezinin alt dallarından birisidir.

1.7. Yöntem

Araştırmanın hipotezleri ve test edilmeden önceki araştırma modeli aşağıdaki gibi belirlenmiştir:

Auteur teorisyenlerinin görüşlerinden hareketle, anlam bulmaya yönelik auteur kuramı yaklaşımı kapsamında elde edilen veriler değerlendirilmiştir. Mevcut yöntem temel olarak içerik analizine dayanmaktadır. Uygulanan yöntem, yazılı ve sözlü materyalin sistematik bir analizidir, ancak sözlü ve yazılı metni ölçme ve ölçme ve onu açık talimatlar şeklinde kodlama sürecine karşılık gelir.

Ana öncül, sayısal verilerde ne sıklıkta tekrarlandıklarını sınıflandırmak ve netleştirmektir (Demir, 2019). İçerik analizinin amacı 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. 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 (Yıldırım & Şimşek, 2005). Çalışmada içerik analizi yöntemiyle yönetmenler James Cameron ve Guillermo Del Toro’nun yönettiği filmler ile birlikte sinemalarında vücut bulan ortak noktalar ve dikkat çeken nitelikli kavramların üzerinde ayrıntılı bir çalışma gerçekleştirilmiş ve yönetmenlerin sinemasına hakim olan belirli/ortak temalar üzerinden değerlendirilmiş, amaca yönelik örneklem uygulanmıştır.

Cameron ve Del Toro’nun yönetmenlik özellikleri ve auteur olduklarına katkı sağlanmıştır. Cameron ve Del Toro filmlerinin incelenmesine katkı sağlanmıştır.

BÖLÜM 2. KAVRAMSAL ÇERÇEVEDE AUTEUR KURAMI

2.1. Sinemada Auteur Kuramın Ortaya Çıkışı

Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin 13 Şubat 1895'te tasarımını gerçekleştirdikleri Fransa için patentini aldıkları, görüntüleri kaydederek bir ekrana yansıtmaya yarayan sinematografin icad olunmasıyla başlayan sinema sanatı ortaya çıkışı itibari ile sanat dalları içerisinde yedincisidir ve diğer altı sanatı da içerisinde barındırmaktadır (Balcı, 2019). Sinemanın başlangıcı düşünüldüğünde çekilen ilk filmlerde görülen şudur ki; ışıktan yararlanma adına dış mekanda çekilen, belirli bir senaryosu ve senaryo kapsamında filmi yönetecek bir yönetmenleri olmayan belgesel türünde filmlerdir (Betton, 1990). Bu filmler; film olmaktan çok hareketli fotoğraf olarak tanımlanarak sinemanın ne olduğu anlaşılmaya çalışılmıştır.

1895'te Lumière kardeşlerin Paris'te gösterimini yaptıkları *'Trenin Gara Girişi'* filmi ile doğan sinema yirminci yüzyılın sanat formu olacaktır (İri, 2009). İlk sinemacılar günlük yaşamı ve gerçek mekânı kaydederken Lumière kardeşler belgesel içeriklere yönelmiştir. Sinema sanatının anlaşılıp kabul görmesi için kafa yormuşlardır. Film yapımcıları ilk iş olarak bu sanatın tanıtımını panayırlarda şehir meydanlarında, sirk gibi yerlere özel gösterimler yaparak halkın ilgisini çekmeye çalışmışlardır.

Bazin'de bu konu çerçevesinde ele aldığı yazısında şöyle ifade eder; “... Sinemanın ilk yapımcılarının öncelikli derdi bu sanatı izleyiciye ulaştırma çabası olmuştur. Sirklerde, taşra tiyatrolarında, müzikhollerde ve benzeri yerlerde toplanan halkın beğenisinin bu yöne çekilmesi sağlanmıştır” (Bazin, 2007, s. 36). Sinemanın icadı ile birlikte yapımcıların gayreti ve halkın da bu yeni oluşuma merakıyla sinemaya ilgi giderek artar ve Jean Luc Godard'ın ünlü lafını akıllara getirir o dönem ki sinemaya bakış “*Sinema ne sanattır ne de hayatın kendisi, ikisinin ortasında bir yerdir*” (İri, 2009, s. 12). Kendine bir yer bulmaya çalışan sinema tiyatronun ve fotoğrafın ötesinde bir sanat olduğunu ispat etmek durumundadır.

Çünkü sinema tabiri yerinde ise bir anlatı, bir aktarımdır (Lotman, 2012). Bu yönüyle sinema daha yeni yeni bilinirken; bir anlatım aracı olarak nasıl var olduğunu ve sinema sanatının nasıl bir dile sahip olması gerektiğini diğer sanatlardan ne yönde ayrıldığı gibi birçok soruyu da beraberinde de var etmiştir.

Sinema üzerine tartışmalar başlamış ve onu anlamlandırma süreci zamanla gelişmiştir. Sinemanın bir sanat olarak benimsenmesi hızlı olmamıştır. Sinemanın ürünü olan filmlere belirli bir dönem sürecinde sanat eseri olarak bakılmamıştır. *“Ne zaman ki kameranın açıları ve konumlandırılması bilinçli olarak yapılır, aydınlatmanın anlam yaratmadaki etkileri fark edilir ve bir senaryo ya da gerçekliğin aktarımında kullanılmasıyla bir dile dönüştüğü algılanır işte o zaman sanat olur sinema”* (Terek, 2011, s. 8). Sinemanın artık yalnızca belgeleme niteliğinde bir araç olmadığını gösteren Melies, sinemayı elinde sihirli bir araç olarak görmüş, Griffith ise sinemayı öykü ve masal diyarlarına kapı açan bir araç haline getirmiştir (Esen, 2014). Bu süreç içinde sinema artık bir sanat olduğunu ve bir dili olduğunu yavaş yavaş göstermiş ve film sektörüyle uğraşanların da üzerine kafa yormalarıyla gün geçtikçe daha da geliştiğini kanıtlarcasına yaptıkları filmlerle yedinci sanat olarak kabul görmektedir.

Lumière Kardeşler sinemasına varıncaya dek birçok mucit sergilemek üzere etkileyici ve sinematik eserler yaratmıştır. Bu çalışmalardan; bazıları tarafından filmin başlangıcı olarak kabul edilen kinetoskop, Thomas Edison'un hareketi görselleştirmek için icat ettiği ilk araçtı. Kinetoskop, film izlemek için bir araçtı. Edison'un icadı hareket yanılsaması vermekteydi, ancak görüntüleri ekrana aktarmakta yeterli olmamaktaydı.

Kinetoskop, dolaba giren izleyicilerin bir kulaklık takmak suretiyle bu kısa görüntüleri silindirik bir delikten izlemelerine olanak tanımaktaydı. Ancak kinetoskoplar toplu izlemeye izin vermemekteydi. Bir sinema perdesini ekrandan izleme etkinliği hiçbir zaman kıyaslanamaz hale gelmiştir. Edison'un icat ettiği cihaz, kaydedilmiş videoları bir arada izleme imkanı sunamasa da günümüzde sinemaların var olması için en büyük adım olmuştur.

Film tarihçilerine göre, filmin babaları Auguste Lumière (1862-1954) ve Louis Lumière'in (1864-1948) kardeşleri Edison'un kinetoskopunu geliştirerek sinematografi icat etti.



Şekil 2. Kinetoskopun 1895 Modeli (<http://scihi.org/kinetoscope-edison-wrong-way-invent-cinema/> (16 Ekim 2019)).

Fotoğrafçı ve fotoğraf malzemesi üretimi yapan bir babanın çocuğu olan Lumiere kardeşler, üretimden babaları kadar memnun değillerdi, aynı zamanda fotoğrafın bilimsel yanıyla da ilgileniyorlardı. Fotoğrafi hareketlendirip ekrana yansıtmayı hayal ettiler. Bu hayaller, bir iş gezisi için Paris'e giden babalarının Edison kinetoskopunu satın alıp Londra'ya getirmesiyle daha da canlandı. Sonunda bir gece Luis Lumiere uyuyamadı ve bu hayallerini gerçeğe dönüşmenin yolunu buldu. Auguste Lumiere sinematografin bulunuşunu şöyle ifade eder: “Edison`ın kinetoskopu, bizi kalabalık bir salondaki seyircilere, hareket eden insanları, nesneleri bir perde üzerinde, gerçeğe uygun bir biçimde gösterebilme düşüncesine yöneltmiştir.

1894 yılı sonuna doğru bir sabah kardeşimin odasına gittiğimde, bana rahatsızlandığı için gece uyuyamadığını ve düşündüklerimizi gerçekleştirebilecek bir düzenek tasarladığını söyledi. Görüntü içeren film, kenarlarına açılacak deliklere sırayla girecek tırnaklar aracılığıyla, dikiş makinesindeki yönteme benzer bir biçimde yukarıdan aşağıya doğru hareket ettirilecekti. Kardeşim bir gecede sinematografi bulmuştu (Teksoy, 2005). 1894'te Lumiere kardeşler işe koyuldular böylelikle sinematografin icatını gerçekleştirmiş oldular.

28 Aralık 1895'te Paris'teki Boulevard des Capucines'deki Grand Cafe'nin alt katlarında Salon des Indiens'da ilk halka açık film sergilerini yaptılar. 13 Şubat 1895'te sinematograf için bir buluş sertifikası aldılar. İlk filmleri ‘*Lyon'daki Lumière Fabrikasından İşçilerin Çıkışı*’ olarak adlandırdıkları bir dakika süren görüntüydü. Film, fabrikadan çıkış yapan işçilerin sadece bir dakikalık görüntüsüydü. İnsanlar üzerinde merak ve ilgi uyandıran gösterim, Lumière kardeşleri daha fazla film yapmaya itti. Zamanla sinematografin ünü tüm dünyaya yayıldı. 1896'da öncelikle Londra ve Brüksel'de, daha sonra Berlin ve Madrid'de, ardından Sırbistan, Rusya, Romanya ve İstanbul'da izleyiciler ile buluşmuştur.

İzleyicilere sunulan filmler herhangi senaryo bağlamında çekilmeyen, hikaye barındırmayan görüntülerden meydana geliyordu. Bu nedenle Lumière Kardeşler sinematografin fazla ileriye gidemeyeceğini ve zamanla şöhretinin kaybolacağı fikrine sahip oldular. Kendilerinden sinematograf almak üzere gelen George Melies'ı geri çevirdiler. Melies reddedildiği için hırsla kapılarak filmlerini üretmek için kendisine kamera yapmıştır. Belirli bir hikayeye sahip olan Melies filmleri kendisine ait olan evde çekilmiştir. Melies böylelikle kariyerinde bir dönüm noktası yaşamıştır. Paris’de yaptığı çekimde kamerası çalışmayarak kısa bir an durduktan sonra çekimi sürdürmüştür. Sonrasında görüntüleri inceleyen Melies bu olay hasebiyle kesme kurguyu keşfetmiştir. Çektiği diğer filmlere de bu tekniği uygulamaya başlamıştır. Görüntülerdeki kesme sayesinde sinema efektlerini ilk keşfederek uygulayan kişi olmuştur. Daha sonraları çıkan efektlerin başlangıcı böylelikle olmuştur. Melies onun dışındaki sinemacıların yaptığı tarzda sadece görüntüler kaydetmek yerine öykülü filmler çekerek öykülü filmin mimarı olmuştur.

Üretkenliği durdurak bilmeyen Melies; canavar ve yaratık gibi kurgu karakterler barındıran filmler çekmiştir. İlk bilim kurgu filmi olan ‘*Ay'a Yolculuk*’ filmi Melies tarafından 1902 yılında çekilmiştir. Ancak bu filmde çekim için stüdyo kullanılmış ve görüntüler hep sabit kaydedilmiştir. Edwin Porter stüdyolar dahilinde ilerleyen çekimleri durdurarak elektrikçi ve film göstericisi görevleriyle sinema sanatına giriş yapmıştır. Edison’un yanında yapımevinde çalışmaya başlamıştır. Yönetmelik kavramının önderlerinden olmuştur. Sokaklarda film çeken Porter, pan hareketini kameraya kazandıran ilk kişi olmuştur.

Çektiği “*The Great Train Robbery*” filmiyle western türü filme imza atmıştır. Porter’in girişimlerine kadar sinema dört duvarla sınırlı biçimde ilerlemekteydi. Melies kendi yapımını gerçekleştirdiği stüdyoda çekimlerini yaparken diğer sinema tutkunları kapalı alan, evleri ya da stüdyo ortamlarında çekim yapmaktaydılar. Sinema Porter’la birlikte artık dört duvar arasında sadece görüntülerden meydana gelen sınırlı yapısından kurtulmuştu. Böylelikle sinema sihrini açığa çıkarma şansı bulmuştu; gerçek insanları ve hayatı yansıtmak. Sinema esasen yaşamın bir yansımasıdır. Sinema sayesinde gerçek dışı bir evren oluşturulabildiği gibi kaynağı da hayatı.

Edison’un kamerası yardımıyla kayda aldığı görüntüleri kinetoskopundan seyre sunması, Lumière Kardeşlerin icat ettikleri sinematograf yardımı ile perdeye yansıtmaları Melies’in öykülendirerek kurgu yaptığı filmleri, Edwin Porter’in da dört duvardan kurtarak mekânsal olarak özgürleştirmesiyle kolektif bir şekilde ilerleyen sinemanın hikayesi; sinemaya gönül veren birçok kişinin yeni çekim teknikleri, kurgu uygulamaları, yeni türlerde üretilen filmleri ve daha birçok gelişme ile ilerleyişine devam etmiştir. Yaşamın aynası olan sinema bu nedenle hayat hikayelerinden ilham almıştır. İnsan ilişkileri, toplumsal değişimler, çatışma ve savaşlar başlıca film konuları olmuştur. Yönetmenler, bütün olayları farklı düşünce tarzlarıyla yorumlayarak bunun yanında bambaşka teknikler kullanarak sinemanın dönemlerle bölünmesinde önderlik yapmışlardır.

Sinema böylece teknik yönden ilgilenenlerin yanında bilimsel olarak da ilgilileri kendisine çekilmiştir. Pratik ve kuramsal kısmında çok sayıda bilgi sahibi olan nitelikli kitleyi kendisine bağlamayı başarmıştır. Çeşitlenen film türleri doğdukça bu türler üzerinde kuramlar geliştirilmeye başlanmış ve kitleler üzerindeki etkileri üzerinde mesai yürüten düşünürler ortaya çıkmışlardır. Sinema büyüyüp ilerleyişini sürdüğü yol boyunca ona ilgi besleyen kitle de artmıştır. Öz olacak biçimde sinemanın tarihine; mucitler, icatlar, film yönetmenleri ve filmler, kuramcılar ile birlikte kuramlar yön vermiştir. Böylelikle Lumière Kardeşlerin öngörülerinin tersine yüz yılı aşan süre boyunca, var oluşundan bu yana gözdeliğinden kayıp vermemiştir.

Bakıldığında bu sinemanın dünya genelinde bütün insanlık için değerini gözler önüne sermektedir. Başlangıçta eğlence aracı olarak görülürken ilerleyen süreç içerisinde tamamen ifade aracı yerini almıştır.

Fikir, teori, teknoloji, mühendislik gibi sinemanın özünün tartışıldığı bir ortamda birbirinden farklı konuda birçok farklı görüşler sunulmuştur. Bu görüşlerin bütünü sinema üretimini sanata dönüştüren dinamik bir haldir. Sinema, tartışmasız önceki sanatsal davranışla en açık ve en yakın ilişkiye sahip alandır. Hal böyle iken tartışmalara sahne olarak neredeyse tüm görsel ve işitsel araçları bir araya getirmesi açısından en yaygın araç haline gelmiştir. Gelişimi ve alt başlıkları; *"Sinema resimdi ama şimdi hareket ediyor veya müzikti ama bu sefer notalardan çok ışığın müziği. Ortak uzlaşma noktası ise sinemanın sanat olduğu üzerineydi."* (Stam, 2014, s. 17). Bir filmin tasarımının genel hatlarıyla detaylı bir incelemesinin yapılması onu ortaya çıkaran tüm faktörlerin bir noktada bağlanmasıyla doğru orantıdadır. Eğer böyle bir süreç yürütülecekse, tasarım öğelerinin tümü görsel algının bütünleştirilmesi, filmin ideolojik perspektifi ya da en basit tabirle filmin söylemek istediklerinin alt metni açısından iyi okunmalı. Bu işlem sonucunda; Sinemanın dilini oluşturmuş ve filmin tüm yapıtaşında var olan bir yönetmen sinemasından bahsetmek mümkündür.

Esasen bu ifade; kısıtlanmış bir bölge ile birlikte belirli zamanı ifade eder. Yönetmenin sineması diye tabir edilen; Auteur teorisinin kendisidir. Bu teori, sinemanın geliştiği, ulusal sinemaların ivme kazandığı verimli bir ortamın ürünüdür. Bu teori düşünülürken Hollywood sanatı ve yayılmacı politikasının incelenmesi gerekmektedir. Belki de Avrupa sinemasını yönlendirerek ve tabii ki Avrupa sinema ve sinemalarından sonra yine teori ve alternatif diller sinemanın temelini oluşturmuş ancak neredeyse otuz yıllık bir dönem tüm dünya ile uluslararası sinemayı etkisi altında toplamıştır.

Böylece; gelişimi, uluslararası sinema, sinemada sinemasal hareketlilik sağlar. Bu noktadan hareketle özellikle bu modelin ortaya çıkacağı Avrupa'da ulusal bazda önem arz eden yaratılış konusunda sinemanın gidişatını görmekteyiz. Jean Mitry'nin meydana getirdiği haliyle, filmin yapımcısı, realitenin kaba biçimini seçerek kendi algılanma şeklini oluşturmuş, gerçekliğe yepyeni bir söylem formülize etmiştir. Fakat bu dil yönetmenin sözleriyle ifade edilen bir dil olmuştur (Güçhan, 1992). Tarihsel gelişim aşamaları içerisinde etki- tepki yöntemi birden fazla tekrar eden süreçlerin oluşumuna fırsat veren etmen olmuştur. Filmlere konu olan akımlar, savaşlar, yıkımlar ve gelişimler gibi insanlığa etki eden olaylar ile olguların birlikteliğiyle yeniden ifade ediş şeklinin doğmasında etkin olmuştur.

Sinema var oluşu ile sanat dallarının en genç en birleştirici kitlesel ürünü olması nedeniyle daha fazla gelişim ve dönüşüm geçirmiştir. Özellikle Amerika Sinemasında tepki olarak meydana gelen birçok akım ve ulusal türler bulunmaktadır.

Bunlardan en öne çıkanlarından sayılabilecek olan ise kuşkusuz bütün akım ve düşüncelerden farklı, senama dilinin oluşumunda en belirgin özelliğe sahip *auteur* kuramıdır (Karatay, 2015). Robert Kolker, yönetmen anlamında değerlendirilecek sinemanın 1950’lerde son noktasına ulaştığını, auteur kavramının, Amerika ve Fransa arasındaki ekonomik-politik sebepler yüzünden Amerikan sinemasına katkı sağlamayı amaç edinen ülkenin sinema gidişatından memnun olmayarak tepkisini ortaya koyan bir takım entellektüel birlikteliği ile ortaya çıktığını söylemiştir. (Kolker, 2011). Bu eleştirel düşüncelerin kuramsal yapıya bürünmesiyle; Göstergebilimsel film eleştirisi, İdeolojik film eleştirisi, Sosyolojik (tarihsel) film eleştirisi, Psikanalitik film eleştirisi, Feminist film eleştirisi ve Auteur film eleştirisi gibi çeşitli türlere ayrılmıştır (Özden, 2004). Bu türler içerisinde filmin yönetmenle direkt bağlantısını araştıran auteur kuramı sayesinde film özgünlüğü ölçütlenebilir.

2.1.1. Sinemanın işlevselliği

Fazlasıyla etkili potansiyele haiz olan beyaz perdenin; ekonomik, ideolojik ve güzel duyu olmak suretiyle üç temel işlevi vardır. Sahip olduğu işlevsellik sebebiyle aksi düşünceye sahip kimseler ile anaakımın, beyaz perdeye konu olan içeriklerde bir hayli etkileri bulunmuştur. Sinema sanatı, kitlelerle kontak kurması yoluyla bilgiyi geçirmek, farkındalık yaratma ve eğlendirme olarak muhtelif etkilerle karşımıza çıkar. Sinema bu işlevleri amaç edinmiştir. Genellikle işlevler amaçlarla örtüşmektedir. Bir fiil hem gaye aynı zamanda işlev niteliği gösterebilmektedir. Sinemanın birçok alt türe sahip olduğu bilinmektedir. Beyaz perde seyircisi kendi ilgisinin yöneldiği türlerdeki filmleri izlemeyi tercih etmektedirler. Film türleri; drama, epik, aile, fantezi, suç, aksiyon, gerilim, aşk, spor, tabiat üstü, macera, animasyon, komedi, korku, müzikal, gizem, bilim kurgu ve westernidir. Tüm izleyicilerin özellikle ilgisini çeken bir tür bulunmaktadır.

Her bir tür, beyaz perdenin kitlelerle sanat aracılığıyla kontak kurma işlevlerinden bir ya da birkaçını yerine getirebilir. Bir macera filmini örnekleyecek olursak hem eğlendirip hem de adrenalin içerisinde dakikalar yaşatabilmektedir.

Ortaya çıkış nedeni bir merakla dayanan sinema yıllarca ticari gelir kapısı olarak varlığını devam ettirmiştir. Filmler gösterimleri gerçekleştiren kişilere maddi gelir sağlarken izleyenlere de keyifli dakikalar sunmuştur.

Edison'un başlattığı tek odada mercekten izlenen hareketli görüntüler sinemanın gelişimi sayesinde birlikte bir salonda beyaz perdeden izlenilebilir hale gelmiş, başlangıcında gösterilen hareket eden tren veya işçilerin fabrikadan çıkışı zamanla yerini sinemanın bir işlevselliği olduğu düşüncesinin çıkışına sebep olmuştur. Böylelikle sinema asıl amaç edinmesi gereken noktaya evrilmiştir. Tabii ki sinemanın işlevleri bir kural netliğinde var olmamıştır. Günlük yaşantı, hayat içerisinde karşılaşılan zorlu mücadelede, iyilik ve kötülükler, kazançlar ile kayıplar, savaşlar, yıkımlar, siyasi olaylar, bu olayların sonuçları, insanlar arasındaki iletişim, duygular bütün hepsinin beyaz perdeye yansması sinema işlevlerini doğurmuştur (Toptaş, 2020). Bu yansıma seyirci ile buluşarak hayatın izlencesi olmuştur.

2.1.2. Sinemanın kavramsal sorgusu

Sinemanın stüdyo sisteminden özgürleşmesi Avrupa sinemasının yeniden canlanmasına yol açtı. Sessiz filmler döneminde Avrupalı yönetmenler Hollywood klasik yapısına meydan okumaya yöneldiğinde otoritenin kısıtlamasıyla ifade biçiminin kısırlaştığı bir döneme girildi. Bunun devamında Avrupa film endüstrisinde altyazı ve dublaj uygulamaları ile ilgilenilen bir dönem başladı. Sessiz dönemde kurulan sinemasal birliktelik kurulamadı.

Umutsuzluğa neden olan bu durum İtalya'da oluşagelerek hayatın olağan akışını seyirciye yansıtmayı dert edinen Yeni Gerçekçilik akımının ortaya çıkışıyla tamamlandı. İlerleyen yıllar içerisinde farklı senaryolar ile bütçeli yapımlara karşı gelen Fransız isyanı diye adlandırılan yani "*yaratıcı yönetmen*" kuramı auteurun icadı ile sonuçlandı (Parkinson, 2015). Sinema üzerine düşünenler, kuramcılar sinemayı anlamlandırarak ona sanatsal bir kimlik hazırlama çabasında bulunmuşlardır. Andre Bazin'in de makalelerinde ele aldığı gibi sinemanın ne anlama geldiği, ne anlattığı izleyicinin ve eleştirmenin ne anladığı, çekim tekniğiyle ve kurgusuyla izleyenlere ne verdiği sorgulanmıştır.

Sınırları saptanırken; diğer sanatlarla olan bağının sorgulanması sinemayı anlamlandırmada yol gösterici olmuştur. “*Sinema derken günümüz kavramı olarak ne anlatmak istiyoruz?*” (Bazin, 2007). Bazin’in sorduğu bu sorunun yanıtını izlenen filmin dilinde, yönetmenin filme serpiştirmiş olduğu motiflerde ve diğer sinema öğelerinde aramak yararlı olacaktır. Günümüz yönetmenleri sinemaya daha bireysel bakış açısı, özgün bir çekim tarzında yaklaşmakta ve filmlerinde ticari kaygı yerine sanatsal kaygı ön plana çıkmaktadır. Sinemada anlamı sorgulayan bir diğer kuramcı ise sinemayı bir metin olarak göstergebilim yöntemi ile ele alan Christian Metz’dir.

Metz’in göstergebilim yaklaşımı tercih etmesi; film ayrıtlarının detaylı bir şekilde okunmasına da katkı sağlayacak bir analiz yöntemidir. Sinemada anlamın nasıl ortaya çıktığı sorusuna; sinemanın kendine has sözlü dillere benzemeyen bir yapısı olduğunu vurgulayan Metz, beyazperdeye yansıyan görüntünün bile tek başına bir anlatım aracı olduğunu söylemiştir. Yönetmen anlatmak istediği malzemeyi çevresinden doğal dünyadan rahatça bulabilir ve sinemasında da bu malzemeyi istediği gibi kullanarak görüntülerle anlatımını dışa aktarır (Ünal & Kaplan, 2011). “*Sinema dilinin temelinde dünyanın görsel olarak tarafımızdan algılanması olgusu bulunmaktadır*” (Lotman, 2012, s. 64). Bu bir bakıma yönetmenin kişisel algısının ve gerçek dünya da gördüklerini perdeye nasıl yansıttığı arasındaki bağın ardında deneyimlenen ve biriktirilen bir geçmiş ile alakalıdır.

Sinemayı anlamak için yapılan filmlerin iç anlamını kavramak ve sinemanın anlatı aracı olarak ne kadar geliştiğini hatta tarihi etkileme gücü olduğunu bilmek gerekir. Elbette ki sinemayı etkileyen birçok sosyal, ekonomik, siyasal etkenleri ve roman, tiyatro gibi sanat biçimlerini görmezden gelmek doğru olmaz. Aksi halde sinemayı anlamak ve anlamlandırmak pek mümkün olmayacaktır (Smith, 2003). Sinema yapıldığı dönem tarihiyle ele alındığında bizlere döneminden taşıdığı izleri aktaracaktır.

2.1.3. Sinemanın diğer sanatlarla ilişkisi

Sinemayı diğer sanat dallarından ayrı bir oluşum olarak görmek ilk safhada yanlış olacaktır. Çünkü ilk filmlerde edebiyat uyarlamaları, romanlar, öyküler kullanılmış; oyunculuklar teatral kökenli yönelimlerin ışığında sergilenmiş birde; resim sanatının ‘çerçeve’ ve ‘perspektif’ özellikleri çekime zemin hazırlayıcı alt yapı niteliğindedir.

Bazin bu konuyu řu řekilde aktarır: “*Sinemanın gemiřine řöyle bir baktığımızda karşımıza çıkan en ilgi çekici řey onun edebiyat ve tiyatro dallarının mirasısı olduėudur*” (Bazin, 2007). Tıpkı bir ocuėun ebeveynlerini taklit ederek eğitime bařlaması gibi bir durumdur. Sinemanın edebiyattan etkilenmesi ve tiyatroyla arasındaki baėın saėlamlıėının nedeni de böyle açıklanabilmektedir.

Sinema da bir gerekliėi ya da hikâeyi anlatırken diėer sanat dalları gibi estetik konusuna önem verir. “*Teknik aıdan iyi olan bir film izlenebilirdir fakat estetik kaygı ile aydınlatma, kamera aıları, çekim ölekleri, montajı, kurgulamadaki hassasiyet birer karakter kazanırsa o film unutulmaz olur*” (Ünal & Kaplan, 2011). Sinemanın yaratım süreci kiřiseldir; her yönetmenin bakıř aısı ve de elindeki teknik araları nasıl kullandığıyla deėiřiklik gösterebilir. Örneėin; İki benzer konu iki farklı yönetmenin elinde bambařka bir serüvene dönüşebilmektedir.

Bu da o yönetmenlerin sinema dillerinin özgünlüėünün kanıtıdır. Aslında bu resim, müzik, edebiyat içinde geçerlidir. En basit örneėi; Okullarda bizlere aynı bir konu verilip o konu hakkında kompozisyon yazmamız istendiėinde her birimizin konuyu ele alıř biimi farklı olmaktadır ünkü birey olarak algılanıp birikimler ölüsünde bakıldıėında hayata ve kâğıda dökülenler o birikimi yansıtmaktadır. Peter Wollen kitabında: “*Sinemanın da öteki bütün sanatlarda olduėu gibi bir tasarım bir de yorum bölümü vardır. Bir tarafta özgün öykü, roman ya da oyun ile çekim planı ya da senaryo durur. Diėer tarafta da yönetmenlerin yorumu vardır*” (Wollen, 2017, s. 64). Bu konuyla ilgili 1947 yılında Umberto Barbaro, yazdıėı bir yazıda kamerayı baz alıp onu kullanan kiřinin yaratıcılıėına vurgu yaparak “filmin yapılmasında kullanılan bütün aralar gibi, insanın yaratıcı gücüne baėımlı bulunan alıcı da, her bakımdan yontucunun elindeki yontma kalemi, ressamın elindeki fıra gibidir tıpkı” (Esen, 2014). řeklinde ifade etmektedir.

2.1.4. Sinema üzerine: tartıřmalar, yaklařımlar ve kuramlar

Sinemanın; anlamlandırılması, yorumlanması ve gün getike gelişimine katkı saėlayan bir bařka unsur da; ne olduėu, neler yapabileceėi üzerine yapılmıř olan tartıřmalar, yaklařımlar ve kuramlardır.

Bu durum film eleştirisinin de gelişmesini sağlamaktadır. “*Film eleştirilerinin bilimsel ölçütlere dayanarak yapılmaya başlanmasıyla ‘auteur kuram’ın doğuşu aynı tarihlere denk gelir. 1950’li yıllarda değişerek gelişen birtakım eleştiriler aynı zaman da auteur kuramında ilk kuramsal metinlerini oluşturur*” (Kablamacı, 2011, s. 145).

Sinemanın çok yönlülüğü elbette ki onun üzerine yapılan tüm tartışma kuram ve yaklaşımlar için alt yapıdır. Sinema tek yönden bakan hangi kuram olursa olsun yetersiz kalacaktır. Auteur kuramın çıkışı tam da bu süreçte olmuştur. Konuyla ilgili Şükran Kuyucak Esen şöyle der:

Tek yönlü bakışları dengelemek için auteur kuramın ortaya çıkması gerekiyordu. Çünkü Hollywood’un oluşturduğu stüdyo kuralları yüzünden tek tip üretime dönüşmüş popüler filmler nedeniyle stüdyoya kim girerse girsin bu kurallara uyulduğu sürece aynı filmi çekebilir anlayışı yerleşmişti. Filmlerin farklarını yaratan starlarıdır anlayışı egemendi. Yönetmenin ustalığını sahneye koyuşta gösterebilirdi. Çünkü eline verilmiş bir senaryo vardı zaten. İşte auteur kuram bu anlayışın dışında da filmler olabileceğini; yaratıcı bir yönetmenin kendine özgü özellikleri, kendi anlayışını, dünyasını, Hollywood sistemi içinde bile ortaya koyabileceğini gösterdi (Esen, 2015, s. 86).

Ticari sinemanın izlerini yapılan film şablonlarında görmek mümkündür. Bunun yanı sıra filmleri etkileyen yalnızca çekildikleri stüdyo kuralları değildir. Filmin üretildiği toplumsal yapı da filmin içeriğinde söz sahibidir. Filmler, mevcut toplumun aynasıdır.

Yapımcılar bunun bilincinde olarak seyircinin isteklerine yönelenerek çektiği filmde kar elde edebilmelidir (Kracauer, 2011). Sinemanın gelişimine katkıda bulunması amacıyla çekiler her film her yaklaşım bir boşluğu doldurur. Film yapımcıları kadar film eleştirmenleri, sinema ile ilgilenen onun yapabileceklerini sınırlarını araştıran kuramcılar da bu konu da emek harcamışlardır. Sinema kuramlarının asıl amacı sinemanın neler yapabileceğini sistemli bir şekilde ele almaktadır. Bu konu çerçevesinde J. Dudley Andrew şöyle der:

Kuram, temelinde ve asıl kaygı olarak önceliği tek tek filmlere ve tekniğe vermez, bunun yerine sinemasal yapabilirlik (sinemanın yapabilecekleri) olarak adlandırılan bir alan üzerinde yoğunlaşır. Bu yapabilirlik hem yönetmenlere hem de izleyicilere hükmetmektedir, onların yetileriyle belirlenmektedir. Her bir film, sinema eleştirmenlerinin açığa kavuşturmaya çalıştığı bir anlamlar sistemi oluştururken, bütün filmler bir araya getirildiğinde bir sistem oluştururlar. Bu sisteme sinema diyoruz” (Andrew, 2010, s. 24).

Sinema kuramlarına yön veren yaklaşımlardan biri de psikanaliz konusunda; Sigmund Freud ve Jacques Lacan’ın yaptıkları çalışmalarıdır.

“Aslında sinema ve psikanaliz arasındaki ilişkiler eleştirel bir yöntem olarak görülenin ardına saklanarak gerçekliği ortaya çıkarmak gibi amaçlarla filmde mevcut olan göstergelerin gün yüzüne çıkarır” (Gürata, 2010, s. 58). Film analizinin gelişimine yardımcı olan bir yaklaşımdır. Toplumsal yapının bir ürünü olan filmleri anlama ve anlamlandırma film analizinin temel amacıdır. Filmin yapıldığı dönemin kültürel ve siyasi durumu film analizinin değerlendirme ölçütleridir (İri, 2009). Sinemanın doğduğu yıllardan itibaren İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar devam eden süreçte sinema üzerine tartışmalar olmuş ve bu tartışmaların konusu genellikle gerçekliğin yalın haliyle kalmasını isteyenler ile o gerçekliğin ele alınıp dönüştürülmesiyle yeniden yaratılması ile ortaya yeni bir şeyler konulmasını isteyen kuramcılar arasında yaşanmıştır.

Bu konuda J. Dudley Andrew bir yazısında şöyle der: “bu tartışmalar ‘gerçekçiler’ ve ‘biçimciler’ arasındaki bir çatışmadır. İlk grupta bulunanlar ham gerçekliği filme katmak niyetindelerken; ikinci grupta yer alanlar daha ziyade filmin hammaddesini dönüştürerek elde edilebilecekleri üzerinde uğraşıyorlardı” (Gürata, 2010). Sinema eleştirmenlerinin, kuramcılarının sürekli sinemayı sorgulaması, kendi aralarında tartışmaları ve bunun daha disiplinli bir şekilde yapılması için zaman içinde okullar açıldı, sinema dergileri yayınlandı. Bunlarla birlikte; “sinema kuramlarının gelişimi, sinema okullarının açılması, başka disiplinlerden gelen kişilerin sinemayla ilgilenmesine paralel olarak film eleştirisi de gelişmiştir” (Kablamacı, 2011). Bu gelişmeler film eleştirilerinin öznel bir yapıdan nesnel bir hal almasına ve kuramsal yaklaşımları dayanak alan yayınların artmasına olanak sağlamıştır. Artık sinema çağdaş bir sanat ve özgün bir anlatım aracıdır.

2.2. Auteur Kavramı

Sinemanın bir sanat olduğunu kanıtlayan teori; belirli bir alandan gelen fikirlerin teoriye çevrilmesidir. Film sanatındaki akımlar biçime ya da gerçekliğe odaklanır. Bazı teorisyenler filmlerin gerçekliğin kopyası olmadığına ve yönetmenlerin resmi olarak değiştirmesi gerektiğine inanırken, bazı teorisyenler filmlerin nesnel olarak gerçeği yansıtması gerektiğine inanıyor. Filmin gerçeği yansıttığına inanan teorisyenler, nesnel olarak filmin gerçekliği diğer sanat dallarına göre en ilkel şekilde yansıttığına inanırlar. Onlara göre filmler, gerçekliğin biçimsel özelliklerini tamamen göz ardı etmek yerine gerçeği doğru bir şekilde yansıtmalıdır. Bu teorisyenlere göre, içerik her şeyden önemlidir. Andre Bazin, bu görüşe sahip önde gelen teorisyenlerden biridir. Bazin gerçekliği ve nesnelliği savunurken, filmin gerçekliğine uymayan aşırı sahneleri, göz alıcı kostümleri, abartılı makyajı, ışıklandırmayı ve diyalogları reddetmektedir. Bu özellikleriyle tiyatro ve sinema arasındaki fark üzerine de araştırmalar yapmaktadır.

Cahiers du Cinema dergisinde çok sayıda yazısı bulunan aynı zamanda derginin kurucusu olan Fransalı sinema eleştirmeni Bazin, başlarda filmler üzerine çok sayıda eleştiri yazarken zaman içerisinde sinemanın anlatısındaki asıl amaç ve aslında sinemanın ne ifade etmesi gerektiği üzerine yoğunlaşmıştır. Böylelikle önceden sinema eleştirmenliği yapan Bazin zamanla bir sinema düşünürü haline gelmiştir. Ondan sonra gelecek olan Fransız yönetmenlerinden Truffaut, Godard gibi isimlerin ilhamı olmuştur. Benzer düşünceler ve aynı dergi etrafında birleşen bu kişiler Fransız Yeni Dalga akımını kurmuşlardır. Düşünülenlerin teori veya eyleme geçmesi, üretime dönüşmesi anlamındaki kuram; sinema ve sanatın birleşimiyle ortaya çıkmışlardır.

“Yapılan her film sanat değeri taşır mı?” peki *“Sinemanın da kendine ait bir dili var mıdır?”* veya *“Her film bir anlatı yapısına sahip midir?”* tarzındaki sorular ile merak edilenler sinemayı tanımaya böylelikle sanat olan sinemayı anlamaya yardımcı olur. Auteur kuramı bunlar gibi sorular yardımıyla sinemanın derinliğine inebileceğimiz kurumlardan bir tanesidir. Nasıl ki her film sanat değeri taşıyamıyor ise her yönetmen de auteur olarak değerlendirilemez. Auteur kuramı; yönetmenin ne tür katkıları ile auteur olduğu filminde hangi özellikleri barındırması gerektiği, yönetmenin sinema sanatındaki etkisi üzerinde bir tartışma götürür.

Chiers du Cinema'da yazarı eleştirmenler tarafından geliştirin auteur kuramın son şeklini almasını sağlayanlar Fransız Yeni Dalga yönetmenleridir. Auteur kuramı başlangıçta Fransız Yeni Dalgası olarak tanınan sinemasal sismik kaymayı beslemesine ek olarak, popüler ve akademik eleştiri tarzını da tamamen değiştirerek film yönetmeninin süperstar olarak yeniden icat etmek için sinemanın işbirlikçi doğasını destekleyerek bu düşünceye karşı suçlayıcı bütün aşğılamaların karşısında durdu.

Ancak auteur kuramının belki de en büyük başarısı, Hollywood stüdyo sisteminin Avrupa sanat sinemasının çok kültürlülüğünün hakkında gelme becerisini yeniden değerlendirmeye zorlamasıydı (Parkinson, 2015). Bu zorlama sonucunda sinemada yepyeni farkındalık durumu söz konusu olmuştur.

Fransız sinema salonları çoktandır bekletilen Amerikan ithal filmleriyle dolunca, sinema ilgilileri Alfred Hitchcock, Howard Hawks ve Nicholas Ray gibi Hollywood yönetmenlerini, eleştirmenden-dönme yönetmen Alexandra Astruc'ün *kamera stilo* (*caméra stylo*) yaklaşımını takip ederek ve kamerayı tıpkı bir yazarın kalemini kullanmasına benzeterek, işlerine yazarlar gibi aynı kişilik ve tutarlılık hissini taşıyan Jean Renoir, Roberto Rossellini ve Robert Bresson gibi Avrupalılar'la denk düzeyde görmeye başladılar.

Gerçekten de mizansen kullanımının cesaretli tutumu ve özgün oluşu, François Trauffaut'nun 1954'te üretimlerinin görselliğinden fazla oyuncularını önemseyen eski moda *cinéma du papa*'nın [babanın sineması) Jean Delannoy, Claude Autant-Lara, René Clément ve Henri-Georges Clouzot gibi kapalı düşüncedeki yönetmenlerini yargılamak için "*Fransız Sinemasında Belirli Bir Eğitim*" makalesini yayımlamasına yol açmıştır.

2.2.1. Auteur kavramının gelişimi; Les Cahiers du Cinema Dergisi'nin yayınlanması

Fransız filmleri dışındaki filmlerinde gösterimine izin verilmesi ile Fransa'da sinema yaralarını sarmaya başlamıştır. Bulunulan girişimlerden en önemlisi; '*yeni gerçekçilik*' akımından biçim yönünden etkilenecek yoluna başlayan Yeni Dalga akımı temsilcilerinin, bir dergi kurarak orada sinemaya dair düşüncelerini dile getirmeye başlamalarıdır.

Hatta yazmanın ötesine geçip teorilerini film yaparak uygulamaya dökenler de vardır. Joseph-Marie Lo Duca, Leonid Keigel ve Jacques Doniol-Valcroze ile beraber 1951 yılında ‘Les Cahiers du Cinema’ dergisini kurmuştur. Sinema üzerine kuram ve görüşlerini bu dergide yayınlamaya başlamıştır. *Cahiers Du Cinema* dergisi Andre Bazin’in yönetiminde Avrupa’nın en etkili kurumsal yayını olmuş ve Yeni Dalga’nın ortaya çıkmasına önemli fayda sağlamıştır.

Akımın öncü temsilcileri arasında; François Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Andre Bazin vardır. Sadece içlerinde bir tanesi ölene dek bu dergide eleştirmen olarak yazılar yazmış, hiç film yapmamış ve hep kuramcı olarak kalmıştır. O kişi Andre Bazin’dir. Bu derginin ‘gerçeklik’ üzerine yoğunlaşmasına esin kaynağı olan ve yazdıklarıyla derginin kuramsal açıdan gelişimine katkı sağlayan kişi Andre Bazin’dir. Bu derginin yayınlamış olduğu makaleler; kendilerinden önceki sinema sistemini eleştiren, yeni dalga akımı ile yenilenecek olan sinemanın nasıl özellikleri olması gerektiği üzerinedir.

Bu eleştirmen ve yazarlar karşı çıktıkları sinema anlayışının aksine daha özgün, kalıplara sıkışmamış ve kendilerine esneklik sağlayacak çekim aletleriyle film çekmişlerdir (Odabaş, 2013). Yeni dalga akımının genç ve tecrübesiz yönetmenleri; Henri Langois tarafından kurulan Fransız Sinematek’de sinemanın tarihini kapsamlı olarak ele alırlar ve neredeyse on yıl *Cahiers du Cinema* dergisinde teorik hem de eleştirel yazılar yazıp ardından uygulamaya geçerek söylediklerini pratiğe döküp film çekmeye başlamışlardır. Elbette sinemaya dair kültür birikimleri vardır lakin film çekimi konusunda deneyimsiz olduklarından birçok çekim hatası yapmaktadırlar.

Bu hataları düzeltmek için yaratıcı çözümler bulmaları gerekmiştir. Örneğin; sıçramalı kesme yöntemi. Bu yöntem yalnızca filmi izleyenin zihninde birtakım görüntüler meydana getirmek için değil, bununla birlikte çekimi gerçekleştiren sahnelerdeki kamera ve de oyuncu hatalarının da örtülmesi için kullanılmıştır (Öztürk & Sönmez, 1986). Bu genç yönetmenler filmlerini farklı kişisel öğelere dayandırarak çekmeler de her konu da hem fikir olmasalar da; *Cahiers du Cinema* dergisinin yazarları olarak iki temel hususta birleşmişlerdir. Bunlardan ilki, ‘mise-en-scene’ diğer adıyla sahneye koyma; ikincisi ise ‘la politique des auteurs’ yani yazarlar politikasıdır.

Yazarlar politikası yaklaşımına yakın olan isimlerden ilki; Giraudox’a göre ‘yapıtlar yoktur yalnızca yazarlar vardır’ der. İkinci isim olan; François Truffaut’ta bu yaklaşımı; ‘Eser değil sadece yazarlar vardır’ deyip destekleyerek; yazarlar politikasının oluşumuna katkıda bulunmuştur.

Elbette bu yaklaşıma tümüyle katılmayanlarda vardır bunlardan biri olan Bazin, yazarların kendine has yeteneklerinin olduğunu fakat bunun yanında filmin de sinema tarihinde yeri olduğunu ifade etmektedir demiştir (Odabaş, 2013). Yazarlar politikası yaklaşımının kişisel özellikleri analizde faydalı olacağını savunmuştur. Bunun için *Cahiers du cinema* yazarları yazılarında özellikle bazı konuların üzerinde hassasiyetle durmuşlardır. Bunları Esra Biryıldız’ın ilgili yazısından aktarmak yerinde olacaktır. *"...kişilerin filmleri, tıpkı bir romancının bir kitap yazması ya da bestecinin bir müzik parçasını yaratması gibi yorumlamaları gerektiğini ve klasik Hollywood film yapımından farklı yeni bir sinema dili bulunmasının gerekliliğini savunmuşlardır"* (Biryıldız, 2012, s. 18). *Cahiers du Cinema* dergisinin yazarları olan;

Bazin, Truffaut, Godard ve Chabrol, yazılarının alt yapısını sağlamlaştırmak ve geliştirmek için İtalya’da gelişen ve savaş sonrası filmlerin sunduğu zengin metinlere başvuruyorlardı (Odabaş, 2013). Bu başvuru kaynakları dışında sinema ile ilgili eleştiriler yazmanın film çekmeye eş değer olduğu fikrine de sahiptirler.

1955 yılı Fransız geleneksel stüdyo sistemi film yapımı için duraklama ve yeni bir sinema dili için ise var olma dönemi oldu. Sinemayı bireysel bir anlatım aracı olarak gören yeni bir akım oluştu. Max Ophüls; sinemayı bütünüyle ele alarak dili görsel açıdan kullanabileceğini fark etti (Öztürk & Sönmez, 1986). Buna karşın genç yapımcılar üzerindeki en büyük etki; 1950’li yıllarda film akımlarından ve stüdyo sistemine bağımlı kalmadan film çeken yönetmenlerden kaynaklanır.

2.2.2. La Politique des Auteurs görüşünün ortaya çıkışı

Yeni dalganın genç yönetmenlerinin cineclublerde çok sayıda Amerikan filmleri izlemeleri ve sinematek arşivinden yararlanarak Fransız filmlerinin yanı sıra eski tarihli filmleri görmeleri ve şimdiki filmlerle kıyaslamaları fazlaca önem arz etmiştir.

İleride yönetmenlik yapacak genç eleştirmenlerin sinema üzerine bir birikim sağlamalarına ve yönetmenleri, filmleri kıyaslamalarını ortam hazırlamıştır. Böyle bir ayrıma varan genç eleştirmenler Hollywood filmlerine ve yönetmenlerine de eleştirel bir merceklerle bakarak tarzlarını, sinema dillerini anlamlandırmaya çalışarak filmlerdeki farklılıkları kişisel izleri takip etmeye başlamışlar.

Hollywood'un ticari stüdyo sisteminde bulunan katı kurallar içinde dahi birtakım yönetmenlerin kendi üsluplarına uygun bir anlatımı seçtiklerini fark ederler. Bu farkındalık onlarda heyecan yaratır böylece '*La Politique des auteurs*' şeklinde adlandırdıkları görüşünü geliştirirler (Esen, 2015). Bu görüş bir bakıma bir şablonda kalıplaşmış bir sistemle dahi olsa yaratıcı olan bir yönetmenin filminin diğer yapımlardan farklı kılan yanları olduğunu görmeleri ve o yönetmenin kişiselliğinin yansımaları yakalayan sahnelerin tekrar tekrar izlenmesiyle can bulur. Haliyle bu özgünlüğü yazılarıyla göstermek bu genç eleştirmen ve yönetmenlere düşmektedir. Bu genç yönetmenlerin öncelikli amacı; film yapımı ile anlatım biçimlerine dikkat çekmektir. Yeni dalga akımının temsilcisi olan bu gençler;

Nicholas Ray, Cinematheque'te filmleri büyük beğeni ile seyretmiştir. Orson Welles, John Ford ve Howard Hawks benzeri sinema yönetmelerini gözden geçirmiştir. *Cahiers*'te yer alan yazılarında auteurun yapıtlarındaki ana fikir, tema ve stil çerçevesinde benzerlikler taşıdığı gibi bu yönetmenlerin filmlerinde de devamlı bireysel izler olduğunu göstermişlerdir (Wiegand, 2011). '*La politique des auteurs*' diğer adıyla 'yazarlar politikası' görüşüne hayat veren Erich Rohmer, François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Jacques Daniel - Velcroze gibi '*Cahiers du Cinema*' dergisi eleştirmenlerinin bir çoğu yazılarının ardındaki birikim ile kendileri de film çekmeye başlamışlardır.

'*La Nouvelle Vague*' yani Yeni Dalga yönetmenleri denilen bu gençlerin filmi ele alış tarzları ve anlatı temaları birbirinden ayrılabilir ancak ortak görüşün getirdiği akımın etkisiyle aynı kaynaktan beslenirler (Esen, 2015). *La politique des auteurs* görüşünü yansıtan bu yönetmenlerin filmleri de konulara bakışları da kişiseldir. Elbette kendi sinemalarını oluştururken beğendikleri, esinlendikleri ve hatta filmlerinde atıflar yaparak '*yaratıcı yönetmen*' olduklarını savundukları isimler olmuştur.

1930'lu dönemde Jean Vigo ve Jean Renoir gibi yönetmenlerle, Vittorio De Sica ve Roberto Rossellini'yi de içine alan İtalyan Yeni Gerçekçi sinemaya ve John Ford, Alfred Hitchcock, 1930'lardaki Jean Renoir, Jean Vigo benzeri sinema yönetmenlerine, Roberto Rossellini ve Vittorio De Sica'yı da içeren İtalyan Yeni-gerçekçi sinemasıyla birlikte Orson Welles, Alfred Hitchcock ve Howard Hawks gibi kimi Hollywood yönetmenlerine hayranlık beslemektedirler öte yandan bu yönetmenleri auteur olarak nitelendirirler.

Nitekim bu yönetmenlere ait filmlerde o filmin yönetmen tarafından yapıldığının anlaşılmasına imkan tanıyan belirli bir dil ve temanın bulunduğunu iddia ederler (Özaslan, 2013).

Bu genç sinemacıların; bu yönetmenlerin film dilini farklı bulmalarında diğer yönetmenlerden ayrı yarıları olduklarını düşünmelerinde, sinema tarihi üzerine bilgi birikimi kazanmalarında, sinemayı sorgulayarak yeni düşünceler geliştirmelerinde başrol oynayan cineclupler ve sinematek arşivlerinde izledikleri filmlerden etkilenmeleri yatmaktadır.

2.2.3. Fransız Yeni Dalga Akımı ile auteur kuram ilişkisi

Fransız Yeni Dalga akımı; 1950'lerin sonunda var olan ticari sinema sistemine, tiyatro geleneğine ve kalıplaşmış stüdyo işi filmlere bir tepki olarak doğmuştur. Eski sistemin aksine stüdyo dışında, doğaçlama sahneler ve özgün bir tavra olanak veren ve de daha ucuza mal edilebilecek filmler yapmaya başlamışlardır. Bu akım; özgün, kendine has bir dille kendinden önceki kim yönetmenlerden ve sinemanın kuramsal gücünden etkilenerek düşük maliyetli filmler yapmayı hedefleyen yönetmenler ve sinema yazarlarının ortaya koyduğu bir harekettir (Biryıldız, 2012). Roy Armes tarafından yazılan Sinema ve Gerçeklik kitabında yazar, Jean Luc Godard'ın sinemayı değiştiren yönetmen olduğunu ifade etmiştir. Armes'e göre, 1960 yıllarının sinemasında yönetmenlerden hiç biri Godard kadar etki bırakmamıştır.

1964'de tarafından çektiği çete Dışında isimli filmini "*Jean Luc Godard Sineması*" olarak tanımlaması bir gerçeğin yüksek sesle ifade edilmesi gibidir (Armes, 2011). İdrisoğlu tarafından da Armes'in bu yaklaşımı desteklenmiştir.

İdrisoğlu'na göre Yeni Dalga'nın en belirleyici özelliği açılışında ekrana gelen ya da afişinde yer alan “*Bir ... filmidir*” ifadesinin eklenebilmesidir. Bunun nedeni, çekiminden kurgusuna, ses tasaramından set tasarımına ve senaryosuna kadar tüm aşamalarda film yönetmeninin ön planda olmasıdır. Bahsedilen dönemde yönetmenin seyirci için çok fazla önem taşımadığından yönetmene olan bu yaklaşım, yalnızca Fransız sineması açısından değil tüm dünyada sinema alanında büyük yenilik meydana getirmiştir (Demirbilek, 1994). Armes'e göre Godard tarafından yeni türde filmlerin yapılması, yönetmenin bu konuda başarılı olması ve cesaret göstermesi onun auteur geleneği ile yetişmesinden ileri gelmektedir.

Genç sinemacılar ile beraber çıkardığı *Cahiers du Cinema* dergisinde bulunan araştırmaları, yazıları, film değerlendirmeleri ile çok sağlam bir altyapı meydana getirmiştir (Armes, 2011). Yeni Dalga Akımı Godard ile beraber yine auteur konusunda öne çıkan isim olan Truffaut'un yanında Rivette, Chabrol, Rohmer gibi *Cahiers du Cinema* dergisi eleştirmenlerinin bulunduğu bir grup genç eleştirmen tarafından birbiriyle farklı anlayışla ve konularda fakat sürekli aynı kaynakla beslenen filmlere yönelmeleridir. Yeni Dalga Akımı'nın fikir babası olarak sinematek'in kurucusu Langlois, gerçek babası olarak ise Bazin görülmektedir (Esen, 2016).

2.2.4. Fransız Yeni Dalga Akımı ve önemli yöntemleri

Yeni Dalga Akımı'nın genç yönetmenleri tarafından yapılan ilk filmlerde isimleri çok fazla duyulmamış oyuncularla, doğal mekanlar tercih edilerek, imkanların kısıtlı olduğu koşullarda film yapılır. Bu nedenle ticari sinema tarafından olanların ilgilerini fazla çekmezler. Diren'e göre, auteur kavramı ilk defa Yeni Dalga Yönetmenleri tarafından geliştirilmiş ve bu akım kurgulama anlayışında değişiklik yaratmış planlar arasındaki anlamsal bütünlüğü kırmış bu sayede seyircinin şaşırmasını amaçlamıştır (Diren, 2017). Yeni Dalga Akımı'nın en önemli temsilcisinin Godard olduğu söylenmektedir. Armes, Godard'ın filmleri yaratıcı tavrın sergilendiği bir özellik taşımaktadır. Ona göre filmin başı ve sonu olmalıdır. Fakat bunun sırayla olması şart değildir, seyircinin film öyküsündeki atlamaları izleyip açık sonlarında dikkat çekici olabileceğini ortaya koymuştur (Armes, 2011). Abisel ve Eryılmaz, Yeni Dalga Akımı'nı temsil edenleri “*sol yaka sinemacıları*”, sinema defteri çevresinde toplananlar” ve Alexandre Astruc grubu” şeklinde sınıflandırmıştır.

Bu akımın temsilcisi olan sanatçılar ilk filmlerinden başlayarak, yönetmenlik alanında deneyim kazanmadıkları dönemde dahi kendi bireysel stillerini ortaya koymuşlardır (Akçora, 2015). Auteur kuramına ilişkin belki en önemli hususu gerçekleştirmiş olmaları, bu yönetmenlerin gerek akımın gerekse de kuramın temsilcileri olarak görülmeleri için yeterli olmaktadır.

Fakat içinde oldukları auteur eleştirinin tam anlamıyla bir kurama dönüşmemiş olması gibi Yeni Dalga Akımı da bir kurama dönüşmemiştir. Yönetmenlerin tümü kendi dünyasından bahsettiği için, Yeni Dalga'nın bir okula dönüşmesi mümkün olmamış, neticede kişisel ve kişici sinema yapısının meydana gelmesi için zemin hazırlamıştır. Yönetmenler tarafından anlatım genel olarak ben dili ile yapılmış ve cevabı belirli olmayan açık uçlu sorular yapıtlarda yer almıştır. Yeni Dalga sinemacılarının tümü, klasik tutum karşısında manifestosunu kendine ait sinema anlayışıyla ortaya koymuştur (Onaran, 2012). Truffaut 1959 yılında Cannes Film Festivali'nde "*400 Darbe*" (*Les Quatre Cent Coups*) filmi ile büyük ödül kazanmış ve Yeni Dalga yönetmenleri bu sayede Fransa dışındaki ülkeler tarafından da tanınmaya başlamıştır.

Yeni Dalga Akımı'nın kurucusu olarak nitelendirilen Truffaut tarafından kazanılan bu başarı akımın diğer temsilcilerinin cesaret kazanmasına ve bu motivasyon ile filmler yapmasını sağlamıştır. Fakat Truffaut sonraki dönemlerinde özgünlüğünü kaybetmiştir (Gül, 2018). O zamanla Yeni Dalga akımından uzaklaşarak genelde Amerikan kara filmlerine ve Fransız şiirsel gerçekliğe yaklaşmıştır.

Yeni Dalga Akımı'nın başlıca temsilci ve örnekleri değerlendirildiğinde ortak düşünce stili altında toplanmadığı görülmekle birlikte bu akımın sinema alanında yeni bir dil anlayışını benimsemesi auteur kuramı ile ilişkilendirilebilir. Yeni Dalga akımının önemli olan beş yönetmenini konu alan Monaco bu akımın auteurizm ile ilişkisine değinmiştir. Monaco'ya göre, auteur kuramının Yeni Dalga yönetmenlerinin çektiği filmler bakımından iki doğal neticesi bulunmaktadır.

Bunlardan ilki, bu kuramın yönetmenle film seyircisi arasında bulunan kişisel ilişkide ısrar etmesidir. İkincisi ise, auteurizmin doğal olarak filmin sürecine ilişkin diyalektik bir görüşünün olmasıdır.

Auteur ile bir film tür, seyirci ile yönetmen, uygulama ile kuram, film ile eleştirmen veya Godard tarafından ifade edilen gibi duygu ile yöntem arasında bir dizi karşıtlığın özeti durumuna gelmektedir. Artık film tüketim konusu bir ürün yerine kavranılacak anlaşılacak bir süreci anlatmaktadır (Monaco, 2006). Yeni Dalga Akımı'nın ortaya çıkmasından günümüze değin birçok yönetmeni etkilediğini söylemek mümkündür. Gerek birlikte hareket etmelerine sebep olan *Cahiers du Cinema* dergisinde yazdıkları eleştiri ve yazılarla teorik açıdan sinemaya katkı sağlamış, gerekse de kısa zamanda cesaret ile ve öncesinde denenmemiş olanı tecrübe ederek pratik anlamda sinemanın gelişmesini sağlamışlardır.

Yeni Dalga Akımı'nın ilk modern sinema akımı olduğunu söylemek mümkün olsa da ekol oluşturan bir akım olmadığını ifade etmek gerekir. Nitekim ortak bir sistem ve bildiri veya planlama mevcut değildir. Ortaya çıktığı dönemde var olan teknolojik, ekonomik, kültürel, sosyal koşullara elverişli ortamın oluşması ile adeta kendi kendine ortaya çıkmıştır. Fil yapımında gerekli olan teknik bilgiye gereksinim duymadan, sinema kültürü bulunan birinin deneme ve roman yazarı gibi fikirlerini sinemayla iletebileceğine inanmışlardır. Bu manada pek çok noktada auterist anlayışın Yeni Dalga Akımı ile paralellik gösterdiğini söylemek mümkündür.

Yeni Dalga Akımı'nı temsil edenler auteur yönetmenler, aynı zamanda filmin senaristi konumundadır. Daha öncesinde belirlenen sabit bir çekim senaryosuna bağlı değillerdir. Oyunculuk ve diyalogda doğaçlamanın olması dikkat çekmektedir. Godard tarafından yapılan filmlerde fazlaca doğaçlamanın görülmesi mümkündür. Aynı zamanda filmler geleneksel anlatıda olduğu gibi belirgin bir son taşımamakta, sanki yarım kalmışlık duygusu barındırmaktadır. Bu yönüyle izleyicinin anlatıya kendini dahil etmesine ve neticeyi zihninde tamamlamasına imkan vermektedir. Daha önce de değinilen Truffaunt'a ait 400 Darbe filminde de belirsiz bir bitiş söz konusudur. Yeni Dalga Akımı'nda olaydan daha çok durumun aktarıldığı bir anlayış bulunmaktadır.

Bu akımın yönetmenleri daha hafif kameralardan faydalanarak, daha hızlı biçimde ve ekonomik açıdan maliyeti düşük sanat değeri yüksek filmler çekmişlerdir. Aynı zamanda oluşturulan özgürlük ortamının etkisi ile her yönetmen kendi bireysel stilini ortaya koymuştur. Filmlerde genel olarak doğal ve gerçek ortamlar kullanılmıştır ve oyuncuların profesyonel olmaması dikkat çekmektedir.

Yönetmenlere ait filmlerde öz yaşam hikayelerine yönelik öğelere yer vermesi de dikkat çekici özelliğidir (Özaslan, 2013). Erus, “*Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiği*” adlı yazısında Yeni Gerçekçiler ile Yeni Dalga Akımı’nı benimseyenleri karşılaştırmıştır.

Erus iki grubun arasında ortak özelliklerin bulunduğunu kabul etse de Yeni Dalga yönetmenlerinin gerçekçilere göre daha kişisel anlayışla hareket ettiklerini belirtmiş, bunun sebebini ise, bu sanatçıların auteur sinemasına olan bağlılıklarına bağlamıştır (Erus, 2016)

2.2.5. Yeni Dalga yönetmenler ve ortak özellikleri

Fransız yeni dalga akımını savunan yönetmenlerin bilinen belirgin özellikleri bulunmaktadır. Bunlardan ilki ve öne çıkanı: geleneksel olanı, kalıplaşmış stüdyo sistemini reddedip bağımsız film yapmak (Öztürk & Sönmez, 1986). Yönetmenler öyle stüdyo ortamından gerçeklikten uzak dekorlarla film çekmektense gün ışığından ve gerçek mekânlardan yararlanarak film çekimi yapmışlar. Bunun içinde elde taşınan hafif kameralar tercih etmişler.

Bu durum hem film çekim bütçelerinin maliyetini azaltmış hem de yönetmene filmle ilgili esneklik kazandırmıştır. Az kişiden oluşan küçük ekiplerle çalışan yönetmenler ticari sinemaya inat düşük bütçeler ile filmler üretmişler ve filmlerdeki oyuncularını ise genellikle meslekte henüz yeni olanlar ile yeterince profesyonel sayılamayacaklar arasından seçmişlerdir. Bilinen stüdyo işlerinin aksine ezbere dayalı metinlerden ziyade doğaçlamaya yer veren hatta günlük hayatta olduğu gibi diyaloglar vardır. Bu özellikler; film yönetimi esnasında yönetmene farklı kurgulamalar yapması için imkân sağlar.

Yeni Dalga filmlerine estetik açıdan bakarsak; Auteur yönetmen aynı zamanda film metninin yazarıdır. Yönetmenler, katı çekim senaryosuna bağlı kalmazlar, diyaloglarda doğaçlama ön planda tutulur. Kişisel düzenlemelere imkân veren esnekliği olduğu için özgün işler ortaya çıkarır (Özaslan, 2013). Yönetmenler kendi stillerini bu film çekimleri ile ortaya koymaya başlamışlar ve sinemada anlam ve dil açısından özgün bir yapıyı benimsemişlerdir.

Yeni Dalga yönetmenleri film çekimlerinde; hafif, taşınabilir kameralar ve ucuz teçhizat kullanarak film yapım maliyetini düşürmüşler.

Sıçramalı kurgu olanakları, sahne düzenlemesi, ses ayarları ile uğraşmak ve beğendikleri yönetmenlerin sevilen filmlerine atıfta bulunmak için; ‘alıntılar’ yapmışlardır (Biryıldız, 2012). Her ne kadar Fransız yönetmenlerin ilk filmleri kısa metrajlı ve 16 milimetrelik filmler olsa da genel bir çerçeve de bakıldığında, Yeni Dalga yönetmenlerinin çektikleri filmlerin en önemli teknik özelliklerinin başında; elde taşımaya olanak sağlayan hafif 35 milimetrelik kameralar gelmektedir.

Işık ihtiyaçlarını hem maliyet hem de kullanım zorluklarını düşünerek; açık hava çekimleri yaparak doğal ışık kullanma, önceden ezberlenen diyaloglara yer verilmemesi, doğaçlamanın desteklenmesi, gerçek mekân çekimlerinin tercihi, kamera ile senkronize edilmiş anında sesleri kaydeden taşınabilir teyplerin kullanılması ile sahne bölünmediği için sağlamıştır (Öztürk & Sönmez, 1986). Bu tarz uygulamalar sınırlı sürede ve kısıtlı bütçeyle film yapabilme olanağı sağlar. Elde taşınabilen kameralar, ses kayıt cihazlarının varlığı ve diğer teknolojik olanakların gelişmesi ile yönetmenin estetik kaygısı en aza indirgenir ve sanatsal anlamda da kendine bir özgürlük tanımış olur.

2.2.6. Yeni Dalga yönetmenlerinin ilk film örnekleri

İzledikleri filmleri, yorumlayarak auteur olarak değerlendirmeye aldıkları yönetmenlerin filmlerini sık sık izleyerek kendilerine bir yol çizmişlerdir. Bu yönetmenler filmlerini de bu yol doğrultusunda çekmeye gayret etmişlerdir. Hollywood’un basmakalıp kurallarını yıkmaya çalışan yönetmenlerin var olan stüdyo sistemli sinemaya karşı bir alternatif niteliğinde filmler yapmasına da sebep olur. Şükran Kuyucak Esen bu yönetmen ve filmleri ile ilgili detayları bir yazısında şöyle aktarır: 1959 yılı yeni dalga akımının en fazla parladığı yıldır.

Nitekim önemli yönetmenlerden üçü bu akım etkisindeki ilk ürünlerini vermiştir. Bu yönetmenlerden ilk olarak François Truffaut, suçlu bir yetişkin bireyi anlattığı “*400 Darbe*” filmini çekmiştir. Bu yönetmeni Jean luc Godardın izlemiş ve pek çok açıdan akımın en çarpıcı filmlerinden olan “*Serseri Aşıklar*” filmini çekmiştir. Alain Resnais ise yine aynı yılda metin bakımından yeni dalga akımının en iyi örneklerinden olan “*Hiroşima Sevgilim*” filmini çekmiştir (Esen, 2015). Her biri kendilerine has tarzlarda ve çekim ölçekleriyle özgünlüklerini vurgulamak isteyen filmler yapmışlardır.

Ortak bir görüşün ışığında fakat hepsinin kendi üslup ve algısı kapsamında bir yelpazenin her bir kanadı gibi birbirinden ayrılan fakat ortak bir hedefe hizmet eden filmler üretmeye çabaladılar.

Esra Biryıldız bu konuyla ilgili yazısı söylediklerimizi destekler niteliktedir ve şöyle der:

Yeni Dalga Akımını benimseyen yönetmenlerin özellikle stil ve form konusunda çeşitlilik gösteren filmler yaptıklarını söylemek mümkündür. Ancak hikayenin ele alınış biçimi, eserin yazımı, mizansen özellikleri ve ortak bir kalıp, paylaşılmış nitelikler film akımına ilişkin prensiplerin tanımlanması için sesle kamera çalışmasını kullanma şekillerinde pek çok benzer yön bulunmaktadır (Biryıldız, 2012, s. 93).

Yeni dalga akımının temsilcisi olan bu genç yönetmenler, sinema yapma ve eleştirme konusunda yetkinleşmelerini sağlayacak birikimi; yalnızca sinema tarihinin önemli filmlerini tekrar tekrar izlemenin yanı sıra kuramsal yönden de temellendirerek elde edeceklerinin farkındadırlar.

İşte bu nokta da onların bu eksikliğini giderip; beraber kurdukları dergide yazan ve aralarında hiç film çekmeyip ömrünün sonuna kadar kuramcı olarak kalan Andre Bazin'in söylemlerine kulak verirler. Bazin'in; sinemanın önemli bir sanat şekli olduğunu vurgulayan yazıları, sinemayı anlamlandırmak ve de sinema dilini keşfetmek üzerine yoğunlaşarak yazılarını gerçeklik üzerine temellendirmesi yeni dalga yönetmenlerini etkilemiştir. Filmlerinde gerçekliği odağa almışlar ve yorumlamışlardır.

Zeynep Özarslan bu konu genelinde önem arz eden dikkat çekici açıklamalarda bulunmuştur bir makalesinde ve şöyle der:

Yeni dalga filmlerinde gerçekçilik üstündeki ısrarın Bazin sebebi ile bu denli önemli olduğu söylenebilir. Fakat gerçekçi kuramı yeni dalga yönetmenleri kendilerine göre şekillendirmişlerdir. Örneğin bilinçli biçimde gerçekliği bozma ve Hollywood filmlerinde var olan süreklilik kurgusunu izlememek için Jump cut (atlamalı/sıçramalı kurgu) daha sık kullanılmıştır.

Kimi zaman filmin hikayesiyle ilgisiz veya o sahne içinde alakasız görünen kimi materyaller de ironik ve komik etki oluşturmak için filme eklenmiştir (Özaslan, 2013, s. 24).

Gerçeklik kavramını yaratmak için filmlerinde gerçek mekânlara, kendi hayatlarından esinlenmelere, gerçek zamana da yer vermişlerdir. Örneğin; François Truffaut'un 400 Darbe filmi, Truffaut'un çocukluk zamanlarını geçirdiği yere yakın bölgede çekilmiştir. Aynı zamanda filminde Paris sokaklar ve kafeleri çekim mekânı olarak kullanılmıştır.

Yeni Dalga akımı temsilcilerinden Jean Luc Godard ile François Truffaut yıllar içinde kendilerine göre gerçeklik konusunu çektikleri filmlerde sorgulamışlardır. Örnekeleyecek olursak; 1960'lı ve 1970'li senelerde François Truffaut pek çok yol ile gerçekle kurgu, gerçek ve Hollywood arasındaki farkları keşfetmek için çaba göstermiştir (Biryıldız, 2012).

2.2.7. İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı ile auteur kuram ilişkisi

Sinemanın sanat olarak görülmeye başladığı zamanlardan itibaren üzerinde yapılan tartışmalar çoğunlukla gerçekçilik ve biçimcilik alanında yoğunlaşmıştır. Özaslan'a göre yeni dalga akımı biçimciliğin ve gerçekçiliğin sentezidir ve bu akım sinemanın bir sanat olarak değerlendirmeye başlandığı 1920 yılından itibaren pek çok akım ve yönetmenden etkilenmiştir. Yeni Dalga Akımı sanatçılarının Vittrio De Sica ile Roberto Rossellini gibi yönetmenler ve onlar tarafından temsil edilen İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından etkilendikleri ifade edilmektedir.

Özaslan bu isimlerin aynı zamanda filmlerinde ulaştıkları ortak anlatım stili ve tema ile başarı sağlamış auteurler olduklarını dile getirmektedir (Özaslan, 2013). Nitekim Yeni Gerçekçilik akımı II. Dünya Savaşı'ndan sonra savaşın neden olduğu acıları, yoksulluğu, yıkımı yine o acılarla karşı karşıya kalan insanların oynadığı filmlerde kendini göstermiştir. İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'nı başlatan Rossellini "*Roma Açık Şehir*" isimli filminde faşist yönetime karşı yapılan direnişi konu almaktadır.

Ghobadi de ABD tarafından Irak'ın işgal edilmesinden hemen önce bir mülteci kampında bulunan savaş mağdurlarının dramlarını konu alan “*Kaplumbağalar da Uçar*” filmini faşist ve diktatör politikaların kurbanı olan bütün masum çocuklara adadığını belirtmiştir (Nuyan, 2015). Ghobadi bu filmde daha önce yaptığı iki filmini de yaşamını sürdürdüğü yerde tanıklık ettiği acıları, katliam ve savaşın neden olduğu zorlukları gerçekçi bir üslupla, o bölgede yaşamını sürdüren ve oyuncu olmayan insanlarla çekmiştir.

Sucu'ya göre gerçeklik ve sinema arasındaki ilişkiye Kracauer ve Bazin gibi kuramcılar ilgi göstermiş ve onların çalışmalarından ilham alan Yeni Dalga Akımı yönetmenleri filmlerinde Yeni Gerçekçileri örnek alarak hareket etmişlerdir (Sucu, 2012). Sucu tarafından ifade edilen bu düşünce, gerçeklik ile bu akımlar arasında bulunan ilişkinin başka bir boyutunu gizler önüne sermektedir.

2.2.8. Auteur kuram çerçevesinde yönetimde olması beklenen nitelikler

Auteur kuramın gelişimine bakıldığında belli bir şablona sıkıştırılmış dahi olsa özgün yönlerini kullanabilmeyi başaran auteur yönetmenlerin fark edilmesiyle ve yeni dalgacıların bu konuda araştırmalar yapıp makaleler yazmaları, sinema tarihine dönüp bakmaları ve de kendilerine has üsluplarla film çekme çabalarıyla var olmuştur.

Sinemanın anlatı özelliğinin keşfi ve bazı kuramcı, eleştirmen ve yazarların yeni terimler ve değer ölçütleri getirerek gelişimine destek vermeleriyle kapsamlı ve daha tutarlı bir zemine oturmuştur. Yapısalcı yaklaşımla da film artık incelenen bir metin halini almıştır. Filmlerin; artık ticari bir sinema ürünü mü yoksa bağımsız yapım koşulları ile mi üretildiğine bakılmaksızın bugün auteur kuram, yönetmenin dünyasını, onun özgün silüetini film anlatısıyla beyazperdeye aktaran ve derinlerde filmlerinde ortak gizli bir bağın işaretlerine yer veren yönetmenleri auteur olarak değerlendirir (Esen, 2014). Auteur kuramın inceleme alanı; bir filmi, sinema yapıtı yapan görüntüsünün altında gizlenen motifleri, işlenen konunun ele alınış biçimi, yönetmenin kişiliğinden izleri filme katma yeteneği, kendine has bir üslup oluşturup imzasını atabilmiş mi, diğer filmlerden ayrılan yanlarının ne olduğu ile ilgilenir (Kablamacı, 2011). Ülkemizde auteur yönetmen anlayışı dünyadaki gelişime pek ayak uydurulamamıştır.

Geç algılanan auteur kavramına mesafeli duruş yıllar içinde kırılmıştır. Fransız Yeni Dalga akımı takip edilerek ülkemizde auteur yönetmen anlayışının gelişimi sağlanmaya çalışılmıştır. Bu anlayış bağlamında Yavuz Özkan ve Önder Kavur gibi isimleri auteur (yaratıcı- yönetmen) olarak adlandıranlar olmuştur (Görücü, 2009). Özellikle Ömer Kavur'un 1987 yapımı "*Gece Yolculuğu*" filmi üzerinden auteur kavramı sorgulanmıştır. Elbette ülkelerin sosyo ekonomik durumu, siyasi arenası ve kültürel yapısı dünyada ortaya çıkan sinema akımlarının bu ülkeleri etkileme düzeyinde de farklılıklara yol açıyor.

Dünya sinema tarihine baktığımızda kimi akımların sadece ülkeleriyle sınırlı kaldığını görürken kimilerinin ise başka ülkelerin sinemalarını dahi etkiler niteliğe erişebildiğini görebiliyoruz. Bunun dışında ömürleri de değişkenlik göstermektedir kimi çok uzun soluklu olurken kimi kısa zamanda sona erdi. Kuramlar kendinden öncekilerden beslenip kendinden sonra gelecekler içinde izler bırakarak dönüşürler işte bu yönleriyle ölmezler, kaybolmazlar (Biryıldız, 2012). Türk Sinemasında; son yıllarda bağımsız ve kendine has üslubu dikkat çeken yönetmenlerin varlığı hissedilir derece artmıştır.

Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu yanında daha birçok yönetmen "auteur" olarak kabul görmekte ve Türk Sinemasına değer katmaktadırlar. Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Ömer Lütfi Akad, Zeki Ökten gibi Türk Sinemasının önemli ve özgün yönetmenlerinden gelen bu sanatsal tavır ve kendine özgülük yeni nesil yönetmenlerde de evirilerek ve tabi kendilerinin imzasını taşıyacak şekilde can bulmuştur. Yönetmen tarafından filmde yaratıcılık kullanılırsa, filmin farklı niteliklere sahip olması sağlanabilir ve diğer filmler arasından seçilmesi kolaylaşır. Bu sebeple belli bir yönetmen ile onun filmlerinde kullanılan motifler, ortak biçimsel endişeler, tekrarlar, ortak biçimsel, biçimsel sunum ve içsel anlam gibi niteliklerine vurgu yapılarak (Biryıldız, 2012). Auteur kuram bize aslında; auteurluğun özünde kişiliğinden izleri anlatı aracı halinde sunabilmenin yattığını ve sanatçının kendine has tutumunun filme riayet etmesi gerektiğini gösterir.

Toplumsal içinden çıkan yönetmeni, film yapım sürecine etki eden birden fazla faktör bulunmaktadır o, bunların üzerinden gelip hatta bunlardan beslenen ve oradan kendine malzeme çıkarıp özgün bir tarzla yaptığı filme bu özgünlüğü katıyorsa auteur olma yolundadır ve incelenmeyi hak eder (Esen, 2015).

2.3. Auteur Kavramının Gelişimi

Kurgunun bulunması ile sinema tarihinin en kilit dönemi başlamıştır. Görüntünün gelişmesi, sesin sinema ile birleşmesi ve birbirine benzemeyen sinemasal dillerin meydana gelmesi sinemanın sanatsal biçimiyle üretim unsuru olarak ortaya çıkışına sebebiyet vermiştir. Bunu sağlamasına etki eden senaristler ve yönetmenler olmuştur. Böylece sinema yalnızca oyuncular değil yönetmenleri nedeniyle de tercih edilmiştir. Bunun yanında sinema izleyicisi de bilinçlenmiş ve kendisini ilerletmiştir. Bilinçli izleyiciler sinemaya katkı sununlar kadar izleyicinin de öne çıktığına atıfta bulunmuştur. Sonuçta sinema izleyicisiz bir öneme sahip değildir. Sinemaya giden izleyiciler bir süre sonra gösterime giren tek düze filmlerden uzaklaşmıştır. İzleyicinin bu sorununa sanatsal diye isimlendirilen yönetmen sineması, çözüm bulmuştur.

Sanat sineması kavramı, İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransız Yeni Dalga akımından hareketle yaygınlaşmış olsa da 1908 yılında ilk olarak Fransa'da '*cinéma d'art et d'essai*' olarak ortaya çıkmış, orta kesim için sinemanın ilgi çekici olması görevini üstlenmiştir (Karadoğan, 2010). Sonrasındaysa sanat sineması, sinemada ortaya çıkan ilk akım olduğu kabul edilen Alman Dışavurumculuğu ile *avant-garde* birlikte anılmaya başlanmıştır. 1930'lara gelindiğinde ise sanat sineması terimi, psikolojik ve sosyal gerçekçiliği içine alacak biçimde farklı manalar ile birleşerek büyümüştür (Karadoğan, 2010). Mussolini rejiminin 1940'lı yıllarda sona ermesiyle kendini göstermeye başlayan İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ise sinemada yeni bir yapının başlamasına sebebiyet verir. Sanat filmi kavramı, Yeni Gerçekçilik yönetmenlerinin alışılan aksine farklı ve yenilikçi sinema yapısı anlayışlarıyla birlikte ilerleyişine devam eder.

Filmlerdeki yaratıcı konseptler 1930'larda başlamış ve İkinci Dünya Savaşı sonrası bambaşka bir tarza evrilerek zirveye ulaşmıştır. Bu değişim ve gelişmeler sonucunda İtalya'da Fransız Yeni Dalgası ve İtalyan Neorealist akımları ortaya çıkmıştır. Neorealizm ya da gerçek adı İtalyan Neorealizmi, Mussolini ve Hitler'in faşist rejimin dünyayı Büyük Savaş'a sürüklemesi sonucu ortaya çıkmıştır. Elbette savaştan en çok etkilenenler halktır. Birçoğu ölümünün ardından; mahvolmuş, parçalanmış, yoksullukla mücadele eden bir insanlık kaldı. Neorealizm, yoksulluk ve zorluklarla mücadele eden insanları açıklamaya yönelik olan harekettir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya’da, İtalyan Neorealist hareket ortaya çıkmış, o dönemde ‘‘Cinema’’ dergisinde birleşen eleştirmenler tarafından, döneminde "beyaz telefon" diye adlandırdıkları, propaganda amacı ile melodramatik ya da romantik filmlerde burjuvazinin yaşam tarzını yansıtmak için huzur ve zenginlik simgesi olarak beyaz telefon gösterimine tepki beslenmiştir. Beyaz telefon filmleri, İtalyan Yeni Gerçekçilik öncülerinin görüşlerine göre sadece seyirciyi etkileyerek yoğun şekilde duygusallık içeren yapımlardan oluşmaktaydı. Bu eleştirmenler için insanları gerçeklikte alıkoyarak uyuşturan filmler İtalyan sinemasına katkı sağlamamaktaydı. Bu amaç ile hayattan yansıyan gerçek filmler yapmaya ihtiyaç vardı.

İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin en ön plandaki etkisi stüdyodan çıkılmasıydı. Bunun yanında üne kavuşmuş oyuncuların yerini hayatın gerçekliğinde duran oyuncular aldı. Böylelikle akıllardaki ‘‘Filmin asıl amacı nedir?’’ sorusunun cevabı arandı. Oyuncuların diyalogları gündelik bir hale büründü ve doğaçlamalar yapıldı. Gelişmiş kurgu teknikleri yerine az kesmeli kurgu yöntemleri tercih edilmiştir.

İtalyan Neorealist akımının konusu toplum sorunlarıydı. Akım öncüleri izleyicinin ekranda gerçeği görmek istediklerini düşünmekteydi. Yönetmen ise bunu perdeye aktaracak olandı. Akımın ilk filmi, Roberto Rossellini’nin “*Roma, Citta Aperta*” (Roma, Açık Şehir) filmi kabul edilmektedir. Henüz savaşın etkisinde çıkmamış alanlarda çekimler gerçekleştirilmiştir. Bu sebeple gerçekçiliğin en önemli temsilcilerinden sayılır. İtalyan yeni gerçekçiliğinin en önde gelen yönetmenleri Vittorio De Sica, Federico Fellini, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Pietro Germi’dir. Auteur kuramının temellerinin atıldığı neredeyse 10 yıl oldukça yoğun şekilde devam eden İtalyan Yeni Gerçekçiliği; Fransız şiirsel yeni gerçekçiliğinin etkisinde kalmış ve Fransız Yeni dalgasının çıkışına önder olmuştur.

Fransa, Lumiere Kardeşlerin 1895 yılında yapmış oldukları ilk filmlerinin gösterimi sonrasında sinemanın doğduğu ülke olarak ismini tarihe kazımıştır. Fransız camiası da beyazperde ile tanışan ilk camiadır. Fransız sineması dünya sineması öncüsü olarak sürekli gelişmeye devam etmiştir. Fransız sineması Fransa’nın siyasi, politik yapısından etkilenecek büyüme göstermiştir. Sinemayı etkileyen yegane temeller içerisinde savaş kuşkusuz en önemlisidir.

Birinci Dünya Savaşı'nın etkileri yeni geçmekte iken başlayan İkinci Dünya Savaşı'nın sinemayı derinden etkilemesi muhtemel son olmuştur. Akımların çıkışı böylelikle gerçekleşmiştir. Savaşın etkisi altına aldığı o dönemlerde de fazlaca popülerliği bulunan Hollywood yapımlarında sıklıkla harp filmleri boy göstermiştir.

1950'lerin sonlarında doğan ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde etkilenen Fransız Yeni Dalga akımı birtakım kesimlerce sinemanın kurallarını yerle bir etmiştir. Amerikan yapımlarının Fransa'da yayılarak her yerde seyredilir oluşu bu akımın yolunu açmıştır. Savaş zamanında Amerikan işgalindeki Fransa'da Hollywood filmleri gösterilmiş ve kültürlerine hayli düşkün Fransızlar bu filmler içerisine sıkışmışlardır.

Kendi kültürel etkilerini barındıran filmler çekmek isteseler dahi büyük bütçeli Hollywood filmleri ile yarışacak işler ortaya koyamamışlardır.

Avrupa sineması tartışmaları hala devam ediyordu ama 1951 yılında André Bazin'in çıkardığı *Cahiers du Cinéma* dergisi sayesinde birçok sinemasever, genç yönetmen ve deneyimli yönetmenin bir araya gelmesine fırsat doğdu. Burada toplanan sinemaseverler, Fransız sinemasının sorunlarını ve çözümlerini tartışma ve tartışma fırsatı buldular. Deneyimli yönetmen ve film eleştirmenlerinin yanı sıra gençler de film hakkındaki düşüncelerini bu dergide yayınlama fırsatı buldular. Böylelikle farklı düşünceler açığa çıkmaya başlamıştır. Fransız filminin sinema gösterimleri yapması için kollar sıvanmıştır. Fransız yönetmenler ve eleştirmenler Amerikan filmlerini izlemişler, bu filmlerin eksikliklerini görerek sorunu iletmeyi amaçlayan bağımsız filmler yapmaya çalışmışlar. Şimdiye kadar çekilen filmler kendi kültürel, sosyal ve politik durumlarına dair hiçbir şey söylememiş bütün bu eksikliklerden kurtulmak için çalışmalar başlatmışlardır.

1958-1962 yıllarında meydana gelen ve patlayışına ulaşan Yeni Dalga sinemanın klasik ve geleneksel anlatı tarzına karşı tepki gösteren bazı genç sinemacıların eleştirilerinin akabinde ürettikleri filmlerle başlayan Modern Fransız Sineması'nın miladı görülen yeni sinemadır (Çatalkaya, 2009). Sinemanın kabul ettiği birçok kuralı yok sayan Yeni Dalga eleştirmenlerce silkinerek kendine gelme dönemini başlatmıştır. Sinema eleştirmenlerinde gerçek hayatın temelli olacak efektlerden temizlenmiş filmlerle seyirci arasında yalnızca perde olması gerekmektedir.

İzleyenler kendi yaşam alınının izlerini sinemada görmeleri gerekmektedir. Bu düşünceler ile sinema isyankar ve devrimci yapıya bürünmüştür. Ahlaki hem de siyasi birçok tabuya meydan okumaya başlamıştır. Sokaklar film mekanları oldu. Amatör oyunculuk öylesine yaygınlaşmıştır ki Yeni Dalga yönetmenleri kendi çevresindeki arkadaşlarını oynatmışlardır. Sade hikayeler uzun uzun anlatılan karmaşık hikayelerin yerine geçmiştir. Çözüm olarak hareketli çekimlerde küçük kamera ve mikrofonlar üretilmiştir. Ulusal filmler ve sinema okullarına bütçe desteği sağlayan yasanın da çıkmasıyla özgün film üretmenin engellerinden sıyrılmışlardır.

Tabii ki yeni neslin cesaret kazanmasını sağlayan değişik etmenler de olmuştur. Bu cesaretli genç kuşağın önceden adı bilinmeyen yönetmenlerinden olan Rogar Vadim'in "*Et Dieu Crea La Femme* "(Ve Tanrı Kadını Yarattı) isimli filmi Yeni Dalganın en önemli filmlerinden olmuştur. Film tahminlerin üzerinde ilgi görerek izleyici kesiminin takdirini toplamıştır. Roger Vadim bu başarısı ile genç sinemacıların yolunu açmıştır. Yeni dalga böyle ilerlemeler ile tüm dünyada ün kazanmıştır.

Yönetmen sineması olarak değerlendirilen auteur kuram, esasen teknik ve sanatsallık ile yapılan filmlerde yönetmenlerin karakterlerini ve kimliklerini yansıtmalarına olanak sunmuştur. Üretilen işler yönetmenlerin benliklerinden ve hayatlarından izler taşımaktadır. Filmin üretilişinin tüm aşamalarına yönetmen yön vermektedir. Yeni Dalga'nın yönetmenlerinin konuları ifade ediş biçimleri değişse de çekim teknikleri, ses ve kamera kullanımı gibi birçok teknik özellik bakımından benzerlik göstermektedir. Filmlerde Paris dış mekanlarının doğal aydınlatmaları tercih edilerek doğal ışık kullanımından yana olan yönetmenler alışlagelmiş kurgu tekniklerinin dışına çıkarak çeşitli ses oyunları yapmışlardır.

Genellikle yeni dalga filmlerinde sonraki sahne mizahseni öngörülemez. Kimi zaman önceden yapılmış filmlere göndermeler yaparlar ve öyle ki bazı filmlerde bu gönderme yapılan filmlerden sahneler de göstermişlerdir. Öz bir söylem ile yeni dalga yönetmenleri tıpkı roman yazarının romanlarına hakim olduğu gibi filmlerine her açıdan hakim olmuşlardır. Fransa bu akım sayesinde sinemada yeni bir dil oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Bütün dünya sinemasını etkisi altına alan yeni dalga kısa zaman içerisinde Fransa sınırları dışına taşmıştır. Sinemaya getirdiği birçok yenilikle estetik ve teknik noktalarda yepyeni bakış açısı kazandırmıştır. Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, François Truffaut ve Jacques Rivette gibi Yeni Dalga'nın önde gelen isimleri, pek çok genç yönetmene yol gösterici olmuştur. Söz konusu dönemde, yönetmenler filmin kilit simgesi konumuna gelmişlerdir.

Kişisel ekspresyonizme öncelik veren Yeni Dalga yönetmenleri, auteur yönetmen olarak anılmıştır. Sinemacılar çeşitli yöntemler de uygulamışlardır. Tanınmış oyuncular yerine sıradan hayata daha yakın isimler tercih etmişlerdir.

Ancak karakterlerin yaptıklarına mana vermek güçleşmiştir. Yönetmen anlatmak istediği tabirler için sıra dışı, manasız konuşmalar; başka film ve kitaplardan aktarmalar, yazılar ve tutarsız kurgular kullanmıştır. Bu söyleme en yakın model yönetmen Godard olmuştur. Söz konusu yönetmenin filmlerinde, günlük hayatın umulmadık anlarıyla karşılaşmak muhtemeldir. Godard filmlerinde nerede tam olarak nasıl bir olayın gerçekleşeceğini kestirmek mümkün değildir. Bağımsızlık ve tazeliğe önem veren Godard ile sinema daha bağımsız olmuş ve düşünce alanını genişletmiştir. A bout de souffle (Serseri Aşıklar) filmiyle Fransız sineması değişimi olmayan bir sanatsallıkla tanışmıştır. Godard, seyircisinin sinema üzerine düşünmesini ister. Godard'ın filmlerinde, izleyicinin ilgisini çekecek tezatlıklar bulunmaktadır ve eşi olmayan yöntemlerde filmler yapmıştır. Aşk ve siyasi filmlerin yanı sıra gansterlerin de görüldüğü filmler yapmıştır.

François Truffaut da, Yeni Dalga'yı yönetmenler ile belirleyen topluluğun önem verdiği isimlerden biri olmuştur. Truffaut, Yeni Dalga akımını oluşturan isimlerden biri olarak sinemada bağımsızlığı desteklemiştir. Akımın, normlara baş kaldıran bir akım olmasını sağlamıştır. Genç yaşta Andre Bazin'i tanınmasıyla, meslek hayatında önemli yol kat etmiştir.

Böylece, Cahiers du Cinema dergisinde sinemanın yanında yazarlık eleştirmenliğine başlamıştır. Yazarlık ve eleştirmenlik sonrası sinema hayatı başlayan Truffaut, sinemanın yönünü değiştiren ve biçimlendiren yeni durumlar oluşturmuştur.

Yönetmen, stüdyo çekimlerinden vazgeçerek, gerçek mekanları kullanmaya başlamıştır. Sinemada normları yıkan Truffaut'nun sinemasında, Hitchcock izlerine de rastlanmıştır. Bu yönetmenler ve filmleri ile, Fransız Yeni Dalga akımı biçimlenmiştir. Bu akım, Truffaut'nun kendi iç dünyasını da ifade etmiştir. Sinema eleştirmenleri, Truffaut'nun 1959'da gösterime giren ilk filmi *Les 400 Coups*(400 Darbe)'deki başrol karakterinin kendi hayatından esinlendiği iddia etmiştir. Truffaut ve Godard yönetmenliklerinin yanı sıra sinemaya sıra dışı bir bakış getirerek, dünyada sinemasal hareketin doğmasına neden olmuşlardır. Bu sayede sinemada yaratıcılık, verimlilik ve üretkenlik önem kazanmıştır. Öte yandan yönetmenler bu girişimleriyle, yaratıcı yönetmen kavramını meydana getirmişlerdir.

Auteur kavramı gelişmelerle, yaratıcı yönetmen terimini ifade etmeye başlamıştır. Fransa'da oluşmaya başlayan *auteur* kavram ile birçok ismi duyulmamış yönetmen de önemli görüleceği bir değere ulaşmaya başlamıştır. Fransa'da yola çıkan auteur kavramının, bir sonraki durağı İtalya daha sonra ise tüm dünya olmuştur.

Türk sineması da bu kavramdan etkilenmiş ve çoğu genç yönetmene ilham vermiştir. Kuram ilk olarak Fransa'da *Cahiers du Cinema* dergisinde isminden söz ettirmiştir. Dergide yazılar yazan Truffaut, yönetmenlerin üretkenliklerini gösterebilmesi için bağımsız bir platformun gerekli olduğunu dile getirmiştir. Bu durum, kendi özgün senaryosunu yazan, kendi istediği şekilde filmine çeken farklı ve yeni bir yönetmen sineması fikrinin doğmasına neden olmuştur. Sonuç olarak auteur kuramı meydana gelmiştir. Auteur kuramı, yönetmen için sinemada bağımsızlık fikri getirirken, izleyici de seçenek sunmuştur. Yaşama dair konular, izleyicinin ilgisini çekmiş ve tercih etmesine neden olmuştur. Topluma yönelik konulara dikkat çeken auteur yönetmenlerin, dünya genelinde politik yönetmenler olduğu gözlemlenmiştir. Bu durum bize, auteur kuramının yönetmen için kişiliğini ifade edebilecek bağımsız bir yer oluşturması gerektiği hususunda başarılı olduğunu göstermektedir.

Dünya genelinde bazı ülkeler, kendi normlarına göre toplumsal ve politik filmlere sansür uygulayabilmektedir. Auteur kavramı ise bu görüşün karşısında durur ve asıl bu olguların filmlere konu olmasını destekler. Gündelik hayattaki sorunlar, baskılar, politik kavgalar ve çatışmalar herkesin karşısına çıkan durumlardır. Auteur yönetmenin önceliği ise bu durumları filme çekmek ve toplumsal gerçekliği gün yüzüne çıkarmaktır.

2.3.1. Auteur kavramından kurama geiř

İnsanlığın varoluřundan buęüne kadar birok deęiřim geiren sanat, kendini tek unsur olarak ifade etmiřtir. Sanat blmleri listesinde yedinci sanat olarak karřımıza ıkan sinema sanatı, 19. yzyılın bařlarından itibaren yařanan geliřimle birlikte sadece bir kayıt ve belgeleme aracından daha fazlası olduęunu kanıtlamıřtır. Mlis'den beri insanların aklına "film nedir" sorusu gelmektedir (Esen, 2016). Filmin yıllar iinde geirdięi deęiřimlerle birlikte filmin zihninde oluřan grntler netleřmeye bařlamıřtır.

1920'lerde bir ifade ve sanat aracı olarak kabul edilmiř, filmde anlatının nasıl olacaęı zerine tartıřmalar bařlamıřtır (Esen, 2016). nceleri sessiz bařlayan ve sadece resim, fotoęraf ve Pantomim Tiyatrosu gibi alanlarla yarıřan sinema, daha sonraları ses kullanarak, tam bir hikaye anlatımının kurmaca bir parası olmuřtur. Yarıřma, aıklamayı ve sınıflandırmayı kolaylařtıran birok kavramı tanıtmaktadır. Filmin, byk bir ekibin yoęun emeęinin sonucunda meydana gelen bir retim olduęu dikkate alındıęında, filmin tek kiřinin yaratımı olması fikri, filmi daha sanatsal ve yetkin hale getirmek iin ivme kazandı. Film iin bu kiřinin kim olması konusunda en mantıklı dřnce filmin yaratıcısı ve ynetmeni olmasıydı.

Auteur kuramı; Film yapımı ekip alıřmasının sonucudur, ancak fikir, ynetmenin tm ekibe rehberlik eden kiři ve retilen eserin mutlak sahibi olmasıdır. Ynetmen, senaryonun yazılmasından filmde seyirci ile buluřmasına kadar geen tm srete en etkili ve yetenekli kiřidir (Yksel, 2021). Ynetmenin tm ařamalara hakim olması bir sanat olarak sinemanın en yapıcı ve zgn nitelięi olarak ortaya ıkmasını saęlamıřtır. Film, tarihi boyunca yeniliki bakıř aılarına ve farklı biimsel zelliklere sahip ynetmenlere odaklanmıřtır.

Sessiz aęda filminin arkasındaki ana yaratıcılık, D.W. Erich von Stroheim gibi Griffith'in kendisiydi. Victor S. Jstrm, Carl Dreyer ve bařlıca Alman Dıřavurumcuları ve sovyet montajcıları da yleydi. Sesli dnemde ise Cecil B. DeMile ve Josef Von Sternberg alemetifarikaları olacak zelliklerini geliřtirmek iin prodksiyonun endstriyel doęasına karřı gelirken, John Ford ve Frank Capra 1940'ların sonlarından itibaren daha kiřisel projelere ynelerek baęımsızlıklarının ilan edenler arasında yer aldı (Parkinson, 2015).

Sinema tamamen yönetmenlerden ibaret bir sanat olmamasına rağmen yönetmenlerin imzası görünür. Kolektif bir çalışmaya odaklanmayan auteur eleştiri, çeşitli yazarların fikirleriyle ilerlemiştir.

Andrew Sarris'e göre auteur yönetmen, 3 farklı kriter olan teknik ustalık, kişisel stil ve içsel anlamı eserlerinde taşımalıdır (Wollen, 2004). Andre Bazin'e göre eleştiri tarihsel, sosyal, ekonomik ve kültürel değişkenleri önemsizleştirmemelidir. Auteur yönetmeni yapısalcı bir bakış açısı ile değerlendirilmelidir.

Truffaut ise yazar yönetmen birlikteliğini vurgulamaktadır (Ertaş, 2016). Sinemanın başlangıcından itibaren birçok akım ve kuram ortaya çıkmıştır. Film üretim temellerinde göz önüne alınması gereken auteur kuramı bunlar içerisinde en etkilisi aynı zamanda tartışmalara hepsinde daha fazla konu olanıdır. 1954 yılında "Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi" makalesini yazan Francois Truffaut ilk olarak kuramı ortaya çıkaran kişi olmuştur. Auteur Kuram'ı daha sistematik bir yapı haline getiren ise Andrew Sarris'tir.

"*Auteursların Politikası*" olarak adlandırılan Auteur Kuramı ilk olarak 1950'lerin ortasında Fransız dergisi *Cahiers du Cinéma*'da, tematik ve görsel tarzlarındaki tutarlılık tüm niyetleri ve amaçlarıyla onları filmlerinin "yazarları" yapan yönetmenleri tanımlamak için öne sürüldü.

Sinema tarihinde çok az kavram, bu kadar önemli ya da tartışmalı olmuştur (Parkinson, 2015). Savaşın sonraki dönemde, Fransız sinema salonları uzun süredir bekletilen Amerikan ithal filmleriyle dolunca, sinema meraklıları Alfred Hitchcock, Howard Hawks ve Nicholas Ray gibi Hollywood yönetmenlerini, eleştirmenden-dönme yönetmen Alexandra Astruc'ün *kamera stilo* (*caméra stylo*) yaklaşımını takip ederek ve kamerayı aynı bir yazarın kalemi kullandığı gibi kullanarak, işlerine yazarlar gibi aynı kişilik ve tutarlılık hissini taşıyan Jean Renoir, Roberto Rossellini ve Robert Bresson gibi Avrupalılar ile eşit görmeye başladılar.

Gerçekten de mizansen kullanımının özgünlüğü ve cesareti, François Trauffaut'nun 1954'te işlerinin görsel yanından çok senaryoya ve oyunculara daha çok zaman ayıran eski moda *cinéma du papa*'nın [babanın sineması] Jean Delannoy, Claude Autant-Lara,

Auteur teriminin kurama dönüşmesi ve gelişmesi hatta bazı belirleyici maddelerle düzenlenerek film eleştirilerinde ve o filmi yapan yönetmenleri incelememizde yol gösterici oluşu süreç içerisinde olmuştur. Fransa’da, 1920’li yıllarda kullanılan auteur kavramına göre; film yapım sürecinde yönetmenin görüş açısı ön planda tutulur ve genellikle film senaryosunu yazıp yöneten aynı kişi ise auteur kavramından bahsedilebilmektedir.

Bu nedenle hiçbir yapıtı onu üreten yok sayılarak ele alınıp değerlendirilmemelidir. Bu konuyla ilgili ilk adımları Fransız Yeni Dalga akımı öncüleri olan ve *Cahiers du Cinema* dergisini çıkarıp yazılarını yazan genç eleştirmen ve yönetmenler atmışlardır. Bu eleştirmen ve yazarlar, sinema kuramcısı Andre Bazin'in estetik söyleminden etkilenerek yazarlar politikası yaklaşımlarını yazılarında dile getirmişlerdir. Böylece, Fransız sinemasının Yeni Dalga akımı ile bir başkalaşım sürecine girmesine vesile olmuştur. Her yönetmenin kendine has üslubuna itina ile yaklaşarak çünkü bu yaklaşım sayesinde bir filmin özü dediğimiz; o görüntünün altında yatan anlama ulaşmak mümkün olacaktır. Yönetmenin özgün söylemi, gerçekliğe ve sinemaya bakışı filmlerinde saklıdır. Her film onu var eden yönetmenin kişiliğinin parçası olmaktadır (Esen, 2015). François Truffaut, 'Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi' adlı makalesinde; Fransız filmlerinin yapısı gereği türlerin, senaryonun, diyalogların önemszenmesine ve kalite geleneğine verilen önemi eleştirir.

44

Yaratıcı yazarlar politikası, bu kavrama eleştirel bakışın çıkış noktasıdır. *Cahiers du Cinema* dergisi yazarlarının bir söylemi olarak ortaya çıkarak geliminde Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris tarafından ingilizceye çevrilerek ‘*auteur*’ adını vererek; yaratıcı yazarlar politikası adını kısaltmıştır. Sarris; auteur kavramını tanımlarken yaratıcı, yazar anlamında kullandığının altını çizmiştir (Kablamacı, 2011). Auteur kavramının ortaya çıktığı 1950’li yıllarda birçok polemiği beraberinde getirmiştir. Auteur kavramı yaklaşım mı, kuram mı? sorusuna yanıtlar aranmıştır.

Elbette birbirinden farklı yanıtlar sunmuş, tartışmaya neden olmuştur. Konu hakkında yazılan makalelere, dile getirilen görüşlere bakılarak kendi içinde net bir zemine oturtulamadığı belli bir sistematiği olmadığı fakat dayandırıldığı ilkeler neticesinde kuramsal bir boyut kazandığı görülmektedir. Auteur ister yaklaşım olarak ele alınsın ister kuram bu yöntemi benimseyenlerin odaklarında filmler ve yönetmenler vardır. Filmler mercek altına alınır ve özüne bakılır bunun içinde yönetmen incelenecek birinci unsurdur (Kablamacı, 2011). Kuramlar bir problem veya belli bir alanın dikkat çeken niteliğini tanımlamak, arkasından anahtar kavramların yardımı ile açıklamaya veya çözümlemeye çalışmak için oluşturulan üretken genellemeler olarak oluşabilmektedir (Branston, 2010). Sinema kuramcısı, J. Dudley Andrew bilimin bir dalı olarak gördüğü sinema kuramları için var olan bir filmin anlamsal bütünlüğünü çerçeveleyen bir sistemi olduğunu belirtirken; auteur kuramın fazlasıyla eleştirel bir yöntem olduğunu ve bütün eleştirel yöntemlerde görüldüğü gibi belirli teorik kriterler üstünde oturduğunu ifade eder (Andrew, 2010).

2.4. Auteur eleştiri ve ilk temsilcileri

Çalışmamızın konusunu meydana getiren “auteur” kavramsal açıdan ilk defa 1920 yıllarının başında ortaya çıkmıştır. Kelime anlamı “yazar, yaratıcı” gibi anlamlar barındıran bu sözcük 1921’de Fransız yazar ve film yönetmeni Jean Epstein tarafından “*Le Cinéma et les lettres modernes*” başlıklı yazıda dile getirilmiştir (Parlayandemir & Birincioğlu, 2016). Fakat auteur kavramının bu dönemdeki kullanıldığı alan çalışmamızda bahsedilen anlam ile aynı değildir.

Nitekim sinemanın ilk yıllarında filmin bütün aşamalarında yönetmenin yükümlülüğü bulunmaktadır ve bu dönemde yaratıcı ekip içinde yönetmenin yeri konusunda farkındalık oluşmamıştır. Auteur kelimesinin bu ilk kullanımı genel olarak aynı kişinin hem film yönetmeni hem de senaryo yazarı olduğu hallerde geçerli olmaktadır. Kuramsal açıdan kavramın ortaya çıktığı 1950 yılına kadarki sinema tarihinden başlayarak bu kavramın ortaya çıkmasına kadar olan dönemin üzerinde durmak faydalı olacaktır.

Sinema sektöründe görüntü ile sesin beraber kullanılmaya başladığı 1928 yılını devrim olarak açıklayan Abisel'e göre film üstünden propaganda yapmanın önemli olduğu kavranmaya başlanmıştır. Bu yıllar gerek dünyada gerekse de sinema sektöründe Amerikan sineması hem yönetmene sağladığı geniş teknik imkanlar hem de özgürlüğüyle öne çıkmaktadır (Karadoğan, 2016). Bu dönemde sinemanın yalnızca sanat olarak değil, aynı zamanda dünyaya sözünü geçirebilmenin ve sesini duyurabilmenin bir aracı olarak görülmüştür.

Auteurizmin Anglo-Amerikan imgelemine yakalaması için, Truffaut ve Jean-luc Godard, Claude Chanrol ve Jacques Rivette gibi diğer *Cahiers* mezunlarının gerçekten de bütün dünya gündeminde yeni kuramlar ortaya çıkmasını sağlayacak sıra dışı filmleri yapmaya başlamaları gerekiyordu. Tartışma *New Yorker* eleştirmeni Pauline Kael ve *Amerikan Sineması: Yönetmenler ve Yönler 1929-1968* (*The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*) isimli kitabında bulunmasını istediği değerli kişileri bir araya getirmeden öncesinde "auteur kuramı" terimini bulan Andrew Sarris arasındaki çarpışmaya kurban gittiği için, İngiliz dergisi *Movie*'nin olaya kattıkları göz ardı edilmiştir.

Tema ve anlatı içeriğinden üslup ve estetik bağlama eleştirel bir geçişi varsayan bu kitap, üniversitede sinema araştırmalarının evriminde çok önemli olacaktı. Sineyapısalcılık ve tür gibi rakip kavramların yükselişine karşın günümüz değin oldukça etkin olmuştur (Parkinson, 2015). Neredeyse 1930'lu yılların başında tüm dünyada sinemanın hakimiyetini eline alan Amerika bu sayede sinemanın endüstriye dönülmesini sağlamıştır.

O dönemde sinemada film yönetmenliği yapanların eserlerine müdahale olanakları kısıtlı kalmış, yönetmenler kendilerine dair özgür ve özgün eserler oluşturamamıştır (Monaco, Yeni Dalga, 2006).

Bu şartlar altında yönetmenlerin konumu filme katkıda bulunan diğer ekip çalışanlarından farklı bir pozisyonda bulunmamaktadır. Yönetmen bu süreçte sanki kendine yüklenen bir sorumluluğu gerçekleştiren sıradan bir memur gibi konumlandırılmıştır. Sinemanın tarihinde Hollywood dönemi olarak bilinen 1932-1946 yılları aralığında İngiltere’de gelişim gösteren İngiliz Belge Okulu geleneği ve Fransa’da gerçekleşen Şiirsel Gerçekçilik akımı bu dönemin dışında kalmıştır. Hollywood döneminin en fazla öne çıkan yönetmeni Alfred Hitchcock olmuştur.

Laleh’e göre, Alfred Hitchcock anlatısal yöntemler ve öykü teknikleriyle kendine ait stili ortaya koyan bir *auteur* olmuştur. Kişiliği ve filmleri ile farklılık gösteren Hitchcock, İngiltere’de gelişerek Amerika’ya gelmiş ve Hollywood döneminin adından en fazla söz ettiren auteur yönetmenlerinden olmuştur.

Auteur yaklaşımı ortaya çıktığı dönemde bir kuram niteliği taşımamaktadır. Hollywood’un ticari endişeyle hareket ettiği ve kuralların bu çerçevede oluşturulduğu stüdyo sisteminde kısıtlanan kimi yönetmenlerin kendilerine özgü bir anlatım stili geliştirdiklerinin farkına varan Fransa’daki *Cahiers du Cinema* dergisinin genç yazarları, *La Politique des Auteurs* yani *Yaratıcı Yönetmenler Politikası* görüşünü ortaya koymuşlardır. Bu görüş ile paralel biçimde özellikle western türünde filmleri ile anılan H. Hawks başta olmak üzere A. Hitchcock, O. Welles gibi yönetmenlere ait filmler büyük bir özenle incelenmektedir (Esen, 2014). Bu biçimde sanat açısından değerinin düşük olduğu düşünülen Hollywood sineması içindeki yönetmenlerde auteur nitelikler saptanarak, bu sinemanın değeri arttırılmaya çalışılmıştır. Özden’e göre auteur eleştiri olmasaydı günümüzde sinema tarihinde öne çıkan ve önemi yüksek görülen pek çok filmin değeri anlaşılamayacaktı (Özden, 2004).

2.4.1. Alexandre Astruc ve kamera kalem

İlk olarak L’ecran Francais dergisinde 30.03.1948 tarihinde “*Du stylo à la caméra de la caméra au stylo*” başlığı ile yayınlanan yazıda Fransız yönetmen Alexandre Astruc, “*Camera stylo*” ifadesini kullanarak kuramın öncüsü olmuştur (Karadoğan, 2016).

II. Dünya Savaşı’ndan sonra yayınlanmış olan bu yazıdan sonra auteur kavramı, film kuramları ve eleştirilerinde önemli bir rol oynamıştır.

Kuyucak Esen, Astruc tarafından yazılan bu makalenin sinemanın yeni döneminin başlangıcı olduğunu aktarmıştır (Esen, 2014). Avrupa’da şekil arayışı içinde ortaya çıkan filmin senariste mi yoksa yönetmene mi ait olduğuna ilişkin soruya yanıt vermektedir. Kamera-kalem üstüne yazdığı yazısıyla, yazılı anlatıma göre sinemanın anlatım yönünden değerlendirildiğinde etkisini arttırdığını neticesinde de yönetmenlerin yazar grubuna dahil edileceğini ifade etmiştir.

Seçil Büker tarafından yapılan “*Auteur Kuramına Giriş*” isimli değerlendirmede de, Alexandre Astruc’un makalesinden bahsedilmiş, *auteur* kelimesinin artık film senaristi için değil yönetmeni için kullanıldığı, yönetmen tarafından düşünce ve duyguların kamerayı kalem gibi kullanarak istediğini yazabileceği belirtilmiştir. Astruc tarafından bunun ortaya koyulması ve bu denli etkili olması onun yönetmen, eleştirmen ve romancı kimliklerini bir arada taşıması ile ilişkili olabilmektedir.

Astruc sinemanı yanında edebiyat alanında da eleştirmenlik yapmaktadır. Bu sebeple Astruc roman okurken yazarın önemsendiği kadar sinema filmi izlerken de yönetmene aynı önemin verilmesi gerektiğini savunmaktadır. Yönetmenlerden eserlerinde güçlerini göstermelerini ve yaratıcılık konusunda davranışlarını şekillendirmesini beklemektedir. Roman sahibi yazdıklarında bireysel üslubunu nasıl yansıtıyorsa, yönetmenin de çektiği görüntülerle stilini yansıtmasını istemektedir.

2.4.2. Bazin ve auteurist eleştiri

Astruc’dan sonra auteur kuramının ortaya çıkmasındaki en önemli kişilerden biri Andre Bazin’dir. Bazin kırklı yaşlarında yaşamını yitirmiş ve bu kısa sayılabilecek hayatına rağmen sinemaya büyük katkıları olmuş, pek çok sayıda makale yazmış, biri yaşadığı zamanda olmak üzere yazılarından oluşan dört kitabıyla kendi tarafından oluşturulan Gerçekçi Kuramı açıklamaya çalışmıştır (Özarslan, 2016). Bazin tarafından savunulan düşüncelerin sinema üstünde çalışan pek çok kişiye katkı sağladığı şüphesizdir. *Cahiers du Cinema* dergisinde yönetici olan kuramcı Andre Bazin 1951 yılının Nisan ayında yayınlanan derginin birinci sayısında sessiz sinema döneminde kurgunun yönetmen tarafından söylenmek istenen şeyi duyurduğunu ifade etmiş, 1938 yılında kurgulamanın betimlendiğini ve sonunda bugün yönetmen tarafından sinemanın doğrudan yazıldığını belirtmiştir.

Görüntünün plastik yapısının, zaman içinde çok daha büyük bir gerçekliğe dayanmasından dolayı, eğlenmekte daha çok aracı olduğunu ifade etmiştir. Sinemacının artık sadece ressam veya oyun yazarıyla rakip olmanın ötesinde romancı ile eş duruma geçtiğini belirtmiştir. Bazin tarafından ifade edilen sinemanın tarihsel gelişimindeki etkisinin, onun sadece bir görseli aktaran veya kaydeden olarak başlayarak bir edebi eser gibi sanatsal özellik ortaya koymasısıdır. Bazin ile beraber onun çevresinde bulunan genç eleştirmenlerin eleştirel duruşu ile meydana gelen auteurist film eleştirisi, sinemanın daha yüksek bir sanat dalına dönüştürülmesi için o zamana kadar süregelen kuramsal yaklaşımlardan daha çok katkıda bulunmuştur (Özden, 2004). Nijat Özön tarafından Bazin'in eseri çevrilirken önsöze Bazin'den öncesinde kuramcılarının sesli ve sessiz sinemayı birbirinden ayırdığı ifade edilmiştir.

Özön; bu kuramcılarının sesli sinemaya önem vermediklerini, sessiz sinemayı sessiz sinemanın bir devamı hatta gerçek sinemayı bozan bir faktör şeklinde görmüşlerdir. James Monaco'nun "*Bir Film Nasıl Okunur?*" isimli çalışması ile sinema sanatı için kapsamlı bir eser sunmuştur. Bu eser yedi bölümden meydana gelmiştir ve sinema kuramlarına ilişkin bölümünde bulunan auteur politikasının, referans kriteri olarak sanatsal yaratımın içindeki bireysel etmeni ön plana çıkardığı ve sonrasında da bir filmde diğer filme devam ettiğini ve hatta geliştiğini varsaymaktan doğduğunu ifade etmiştir (Monaco, 2014). Andre Bazin bu noktada bireyselliği film-yönetmen temelinde değerlendirmiş, auteur yaklaşımında bir eser olarak kabul edilen film içinde yönetmen tarafından stilinin yansıtılması kadar, diğer filmlerinde de bu durumun sürdürülmesi ve geliştirilmesinin önemi üzerinde durmuştur.

Andre Bazin yazılarıyla, sinema üzerine düşünen birçok kişiyi etkilemiş, "*La Nouvelle Vague (Yeni Dalga)*" denilen akımın oluşumunda, "*La Politique des Auteurs (Yazarların Politikası)*" görüşü ile "*Auteur Kuramı*"nın ortaya çıkışında etkili olmuştur (Esen, 2016). Andre Bazin kimi noktalarda yaratıcı yazarlar politikasına katılmamıştır, fakat onu izlenimci eleştiriye tercih etmiştir. Bazin auteur sayesinde kötü bir malzemede olsa iyi film çıkacağını düşünmektedir. "Kimin auteur'ü?" sorusu ile kurama ilişkin verdiği önemi belirtirken, bireysel niteliklerin değerlendirilmesi konusunda yarar sağlayacağını düşünmektedir (Büker & Topçu, 2019). Auteur yaklaşım açısından olduğu zamandan itibaren çok fazla tartışmanın yaşanmasına sebep olmuştur.

Filmde yaratıcılık kavramından faydalanılması için onu yaratan kişinin kim olduğu belirlenmelidir. Bir filmin oluşmasında senaristin mi yoksa yönetmenin mi öncelikli olduğuna verilen yanıt aynı zamanda auteurun kim olduğunun da yanıtını vermektedir.

2.4.3. Truffaut ve *mise en scene* – *metteur scene* ayrımı

Kuyucak Esen tarafından Film Ansiklopedisi'nden yaklaşımın gelişiminin aktarıldığı yazıda, öncelikle temadaki tutarlılığı önemseyenlerle, daha çok yönetmene ilişkin biçimsel tarzın veya onun "*mise en scene*"ni dikkate alanlar olmak üzere iki auteur eleştirmen ekolünden bahsedilmektedir (Esen, 2016). Film eleştirisi üzerine temel yaklaşımları ile tür filmini ele alan Zafer Özden, konuya ilişkin farklılığı Seçil Büker'in cümleleri ile belirtmiştir. Buna göre, auteur yanlısı olan eleştirmenler yönetmen-senaryo yazarı ayrımını göz ardı etmekte, auteur-metteur en scene ayrımını getirmektedir. Auteur kendi düşünce ve duygularını anlatmakta, metteur en scene ise başka biri tarafından tasarlanana görselleştirmektedir.

Metteur en scene yeteneği yüksek ve usta olabilmekte, fakat filmde sadece kendi yeteneğini ve ustalığını katmaktadır. Auteur ise oluşturduğu "*mise en scene*" kavramı sayesinde filmine kişiliğini yansıtmakta, bireysel tarzını filmine aktarmaktadır. Meydana getirdiği biçim nitelikleri ile diğer auteur'lerden ayrılmaktadır (Özden, 2004). *Metteur en scene* (sahneleyen) ve *mise en scene* (sahneleme) kavramları arasındaki farklılığı ifade eden ilk kişi François Truffaut bu ayrıma 1954'de "*Cahiers du Cinema*" dergisinin yayınlanan 31. sayısının "*Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim*" adlı yazısında değinmiştir.

Truffaut'a göre metteur en scene kavramı bir yönetmen tarafından başka bir senaristin senaryosu çekildiğinde, yönetmenin sadece yazılarına görüntüler ekleyen kişi olarak kalacağını belirtmiştir (Özden, 2004). Truffaut tarafından savunulan bu görüş yönetmenlerin, senaryosunu yazmadıkları filmlerin gerçek sahibi olms özelliğini kazanamayacaklarını, bu sebeple onların sanatsal gücünün zayıflamasında etkili olacağını aktarmıştır. Truffaut ile diğer *Cahiers du cinema* yazarları başlangıçta yaklaşımdan değil politikadan bahsetmektedir.

Önemli senaryo yazarlarının filmlerinin yanı sıra psikolojik gerçekçiliğe eleştiri getirirken senaryosunu kendi kaleme alan, öyküsünü kendi oluşturan yazarları auteur olarak görmüşlerdir (Büker & Topçu, 2019). Truffaut’a göre psikolojik gerçekçilik şeklinde gruplandırılan bu filmler ne gerçek ne de psikolojiktir.

Truffaut sanat dallarının tümünde olduğu gibi sinemada da önce klasik bir yapının meydana geldiğini sonrasında sanatçı tarafından klasik yapının meydana getirdiği kalıpları ortadan kaldırmak adına mücadele edildiğini ifade etmiş ve klasik yapı “*Kalite Geleneği*” olarak adlandırmıştır. Bu adlandırmayı yaparken “*Kalite Geleneği*”nin kaliteyi göz önünde bulundurduğundan, ticari bakımdan başarı sağlansa dahi, seyirciyi uyuşturduğu için eleştirmektedir (Teksoy, 2005). Truffaut, sinema eleştirmenliği yanında, dergide bulunan diğer genç eleştirmenler ile beraber film çekerek yönetmenlik deneyimi de kazanmış ve Fransız Yeni Dalga akımında öncüler arasında yer almıştır.

Auteur yaklaşımı ilk defa Astruc tarafından duyurulmuş temeli ise Bazin tarafından atılmıştır. Kuramın yazımında Truffaut’un ismi geçse de bu eleştirel kavram gerçekte ortak bir çalışma ve ruhun yansımasıyla meydana gelmiştir (Esen, 2016). Truffaut’a göre, iyi ya da kötü film bulunmamakta, iyi ya da kötü yönetmen bulunmaktadır. Truffaut yönetmenin film sanatındaki en önemli kişi olduğunu ifade etmektedir. Biryıldız auteur kavramını sinema alanına ilk getiren kişinin Truffaut olduğunu belirtmektedir (Biryıldız, 2012). Truffaut filmin yapımı sırasındaki dönemde zorunlu olarak ilişkilerinin olduğunu ifade etmekle beraber yönetmen, senarist ve senaryoyu birbirinin etkisinden uzaklaştırmaya çalışmaktadır. Ortak bir çaba ve anlayış sonucunda oluştuğu görülse de auteur kavramının üstündeki isim hakkının Truffaut’a ait olduğu düşüncesi ağırlık kazanmaktadır.

2.4.5. Andrew Sarris ve çemberler modeli

Auteur kuramı Fransa’da ortaya çıkarak tüm Avrupa’da etkili hale gelmiştir. Bu kuramın önemli isimlerinden biri de Andrew Sarris’tir. Fransa’da 1950’lerde gelişim gösteren Yaratıcı Yönetmenler Politikası, Sarris tarafından 1962’de “*Notes on the Auteur Theory*” başlıklı çalışma ile Amerika’ya taşınmıştır. Amerika’ya taşınmasının yanı sıra bu dönemden sonra kavram politika olmaktan çıkarak kurama dönüşmüştür.

Büker'e göre, auteur kavramının Sarris tarafından kuram olarak ifade edilmesi, auteurizmin itibar kazanmasıdır (Büker & Topçu, 2019). Sarris tarafından "Yaratıcı Yönetmenler Politikası"nın "Auteur Kuram" olarak çevrilmesi kimilerine göre bir çeviri hatası olarak değerlendirilse de genel inanış, auteurizmi Amerika'ya taşıyan kişinin Sarris olduğudur (Kablamacı, 2011). Andrew Sarris 1962' auteur kuramı ile ilgili notlarında şunu söyler; *"Bildiğim kadarıyla İngilizce'de Auteur Kuramının bir tanımı yok, yani Amerikalı ya da Britanyalı bir eleştirmen tarafından yapılmış bir tanımı yok."* Fransızca kelime anlamı itibari ile *"Auteur"* yazar manasına gelir. *La Politique des Auteurs* birey üretimi sanatlar içerisinde kitlelerce kabul edilen fikrin sinemadaki yansımasıdır. François Trauffaut, Giraudoux'nun söylediği bu sözleri alıntılarını sevmektedir: *"Eser yoktur, sadece auteur vardır."* (Astruc, 2016). Sarris sadece kuramın aktarılmasında değil aynı zamanda gelişiminde de faydalı olmuştur.



Şekil 3. Andrew Sarris'in Çemberler Modeli (Uğur, 2021)

Sarris tarafından oluşturulan Çemberler Modeli, *"Auteurler Politikası"*nın bir yaklaşım anlayışından kurama dönüşmesinde önemli bir adım görevi görmüştür. Sarris'in yaklaşımı ile bir değer ölçüsü ortaya koymuş, çok fazla eleştiri almasına karşın pek çok Hollywood yönetmeni Amerika'da tekrar keşfedilmiş ve kıymet bulmuştur (Esen, 2016).

Sarris tarafından benimsenen yaklaşım iyi ve kötü yönetmenlerin birbirinden ayrılması yönünden yöntem ve bir değer ölçüsü sunmaktadır. Sarris, bir yönetmenin auteur olup olmadığının anlaşılmasında üç ölçütün bulunduğunu belirtmiştir. Bunlar; teknik yeterlilik, iç anlam ve kişisel biçimdir. Sarris'e göre bu ölçütler iç içe geçmiş halkalardır. İlk daireyi geçebilen teknisyen, ikinci daireyi geçebilen sahneleme ustası (*metteur en scene*), üçüncü daireye ulaşan kişi ise auteur olabilir (Kablamacı, 2011). Büker'e göre Sarris tarafından oluşturulan ilk halka teknik ustalıktır.

İlk olarak bunun araştırılarak ortaya koyulması gerekmektedir. Bu basamağı geçemeyen, başka bir ifade ile kötü yönetilmiş bir filmin eleştirel bakımdan da önemi bulunmamaktadır. Teknik açıdan ustalığını kanıtlayan bir yönetmen, filmin yapımı sırasında senaryo, oyunculuk, müzik, diyalog, kamera hareketleri, renk ve aydınlatma gibi faktörleri başarılı biçimde kullanmalı, kısaca filmin diline hakim olmalıdır (Büker & Topçu, 2019). Sarris'e göre hala hazırda ihtiyaç olan unsurlara cevap vermesi aucteur önemli yapmaktadır. Yönetmenlere tanıdığı özgürlük ise kuramın en önemli özelliğidir.

Yönetmenin kendini ifade etmek yönünde engelleri aşması için aucteur kuram önemli görülmektedir (Ulusay, 1989). Aucteurun ikinci önemli özelliği kişisel stildir. Bu özellik yönetmen tarafından karakter özelliklerinin filme yansıtılmasını ifade etmektedir. Yönetmen bahsi geçen bu niteliklerini diğer filmlerinde de devam ettirmelidir.

Yönetmenin kişiliğinin filme yansması, pek çok filminde kendini ortaya koyması, kendine özgü, tutarlı, tekrarlayan ve ayırt edilen üsluba sahip olması önem taşımaktadır. Büker Sarris tarafından geliştirilen modelin son çemberinde bulunan iç anlamın *aucteur*'e karşılık geldiğini ifade etmiştir. Aucteur olarak kabul edilebilmenin yolu teknik yetenek ve kişisel tarzın yanında iç anlama da sahip olmaktır. İçsel anlam, yönetmenin malzemesi ile kişiliği arasındaki gerilimden oluşmaktadır ve Sarris'e göre bu ruhun coşkudur.

Büker'e göre Sarris tarafından oluşturulan ölçütlerin ilki teknik yeterlilik, diğeri biçimle ilgilidir. İç anlamın ise ne olduğu konusunda belirsizlik bulunmaktadır (Büker & Topçu, 2019). Andre Sarris kendi teorisi ile *aucteur* eleştiriye katkıda bulunarak yönetmenin filmleri düzeyinde karşılaştırılması düşüncesini sunarak *aucteuru* kararlı bir hale taşımıştır (Ertaş, 2016). Sarris'in *aucteur* ölçütlerini oluşturan halkalardan en içte olanı en önemlisidir. Buraya ulaşan yönetmen aucteur olarak nitelendirilmeye hak kazanmaktadır (Kablamacı, 2011). Sarris kendi ifadeleri ile aucteur eleştirisine ilaveler yaparak kuramın gelişimine katkıda bulunmuştur. Yönetmene ait filmler arasında karşılaştırma fikrini aucteur eleştirisine ekleyerek *aucteurun* tutarlı olmasını sağlamıştır. Sarris'e göre yönetmenler bulundurdıkları nitelikler göz önüne alındığında teknisyen, stilist ve aucteur olarak sınıflandırılmaktadır (Parlayandemir & Birincioğlu, 2016). Sarris'in bu şekilde bir sınıflama yapmasını aucteur kavramının kurama yaklaştırılması olarak değerlendirmek mümkündür.

Aynı zamanda Sarris'in inancına göre kurgu, görüntü gibi önem taşıyan teknik konularda bile yeterli olmayan biri iyi bir yönetmen olabilmektedir. Sarris ilerleyen zamanda "auteur kuramı bir kuramdan çok bir tavır, sinema tarihini yönetmensele otobiyografiye çeviren bir değerler tablosudur." şeklinde iddiada bulundu. Fakat bu kavram, setteki hiyerarşik yapı içerisinde sahip oldukları üstünlükleri kullanmaktan imtina eden yeni nesil sinema okulu mezunları tarafından kabul görmedi. Güya söz gelimi "sinema veletleri", sinema yazarlığına imrenerek menajerleri ve stüdyo yöneticilerini yönetmenin bireysel isimleşmesinin film gişesinde kırmızı halı oyuncularına kadar ehemmiyetli olduğuna hemen ikna ettiler.

Ancak buna rağmen masa başı denilen post prodüksiyonda gelişen ilerleme çağında dahi, birçok filmdeki birleştirici vizyon, yönetmen vizyonudur (Parkinson, 2015). Ortaya attığı görüşler fazlasıyla tartışılabilir da Sarris tarafından üretilen model auteur kuramını farklı bir dönemece sokmuştur. Sarris filmin yapımında neyin asıl olması gerektiği üstüne yoğunlaşmış hem içeriğin hem de biçimin aynı anda önemsenmesi gerektiğini savunmuştur. Auteur kuramının öneminin artması, filmlerin yönetmenleri ile birlikte değerlendirilmesini sağlamış, film eleştirisinin odağını tema ve hikayeden teknik ve tarza kaydırırken, sinema ile edebiyat ilişkisini güçlendirmiştir. Sarris'in bu yaklaşımı auteur kavramını kurama dönüştürmüştür. Yaklaşımın temeli eserle onu ortaya çıkaranın ayrı olarak değerlendirilmesi gerektiği anlayışını barındırmaktadır böylece yönetmenleri sınıflandıran ölçütler oluşmuştur.

2.4.7. Sarris'in auteur kurama getirdiği üç temel ölçüt

1951'de *Cahiers du Cinema* dergisinde; Andre Bazin'in, Jean Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol gibi yazar ve yönetmenlerin oluşturdukları film akımının kuramı olarak adlandırılan 'yazarlar politikası' üzerine yazdıkları Fransızca yazıları 1960'larda Andrew Sarris, İngilizceye çevirmiştir (İri, 2009). Bunların dışında da önemli makalelerden olan Alexandre Astruc'un auteur üzerine yazılarını kendi bakış açısıyla harmanlayarak kendi diline çeviren Andrew Sarris, görüşünü destekleyen ilkelerle auteur, kuramsal bir zemine oturur (Kablamacı, 2011). Auteur yaklaşımını ortaya çıkışına katkı sağlayanlar onu kuram olarak nitelendirmediler. Sarris'in bu konu da beklentileri bulunmaktaydı: *auter*u kuram değer kriteri olacak böylelikle *auteur*lar ortaya çıkacak.

Sinema tarihi böylelikle düzene girmiş olacak. İşte bu beklentilerin ışığında yaratıcı yazarlar politikasına bakışı onu kuramlaştırmasına sebep olur.

Sarris daha çok yönetmenin vasıfları ve yaratıcılığıyla ilgilenir ve bazı ölçütler koyarak iyi olan yönetmenle kötü olan yönetmeni ayırt edebilmek için bu ölçütlere ihtiyacımız olduğunu söyler.

Üç ölçütün her biri yönetmenin yaratıcı kişiliğini, teknik yeterliliğini ve yönetmenin çektiği filmin iç anlamına yöneliktir (Büker & Topçu, 2019). Andrew Sarris'in *auteur* yönetmeni değerlendirmek için belirlediği üç ölçüt şöyledir:

“DIŞ ÇEMBER”

“... *auteur* teorisinin ilk önermesi, yönetmenin teknik yeterliliğinin değerlendirme kriteri olmasıdır...” (Sarris, 1962, s. 46)

1. Yönetmenin teknik yeterliliği olmalıdır. Tüm *auteur* sanatçılarda geçerli olduğu üzere sinema da temel sezgiler barındırmalıdır ki yönetmenler evreninde iyi yönetmen olarak tanımlanabilsin.

“ORTA ÇEMBER”

“... *auteur* teorisinin ikinci önermesi yönetmenin ayırt edilebilir kişiliğinin değerlendirme kriteri olmasıdır...” (Sarris, 1962, s. 47)

2. Yönetmenin kişiliği ayırt edilebilir olmalı filmlerinde bu ayırt edilir yönlerini biçim özellikleri olarak sunmalıdır. Film yapısı, seyri ve görünümü yönetmenin his ve düşüncelerinden izler bulundurmalıdır.

“İÇ ÇEMBER”

“*Auteur* teorisinin üçüncü ve nihai önermesi içsel anlamla ilgilenir, bir sanat olarak sinemanın nihai zaferi. İçsel anlam yönetmenin kişiliği ile materyali arasındaki gerilimden çıkarılabilir.” (Sarris, 1962, s. 47)

3. Yönetmen filmi ile kişiliği arasındaki gerilimi kullanarak filmine iç anlam üretmelidir (Kablamacı, 2011, s. 64).

2.2.5. Auteur üzerine: Astruc'un 'camera stylo' kuramı

Auteur kuramının oluşumuna katkıda bulunan yalnızca *Cahiers* eleştirmenlerinin yazıları değildir elbette bu konu da yazılan önemli makalelerde vardır. 1948 yılında eleştirmen olan Alexandre Astruc'ta bir makalesinde 'camera stylo' başka bir deyişle 'kamera kalem' kavramlarını ortaya koymuş ve bununla sinemanın kendine has bir dili olabileceğini savunarak tıpkı farklı sanat dallarındaki gibi sinemanın da anlatıcı bir rolü olduğundan bahsetmiştir.

Chaiers du Cinema yazarları da bu manifestoyu okumuş ve çok geçmeden bunun mümkün olabileceğini görmüşlerdir (Wiegand, 2011). Astruc, "Yeni Avangardın Doğuşu: Camera Stylo" adını verdiği makalesinde kamera kalem kavramıyla neler anlatmak istediğini açıklamıştır. Astruc' göre tüm sanat dalları gibi anlatım aracına dönüşmelidir. Daha önce bir fuar alanı etkinliği sonrasında sokak tiyatrosu gibi eğlence ya da çağın imgelerini korumaya yönelik araç olmuş sinema zaman geçtikçe bir dile dönüşmektedir. Dil kelimesine yüklenen anlam ne ölçüde soyut olduğu önemli olmaksızın sanatçı tarafından düşüncelerin dile getirildiği bir biçimi anlatmaktadır. Bu nedenle Astruc dönüşüm geçiren sinemanın yeni çeğini kamera kalem şeklinde nitelendirmiştir. Aslında kamera kalem olarak nitelendirme oldukça doğrudur. Astruc tarafından burada belirtilmek istenen; sinemanın yavaş yavaş görselliğin etkisinden, görüntü için görüntü düşüncesinden ve anlatılım birincil ve katı isteklerinden uzaklaşacağı; tıpkı yazı dilinde olduğu gibi detaylı aynı zamanda yorumlanabilir, esnek bir araç halini almıştır (Astruc, 2016). Astruc'un sinemaya yeni bir bakış ile yaklaşımı sonucunda film yapımcıları birden yazarlar statüsüne geçmiştir. Sinemanın anlatım sorunu olduğunu düşünen Astruc; dilin varlığı ile çözüleceğini savunmuştur.

Eleştirmen olan Alexandre Astruc araştırmaları ve makalelerinden sonra yönetmen olarak da çalışmıştır (Öztürk & Sönmez, 1986). Makalesinden yola çıkarak, sinemanın dili olduğunu teori de bırakmayıp çektiği filmlerle de yansıtmaya fırsatı bulmuştur. Alexandre Astruc'un kamera kalem metaforuyla yönetmen artık anlatmak istediklerini ve anlatım tarzını kamerayı tıpkı bir kalem gibi kullanarak yazabilecektir. Bu konu da bir ayrımın olması gerektiğini savunan *chairs du cinema* yazarları; *auteur* (yaratıcı) ve *metteur en scene* (sahneleme ustası) birbirinden farklı olduğunu söylemişlerdir. *Auteur* kendi duygu ve düşüncelerini filmin alt metnine yazmaktadır.

Metteur en scene ise; senaristlerin yazdıklarını ustaca sahneye koymaktadır. Bu yeteneğinin ürünüdür kişiliği ile ilgili değildir. Fakat *auteur* filmde kişiliğinden, özgünlüğünden parçalar yansıtmaktadır. Gerek kamera hareketleri gerek kurgu ile olsun yarattığı üslubu ile *auteur* olmaktadır (Büker & Topçu, 2019).

2.4.8. Peter Wollen ve yapısalcı yaklaşım

Peter Wollen *auteur* yaklaşımına görüşleri ile önemli katkılarda bulunmuş bir diğer isimdir. Diğer bölümlerde ifade olunduğu üzere *auteur* kuramı ortaya çıkmasının akabinde çokça tartışmanın konusu olmuştur. Tartışma konularından biri de filmlerin içerik açısından mı yoksa biçimsel açıdan mı eleştirilmesi gerektiğidir. 1969 yılında Peter Wollen'in yazdığı "*Sinemada Göstergeler ve Anlam*" adlı kitabında *auteur* kuramına yapısalcı bakış açısında bulunarak farklı bir yaklaşım kazandırarak kuramın gelişmesinde büyük katkı sahibidir (Wollen, 2017). Wollen bir filmin *auteur* olup olmadığının anlaşılmasında yukarıda bahsedilen iki açıdan da değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır.

Özden Wollen'in *auteurist* yaklaşım ile yapısalcı yaklaşımı birleştirerek hareket noktasını yönetmenden ziyade filme yönelttiğini ifade etmektedir (Özden, 2004). Hıdıroğlu'na göre, Geoffrey Nowell-Smith Wollen tarafından *auteur* kuramına getirilen yapısalcı yaklaşımdan hareket etmektedir. Wollen filmlerde tekrarlayan tematik niteliklerin, motiflerin ve olayların saptanmasından hareket ederek yönetmenin farklılık gösteren kişiliğini açıklamaya çalışmaktadır (Hıdıroğlu, 2011).

Wollen filmde yönetmenin hedefi haricinde, yönetmen tarafından fark edilmeyen anlamların da olduğunu düşünmekte ve bu sebeple *auteur* kuramına bu noktada karşı çıkmaktadır. Yönetmenler filmlerin yaratıcısı değildir, onlar taşıyıcı pozisyonundadır. Yönetmen sinema tarihinde bulunan *auteur*ları belirlemiş, fakat bunu yaparken diğerlerinden farklılık gösteren bir metot kullanmıştır. *Auteur* yönetmen, zıtlıkları meydana getirirken farklı ilişkiler ortaya koymalıdır (Büker & Topçu, 2019). Peter Wollen, François Truffaut'un *auteur* kuram ile ilgili ortaya koyduğu verilere yakın söylemleri mevcuttur. Başka bir deyişle *auteur* sineması ve kalite geleneği ayrımını savunur ve sınırlarını genişletir; *Auteur* kuramı kendini yönetmenin tamamen yapıt mimarı olduğu fikriyle kısıtlamamaktadır.

Açıklama eyleminde bularak daha önce görülmemiş yazarları ortaya çıkarmaktadır. Uzun yıllardan berisinemanın yazar profili olarak açıkça sanat açlığı olan bunun yanında filmlerin tüm sahipliğini üstlenen Avrupalı yönetmen modeli örnek alınmıştır. Bu model hala kullanılmaktadır; popüler sinema ile sanat sinemasının ayrıştığı temel noktada bu yatar (Wollen, 2017). Wollen tarafından auteur yaklaşımla yapısalcı yaklaşım birleştirilse de Özden, Wollen'in yaklaşımının auteur politiklerinden çok uzakta olduğunu ifade etmiştir. Wollen hareket noktası olarak yönetmeni değil filmi baz almaktadır.

Mizansenden hareketle konuya has motiflere ulaşmasını kabul etmemektedir (Özden, 2004). Wollen yönetmen tarafından filme hedef dışında eklemelerin yapılabileceğini, izleyenlerin de yönetmen tarafından hiç düşünülmeyen anlamları filminden çıkarabileceğini iddia etmekte ve dikkatleri yönetmenden alarak esere çevirmektedir (Esen, 2016). Wollen yönetmenin yapı üstündeki etkisini sınırlı bulmakta ve filmsel yapı haricinde yönetmenin belirleyici ve özgür olamayacağını düşünmektedir (Güngör, 2014). Wollen tarafından auteur kuramına yapılan katkı daha çok biçim ve anlamla ilgilenmektedir. Wollen'e göre, filmlerde anabilim kadar söz dizim göz önünde bulundurulması gerekli olan bir konu olmuştur.

Aynı zamanda Wollen, yönetmenlerin yapıtlara sadece kendi filmlerini göz önünde bulundurarak yaklaşımlarının eleştirinin niteliğini düşüreceğini ifade etmektedir (Parlayandemir & Birincioğlu, 2016). Kuram hakkında Wollen'in "*tasarım ve yorum*" konusundaki görüşleri şöyledir. Birçok etmeden meydana gelen filmlerde yönetmenin baskınlığı söz konusu olsa da konumu belirsizdir.

Yönetmen yapıtında "*Tasarım*" ve "*yorum*" arasında birlik oluşturmaktadır. "*Gürültü*" açıklayarak film analizi önünde engel olduğunu düşünmektedir. Okuması yapılan filmler kimi zaman kameraman, oyuncu ve yapımcıdan kaynaklı doğru tanımlanamamaktadır. Filmi meydana getiren etmenler arasında öyle bir öncülük yarışı olur ki değerlendirmede bulunmak mümkün olmaz. Böyle olduğunda yalnızca bireysel izlenimler kaydedilebilmektedir (Wollen, 2017). Wollen'e göre, auteur kuramının ortaya çıkmasından itibaren belirli bir plana sahip olmaması, kaygan ve zayıf bir düzlemde tartışılması sebebi ile üstünde farklı düşünceler gelişmiştir ve bu sebeple yapısalcı yaklaşım bu kurama eklenmiştir. Yönetmenim yanı sıra filmin diğer öğelerinin de eleştiriye eklenmesi ile kuramın gelişimine önemli katkılar sağlanmıştır.

2.4.9. Peter Wollen'dan kurama bilinen şeklini veren G. Nowell-Smith'e

Andrew Sarris'in belirlediği ölçütler elbette *auteur*'ü belirleme de yararlı olacaktır. Ama yapıta bakmadan *auteur*'ü keşfetmek olmaz. Öyleyse Peter Wollen'in kurama kazandırdığı yapısalcı yaklaşım; yapıt yönünden konuyu irdelemek için gerekir. Ayrıca Bazin'in ikaz ettiği noktalara baktığımızda sinemanın bireysel bir sanat olmayarak sinema tarihi birikimlerinin üretilen eser ve sanatçısı üzerinde önem taşıdığını bunun yanında toplumun da aynı şekilde eser ile yaratıcısı üzerinde etki bırakacağını göz ardı etmemek gerekmektedir (Esen, 2015). Auteur kuramın gelişim çizgisine baktığımızda; onun belirli bir kalıpla var olmadığını Fransa'da yeni bir sinema hareketi olan yeni dalga akımının kıvılcımlarıyla film eleştirisine yeni bir yaklaşım geliştirmek istendiği anlaşılır.

Fransız filmlerinin yanı sıra Amerikan filmlerinin de tekrar tekrar izlenmesi, tartışılması, sinema üzerine yazan, yenilikçi bir bakış oluşturmak isteyen, düşünen eleştirmenler tarafından yazarlar politikası adıyla ortaya çıkar. Auteur yaklaşımının kuram olarak görülmesi zaman içinde olmuş ve diğer ülkelerde bu yaklaşımı özümseyen eleştirmen ve kuramcılar fikirlerini dile getirmişlerdir. Elbette savunular kadar karşısında görüş besleyenler de olmuştur ve böylece tartışmalar, yazılanlara cevap niteliğinde makaleler yayınlamaya karşılıklı atışmalarla; auteur kuram özgün yolculuğuna ve evrilmeye devam etmiştir. Sinema kuramcıları ve eleştirmenler auteur hakkında düşüncelerini kaleme alırlar.

Bazin'in yazısı, Sarris'in yazısına; Pauline Kael'in verdiği cevap, Sarris ve Kael arasındaki tartışma ve Wollen'in yaklaşımı auteur üstündeki eleştiri ve tartışmaların esas prensiplerini içerisinde barındıran metinlerdir (Kablamacı, 2011). Yönetmenlerin eskiden şimdiye dek anlaşılmamış yanlarının olabileceği düşünülerek eleştirel bir yaklaşımla yeniden incelemek gerekliliğine inanan Peter Wollen'e göre auteur kuram sanata ilişkin klasik düşüncelerin Hollywood'a aktarılması değil, sanat sineması düşüncesinin radikal biçimde terk edilmesidir. Auteur kuramının ifade ettiği şey, herhangi bir filmin, özellikler bir Hollywood filminin uyumlu bir neticeye varmadan önce birbirleri ile çelişen ve kesişen değişik düşüncelerin ürünü olmalarıdır. Seyircinin bir hayal gibi seyrettiği, aslında filmin ön yüzünü ortaya koymaktadır. Filmin bilinçaltında bulunan süreci saklayan ve örten ikinci gözen geçirimin neticesidir. Filmin altını çizip ona şeklini veren, yoğun biçimde enerji yükü barındıran yapının çıkarımında bulunmak mümkündür.

*Auteur*cu analizde filminden çıkarılmak istenen şey budur (Wollen, 2017). Peter Wollen'in bu bakışı *auteur* kurama farklı bir boyut kazandırır. Yapısalcı yaklaşımı ile *auteur* birleşimi ve yapıtı ön planda tutuşunun ardında yönetmenin bilinçli olarak filme kattıkları dışında içinde bulunduğu durumun koşulları, yeteneğinin sınırları, bilinçaltının da etkili olduğunu söyler. Çünkü yapıt bu süreç sonucu var olacaktır (Kablamacı, 2011). Pauline Kael' de; yapıtın ön planda tutulması ve ağırlık verilmesi gerektiğini söyler ve *auteur* kuramın sanat yapıtından çok sanatçı ile ilgilenilmesini doğru bulmaz. Ayrıca Kael yazısında; Andrew Sarris'i eleştirir.

Bunun nedeni yazar yönetmen malzemesiyle kendi kişiliği arasında yaratıcılığın ortaya çıkarılacağı bir gerilim alanının bulunmamasıdır (Parlayandemir & Birincioğlu, 2016). Elbette *auteur* kuramına geniş bir yelpazeden bakmak ona farklı açılardan yaklaşmak, gelişimi için çok yararlıdır. Fransız eleştirmenlerin metotları, filmsel metnin altındaki film dili yorumunun bulgulanmasına ilişkin süreçte; yapısalcılık çerçevesinde filmler yönetmenlerin ürünüdür ve bu da bize aynı anda yönetmenlerin de kültürün ürünleri olduklarını hatırlatır.

Doğal olarak yapısalcı teori filmi temsil ettiği kültürle yeniden eklemleyebilmede faydalı bir yaklaşım sunmaktadır. Teorinin diğer faydaları arasında filmi bir dil dizgesi olarak görmesiyle birlikte anlam yaratım sistemi olarak değerlendirmesi bulunmaktadır (İri, 2009). *Auteur* üzerine birçok eleştiri ve yaklaşımda bulunulmuştur. Bunlarda birisi de Bernard Dick'in görüşüdür.

Dick, tüm *auteur*lerin, yaptığı işlere farklılık katmayı amaç edinmesi gerektiğini, filmlerinde önceki çalışmalara atıfta bulunması, filmin içinde bulunan motifleri yinelemesi ve filmlerini zenginleştirmek için çaba sarf ederek sinema tarihinden faydalanıp kendine belli ortak noktalar belirlemesi gerektiğini vurgulamıştır (Parlayandemir & Birincioğlu, 2016). Bazin ise; farklı bir kavramın üzerine eğilmiştir. Mizansene önem verilmesi gerektiğini söylemiş ve gerçekliğin sürekliliğinin ancak böylelikle mizansen içindeki düzenlemeyle sağlanacağını belirtmiştir (Odabaş, 2013). Yapılan tüm tartışmalara ve yeni yaklaşımlar içinde *auteur* kuramın en bilinen şeklini yapısalcı bir yaklaşımla Geoffrey Nowell-Smith verir. Şöyle der:

Bir yazar tarafından yapıta ilişkin tamamlayıcı nitelikler ilk bakışta fark edilebilen nitelikler değildir. Bu sebeple eleştirinin hedefi, konu ve konuyu değerlendirişin yüzeysel karşıtlıkları arkasında yatan temel ve anlaması zor motiflerin çekirdeğine ulaşmaktır. Bu motiflerden oluşan desen bir yazarın yapıtına o özgünlüğü katan şeydir ve eserin gerek içsel olarak tanımlanması gerekse de diğerlerinden ayrılmasına fayda sağlar (Wollen, 2017, s. 82)



BÖLÜM 3. JAMES CAMERON & GUILLERMO DEL TORO

3.1. James Cameron'ın Biyografisi

James Francis Cameron 16 Ağustos 1954'de Kapuskasing, Ontario, Kanada'da doğmuştur. Niagara Şelalesi'nin hemen dışındaki küçük bir kasaba olan Chippawa'da büyümüştür. Babası Phillip Cameron bir elektrik mühendisiydi ve annesi Shirley Cameron bir sanatçıydı. Annesi, Cameron'u resim yapması için teşvik etmiş hatta yerel bir galeride sergi düzenlemesine yardım etmiştir. Çocukluğundan beri hevesli bir bilim kurgu okuyucusu olan Cameron, Stanley Kubrick'in vizyoner filmi 2001: A Space Odyssey'i ilk kez izlediğinde on beş yaşındaydı. Babası aracılığıyla Super-8 kamerasını alıp kendi filmlerini yönetmeye çalışmıştır. Cameron böylelikle bilimkurgu hikayeleri yazmaya başlamıştır.

Cameron henüz lisede biyoloji okuduğu sıralarda daha sonra *"The Abyss"* filmi olacak hikayesini yazmıştır. Fullerton'daki California Eyalet Üniversitesi'nden yakındaki bir koleje kaydolan Cameron, fizik okumuş daha sonra İngilizceye geçmiş fakat bitirmeden bölümden ayrılmıştır. Film kariyerine ise senaristlikle başlamıştır. 1971 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne taşınmıştır (House, 2022). 1977 yılında izlediği Star Wars (Yıldız Savaşları) filmi sonrası kamyon şoförlüğü işini bırakarak 1978 yılında iddialı denilecek bir kısa bilim kurgu film projesi olan Xenogenesis üzerinde Randall Frakes'la çalışmaya başladı (Kemp, Sinemanın Tüm Öyküsü, 2014). Kendisi bilim kurgu ve destansı film tarzıyla bilinen Cameron'un En sevdiği filmler şöyledir; *Stanley Kubrick 2001: Space Odyssey (1968)*, *George Lucas Star Wars: New Hope, Victor Fleming the Wizard of Oz (1939)*, *Stanley Kubrick Dr. Strangelove (1964)*, *Francis Ford Coppola The Godfather (1972)*, *Martin Scorsese Taxi Driver (1976)* (Wlkimedia, 2021). Gördüğü bir rüyadan etkilenerek Terminatör filmini çekmeye o zaman karar vermiştir fakat senaryosunu yazmış olduğu Terminatör filmini çekmek için film yapım şirketlerinden daha tecrübesi olmadığı gerekçesiyle destek alamamıştır (Commons, 2022). Roger Corman gibi isimler için teknik ve efekt konuları üzerinde çalışmalar yapmıştır. 1979 yapımı Rock'n Roll High School, 1980 yapımı Battle Beyond the Stars, 1981 yapımı Escape from New York (New York'tan Kaçış), 1981 yapımı Galaxy of Terror (Uzayda Terör) ve 1982 yapımı olan Android filmlerine katkı sağlamıştır.

İlk uzun metrajlı yönetmeliği; yapımcılığını Ovidio Assosnitis'in üstlendiği daha önce Joe Dante'nin yönettiği Piranha Part Two: The Spawning olmuştur (Kemp, 2014). Bu filmdeki başarısı sonucu International Fantasy Film Award ödülüne layık görülmüştür. Çekimleri Roma'da gerçekleştirilen film sırasında bir gece rüyasında makinalar tarafından kaçırılarak öldürülmeye çalışıldığını görmüştür.

Cameron'un yaşadığı bu deneyimi ona Terminatör filminin senaryosunu yazma fikrini vermiştir. Senaryoyu tamamladıktan sonra Terminatör'ü çekmek için prodüksiyon şirketleriyle görüşmüş fakat birçok şirket tarafından yeni ve deneyimsiz bir yönetmen olduğu sebep gösterilerek reddedilmiştir. Sonunda Hemdale Pictures ile anlaşılan Cameron daha sonra eşi olan Gale Anne Hurd ile tanışmıştır. Hurd'un yapımcılığını üstlendiği Terminatör'ün senaryosunu James Cameron ile birlikte yazmıştır. Orion Pictures ise filmin dağıtımını üstlenmiştir. Böylelikle 80'li yıllarda büyük bir çıkış yapan The Terminator filmi gişede yüksek bir hasılat elde etti (Limited, 2022). 1984 yılında yaptığı Terminatör filmi ile yakaladığı başarının ardından Cameron, stüdyoların devam filmlerinde görev yapmıştır.

1985 yapımı Rambo: First Blood, Part II (Rambo: İlk Kan) filminin senaryosunu yazmış ve Time It's War adlı savaş belgeseli sonrasında bilim kurgu, korku ve aksiyon türlerinde büyük başarı yakalayan gelişmiş görsel efekt teknolojisine sahip 1986 yapımı Oscar ödüllü Aliens (Yaratık 2) filmini yazıp yönetmiştir. Ardından bir dalış ekibinin başından geçen sıra dışı olayları anlattığı 1989 yapımı kişisel projesi The Abyss, Cameron'a 1990 yılında en iyi görsel efekt dalında akademi ödülü kazandırmıştır.

Yapmış olduğu bu filmler kendi isteklerine olan bağlılığını göstererek ün kazanmasını sağlamıştır. Kariyerindeki ilk büyük çıkışı olan 1991 yapımı *Terminatör 2: Judgement Day* (*Terminatör 2: Mahşer Günü*) ile ilk filmlerinde sergilediği karamsarlıktan arınmış ve öncü CGI çalışmasını seyirciye sunmuştur.

O yıllarda eşi olan Kathryn Bigelow için 1991 yapımı Point Break (Kırılma Noktası) ve 1995 yapımı Strange Days (Tuhaf Günler) filmlerinin yapımcılığı ile yardımcı yazarlığını üstlenmiş ve 1994 yapımı olan Arnold Schwarzenegger'in boşrolünde oynadığı popüler aksiyon filmi True Lies'ı (Gerçek Yalanlar) yönetti.

Hollywood standartlarına göre bile oldukça devasa bir kişisel proje olan 1997 yılında gösterime girerek büyük gişe hasılatıyla birlikte muazzam övgülere sahne olan Titanic filmi ile onbir Oscar Ödülü almıştır. Bu anlamda da en çok Oscar ödülü alan filmlerden olmuştur aynı zamanda Titanic, dönemindeki filmler arasında en yüksek gişe yapan üçüncü film olmuştur.

Cameron 2000’li yıllardan bugüne sualtı belgeselleri yapmış (Ghost of the Abyss, 2003; Alien of the Deep, 2005) on yıllık bu sürecin çoğunluğunda sinemanın ticari yönünden uzak kalmıştır. Yine bir gişe rekormeni olan Akademi tarafından üç Oscar ödülü ile taçlandırılan 3 boyutlu bilim kurgusu Avatar ile 2009 yılında geri dönmüştür. Avatar döneminin dünya çapında en çok gişe hasılatına sahip filmi olmuş ve hala en çok kar ettiren filmler olmayı sürdürmektedirler (Kemp, Sinemanın Tüm Öyküsü, 2014). James Cameron son olarak 2022 yapımı Avatar’ın devam filmi olan Avatar 2: The Way of Water (Avatar 2: Suyun Yolu) filmini yapmıştır.

3.1.1. James Cameron filmografisi

James Cameron’un filmografine baktığımızda sinema endüstrisinde birden fazla dalda yer aldığını görmekteyiz. Bunlar büyük oranda yönetmenlik, senaristlik, yapımcılık olmak üzere birtakım yapımlarda da oyunculuk, görüntü yönetmenliği, kurgu gibi alanlarda şekillenmiştir. Birçok projede yer alan Cameron’ın ilk yönetmenliği ve seneristliği olan Xenogenesis adında bir adet kısa filmi bulunmaktadır. 11 adet uzun metraj filmde yönetmenliği ve 13 adet uzun metraj filmde senaristliği bulunmaktadır.

Film harici dizi projesi de bulunan Cameron, *Dark Angel* adlı dizinin yaratıcısı olmasının yanında 1. Sezon 1-2 bölümleri için senaryo yazarlığı yapmış, 2. Sezon 21-22 bölümlerinin yönetmenliğini yapmıştır. 8 projede oyunculuğu bulunmakta bunların 4’ünde kendisi olarak yer almaktadır. *Titanik* ve *Strange Days* filmlerinin kurgularını yapmıştır.

Galaxy of Terror filminde 2. Yönetmenlik ve set dekoratörlüğü yapmıştır. 15 uzun metraj filmin de yapımcılığını yapmıştır (Disqus, 2022). Cameron sinemadaki çok yönlülüğü ile filmin kemik kadrolarında oldukça etkin rol almış böylece auteurluğun gerektirdiği film sahipliğini başarıyla göğüslemiştir.

Tüm filmlerinin aynı zamanda senaristi olması itibari ile Truffaut'un savunduğu *auteur-metteur en scene* ayrımında *metteur en scene* de olduğu gibi sadece başka biri tarafından tasarlanani görselleştirmemiş auteurlüğünü kanıtlayarak kendi düşünce ve duygularını anlatmıştır. Yeni Dalga akımının savunduğu filmlerinin afiş ve açılışlarında da “*Bir ... filmidir.*” İbaresine rastlanması çekimden kurguya, senaryodan, ses tasarımına hatta set tasarımına kadar tüm aşamalarda katkısı bulunduğunu izleyiciye aktarmaktadır. Böylece diğer bir auteurluk özelliğini karşılamaktadır.

Tablo 1. James Cameron Filmografisi

Yıl	Başlık	Görevi	Türü	Dağıtıcı
1982	Piranha II: The Spawning	Yönetmen / Senarist	Korku / Dram	Saturn International Pictures, Columbia Pictures
1984	The Terminator	Yönetmen / Senarist	Bilim Kurgu / Aksiyon	Orion Pictures
1986	Aliens	Yönetmen / Senarist	Bilim Kurgu / Aksiyon	20th Century Fox
1989	The Abyss	Yönetmen / Senarist	Bilim Kurgu / Macera	
1991	Terminator 2: Judgment Day	Yönetmen / Senarist / Yapımcı	Bilim Kurgu / Aksiyon	TriStar Pictures

1994	True Lies	Yönetmen / Senarist / Yapımcı	Aksiyon / Komedi	20th Century Fox, Universal Pictures
1997	Titanic	Yönetmen / Senarist / Yapımcı / Kurgu	Romantik / Dram	Paramount Pictures, 20th Century Fox
2003	Ghosts of the Abyss	Yönetmen / Yapımcı	Belgesel / Felaket	Walt Disney Pictures
2005	Aliens of the Deep	Yönetmen / Görüntü Yönetmeni / Yapımcı / Oyuncu	Belgesel	
2009	Avatar	Yönetmen / Senarist / Yapımcı / Genel Yayın Yönetmeni	Bilim Kurgu / Aksiyon	20th Century Fox
2019	Alita: Battle Angel	Senarist	Bilim Kurgu / Aksiyon	
2022	Avatar : Suyun Yolu	Yönetmen / Senarist / Yapımcı	Bilim Kurgu / Aksiyon	20th Century Studios

3.1.2. James Cameron'ın amaca yönelik filmleri

Cameron'un hem yönetmenliğini hem de senaristliğini yaptığı, yönetmenin *auteurluğunun* baskın olarak görüleceği ve kanıtlanabileceği tespit edilen, amaca yönelik üç adet film incelenecektir.

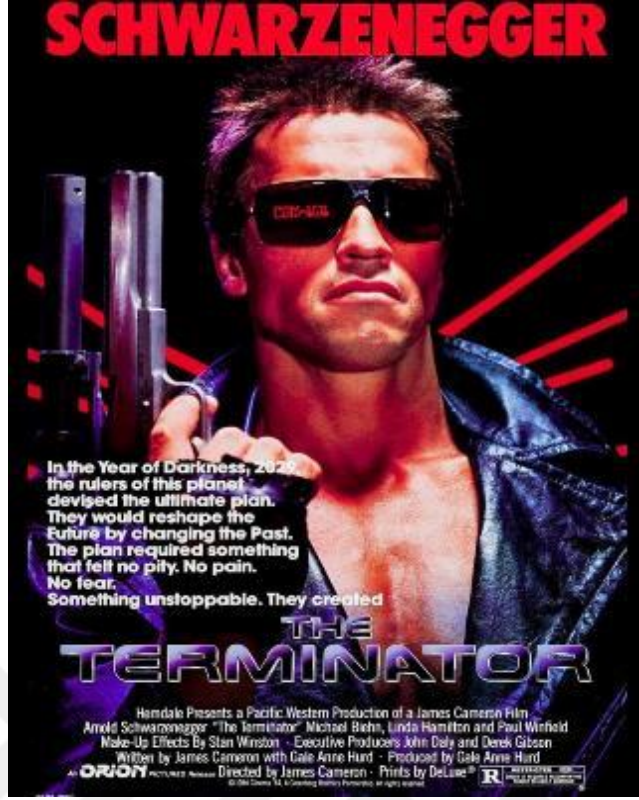
Tablo 2. James Cameron'un Amaca Yönelik İncelenecek Filmleri

Yılı	Film	Türü
1984	The Terminator	Bilim Kurgu/ Aksiyon
1986	Aliens	Bilim Kurgu/ Aksiyon
2009	Avatar	Bilim Kurgu/ Aksiyon

3.2. The Terminator filmi

Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton ve Michael Biehn'in başrollerini paylaştığı bu film, Terminatör serisinin ilk filmidir. 2029 yılında acımasız robotlar tarafından dünyanın yönetimi ele geçirmiştir. Gezegeni yönetecek akıllı bir makine için planlar yapılmaktadır. Bilinç sahibi makinalar ile insanlık amansız bir savaş içerisine gerecektir. Bu savaşta John Connor ise halkın hayatta kalmasının ve zaferin anahtarı olacaktır.

Amaç geçmişini değiştirmek ve geleceği şekillendirmektir. Planladıkları şey acımasız ve merhametten yoksundur. SkyNet bilgisayarı John'u etkisiz kılmak için vücudu deriyle kaplı tamamen insan görünümünde sayborg bir suikastçıyı (Arnold Schwarzenegger) zaman makinası yardımıyla 1984 yılına Los Angeles'a gönderir. Syborg suikastçi Terminatör, korkuyu bilmeyen durdurulamayacak kadar güçlü, dinlenmeye, yemeğe ihtiyacı olmayan görevini gerçekleştirmek için her şeyi yapabilecek mükemmelliyetçi ve ölüm makinası bir robottur.



Şekil 4. The Terminator Film Afışı

Syborgun amacı gelecekte insanlığın kurtuluşunu sağlayacak bir çocuğu henüz doğmadan yok etmektir. Bu çocuk John Connor'dır. T-800 model robot, bu çocuğu doğuracak olan Sarah Connor'ı (Linda Hamilton) öldürmek için gelecekte gönderilmiştir. Connor, kendi geleceğini güvence altına almak ve annesini korumak üzere en güvendiği teğmen Kyle Reese'i (Michael Biehn) gelecekte geçmişe göndererek misilleme yapar. Connor'un diğer planı ise bu gönderdiği kişinin babası olması ve annesi Sarah'yı bir savaşçı olarak yetiştirmesidir. Kyle ile terminatör arasında büyük bir savaş başlar bu savaşta Kyle can verecektir.

Schwarzenegger, Conan filmleriyle kaslı bir kahraman olarak zihinlerde yer etmiş tek seferlik kötü karakter rolü ile sinema sahnesindeki yerini ölümsüzleştirmiştir. Bu ilk Terminatör filmindeki karakter örgüsü ile devam filmlerinde dönüştüğü iyi robot halinden daha etkileyici görülmektedir. Yegane amacı Sarah'yı bularak öldürmek olduğundan dansçılarla dolu kulüpte ve ardından da polis dolu karakolda herkesi öldüren Terminatör finale gelindiğinde giderek robot – iskelete dönüşerek insan görünümünü kaybedecektir.

Terminatör destansı kahramanların olduğu aksiyon filmlerine duyulan özlemin sona ermesini sağladı. Terminatör zamanın çok ötesinde bir filmidir ve birçok filme öncü olmuştur. The Outer Limits ve Philip K. Dick hikayelerinden uyarlanan Halloween (1978) gibi filmlerin dur durak bilmeyen, hızlı akışına kadar fikirleri bir araya getiren başarılı bir bilim kurgu – aksiyon filmidir. 2008 yılında "Kültürel, Estetik ve Tarihsel Açıdan Önemli Filmler" listesine girmiştir. ABD Ulusal Film Sicili tarafından korunmaktadır. Film toplam da 6.5 milyon dolar bütçeye mal olmuştur. Terminator'un hikayesi anlaşılmayan noktalara sahne olsa da bu onun kült olma özelliğini değiştirmemektedir. James Cameron bu ilk filminde nasıl filmler yapmak istediğini bize anlatmıştır.

James Cameron bu şaşkınlık yaratacak kadar zekice örülmüş filmiyle ilk büyük çıkışını gerçekleştirmiştir. Film temalarına bakıldığında; ideal kadının kurtarılması nedeniyle kendisini feda eden kahraman, teknolojinin ve ateşin yıkıcı gücüne duyulan hayranlık – güvensizlik paradoksu, Avatar (2009) örnek olarak sonraki filmlerinde özenli biçimde kendini yineleyecekti (Kemp, 2014). Filmin çıkış fikri James Cameron'un rüyasına dayanmaktadır. Cameron, "The Terminator" Blu-Ray röportajında filmin ana konusunun ateşli bir şekilde hastayken kafasının içindeki görüntülerden geldiğini söyler. Roma'da bir gün oldukça hasta ve ateşli bir halde yatakta yatarken kafasında birçok garip resmin geçtiğini belirtir. Bunun en büyük nedeni de yabancı bir ülkede ve insanlarla yakınlaşmaması olarak anlatır. Bu sebeplerden ötürü de Terminator'de gelecekte gelen iki karakteri kendisiyle çok özleştirdiğini belirtir çünkü onlarda o zamanın ötesinde, yere yabancı ve senkronize olamayanlardır.

Böyle birçok kabus ve rüyada filme girmiştir. Cameron'un ateşi olduğu zaman gördüğü rüyada T-800'ü olabildiğince etkilemektedir. Cameron, garip ve film nitelikli rüyalar gördüğü zaman uyandığı gibi resmi çizmeye başlamaktadır.

İlk çizdiğim de yarısı kesilmiş bir metal iskelet yerde sürünüyor ve elinde de mutfak bıçağı tutuyor diğer eliyle de ilerliyordu. İkinci çizimimde de karakterim sürünen bir kadını yakalamaya çalışıyordu. Zaten bu da Terminator'un son sahnesiydi ama karakterimin bıçağı yoktu. Her zaman robotlarla ilgili bir film yapmak istemişimdir çünkü gerçek manada hiç yapılmamış bir şeydi. (Bass, 2021, s. 67).

Kendisi teknolojik imkanları olabildiğince zorlamayı sevmeye yönüyle tanınan Cameron, Terminator 2'deki istediği cisme dönüşebilen karakterimizi aslında ilk Terminator filmi için düşünmüş ama o zamanki teknolojinin böyle bir gerçeklik elde edemeyeceğini anlamış ve beklemeye karar vermiştir. Hatta sırf teknolojilerini geliştirerek istediği gerçekliği yapabilmeleri için industrial light and magic'e 80 milyon dolarlık bir bütçe ayırmıştır. Bu özel şirket görsel efekt üzerine bir şirket olup 1975'de George Lucas tarafından Star Wars filminin başladığı zaman kurulmuştur.

3.2.1. The Terminator'e bakış

Tablo 3. The Terminator Oyuncu Kadrosu

Oyuncu	Rol
Arnold Schwarzenegger	Terminatör, Sarah Connor'a suikast düzenlemek için zamanda geriye gönderilen insan kılığında sibernetik bir android.
Michael Biehn	Kyle Reese, Sarah'yı korumak için zamanda geriye gönderilen bir insan direniş savaşçısı.
Linda Hamilton	Sarah Connor, 19 yaşındaki bir garson ve Terminatör'ün hedefidir ve yakında Direniş lideri John Connor'ın annesi olacaktır.
Paul Winfield	Ed Traxler, Sarah'yı korumaya çalışan bir polis teğmeni.
Lance Henriksen	Hal Vukovich, Los Angeles Polis Teşkilatı'nın bir üyesi.

Bess Motta	Ginger Ventura, Sarah'nın, T-800'ün onu Sarah ile karıştırdıktan sonra öldürdüğü oda arkadaşı.
Earl Boen	Dr. Peter Silberman, bir suçlu psikoloğu.
Rick Rossovich	Matt Buchanan, Ginger'ın T-800'ün de öldürdüğü erkek arkadaşı.
Dick Miller	Pawnshop Clerk
Shawn Schepps	Nancy
Bruce M. Kerner	Masa Çavuşu
Franco Columbu	Gelecekteki Terminatör
Bill Paxton	Pankçı çetesi lideri
Brad Rearden	Pankçı
Brian Thompson	Pankçı

Film Terminator yani Arnold Schwarzenegger'in çıplak bir halde inşaat makinasının önüne gelmesiyle başlar. Bu halde yürürken 3 tane genç görür ve onlardan kıyafetlerini ister. Gençler bunun üzerine bıçaklarını çıkartırlar ve dövüşmeye başlarlar. Terminator'de duyguları olmadığından dolayı ve oradaki tek amacı kıyafet olduğu için karşılık verir fakat fazla güçlü olduğundan ve gücünü kontrol edemediğinden dolayı direkt olarak birisini öldürür diğer bir tanesini de yaralar.

Bunu gören son genç kıyafetlerini Terminator'e verir. Terminator'u durdurmak için gönderilen insan savaşçısı Kyle Reese (Micheal Connell Biehn) 'de ölüm makinamız gibi çıplak bir şekilde karşımıza çıkar ve yakınındaki evsizin pantolonunu giyerken polisler onu gördüğü gibi kovalamaya başlarlar. Savaşçımız bir mağazanın kapısını kırarak içeri girer ve polisler hala onu kovalamaya devam ederken bir palto ve bir çift nike ayakkabı alıp, polis arabasından pompalı tüfek çaldıktan sonra direkt olarak telefon kulübesine girer ve Sarah Conner'ın ismini orada arar. Sarah o gece ev arkadaşıyla birlikte iki erkekle buluşacakken kendisiyle buluşacak olan kişi iptal eder bunun üzerine tek başına pizzacıya gider ve orada gazetede kendi adındaki kişilerin öldürüldüğünü görür bunun üzerine de endişelenir.

Çok bir zaman geçmeden Sarah, takip edildiğini fark eder etmez Tech-Noir adlı bir gece kulübüne gidip polis merkezini arar ve polisler ona araç göndereceğini o zaman kadar yerinden ayrılmaması gerektiğini söylerler.

Polisler geç kalmış ve Terminator, Sarah'yı bulmuştur, tam ateş edecekken insan savaşçısı Kyle, Sarah'yı kurtarır ve nihayet buluşurlar. Savaşçı "yaşamak istiyorsan benimle gel" der böylece hikaye başlar. Dünyanın kaderini değiştirecek kahramanlar Terminator'den kaçmaya başlarlar fakat Sarah olanlara hala anlam verememektedir hatta arabadan çıkmaya çalışır. Terminator polis arabasına bindiğinde o sırada polis telsizini dinler ve o arabanın sürücüsü olan polisin ses tonuyla telsizden konuşup dikkatleri üzerine çekmeden takibe devam eder.

Kyle bir boşluk bulur ve o sırada Sarah'a olanları anlatmaya başlar. Terminator'un ne olduğunu ve onun 800 serisine ait olduğu içim tanımlanamadığını söyler. Bu sebeple harekete geçememiş, Sarah'ı takip etmek zorunda kalmış ve Terminator'den önce onu bularak koruması gerekmiştir. Sarah panik yapıp bağırmağa başladığında Kyle ağzını kapatarak bir daha yapmamasını söyler.

Kyle gelecekte nasıl köle olduklarını, barkod yapıştırılıp zorla çalıştırdıklarını, makinalardan ve SkyNet'ten bahsederek onu yenecek kişinin Sarah'ın oğlu olduğunu söyler.

Bunun üzerine SkyNet Terminator'ü gönderir. Bu androidler insanlar gibi terler, kanar hatta ağızları da kötü kokar. Kyle, Terminator'u buradaki silahlarla yenip yenemeyeceğinden emin değildir. Terminator onları bulunca kovalamaca tekrar başlar ve Kyle tüfeğiyle Terminator'e ateş ettiği sırada polisler gelir. Kyle ateş edecekken Sarah onu durdurur bunun üzerine ikisi de gözaltına alınır. Kyle psikiyatriste yönlendirilir ve psikiyatrist ona terminator'ün olmadığını hayali olduğunu anlatmaya çalışır. Ayrıca gerçekten gelecekte geldiyse neden silah getirmediğini sorunca Kyle sadece canlıların zaman portalından geçebileceğini anlatır. Kyle telaşlanmaya başlar ve bağırır, *''Terminator durdurulmalı yoksa Sarah'yı öldürecek''* ama polisler Kyle'i dinlemez. O sırada Terminator bir otelde saklanmaktadır. Zarar gören parçalarını onardıktan sonra ava yeniden devam eder. Polis istasyonunda Sarah istirahat etmekte Kyle ise kelepçeli ve gözlem altındadır. O sırada avcımız gelir ve Sarah'nın arkadaşı olduğunu onu görmek istediğini söyler.

Polise soruşturma da olduğunu, göremeyeceğini söyler bunun üzerine Terminator meşhur repliğini söyler *''I'll be back (geri döneceğim)''* arabayı polis merkezinin içine sürer. Bütün polisleri öldürmeye başlar bunun üzerine Sarah artık Kyle'ın doğru söylediğine inanır. Kyle'da bu hengameden yararlanıp Sarah'yı Terminator'den önce bulmayı başarır. Birlikte dışarı çıkarlar ve arabayı çalıştırıp kaçarlar.

Sarah ve Kyle Motel'e gider ve Kyle gerekli şeyleri almak için dışarı çıkar, o sırada da Sarah duş alır ve annesini arar. Terminator adres defterinden Sarah'nın annesinin adresini bulur ve onu öldürüp Sarah'nın aramasını bekler ve annesinin sesini taklit eder ardından da motel'i arar ve adresi alıp yola çıkar.

Kyle Motel'e aldığı eşyalarla birlikte gelir ve bomba yapmaya başlar, Sarah'ya da öğretir. Sarah ile konuşmaya başlarlar ve Sarah, Kyle'a sevgilisi olup olmadığını sorar Kyle'da hiçbir zaman olmadığını söyler bu sözler Sarah'yı oldukça üzer. Kyle sonra ekler ve John Conner'ın ona Sarah'nın fotoğrafını verdiğini o zamandan beri ona aşık olduğunu söyler.

Kyle ileri gittiğini düşünerek oldukça öfkelenir ve ayağa kalkıp başka şeylerle uğraşır ama Sarah onu öper ve sevişmeye başlarlar. Bu ilişkiden sonra da geleceği değiştirecek olan John Conner doğacaktır.

Bir dahaki gün ögle vaktinde terminator onları bulur ve yeniden kaçmaya başlarlar ama bu defa Terminator'e ağır hasar vermeyi başarırlar ama Kyle'da vurulur. En sonunda fabrikaya yakın bir yerde Terminator'ü patlatırlar ve Terminator tamamen demir iskelet halinde alevlerin içinden çıkar ve bu sahne James Cameron'un rüyasında gördüğü ve filmi çekmesini sağlayan temel sahnedir. Sahne tam olarak rüyasındaki gibidir.

Fabrikada bir daha patlatılır ve Terminator ikiye bölünür fakat Kyle'de ölür. En sonunda Terminator'ü yok eden Sarah olur. Filmin son sahnesine geldiğimizde Sarah hamiledir ve kırmızı jipinde köpeği ile birlikte seyahat etmektedir. Sarah'nın oldukça olgunlaştığı görülür ve oğlu için de sesini kaydetmektedir. Ona hikayesini anlatır, yapacaklarından bahseder, babasından bahseder ve oldukça sakın konuşur. Sesinde hüzünlü bir olgunluk vardır. İlk sahne de gördüğümüz ergen kadın yerine tamamen ayaklarının üzerinde durabilen bir kadın vardır artık.

Benzin istasyonunda durduğunda bir çocuk onun fotoğrafını çeker ve çok güzel olduğunu söyler. O fotoğraf Kyle'de olan fotoğraftır. Filmin son cümleleri şöyledir;

-O çocuk ne dedi?

-Fırtına geliyor.

-Biliyorum.

Ve bu da Terminator 2 filminin habercisidir.

3.2.2. The Terminator filminin önemli sahneleri



Şekil 5. The Terminator'un Sokak Serserilerinin Kıyafetini Çaldığı Sahne Görseli

Arnold Schwarzenegger tarafından hayat verilen ölümcül syborg suikatçı Terminator'un kaslı vücuduyla akıllarda kalan o ilk görüntüsünde çıplak bir vaziyette sokak serserilerine yaklaşıp kıyafetleri için onları öldürdükten sonra karakteri bütünleyen deri kıyafetleri giyer.



Şekil 6. Tech-Noir Kulübünde Sarah'nın Terminatordan Kaçtığı Sahne Görseli

Sarah, Los Angeles'ta 1984'te kendisinin ne derece öneme sahip bir olduğunu bilmeyen bir garson olarak karşımıza çıkar. Connor ortalama bir kadındır, sempatik ve sevecendir. Henüz doğmamış olan oğlu, nedeniyle Terminator onu takip etmektedir. Kendisi Los Angeles'taki diğer iki Sarah Connors'ın öldürüldüğünü söyleyen haberleri öğrenene kadar bunu bilmemektedir. Takip edildiğini farkettiğinde Tech-Noir adlı bir gece kulübüne gider, polisi arar ve celladını bekler. Terminator, Tech-Noir kulübünde Sarah'yı bulur. Kurtarıcısı olarak gelecekte gelen Kyle Reese onu tehlikeden kaçırmak için bir yol önerir fakat Sarah'nın ona hemen güvenmesi gerekir. Öyle de olur karakter film ilerleyişi boyunca dramatik bir şekilde dönüşüm geçirir.



Şekil 7. The Terminator'un Polis Karakoluna Saldırdığı Sahne Görseli

Sarah Connor'ın peşindeki Terminator bir polis karakoluna saldırarak düzinelerce polisi katleder. Schwarzenegger bu sahneler için film başlamadan öncesinde haftalarca eğitim alır. *Soldier of Fortune* dergisinde eleştirmenler onun silah kullanımındaki gerçekçiliğe övgüler yağdırmışlardır. Arnold Schwarzenegger 1984'te zaten bir Altın Küre sahibiydi ve bir aksiyon film yıldızıydı. Ama onu gerçekten süperstarlığa taşıyan Terminator'de söylemiş olduğu üç kelimelik repliğiydi. "*Geri döneceğim.*"



Şekil 8. The Terminator'un Makyaj Çalışmalarına Örnek Bir Sahne

Terminator, yaralanan gözünü tamir ettiği esnada bir motel yöneticisi tarafından rahatsız edilir. Yöneticiye verebileceği tepkiler ile ilgili bir liste gözden geçirerek ana uygun nükteli bir söz söylemeyi seçer. Bu sahnede Arnold bir motel odası aynasından yüzüne bakarken dikkat çeken kırmızı makine gözü görülmektedir. Sahne filmin görsel efektlerinden sorumlu olan makyaj sanatçısı Stan Winston'un ünlü makyaj çalışmalarından biri olarak karşımıza çıkar. Film rakiplerine kıyasla düşük bütçelidir ancak bu makyaj akıllarda son teknoloji olarak yer etmiştir.

3.3. Aliens Filmi

1970 ve 80'li yıllarda Amerika'da içinde bulunulan buhranlı ve güvensiz sosyo-ekonomik ortam Hollywood filmlerine yansımıştır. Film 2saat 28 dk süre ile vizyona girmiştir. Yönetmen kurgusu ise 2 saat 56'dk'dır. Bu tariflerde, ABD hükümetindeki derin devlet ilişkilerinin teşhir olunması, kapitalizmin giderek boyut kazanmasıyla acımasızlaşan iş ortamı, Vietnam savaşının verdiği kaygı, işsizlik sorunu gibi gerçek hayatın korku ve endişelerinin perdedeki yansıması olarak pek çok katil, şeytan, kötü ruh, zombi, vampirler, gizli güçler, canavarlar barındıran filmler üretilerek korku sinemasının unutulmazları olarak anılan filmler ortaya konmuştur.

Bu ve benzeri filmlerin gördüğü ilgi korku sinemasında 1979'da “*Alien*” ile hayat bulmuştur. Ridley Scott'ın yönettiği bu filmin ikincisi olan *Alien* film için yapımcılar David Giler ve Walter Hill'in James Cameron'un henüz çekilmemiş filmi “*The Terminator*”un senaryosunu okuduktan sonra, onların verdiği isimle “*Alien 2*”yi ona yazdırıp yönettirmeye karar vererek James Cameron'a bu teklifi götürmüşlerdir.

Cameron bu teklifi kaul ederek Fox için kendi koyduğu ad olan “*Aliens*”ı yönetmeye karar verir. Terminatör filminin yapımcısı olan ve bu film sürecinde evlendikleri Gale Anne Hurd'ün de filmin yapımcılarından biri olması işleri onun için hayli kolaylaştırmıştır.



Şekil 9. Aliens Film Afışı

Aliens, Hollywood tarihinde çekilmiş en başarılı devam filmlerinden biri olarak görülen bilim kurgu, aksiyon filmidir. Film, serinin devam etmesini sağlayan gişe başarısının yanında eleştirmenlerden de takdir ve başarıları toplamıştır.

Ridley Scott tarafından yönetilen ilk Alien (1979) filmi kapitalizme yüklenirken, James Cameron'un yazıp yönettiği Aliens (1986) buna bir de militarizm eleştirisini katmıştır. Bu iki film ana karakter ve mekan dışında her konuda farklılık göstermektedir. Filmin kadrosunda Sigourney Weaver, Carrie Henn, Michael Biehn, Paul Resier, Lance Henriksen, Bill Paxton, Jenette Goldstein yer almaktadır.

James Cameron'un bu filmi yazıp yönetmek konusundaki birinci kuralı ilk filmde yapılanları kesinlikle sürdürmeyerek kötü bir taklit yapmamaktan kaçmaktır. Cameron, yapımcılar Hill ile Giler'in 'Ripley ve askerleri' içerikli düşüncelerinden hareketle bir tretman (uzun özet) hazırlar. İlk filmin baş kahramanı Ripley'e (Sigourney Weaver) bir geçmiş hikayesi kurarak yazdığı tretmana ekler. Cameron'ın tasarladığı devam filmi o kadar akıllıcadır ki ilk filmin tüm temel özelliklerini barındırırken yine ilk filmde olmayan ne varsa senaryoda bulunmaktadır.

H.R. Giger'in tasarımlarında aslına sadık kalınır, set ve mekan tasarımları tıpkı ilk filmdeki olduğu gibi 'endüstriyel'dir. Asla egzotik özellikler taşımazlar. Yaratık özelliklerine değişiklik olsun diye yeni bir özellik eklenmez. Bunların yanında büyük bir fark yaratarak 'kraliçe yaratık'ı tasarlar. Ama en vurucu hamlesini daha senaryonun ilk cümlesinde atar (Göral, 2012). Cameron'un devam filminde hikaye 2179 yılında geçmektedir. 1979 yılında geçen ilk filmdeki gezegen Aliens'da kolonileşmiştir. Kolonideki insanlarla iletişimin kesildiğinde 57 yıldır kyojenik uykuda olan Ellen Ripley'in yardımına başvurulacaktır. Henüz 57 yıllık uykudan uyanan Ripley ortama uyum sağlamaya çalışırken ordu güçleri ile birlikte yaratıkların istila ettiğini düşündükleri koloniye kurtarma operasyonu düzenlenir.

Ripley bu macerada yalnız yaratıklarla değil, yaratıkların öldürücü güçlerini savaş endüstrisinde kullanmayı amaçlayan şirket birlikleriyle de mücadele içerisine girmek zorunda kalacaktır. Serini en önemli filmlerinden olmasının bir başka sebebi de androidlerin her daim kötü varlıklar olmadıklarını göstermesidir. Birçok eleştirmen tarafından filmin bilim kurgu, aksiyon tarzı filmler için mihent taşı olduğu ifade edilmiştir (Yiğit, 2020). Cameron, büyük bir film okulu olarak değerlendirilen Roger Corman tarafından yetiştirilmişti ve erken döneminde yaptığı maket tasarımcılığından, sanat yönetmenliğine geçmiş görsel yaratıcılığını kullanarak düşük maliyetler ile başarılı birçok set dekoru gerçekleştirmiştir.

Aliens'in yapımcılığını yapan Gale Anne Hurd'de aynı şekilde Roger Corman öğrencisiydi ve böylelikle Cameron ile yolları kesişmişti. Cameron Aliens'dan önce "Mother" adında bir tretman yazmıştı. Çünkü yaratıcılığını destekleyen güçlü bir annesi vardı. Babası, Cameron ile pek ilgilenmezdi bu nedenle annesinden aldığı ilhamla güçlü kadın karakterler yazmaya başladı. Yazdığı kadın karakterler, erkek karakterlere denk hatta yer yer daha güçlülerdi.

Böylelikle "Mother" hikayesini uyarlayarak çocuklarını savunan iki anneye dönüştürdü. Kraliçe yaratık ve Ripley ile nihai hesaplaşmayı yaratan annelerin savaşı. "Çok etkileyici bir film olurdu. dedi böylelikle Aliens doğdu. Senaryonun tamamlanmasının ardından yapımcılar onun yönetmesi noktasında ısrarcı oldular. Böylece Cameron, Alexandre Astruc'un auteur olmak yönetmenin için karşılaşması gerektiğini söylediği "Camera sylo" teorisini The Terminator sonrası ikinci kez yerine getirmiş oldu. Ve artık tüm destekleri alabilecekleri bir stüdyo arayışına girildi. Hikaye 20th Century Fox'a gitti. Fox onların bir uygulayıcı yapımcıya ihtiyacı olduğunu söyledi bu noktada Cameron'un eşi ve The Terminator'un yapımcısı Gale Anne Hurd kadroya dahil oldu.

Aliens filmi için Gale Anne Hurd, Fox Company tarafından sağlanan, bilim kurgu filmleri için çok kısıtlı sayılacak bir bütçe ile yola çıkmıştı. 80'li yıllarda çekilen diğer görsel efektli filmlere kıyasla çok düşük bir maliyet söz konusu olacaktı. Filmin toplam yapım bütçesi 18 milyon 500 bin dolardı. Filmin bu bütçe ile Amerika'da yapımı mümkün olmadığı için çözüm olarak İngiltere görülmüş ve filmin çekimleri İngiltere'de daha önce Cameron'la çalışmamış İngiliz bir ekip tarafından yapılmıştır.

Sette düşük bütçe nedeniyle bir çok da tecrübesiz eleman çalıştırılmak zorunda kalınmıştır. Filmin ana kadrosu da Roger Corman okulunda birlikte çalıştıkları arkadaşlarından seçilmiştir. James Cameron oyuncular noktasında imkansızlıklara rağmen büyük hassasiyetle seçimler yapmış stüdyoyu ikna etmek için oldukça çaba sarfederek istediği kadroyu oluşturmuştur. Baş rol muhakkak Sigourney olmalıydı anlaşmak zor olsa da Cameron o olmadan filmi yapmayacağını söyleyerek stüdyoyu baskılamış böylelikle Sigourney ikna edilmiştir. Diğer bir önemli karakter olan Newt'i canlandırması için Britanya'da Amerikan aksanı ile konuşan bir kız çocuğu bulunmalıydı ve bunun için ülkenin dört bir yanına dağılmış Amerikan Hava Kuvvetleri üsleri gezilerek en uygun kişinin Carrie Henn olduğuna karar verilmiştir.

Film çekimleri başlamadan iki hafta önce Cameron filmde deniz piyadelerini canlandıran oyuncu kadrosunu eski askerlerle eğitim kampına sokarak antrenmanlar yapıp birbirileri ile tanışmalarını istemiştir. Cameron, denizcileri eğitim kampını tamamlarken silahı doğru tutmak ve role bürünmeleri için teşvik etmiştir.

Oyuncuları zıhların ve tüfeklerin olduğu odaya götürerek "Tüm teçhizatınızı kişiselleştirin." demiştir. Bu girişim oyuncular için ilham olarak karakter gelişimlerini tamamlamalarını sağlamıştır. Eşyaların kişiselleştirilmesi nesnelere bir yaşanmışlık katarak oyuncunun duygusal bir bağlantı kurmasını sağlamıştır bu yönüyle Cameron'un girişimi Andre Bazin'in auteurluk için savunduğu "Gerçekçi Kuram"ı karşılamaktadır. Oyuncular filde gerçek bir uçaksavar makineli tüfeğinin üzerine bağlanan steadicam teçhizatını kullanmaktaydı. İlk kez teçhizat bağlandığında silahların çıktığı anca göğüslerinde uçtuğu için Cameron "Kamera bandı" diye bağırması o günden çekimler bitene her gün steadicam teçhizatı oyuncuların üzerine kamera bandı ile sabitlenerek kullanılmıştır.

Filmin en önemli noktası ise görsel efektlerdi, Cameron efektler için daha önce The Terminator'de birlikte çalıştığı Stan Winston ile çalışmayı tercih etmiştir. Ve Stan kendisine yetenekli, istekli işi yapabilecek tecrübesiz insanlardan bir kadro oluşturarak yoğun bir mesai süreci harcamıştır. Cameron filmde yer alan tüm yaratıkları kendi hayaline göre resimleştirerek çizimlerini gerçekleştirdi.

Cameron stop motion animasyon kullanmak istemiyordu, yaratıkların hepsinin gerçek olmasını istemiştir ve set ekibi bu noktada onun tasarımlarını uzun çalışmalar ve kısıtlı imkanlarla birlikte gerçeğe dönüştürdü. Çizimlerden yola çıkan efekt ekibi, bütçe yetersizliği nedeniyle yumurtlayan kraliçe yaratığın inşasında oldukça zorlanmış hatta test için oluşturdukları ilk inşaları fotoblok ve çöp poşetlerinden oluşmaktaydı. Bu hızlıca oluşturulmuş modelde kraliçe büyüklüğündeki bedenin içerisinde iki dublör konularak kolların hareketi gerçekleştirdi. Standart çalışma saatlerinden çok daha fazla ve yoğun çalışma süreleri ile haftada altı, yedi gün çalışarak çekimler gerçekleştirilmiştir. Yönetmen yardımcı olan Derek Crecnell İngiliz ekibi tanıyordu ve bu nedenle güçlü bir yönetmenlik sergiliyordu.

Fakat bazı noktalarda Cameron'un önüne çıkma istığı ve kendi tarzını yansıtmakta diretmesi nedeniyle James Cameron'la anlaşmazlık yaşaması üzerine setteki görevine Cameron tarafından son verildi. Bu ayrılış ekibin Cameron'a cephe almasına ve işi durdurmalarına yol açtı. Ancak Cameron baş rol oyuncusu Sigourney'le birlikte ekip ile etkili bir konuşma gerçekleştirerek bu sorunu aşip filmin sorunsuz devam etmesini sağladı. Burada Cameron filmi tamamen elinde tutuşu ve ekibi yönetmesindeki ustalık ile Sarris'in çemberler modelini kusursuzca karşılayarak auteurluk sergilediği görülmektedir. Sinema tarihinin kült yapımlarından biri olan Alien serisinin ikinci filmi Aliens iki Oscar sahibi olmuştur.

3.3.1. Aliens filmine bakış

Tablo 4. Aliens Oyuncu Kadrosu

Oyuncu	Rol
Sigourney Weaver	Ellen Ripley
Carrie Henn	Rebecca 'Newt' Jorden
Michael Biehn	Onbaşı Dwayne Hicks
Paul Reiser	Carter Burke
Lance Henriksen	Bishop
Bill Paxton	Er Hudson
Jenette Goldstein	Er Vasquez

William Hope	Teğmen Gorman
Al Matthews	Çavuş Apone
Mark Rolston	Er Drake
Ricco Ross	Er Frost
Colette Hiller	Onbaşı Ferro
Daniel Kash	Er Spunkmeyer
Cynthia Dale Scott	Onbaşı Dietrich (Cynthia Scott)
Tip Tipping	Er Crowe

Serinin birinci filmine kaldığı yerden devam eden Aliens, uzay aracının uyuma kapsülünde olan Ellen Ripley'in 57 yıl sonra bir uzay istasyonu tarafından bulunarak Hadleys Hope isimli koloninin olduğu LV 426 adlı gezegene yeniden giderek gerilim dolu anlar geçirmek zorunda kalacaktır. Bir uzay istasyonu tarafından bulunan Ripley'in kendini bir uyku kabininde dondurarak uzaylı tehdidinden kaçması üzerinden geçen 57 yıl sonra bir hastanede uyanmasıyla başlamaktadır. Ripley ve geminin kedisi Jonesy, insanların arasına geri döner. Ripley'e kızının yaşamsal olarak ondan daha yaşlı olduğunun ve öldüğünün haberini verirler. Tek arkadaşı olan Weyland-Yutani için çalışan Nostromo gemisinin şirket çalışanları onu sorguya çekeceklerdir ancak Ripley'in anlattığı uzaylı hikayesine inanmayacaklardır. Bu kahramanlık ve cesaret örneği davranışına rağmen uçuş ehliyeti elinden alınır.

Nostromo şirketinin yaratıkların bulunduğu Hadley's Hope isimli koloni kumuşlardır. Kolonide, 158 kişilik işçi nüfusuyla birlikte dev bir atmosfer düzenleyici bulunmaktadır.

Araştırma araçları ile birlikte burayı turlayan bir aile uzay gemisine rastlar ve kontrol için gemiye giden baba parait halindeki embriyonun yaratığın yüzüne yapışmış haliyle geri dönecektir. Durumdan merkezi haberdar eden annenin görüntüleri sonrasında yaratıklar koloniye saldırarak böylece şirket ile iletişim kopacaktır.

Koloniye ulaşamayan şirket yetkilileri Ripley'in hikayesinin doğruluğunu anlayacak ve askeri bir grup eşliğinde Ripley'in gezegene gidip araştırma yapmasını isteyeceklerdir. Başta gitmek istemeyen Ripley'e eğer gittiğinde pilotluk ruhsatını geri alacağını öğrenince kabul eder. Bir tabur asker eşliğinde uyku kabinlerinde geçirecekleri uzun bir uzay yolculuğuna çıkarlar.

Alien'da bir kaza kahramanı olan Ripley, Aliens'ta ise kahramanca ölümsüzlüğe atılmaktadır. Ripley karakterini AFI'nin TOP 50 listesinde 8. sıraya çakaran Weaver'in başarılı performansıdır. Yanlarında android bir robotla birlikte ana gemiden uzay aracına geçerler. Gezene indikten sonra zırhlı araç ile kolonin olduğu istasyonlara giderler. Askerlerin başlıklarında yer alan kameralar vardır. Askerler kendilerinden çok emin bir şekilde LV 426'ya giderler fakat Ripley oranın cehennemden farksız bir yer olduğunu bilmektedir. Yüksek güçlü ateşli silahlarla içeriye girdiklerinde tehlike olmadığını ancak yaratıklardan izler olduğunu belirtirler bunun üzerine Ripley'de istasyona gelir (Ayzelayz, 2020). Araştırmalar esnasında cam tüler içerisinde bazıları canlı olan insanların yüzüne yapışan parazit embriyolara rastlarlar ve bu sırada dedektörleri sinyal almaya başlayacaktır. Sinyali takip ettiklerinde Newt (Carrie Henn) isimli ailesi yaratıklar tarafından öldürülmüş küçük bir kız bulacaklardır.

Bunun üzerine birçok yaratık sinyali almaya başlar ve şirketin sözcüsü Ripley, Newt, Burke ve bir subay olan Hudson, zırhlı araçlarda bekler ve sinyalin geldiği bölgeye asker gönderirler. Koloninin insanlarını yarı canlı yarı ölü bulurlar. Aynı zamanda bulundukları alan reaksiyon sonucu atışlar ve patlamalar için tehlikelidir. Ve kısa bir zaman sonra çevrelerinde gizlenen birçok erişkin yaratık ortaya çıkmaya başlayacak ve vahşice askerlere saldıracaklardır.

Bir çoğu bu saldırı sırasında hayatını kaybedecek ve geriye kalanlar acilen zırhlı araca gideceklerdir. Sonrasında tehlikenin boyutunu fark edecekler ve uzay alanındaki ana gemiye çıkarak gezegeni nükleer bomba ile yok etmeye karar vereceklerdir. Ancak onları bekleyen uzay aracının içine de bir yaratık girmiştir ve içindekileri öldürüp, uzay aracını düşürerek paramparça hale getirmiştir.

Uzay aracının çöküşünü izledikten sonra kompleks içinde güvenli bir alana yönelirler ve yaratıkların kendilerine ulaşmasını engellemek için barikatlar kurarlar. Askeri eğitim almamış olması Ripley'in kontrolü ele almasına engel değildir. Yerleşkenin savunulması için hayatta kalan birliklerin organize ederek koloninin hayatta kalan kızı Newt'e (Carrie Henn) annelik yapar.

Ellerinde kalan son silah ve mermi ile bir savunma sistemi kurarlar ve bir süre sonra savunma sistemi saldıran herhangi bir yaratığı geçici de olsa durdurabilecektir. Burke'in biyolojik silahları Dünya'ya getirme satma planı yapmıştır. Aslında, Burke sadece para kazanma amacıyla bu aileyi yaratığın içinde bulunduğu bir uzay gemisine göndermiştir. Daha sonra, uzay aracını gezegenin içine indirmek için uzay alanındaki uzay aracıyla uzaktan iletişim kurmanın bir yolunu ararlar, android Bishop ise iletişim kulesini onarmak ve bu görevi yerine getirmek için onları bırakır. Burke'ün kasıtlı olarak onları öldürmeye çalıştığı parazit embriyolar tarafından saldırıya uğrar. Ancak diğer askerler sayesinde Ripley ve Newt kurtulur ve bu embriyoların Burke tarafından saklandığını keşfederler. Kapıyı kapatın ve savunmanıza devam edin.

Ancak yaratık tavandaki bir açıklıktan çıkar ve saldırmaya başlar. Bu sırada Burke kaçtı, güvenli olduğuna inandığı bir yerin kapısını kapattı, içeride bir yaratıkla karşılaştı ve ardından öldü. Bu saldırı sırasında, bölgeyi onlardan daha iyi bilen Newt, başka bir havalandırma borusundan kaçmalarına izin verirken, hayatta kalanlar borudan kaçmaya çalışırlar. Aşağıdaki yaratığı öldürmek isteyip elinde tuttuğu bombayı patlatarak, hem yaratığı hem de kendini öldürür. Ağır silahlı askerlerin birçoğunun ölümüne sebep olan ilk uzaylı saldırısı sırasında katliamı görerek tek kişi Ripley'dir. Tüm bu olaylardan sonra sadece Ripley, Newt ve Hicks hayatta kalır, Newt'i havalandırmadan kaçarken kaybeder ve Hicks android Bishop'un ana gemiden çıkarabildiği uzay gemisine gider.

Yaratığın yuvasına gidin ve Newt'i kurtarmaya çalışın. Yaratığın yuvasına ulaştığında, bir kozanın içinde Newt'i bulur ve onu kurtarmaya çalışırken kaçmaya çalışırken, yaratığın dişi ve kraliçesi olan dev bir yaratıkla, yumurta yapan bir yumurtayla karşılaşır. Artık başka yaratıklar onu çevreler. Ancak Ripley, elinde tuttuğu alev ünitesiyle kraliçe yaratığın yumurtasını yakmakla tehdit eder ve kraliçe bunu anlar ve onu bırakır.

Ripley'in en büyük gücü uzaylıları tanıması ve onların neler yapabileceklerini bilmesidir. Korkunç yaratıkların yarım düzüne insana neler yaptığını görmüştür. Hala avlayamadığı uzaylılara karşı harekete geçtiğinde Ripley sahip olduğu biraz silah eğitimi ve annelik yaptığı küçük bir kızla birlikte sıkı bir savaş götürmektedir. Newt'in kaçırılmasıyla Ripley, intikamcı bir ölüm meleğine dönüşür. Ripley'i uzayın derinliklerine indiğinde aksiyon tarihindeki en iyi sahnelerden biri olarak görülen üzerine bağlı makinalı bir tüfek ile birlikte izleriz.



Şekil 10. Ripley'in Ateşli Silahla Kraliçe Yaratığı Arama Sahnesi Görseli

Kullandığı silah ise o zamana kadar yapılmış en iyi silahlardan biriydi. Dev çifte silahı ona uzaylıları tek başına alt etmesi gerektiğini hatırlatıyordu. İyi eğitilmiş bir deniz piyadesi yaratıkları durduramazken bir kadın tek başına ne yapabilirdi. Ancak işler öyle değildi Ripley görev süresince yaptığı her şeyi yapabilirdi onlar daha farkına varmadan birliğin lideri olmuştu.

O denizciler için psikolojik ve ahlaki bir pusula olmuştu. Bir yandan Newt'in karnını doyururken bir yandan da savunmaları hazırlıyordu. Silahın savunma için tek başına yeterli olmayacaktı ancak Ripley elektrikli yükleyici kullanmayı da biliyordu. Aliens'taki tüm trafiği yöneten kraliçe yaratık filmin çoğunda görünmemektedir. Kraliçe, LV 426'daki kolonilerin dünyalaştırma bileşine güç vererek onu tehlikeye atan nükleer reaktörün sıcak girintilerinin derinliklerinde Ripley ile karşılaştığında son derece ustalıkla uygulanmış bir kaydırma çekimini görülmektedir.

Kamera kraliçenin arka ucundan başlayarak metal zeminde yüzü saran bir kapsülü patlatır ve neredeyse bir gemiyi yiyebilecek kadar büyük zenomorfun tam boyutunu ve genişliğini gösterene kadar neredeyse düzinelerce fazla bölmeyi barındıran yarısaydam doğum kanalı boyunca döner. Kraliçe kafasının genişliği itibarıyla bir botuyu andırmaktadır. Newt'i kozadan kurtaran Ripley, kendisini yakın zamanda açılmış kapsüller alanında bulur. Ripley sakinliğini koruyarak yavaşça dönüp yutkunmadan kraliçeyi selamlar. Kraliçe uyanır ve inindeki davetsiz misafirleri sevmeyecektir Ripley'e saldırması için iki adamını çağırır ancak Ripley, kraliçeyi nasıl korkutacağını bilmektedir.



Şekil 11. Kraliçe Yaratığın Film Görseli

Ripley alev makinasını bir kapsüle doğrultur ve onu patlatır. Kraliçe adamlarını üzerine yollarken Ripley ve Newt yavaş yavaş bölme odasından çıkarlar. Ripley bu esnada fallop tüplerini bambalamaktadır. Kraliçe sinirlenerek pod tüpünden kopup hareket etmeye başlar. Ripley kaçış gemisinin beklediği yüzeye çıkarak asansöre bindiği esnada kraliçeyi arkasında bulunan ızgaralı kapıdan alevlere tutmaya devam eder.

Yol boyunca Ripley patlayıcıları kullanarak yumurtaları ve kraliçeyi ödülmeye çalışırken Newt ile kaçırmaktadırlar. Kraliçe yumurtaların patlaması ve yok edilmeleriyle öfkelenerek onların peşinden koşar. Ripley ile Newt'in gemiye bindikleri esnada kraliçe gemiye girmeyi başarır.

Gezegeni terk ederlerken bir uzay gemisi tarafından kurtıldıkları için son derece mutludurlar. Fakat bu süre içinde ortaya çıkan kraliçe, android Bishop'u parçalarına ayırır. Newt de bu arada sakatlanmış ve Ripley ise yaratıkla mücadeleye devam etmek için yük taşıma robotuna binecektir. Yaratık ile kıran kırana bir savaş içerisine giren Ripley mücadele sonunda uzay aracının kapağına açarak onu uzay boşluğuna atmayı başarır. Böylelikle tehlikeyi tamamen sona erdirerek sağ kalanları uyuma kabinlerine yerleştirir. Gemi rotası ayarlandıktan sonra kendisi ile Newt de uyuma kabinlerine geçerler ve film biter.

3.3.2. Aliens filmi önemli sahneler

Nostromo gemisinin hava uçmasından filmin geçtiği tarihe kadar 'hiperuyku' da olan Ripley 57 yıl sonra uyanır. Devam filminin 57 yıl sonrasında başlaması takdire şayandır. Böylece ilk filmdeki etkiler yok edilmeksizin hikayenin devam edilebileceği geniş bir alan oluşturulmuştur. Bu ilk Alien'dan 57 yıl sonrasında uyanan Ripley 'tekinsizliği' ve 'yabancılığı' beraberinde getirir. Ridley Scott'un ısrarı ile ilk filmde kadın bir kahramana karar verilmişti.



Şekil 12. İlk Filmin Ekibinin Başından Geçen Hikayenin Özetlendiği Sahne

Sonrasında geçen yıllarda Scott çektiği ve feminist kitlenin başucu filmlerinden sayılan ‘Thelma e Louise’ ile ‘kadın davası’na yakınlığını vurgulamış olsa bile esasen kendi feminist bakışı muğlaklık barındırmaktadır.

Cameron Ripley karakterindeki bu muğlaklığı kaldırarak onu güçlü kadın karaktere dönüştürür. Öncelikle ona bir kadın ve annelik kimliği kazandırır. İlk filmin geçtiği yıllarda evil olduğunun ve 10 yaşında bir kız çocuğuna sahip olduğunun bilgisini verir. Burada olayı ilginç kılan, yapımcı şirket Fox’un bu bölümleri çekilmiş olmasına rağmen yönetmenden çıkartmasını istemesidir. Nedeni ise b u aların filmin aksiyona geçişini yavaşlatan anlar oluşudur. Yıllar sonrasında Cameron bu sahneleri kendi kurgusunda ait kısma yerleştirmiştir. Bu senaryoyla Ellen Ripley’in kızı Amanda, 66 yaşında hayatını kaybetmiştir. Ripley’de kızının yaşamının büyük bir bölümünü ‘hiperuyku’da geçirmiştir. Bu hazin haberi Ripley’in kurtarma kapsülünde bulunmasının ardından getirildiği uzay istasyonundan sorumlu şirket çalışanı Carter Burke’ten duyacaktır.

Birinci filmde adı geçen şirket politikası Aliens’da bu sahnede kendini yoğun bir biçimde gösterir. Nostromo şirketi capitalist ekonomik systemin yalnızca kar amacı güden şirketlerinden biridir. Üst düzey yöneticiler, Ripley’in Nostromo’nun sonunu getirdiğini aktardığı raporları kale almazlar.

Ve Ripley'i 42 milyon dolarlık gemiyi boş yere imha etmekle suçlarlar. Çünkü birinci filmde Nostromo gemisi yaratılgkla LV-426 gezegeninde karşılaşmıştır. Ancak Ripley'in uykuda olduğu yıllarda buraya güvenle yaşayan koloniler, mühendis aileler yerleşmiştir. Ripley şirketten oradaki insanları LV-426 gezegeninde geri çekmelerini ister. Şirket çalışanları ise şirket çıkarlarının insan hayatlarından daha önemli olduğunu bir kez daha öne çıkaracaktır. Ripley'in fikri Kabul görmez.

Kısa zaman sonra Burke tekrar Ripley ile konuşmak isteyecektir çünkü LV-426'da bulunan kolonilerle bağlantı kesilmiştir. Burke'in isteği Ripley'in eşlik edecek bir askeri grup ile birlikte gezegene gitmesidir. Cameron ilk kurgusunda LV-436 gezegenindekilerin başlarına gelenleri çekmiş olmasına rağmen saklar ve filme eklemeyiz. Fakat sonraki 'special edition' versiyonunda bu kesilen uzun sahneyi yeniden filme dahil eder.

Bu filmin ilk film versiyonunda askerler ve seyirciler bilinmeyene doğru bir yolculuğa çıkarlar. Ancak ikinci kurguda Cameron, Ripley uzay istasyonundayken gezegende olanları dahil ederek bu etkiyi bir nebze ortadan kaldırabilmiş oldu.

Sinemalarda oynayan ilk kurguda seyirci yalnızca Ripley'in bildiği kadarını bilir ve tüm konu onunla ilerler. Birinci kurguda filmin orta kısmında görülen Newt'I yönetmen kurgusunda ailesiyle birlikte mutlu bir şekilde görürüz. İlk filmde Nostromo ekibinden Kane (John Hurt) ile bu kızın babasının başına da aynı şeyin geldiği görülür ve onun da Nostromo ekibiyle aynı kaderi paylaştığı ortaya çıkar.

Ripley başlangıçta Burke'ün orduya katılma teklifini reddeder, ancak daha sonra kabusuna son vermek için kabul eder. Tek şartı, yaratıkları yok etmek için gezegene gidileceği konusunda söz almaktır. Burke sözlü olarak tüm planın bu olduğuna dair güvence verir. Ripley'in burada ön planda olan endişeli ve gergin ifadesinde göz atıldığında sayısız bilimkurgu romanında olduğu gibi, uzaylılar beyaz perdeye ilk girdiğinde, ABD hükümetinin planı bu vahşi tehdidi ehlileştirmek ve onu korunmak için kullanmaktır. Uzaylı ziyaretiyle ilgili tüm dizilerin ve filmlerin görmezden gelmediği bu durum, aslında özünde bir komplo teorisi barındırıyor: Roswell olayı. Day" (Independence Day, 1996). 1947'de New Mexico, Roswell'de gökten gizemli bir cismin düştüğü iddiası hiçbir zaman güvenilir kabul edilmeyen bir hava balonuydu.

Komplo teorisyenleri bunun bir UFO ve hükümetten ele geçirilen çalıntı uzaylı aracını, içindeki yaratıkla birlikte "51. bölge" adı verilen gizli bir üste sakladıklarını, incelediklerini ve hatta silah teknolojisinde uzun bir yol kat ettiklerini savunurlar. Bu ilginç teorileri, hayali ve gerçek materyaller kullanarak sunsalar da doğrulukları ve yanlışlıkları bugüne kadar kanıtlanmamıştır.

Bilim kurgu edebiyatı, çizgi romanlar ve filmler bu teoriye dayanarak, ABD hükümetinin bu koşullar altında tam olarak böyle bir politikaya bağlı kalacağını öngörmüştür. İşte tam da bu yüzden "şirket" Scott'ın "Alien" filminde de bu yarattığı canlı istiyor. Hatta serideki diğer filmler de bu hedefin peşinden gider. Ripley'nin yaratıklara karşı savaşı, aynı zamanda bu zihniyete karşı savaşıdır. Bu yüzden Ripley, Burke'den onları yok etmeye gittiklerinden emin olmasını istedi, onları inceleyip geri getirmek için değil.



Şekil 13. Michael Biehn

Hicks (Michael Biehn) filmin görünmeyen kahramanıdır. Filmin ortasından itibaren Ripley'in en büyük destekçisi olur, ancak o zamana kadar bir yan karakter olarak hatta neredeyse figüran gibi tanıtılır. LV-426'ya indiğinde gemide uyumaktadır. Diğer askerlerden öne çıksa bile Ripley'den baskın gelmemiştir.

James Cameron'ın askerlerini taşıyan geminin silahı ortaya çıkarması oldukça doğaldı. Savaşa gidiliyordur. Geminin içindeki kamera da ilk filme bir gönderme niteliğinde. Uyku panellerinin kapakları açılır ve askerler yavaş yavaş uyanır. Çavuş Apone uyanır uyanmaz ağzına bir puro alır ve askerlerine şöyle söyler: “Orduda güzel bir gün daha. Donanmada bir gün, çiftlikte bir gün gibidir. Her yemek bir şölen, her maaş bir servet, her filo bir geçit törenidir. Orduyu severim. ”

Filmin orduya bakışı ve onları nasıl suçlayacağı yavaş yavaş görülür. Ama LV-426'daki askerler, ABD ordusunun omurgasına benzetilebilecek 'denizciler', donanma askerleri daha kibirli güç, kibir veya deniz komandolarıdır. Denizciler, gücün geri kalanından öne çıkıyor. Savaşta cepheye gönderilen ilk kuvvet oldukları için inanılmaz bir disiplin ve güvenle yetiştirildiler. Vietnam'a gönderilen ilk askerler, Somali'ye yapılan müdahale veya daha yakın zamanda Irak'ın işgalinde yer alan askerler yine “denizciler”di. Bu sayede militarizmi konu alan film, her fırsatta Vietnam Savaşı'nı çağırıştırıyor. Anavatanlarından yüzlerce kilometre uzakta bir ülkede beyinleri yıkanmış, özgüvenleri yükseltilmiş Amerikan askerleri, tıpkı "Uzaylı" askerlerin iddia ettiği gibi Vietnam'a "biraz kış tekmelemek" için gitmişlerdi. Ancak Cameron'ın askerleri Vietnam'ı keşfetmek için kendi yollarında olduklarını bilmiyorlardı.

Takımda yer alan onca erkeksi kadın arasında Ripley en çelimsiz ve iddiasız durarak dışarıda kalanıydı. Askerler bileneceği üzere birbirileri ile erkek şakaları yaparak eğlenen maço tiplerdi. Ripley ilk filmde aldığı tecrübesi ile gemi android olan Bishop ile tanıştırıldığında ona düşman gözüyle bakacak ve kötü davranacaktır.

Gemideki ast-üst ilişkisi yemek sahnesiyle hemen ortaya çıkmaktadır. Askerleri tarafından ciddiye alınmayan Teğmen Gorman, sık sık bağırarak siyahı çavuş Apone sık sık bağırıyordu, kurnaz şirket subayları Burke ve Ripley onun üstleriydi, pilot grupları ve diğer piyadeler arasında ise sürekli insanları öldürmekten bahseden Drake vardı, konuşkan Meksika doğumlu erkek asker Vasquez ve heteroseksüel Hudson'la sessizce takılan Onbaşı Hicks... Bize kendilerine ait yazılmış özel diyaloglarla tanıtılan kahramanlar bunlardır.

Yolculuk henüz bitmeden öncesinde bir detay daha verilir. Ripley gemide bulunan robot görünümlü iş makinelerini kullanmayı hızlı bir şekilde öğrendiğini küçük bir sahne ile gösterir. Ayrıntılara oldukça önem veren Cameron filmin ilerleyişinde bolca silah gösterimi yapar. Film için özel olarak tasarlanan her birinin dizaynında oldukça işçilikle çalışılmış silahlar büyük beğeni toplamıştır.

Asıl gemiden küçük boyutlarda bir gemiye tranfer olan ekip gezene çıkış yapmak için hazırdır. Teğmen Gorman'ın savaştaki yetersiz tecrübesi, askerlerin ciddiyetsiz hareketleri bir de Hicks'in iddiasız ve kayıtsız duruşu oldukça belirgin şekilde gösterilir.



Şekil 14. Hudson'un Korku Nidaları

Hudson, böyle bir tehditle karşı karşıya olan her topluluk içinde yer alabilecek bir karaktere sahiptir. Durmadan ‘’hepimiz öleceğiz’’ nidaları atan karakter, tehdidin ciddiyetin gözler önüne serer. İlk Alien’da onun görevini Veronica Cartwright göğüslemişti.

Gezegene yağın sađanak ile birlikte öncü ekip inerken bir Vietnam göndermesi daha yapılır. Burada bulunan koloninin tamamı yok olmuştur. Ekibin, Merkez içeresine girdikten sonra yoğun bir şekilde gerçekleştirdiđi oda oda arayış oldukça uzun bir gergin planlar birlikteliğinde gösterilir. Ripley ne kadar istewmemiş olsa bile tüm ekip içeriye girmiştir.

Ripley'in tamamen dağılmış bu yerdeki tek sağ kalan kişi olan Newt'i (asıl adı Rebecca'dır) bulmasıyla filmde yer alan insan kadrosu tamamlanır. Ripley'in kızının ölümü sonrasında karşısına çıkan bu kız çocuğu onun annelik duygularını yeniden harekete geçirecektir.

Birinci filmed olduğu gibi Aliens'da da saldırı ve aksiyon dolu anları sonradan görürüz. Ekibin başına gelen ilk büyük saldırı ve gezegen yaratıklarıyla karşılaşma neredeyse filmin ilk bir saatinden sonra olur. İlk büyük atakta askerlerin çoğu dağılır. Bir çok kayıp verilir.

Ripley'in son anda akılcı müdahalesi sayesinde; Vasquez, Hudson, Bishop, Gorman, Hicks, Burke ve Newt kurtulur. İlk karşılaşmadan önce askerler duvarlara yapıştırılmış kurbanların bir kuluçkaya yatırılarak yaratıklara dönüştüklerini keşfederler. Gorman'ın da kafasına aldığı darbe ile bayılarak liderlik vasfını yitirdiğini görürüz.

Hayatta kalan askerler nasıl ilerleyeceklerihakkında bir birliğe varmaya çalışırken Ripley çözümü sunar: "Çıkalım ve yörüngeden nükleer bomba ile bütün merkezi yok edelim derim." Şirket temsilcisi olan Burke, kendinden beklenildiği üzere bu öneriye karşı çıkar: "*Bu merkezin önemli ölçüde dolar değeri var.*" Çünkü onların söylediği üzere para kaybı insan kaybından daha önemlidir. Ripley'in burada söylediği söz seyirciden övgü almak üzerinedir: "*Faturayı bana göndersinler*". Burke karşı çıkarak bu nemli türü yok etme yetkilerinin olmadığını ve izin vermediğini söyler. Ripley devreye zekasını sokarak bu askeri operasyonda yetkinin başı Hicks'te olduğunu söyler. Film bu noktada bir kader değişimi ile neredeyse ortalarında baş erkek oyuncusuna kavuşur. Gezegenin başka bir noktasında yer alan araç çağırılır ancak tam kahramanların kurtarılması için inişe geçtiğinde yine bir yaratık saldırısı ile düşürülür.

Merkezde sıkışan ekip cephaneleri toplayıp önlem alır. Bundan sonra Ripley'in idareyi ele alışı ve akılcı tavırları hiç kuşku götürmez ki bu performansı ile Oscar'a aday gösterilen Sigourney Weaver'in başarısı ile Aliens, ilk film Alien'a göre feminist bir tavır sergiler. Burke'a karşı girdiği tartışmada bu yaşam formunu biyolojik silah üretimine sağlayacağı fikrinin karşında duruşu ve haddini bildirdiği sahne klasikler arasında yerini alır. Abartılı bir performans ile irrite durabilecek bir sahne iken Weaver burada mücadelenin gerçekliği inandırıcı bir halde sunar.

Burke neredeyse düşman yaratıklar kadar kötü birine dönüşmüştür. Bunun karşında yapabileceği tek şey Ripley ile Newt'İ biro da parazit ile birlikte bırakmasıdır. Bu durumdan kurtulmalarının ardından yine bir yaratık saldırı gerçekleşir. Burada adeletin kılıcı Burke'in yaratıklar elinde can verişini hükmedecektir. Bishop ise Ripley ondan ne kadar haz etmiyor olsa da daracık borulardan dışarı çıkmayı başarıp uzaktan kumandayla yönettiği ana gemiden çağıracağı kurtarma gemisini merkeze getirir. Bu son istiladaki kurbanlar Hudson, Vasques ve Gorman'dır. Tüm bu kayıplar kahramanca verdikleri mücadele sonrası can verirler. Ripley ve Hicks bu son arbedede kaybolan Newt'İ bırakmak zorunda kalırlar. Ripley, yaralı Hicks'İ taşıyarak Bishop'un indirdiği kurtarma gemisine bindirir.

Bishop'a derinlere inmesini söylerken kendisi Newt'In peşinden gidecektir. Gemiden ayrılırken Ripley'in Hicks ile gerçekleştirdiği konuşma oldukça güzeldir. Hicks'e, Bishop'un yanında kalmasını söyler. Burada Hicks bir itirafta bulunarak adının Dwayne olduğunu açıklar. Ripley'de bu noktada kendisini Ellen olarak tanıtır. Birbirlerine bakakaldıkları bu anda neredeyse anne - baba gibi görünmektedirler. Ve anne Ripley kızlarını kurtarmak için harekete geçer.

İlk kez 1818'de Mary Shelley'in "Frankenstein" romanında kullanılan "Cyborg" (cybernetic organism) kavramı Dr. Frankenstein'in ölü bedeninin yeniden birleştiği mahluku tanımlamaktaydı. Bu varlıklar yarı makina yarı insan olarak hem sinemada hem edebiyatta genelde insanın doğasını sorgulayarak kendi ve öteki arasındaki ayırımın sınırlarını araştırmaya zorladılar. Alien'da yer alan cyborg Ash düşman olarak sunulsa da Aliens'da cyborgların insanlardan daha hakiki olabilecekleri fikri savunuldu. Filmin belli bir kısmına kadar Lanca Henrikson tarafında canlandırılan cynorg Bishop seyirciyi güven noktasında ikileme düşürse bile diğer askerlerden daha duygusal ve yürekli bir karakter olarak dönüşümünü tamamlıyor.



Şekil 15. Bishop'un Kraliçe Yaratık Tarafında Parçalara Ayrıldığı Sahne

Ripley'in neredeyse bir volkanın merkezine doğru indiği hissini verdiği fabrika benzeri merkezin dibine doğru girdiği yolculuk asansöre bindikten sonra hazırlık yaptığı alan olarak hafızalara yer eder. Asansör en dip noktaya ulaştığında Ripley, tüm teçhizatlarını kurmuş ancak bir dişi Rambo görünümüne bürünmeksizin diğer kızgın anne olan kraliçe yaratikle karşılaşmaya hazırdır.

Bütün yumurtaların üretiminde sorumlu kraliçe yaratığın yanbaşında duran Newt'I kucakları gibi oradan uzaklaşarak gemiye biner. Mücadele burada son bulmuş gibi görünse inatçı kraliçe de Bishop'un getirdiği kurtama gemisinin altına saklanarak ana gemiye girer. Burada ilk hamlesi Bishop'u ikiye bölmek olur. Ripley'in zekice hamlesi olan robot folklift'I kullanarak son gücüne kadar verdiği bu savaşta final kapışmasında kraliçe Ripley tarafından tıpkı ilk filmdeki oğlu gibi uzay boşluğuna yollanır.



Şekil 16. Kraliçe Yaratık ile Ripley'in Son Savaş Sahnesi

Film sonundaki görünümde; Ripley (anne), Hicks (baba), Newt (çocuk) ve android Bishop bu yaşananları bir kabus olarak atlatmak üzere uyku panellerine girerek umutlu bir yolculuğa doğru hareket ederler.

3.4. Avatar Filmi

Avatar tartışmasız James Cameron'un başyapıtı olmakla birlikte sinema dünyasının da ilklerindendir. Elbette James Cameron'dan önce de bilimkurgu filmleri çekilmiştir ve birçok örneği de vardır. Star Wars, Lord Of The Rings bu gibi filmlere örnek olarak verilebilirse de teknolojinin bu kadar gelişmiş bir şekilde kullanıldığı ve ana karakterlerin gerçekten insanlardan çok farklı canlılar olduğunu görüyoruz hem fiziksel hem de mental olarak.

Yine de bir tek James Cameron'un başyapıtı değil de bütün dünya da bir başyapıt olarak anılmasının en büyük nedeni teknolojinin kullanımınıdır. Daha önce hiç kimse bu kadar gelişmiş 3D ve CGI (bilgisayar imgeleme sistemi)' a tanık olmamıştır. Üst düzey bir teknoloji kullanımının yanı sıra sinema dünyası için bile uzun sayılabilecek 2 saat 42 dakikalık bir film olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 17. Avatar Film Afişi

Avatar Pandora denilen bir gezegende geçen bilimkurgu filmidir. Ana karakterimiz belden aşağısı felçli ve gazi Jake, soygun sırasında hayatını kaybeden ağabeyi Pandoraya gidecekken ve onun yerine Jake gidecektir. Orada yaşayan ırka karışmak için elinde yeterli teknoloji olan insanlık bu Na'vi'lerin içine karışma ve oradaki değerli madenleri çıkarma amacıyla kendi Na'vi'lerini üretirler. İnsanlığın yarattığı Na'vi'ye bağlanmak için bir cihaza girilmekte ve insanın bilinci Na'vi'ye aktarılmaktadır. Baş karakterimiz Jake'in asıl amacı oradaki yerlilerin güvenini kazanmak ve dünyaya döndüğünde ameliyat olacak parayı karşılamaktır fakat olaylar gelişir.

Oradaki yerlilerden olan güzel Neytiri'ye aşık olur ve Neytiri'de ona. Jake bu değerli madenlerin nasıl çıkarılacağı hakkında en ufak bir fikri yoktur ve anladığında bu fikirlerinden vazgeçirmeye çalışır. Olaylar ilerledikçe insanlık ve Na'vi'ler savaşa girer zira bu madenleri çıkarmak için kutsal saydıkları ve atalarının ruhlarının içinde barındıklarına inandıkları ağacın yıkılması gerekmektedir, maden bu ağacın altında gizlidir.

3.4.1. Avatar filmine bakış

Tablo 5. Avatar Oyuncu Kadrosu

Oyuncu	Rol
Sam Worthington	Jake Sully
Zoe Saldana	Neytiri
Sigourney Weaver	Dr. Grace Augustine
Stephen Lang	Colonel Miles Quaritch
Michelle Rodriguez	Trudy Chacon
Giovanni Ribisi	Parker Selfridge
Joel David Moore	Norm Spellman
CCH Pounder	Mo'at
Wes Studi	Eytukan
Laz Alonso	Tsu'tey
Dileep Rao	Dr. Max Patel

Matt Gerald	Corporal Lyle Wainfleet
Scott Lawrence	Venture Star Crew Chief
David Van Horn	Dragon Gunner (uncredited)
Julene Renee	Med Tech #1
Peter Mensah	Akwey
Sean Moran	Fike
Dean Knowsley	Samson Pilot
Andrew Emilio DeCesare	Trooper (uncredited)
Luke Hawker	Med Tech (uncredited)
Grant Roa	Bouncer (uncredited)

“Avatar, çocukluğun doğaya, bilim kurgu okumaya ve başka dünyaları hayal etmeye dair merak duygusundan geliyor” diyor. “Kanada’da küçük bir kasabada büyüdüm ve tüm zamanımı ormanda, yılan ve kurbağa avlayarak ve protozoa çizimleri yaparak geçirdim.” (Air, 2010, s. 79). Avatar’a ve Cameron’un yukarıdaki ifadelerine bakıldığında da gerçekten de çocuklar için olağanüstü olmakla birlikte asıl kitlesi yetişkinler olduğu gözlemleniyor.

Her ne kadar klasik bir olağanüstü dünyada garip varlıklarla birlikte olan insanlar gibi gelse de Cameron aslında yetişkinlerin unuttuğu hayallere ve rüyalara değiniyordu. Avatar birçok eleştirilere maruz kalmış olmasının temelinde yatan en büyük sebep diğer Hollywood filmlerinden dışarı çıkmış olmasıdır. Hatta bazı eleştirmenler dışarı çıkmadığını bile savunmakla birlikte sadece birkaç yerde ya da detay ve teknikte değişiklik yapıldığını söylemektedir.

Hollywood sineması nedir? Klasik Hollywood sinemasının tarzı, Rönesans'ın fikirlerinden ve onun odak noktası olarak insanlığın dirilişinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu Klasik dönem altın çağ olarak da anılmakta, bilinmektedir. Aktörlerden, olaylardan, nedensel etkilerden, ana noktalardan ve ikincil noktalardan yararlanmak, bu tür anlatının temel özellikleridir.

Klasik Hollywood sinemasındaki karakterler açıkça tanımlanabilir özelliklere sahiptir, aktiftir ve çok amaca yöneliktir. Bunlar, sosyal kaygılardan ziyade psikolojik kaygılarla motive edilen nedensel faktörlerdir. Günümüz Hollywood sinemasına geldiğimizde ise klasik Hollywood sinemasından çok farklıdır.

Şu an Hollywood sineması denildiğinde daha çok popüler kültürün içinde kalmış, konuları oldukça klişe ve sinemadan çıktıktan sonra akılda bir şey kalmadığı görülür. Elbette yaratıcı ve yeni filmlerde yok değildir ama istisnalar kaideyi bozmamaktadır. Ayrıca bir marka haline gelen Hollywood sinemasında genel de aynı karakterleri görmekle birlikte yeni karakterleri görmemiz çok ender bir durumdur. Bu açıklamalardan sonra filmimize dönecek olursak eleştirmenler Avatar'ı oldukça sert bir dille yargılamış bazıları iyi dileklerinde de bulunmuştur.

Avatar filmine ilişkin eleştiri yazılarında, yazar ve eleştirmenler filme şüpheli bakmaktan kendini alamaz. Nihayetinde bir Hollywood yapımı olan Avatar olabildiğince çok izlenmeyi amaçlamış, küresel seyirciyi hedeflemiş bir yapımdır.

Dolores Miralles Alberola *"Avatar: A Tale of Indigenous Survival?"* adlı makalesinde yukarıdaki ifadelerden yola çıkarak Hollywood'un Avatar'la gösterdiklerinin gerçek olamayacağını, gerçek olsa da Hollywood'un kendi kurgulanmış oyununun dışına çıkamayacağı uyarısında bulunur.

Buna rağmen, Alison MacNamara, Avatar'a yapılan ırkçı bir yapım eleştirilerine karşı anti-ırkçı bir tavır içerisinde bulunduğu eleştirisini yapar. James Bowman ise "Avatar and the Flight from Reality" adlı metninde Avatar'ı şaşkınlık ve hayretle karşılayan eleştirilere karşı bir tavır alarak bu filmin diğer Hollywood ve özellikle James Cameron'un diğer hasılat rekoru kıran yapımlarından farklı olmadığını, yalnızca detay ve teknik uygulamaların aldatici farklılıkları yaratmış olduğunu söyler.

Stephen Hunter, *"James Cameron's Unbelievium: The many idiocies of Avatar"* adlı yazısında tarihi göndermeler ve paralellikler sunarak Avatar'ı Hollywood'un Amerikan tarihi aklama girişimlerinden farksız, olumsuz bir örnek olarak gösterir. Anlaşıldığı gibi, Avatar'a ilişkin yazılmış çalışmalar da benzer bir şüphe içerisindedir. Bu durumda Avatar, bu derece tartışma yaratmış, olumsuzlanmaya veya olumlanmaya çalışılmışken, yalnızca gişe hâsılatlı, sıradan bir Hollywood yapımı olduğunu söylemek doğru olmayacaktır (Altundağ, 2012). Görüldüğü üzere James Cameron sadece bir yönetmen değil bir Auteur'dur zira Avatar'da öyle emareler ortaya koymuştur ki o filmin direkt olarak onun olduğu anlaşılabilir. Hatta bütün filmlerinde o duygu vardır, ilk beş dakikadan sonra o film kimindir anlaşılabiliyorsa Auteur olduğu belirgin olmaktadır.

James Cameron'u Auteur kılan belli başlı özellikleri hemen her filminde görmek mümkündür. Avatar gibi kült filminde görülmekle beraber ilk filmi olmakla birlikte yine kült filmler arasına girmeyi başaran Terminator de aynı şekildedir.

3.4.2. Avatar filminin önemli sahneleri



Şekil 18. Avatar Doğasının Görünümü

Avatar filmi bir askeri hayatını konu alır. Avatar projesinde bu askerin kardeşi yer almaktadır fakat ölümü yöneticileri büyük bir karamsarlıkla bırakır. Yöneticilerin çözümü ise ona çok benzeyen abi Jake Sully’i göreve katmaktır. Jake yürüme yetisini kaybetmiş eski bir askerdir. Görevi kabul etmesinin ardından Pandora gezegeninde başka bir canlının yerini alarak onu kendine avatar yapar. Tıpkı mitolojide yer aldığı pandoranın kutusunun açılmasından sıralanan felaketler Avatar’da yaşanmaya başlar. Asıl amaç Na’vi halkından biri gibi görünüp aralarına sızarak onlar hakkındaki bilgileri toplayıp yöneticilere aktarmaktır. Nitekim yerliler tarafından kutsal kabul edilen ağacın altında çok kıymetli bir element bulunmaktadır. Fakat bir süre sonra kahraman ikili oynayarak bir yere varamayacağının farkına verir. Aldığı kararla Na’vi halkına yardım edip onların Amerikalılar ile girdikleri savaşı kazanmalarını sağlar.

Cameron film çekimlerinde küçüklüğünde okumuş olduğu bilim kurgu romanlarından etkilendiğini söylemiştir. Bunun yanında “Kurtlarla Dans” gibi filmlerde sergilenen ‘derin ekolojik’ ağırlıklardan etkilenmiştir. Cameron bu filmde doğa güzellemesi yapmıştır. Bu güzelleme onun sevgi gösterisinden çok metafizik bir seviyede sunumudur. Bu yönüyle doğa ilişkisi “öteki” ilişkisinin farklı bir yansıması olur.

Karakter hayat ağacının hep orada lûşuna rağmen varlığını yabancı halk tarafından duyulan saygıyla gösterir. Doğanın farkındalığı bu nedenle bir maske yani boyut değıştirerek girdiğı bedensel dönüşüm sonucu mümkündür. Hayat ağacının sırrı geçirdiğı metamorfoz dönüşüm ile açığa çıkar. Böylece Avatar doğasını kendi özel ritüelleri ile biricik bir halde gösterir.



Şekil 19. Na'vilerin Görünümü

Film ne kadar başka bir gezegen ve zamanı anlatmakta olsa da günümüz tarihinden ABD'nin Irak işgaline göndermede bulunur. Ağaçların yandığı sahnelerde ise Napalm bombasıyla Vietnam Savaşı'nı anımsatan sahneler izlenir. Amerika'nın önemli bir kaynak olan petrol nedeniyle Irak'a saldırarak onlarca insanın ölümüne sebep olması ile kurulan paralellik filmin 'kominist' damgası yemesine yol açmıştır. Cameron ise filmdeki Anti-Amerikan görünüşten rahatsızlık duyar.

Daha eşitlikçi bir göz ile baktığını savunur. Zaten çekmiş olduğu The Terminator, Rambo, Alien gibi filmler varken yönetmenin komünist film çektiğı iddiasında bulunulması yersizdir. Bunun yanında filmin savaş karşıtı Amerika liberal tepkileri gösterdiği de aşıkardır. Nitekim filmin vurgusu şiddetin yersizliği üzerinedir. Gösterildiğı üzere ne kadar gelişmişlik düzeyine ulaşılmış olursa olsun doğa, inanç ve yaşamın gerçekleriyle işgal başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Dünyalılardan karşı bir atakta bulunup bulunmayacakları bilinmese de en azından Na'viler ilk savaşın galibi olmuşlardır.



Şekil 20. Savaş Konuşması Yapan Neytiri

Film oryantalist bir bakış açılarındadır. Yerlilerin zaferi önemli görünse de savaşta teknolojik üstünlüğe karşı koymalarında yol gösterici, kurtarıcı Mesih görevinin bir dünyalı üstlenmiştir. Öyle ki bu dünyalı beklentileri karşılanmayan eksik ve umutsuz biridir am bunu avatari içerisinde yok eder. Varolduğu dünyada tutsak halde olan Jake avatarın özgürlüğüne kavuşunca ilk yaptığı koşmak olur.

Jake vasıtası ile yerlilerin kurtarılması “Elimizden kurtulamazsınız, çünkü bizden gerisiniz, kurtarılacaksanız bile yine bizi siz kurtarırsınız, teslim olun” mesajıdır. Alt metine bakıldığında yerliler işgal karşısında çaresiz kalarak kurtarılmaları için bir önderin ardına saklanırlar ve böylece çaresizlikten kurtulamazlar. Bu nedenle film ilerici değil, yerlilerin ‘doğallaşmış’ yetersizliği ile aksiyon alır.

Anlatılmayan diğer hikaye varsayıldığında film Amerikan politikasının karşısında bir duruş geliştirmiş olsaydı bunu Jake’in yerli görünüşüne gizlemeyip bir yerli isyanını merkez alarak yapardı. Filmde yerliler için biçilmiş en iyi senaryo çaresizce ölmeleridir. Savaş aslında Amerikanların kendi aralarındadır. Jake’in ihanetiyle karşı tarafa geçmesi “vicdanının” dayanmaması nedeniyledir.

Film teması Amerikanların “liberal” veya Neo-Con’cu askeri kanadıyla girilen bir çatışmayı dile getirir. Bu ilk seferde galip taraf liberaller olmuş ancak gelecekte bir işgalin olup olmayacağına kimse garanti veremez. Bu nedenle film oryatalist yani öteki bakış açısına sahiptir. Aksiyonun inşasını egenemen kültür ile egemen değerleri merkeze alarak yapar. Jake onlardan gibi görünse de aslında “mış” rolü yapmaktadır.



Şekil 21. Na’viler İle Amerikalılar

Çekildiği dönemdeki liberal rahatsızlıklar ile Irak işgali nedeniyle düş kırıklıklarının bir ifadesi olan Avatar, Amerika’nın özgüvenini gösterir. Bilim ile politakanın orta nokta arayışında akerin kayıtsızlığı ile otoritesini örnekler. Fakat biliriz ki Vietnam yenilgisi ardından ABD tıpkı böyle bir buhrandan arınarak yeni macerelere girmiştir.

Avatar son kısımda yüce değerlerini kaynağa alarak barış işerati yapsa bile sonuçta bizim adımıza çelişkinin kendi içlerinde bulunduğunu söyler. Jake eğer Na’viler ile savaşmasaydı bu savaşı kazanabilirler miydi? Güçsüzün kendisini koruyabilmesi için egemen olanın lütfu mu gereklidir? Hiç kuşkusuz bunu bilmek Hollywood sineması için mümkün değildir. Sebebi olgusal gerçeklerde aramak yersizdir. Hollywood tarafında böyle bir hikayenin anlatımı pek olanaklı durmasa bile Cameron, Avatar’da yine bir auteurluk örneği sergileyerek Yeni Dalga’da gördüğümüz gerçek olayların ekrana taşınma örneğini bizlere sunar.

Avatar iktar merkezi sorgusu yapamaz. En iyi şekilde ‘‘uzlaşma’’ önerisinde bulunur. Uzlaşılacak konu iki tarafında faydasına olmalıdır ki eğer aksi olursa üzücü sonuçlara mahal verilir. Batı sineması yapı itibariyle empati yerine ‘‘acıma’’ duygusunu temel alır. Bu nedenle Na’vilerin, Demokratların iktidarını sürdürmesini istemekten başka çareleri yoktur (Boz, 2016).

3.5. Guillermo Del Toro’nun biyografisi

‘‘Söylemem klişe olacak fakat Meksika’lı olmam sebebiyle ölümle tanıştım. Hatta birinci dünya savaşında ölümü gören birçok insandan daha fazla gördüm. İşe giderken bile her gün bir morgun yanından geçmem gerekiyordu. İnsanların vurulduğunu gördüm, kafama silah dayandı, insanların canlı canlı yakıldığını, bıçaklandığını ve başlarının kesildiğini gördüm. Meksika hala çok vahşi bir yer. Dolayısıyla filmlerimde Meksika hissi kemik yapıyı oluşturuyor diyebilirim.’’

Guillermo Del Toro, 9 Ekim 1964 yılında Meksika’nın bir şehri olan Guadalajara, Jalisco’da dünyaya geldi. Katolik olan anneannesi tarafından büyütülen Guillermo Del Toro çok küçük yaşlarda film yapımcılığına ilgi duymuştur. (Danny Leigh, 2015) Lisede kısa filmler çekmeye başlamıştır daha sonra Centro de Instituto de Ciencias film okuluna gitmiştir. Korku ustaları James Whale, Mario Bava, George A. Romero, Alfred Hitchcock ve Hammer Film Productions hayranı Del Toro, The Exorcist filminin makyaj uzmanı Dick Smith tarafından makyaj ve efekt konusunda eğitim almıştır. Ayrıca senaryo yazarlığı eğitimi de almıştır.

Super-8, 16 mm ve 35 mm kısa filmler yapmıştır. 21 yaşında ilk uzun metraj filmi Doña Herlinda y su hijo’nun (Doña Herlinda ve Kızı) (1986) yapımcılığını üstlenmiştir. Del Toro neredeyse on yıl makyaj uzmanı olarak çalıştı ve 80’lerin başında kendi şirketi Necropia’yı kurdu. Film atölyelerinde öğretmenlik yapmasının yanı sıra, Meksika televizyonu için yapımcı ve yönetmen olarak birçok program yaratmıştır. Memleketi Meksika’yı bir film merkezine dönüştürmek için elinden geleni yaparak şehirde film eğitim merkezinin açılışını denetlemiş ve Guadalajara’da bir film festivali düzenlemiştir (Wikimedia Foundation, 2022). Kendisinin yönetmenliğini yaptığı ilk uzun metrajlı filmi olan Cronos 1993’de gösterime girmiştir.

Bir antika dükkanı sahibi, yaldızlı bir cihaz keşfettikten sonra, torununun değişime tanık olmasıyla birlikte şaşırtıcı bir vampirik dönüşüm geçirmeye başlamasının konu edildiği film, Ron Perlman'ın (nihayetinde yönetmenle düzenli bir ortak çalışan) başrol oynadığı film, Meksika Film Akademisi'nden sekiz Ariel Ödülü de dahil olmak üzere bir dizi ödül kazanmıştır (Borges, 2022). Gösteriştten uzak etkili oyunculukların sergilendiği bu korku filminde vampir bir parazit olarak betimlenmiş Meksika ile Amerika'nın üstü kapalı alegorisi olmuştur. Del Toro'nun ilk büyük çıkışı Cronos (1993)'e dayanır.

Bu film ile birlikte Ariel ödülleri kazanmış olup (Meksika'nın Oscar'ı denmektedir), ilk gösteriminin yapıldığı Cannes Film Festivalinde Del Toro'ya Eleştirmenler Ödülü verilmiştir, aynı zamanda 2 milyon dolarlık bütçesiyle en pahalı Meksika filmi ünvanı taşımaktadır., Del Toro'yu Amerika Birleşik Devletleri'ndeki dünya filmleri ve bağımsız filmler haritasına yerleştirmiştir.

Akabinde yapımcı Harvet Weinstein, 30 milyon dolar bütçe ile Amerika'da geçen stüdyo korku filmi Mimic'i (Tehlikeli Yaratıklar) çekmesi teklifinde bulunmuştur. Filmde Miro Sorvino oynamıştır. Sundance Film Festivali ve Independent Spirit Awards jüri üyesi olan Del Toro, Hollywood'daki ilk çıkışını Cronos sonrasında çektiği filmi Mimic (1997) ile yapmıştır. Yönetmen bunlardan sonra Hellboy korku serisini çekmiştir ve Hollywood'da büyük başarı yakalamıştır.

Bunun yanı sıra Şeytan'ın Belkemiği ve Pan'ın Labirenti filmlerini, Franco İspanya'sında geçirerek eleştirmenlerin de beğenisini toplamıştır (Danny Leigh, 2015). Meksika'ya dönen Del Toro, kendi yapım şirketi "*The Tequila Gang*"ı kurarak daha kişisel korku filmleri yapmaya başlamıştır. Yapımcılığı Pedro Almadovar ve kardeşi Agustín Almodóvar tarafından yapılan ve İspanya'da çekilen The Devil's Backbone (Şeytanın Belkemiği) (2001) İspanya İç Savaşı'nda geçen çok daha yoğun bir hayalet hikayesi olmuştur. Del Toro, sepya tonlu görüntüler oluşturmak için filtreler ve bir mobil kamera kullandı. Bu görüntü, terk edilmiş hayalet Cumhuriyet Ordusu Yetimhanesindeki trajik ve politik metaforik bir olaya perili bir hikaye izlenimi kazandırmıştır. The Devil's Backbone filmi, okulun havalı atmosferini, dahiyane karmaşıklığını ve sol kanat liderlerini canlandıran Federico Luppi ve Marisa Paredes'in performanslarıyla beğeni toplamış, Del Toro'nun sanatsal yeteneğini bir kez daha gözler önüne sermiştir.

The Devil's Backbone'daki deneyiminden memnun ve Hollywood'un neler sunduđuna dair bir fikri olan Del Toro, bařrolünde Wesley Sterling Snipes'ın yer aldıđı bütçeli bir film olan ve korku çizgi romanından uyarlanan Blade 2'yi (2002) çekmiştir. Del Toro ayrıca, önde gelen Hollywood yönetmenleri olan James Cameron ve Francis Ford Coppola da dahil olmak üzere birçok Amerikan projesini geliřtirmeye başlamıştır.

Blade 2'nin ardından bir başka büyük başarı getiren aynı zamanda çizgi romandan esinlenilen filmi Hellboy, karikatürist ve illüstratör Mike Mignola'ya dayanıyordu ve yapımcılıđını Mike Mignola'nın üstlendiđi 2. Dünya Savařı sırasında Naziler tarafından çağrıldı ve sonunda kötü güçlerle savařanların müttefiki olan bir şeytanın hikayesini anlatmıştır. Bu filmde Del Toro'nun favori aktörlerinden olan Ron Perlman bařrolde-dir.

Del Toro, Hellboy filmi sonrasına bir süre Hollywood'dan uzaklařma kararı alarak tüm dikkatini Pan's Labyrinth (Pan'ın Labirenti) filmine vermeye başlamıştır. Pan's Labyrinth, geleneksel anlamda The Devil's Backbone'un doğrudan bir devamı deđildir. Efsanevi bir çoban tarafından kaybolan efsanevi prenses olduđuna ikna olmuş küçük kızın arayışıyla ilgili bu rahatsız edici fantezi yapımı olmuştur. Yine İspanya İç Savařı sırasında geçen Pan'ın Labirenti, gerçek dünya kabuslarını ve diđer dünya harikalarını günümüzün fantastik filmlerinde nadiren görülen akıcılıkla birleřtirmiştir.

Cuaron, Pan's Labyrinth'ının ortak yapımcılıđını yapmıştır. Eleřtirmenler, tematik olarak karmařık bu filmi ustaca yönettiđi için Del Toro'yu övgüler sunmuřlardır. Pan'ın Labirenti, Akademi üyelerinin saygısını kazanmış böylece Del Toro, 2007'de Pan'ın Labirenti filmiyle Yabancı Dilde En İyi Film ve En İyi Senaryo Ödülü de dahil olmak üzere altı dalda Oscar'a aday gösterilmiş ve üç ödöl kazanmıştır.

Guillermo'nun filmleri The Devil's Backbone ve Pan's Labyrinth, 1973'te çekilen ve 1970'lerin en iyi İspanyol filmi olarak övgü toplayan *"The Spirit of Beehive"* (Arıkovanının Ruhu) ile benzer alanlara, kahramanlara ve temalara sahiptir. WNYC'de Leonard Lopate Show ile yaptıđı röportajda Del Toro, filmlerinde sıklıkla kullandıđı unsurlardan bahsetmiştir. "Böcekler, hayali cihazlar, canavarlar, karanlık yerler, dođmamış yaratıklar..." aralarında inanılmaz sıklıkta Del Toro filmlerinde yer bulmuřlardır. Yakın tarihli bir röportajında, *"Canavarları her zaman sevdim"* demiştir.

"Canavarlara olan ilgim çoğunlukla antropolojik. Onları birçok filmimde inceliyor ve ayrıntılı olarak analiz ediyorum. Ve sosyolojilerini bilmek istiyorum." sözlerini söylemiştir. Bunlarla beraber Arthur Machen, Clark Ashton Smith, H. P. Lovecraft, Borges ve Lord Dunsany'den etkilendiğini de eklemiştir.

Del Toro aynı zamanda iki ünlü yönetmen Alfonso Cuarón ve Alejandro González Inaritu'nun da yakın arkadaşıdır. Bu üç yönetmen genellikle birbirlerinin film yönetmenliklerini etkilemişlerdir. Del Toro, Legend One Missed Call (2008) ve Hellboy 2: Golden Army'i yönetmek için *"I am Legend"*, *"One Missed Call"* (2008) ve Halo filmleri için yapılan yönetmenlik tekliflerini geri çevirmiştir.

Guillermo, gelecekteki projelerinden birinin Phil Hester tarafından yazılan ve Mike Huddleston tarafından çizilen The Coffin adlı çizgi romanı beyaz perdeye taşımak olduğunu söyledi. Yönetmenin bir sonraki filmi Deadman, Roald Dahl'ın bir hikâye uyarlaması olan *"The Witches"*, bir İngiliz TV dizisi olan *"The Champions"* ve *"At the Mountains of Madness"* olacaktır.

Del Toro, Frankenstein filmini özüne bağlı kalınacak şekilde *"Milton'ın trajedisi"* olarak uyarlamayı planladığını da belirtmiş. Frank Darabont'un taslağını okuyan ve onu *"neredeyse mükemmel"* olarak nitelendiren Del Toro, proje hakkında şunları söylemiştir: *"Frankenstein'in Gelini"ndeki yapıları, bir canavarın klasik efsanesine dönüştürmeden birleştirmek... "*

3.5.1. Guillermo Del Toro filmografisi

Guillermo Del Toro'nun filmografisine baktığımızda ise tıpkı James Cameron'da olduğu gibi sinema sektöründe birden fazlaca alanda görev almıştır. Kariyeri genel itibari ile yönetmenlik, senaristlik, yapımcılık üzerinde gelişmiştir. Bunların yanında oyunculuk ve makyaj uzmanlığı yağıtığını da görmekteyiz. Onlarca projeye imza atan Del Toro' erken zamanlarında kısa filmler yapmış, 21 yaşında *"Dona Herlinda and Her Son"* (1986) yapımcılığını üstlenmiş sonrasında 10 yıl makyaj uzmanı olarak görev almıştır. İlk önemli uzun metraj film yönetmenliği Cronos (1993) ile birlikte toplam 11 uzun metraj film yönetmenliği ve 10 uzun metraj filde senaristliği bulunmaktadır.

Dizi projeleri de gerçekleştirmiş olan Del Toro Carnival Row adında bir dizinin yönetmen ve senaristliğini yapmıştır. Ayrıca The Strain adlı dizinin 1. Sezon 1. bölüm yönetmen ve senaristliğini yapmıştır. Del Toro'nun 9 adet projede oyunculuk deneyimi bulunmaktadır. Bunlardan ikisinde kendisi olarak yer almıştır (Disqus, 2022). Guillermo Del Toro'nun ürettiği projelerin çoğunluğunda kendi filmlerinin yönetmen ve senaristi olması bunun yanında yapımcısı olarak da tamamen projenin etkin alanlarında kontrol sahibi olması nedeniyle Traffaut'un savunduğu auteurluk kavramını karşılamaktadır.

Filmlerinde metteur en scene kavramıyla sınırlı kalmayarak kendi duygu düşüncelerini, kafasındaki evreni tam anlamıyla yansıtabilmiş bu yönüyle auteur olduğunu göstermiştir. Bunun yanında Yeni Dalga'nın yani auteur kuramının çıkış döneminin en belirleyici özelliği olan film açılışlarında ve afişlerinde görüleceği üzere auteurluğun göstergesi olan "Bir ... filmidir." İbaresini de kullanmayı ihmal etmemektedir. Böylece çekimden kurgusuna, ses tasarımından set tasarımına ve senaryosuna kadar tüm aşamalarda katkısı bulunduğunu izleyiciye aktarmaktadır.

Tablo 6. Guillermo Del Toro'nun Amaca Yönelik İncelenecek Filmleri

Yılı	Film	Tür	Filme katkısı		
			Yönetmen	Senarist	Yapımcı
1993	Cronos	Korku / Dram	✓	✓	
1997	Mimic	Korku / Bilim Kurgu	✓	✓	
2001	The Devil's Backbone	Korku / Dram	✓	✓	✓

2002	Blade II	Aksiyon / Korku	✓		
2004	Hellboy	Aksiyon / Fantastik	✓	✓	
2006	Pan's Labyrinth	Fantastik / Dram	✓	✓	✓
2007	Hellboy: Blood And Iron	Fantezi / Aksiyon	✓		✓
2008	Hellboy II: The Golden Army	Aksiyon / Fantastik	✓	✓	
2011	Don't Be Afraid Of The Dark	Korku / Fantastik		✓	✓
2013	Pacific Rim	Bilim Kurgu / Aksiyon	✓	✓	✓
2015	Crimson Peak	Korku / Fantastik	✓	✓	✓
2017	The Shape Of Water	Romantik/ Fantastik	✓	✓	✓

3.5.2. Guillermo Del Toro'nun amaca yönelik filmleri

Del Toro'nun yönetmenliğini ve senaristliğini birlikte yaptığı, yönetmenin auteurluğunun kanıtlanabilirliğini saptamak üzere amaca yönelik üç adet filmi incelenecektir.

Tablo 7. Guillermo Del Toro'nun Amaca Yönelik İncelenecek Filmleri

Yılı	Film	Türü
1997	Mimic	Korku/Bilim Kurgu
2004	Hellboy	Aksiyon/ Fantastik
2006	Pan's Labyrinth	Fantastik / Dram

3.6. Mimic Filmi

Bilim kurgu yazarı Amerikan asıllı Donald A. Wolheim'in yarım yüzyıl öncesinde yazdığı aynı isimli kitabın uyarlaması olan Mimic, Del Toro'nun 1993 yılında çekmiş olduğu Cranos sonrası çektiği ikinci uzun metrajlı filmidir. Bu film çekildiğinde Del Toro, 33 yaşındaydı. Tarz olarak korku ve bilim kurguyu birleştiren filmde bir salgını yok etmek için bulunmuş çözümün daha ölümcül başka bir soruna yol açtığı konu edilir.

Guillermo del Toro' nun Hollywood projelerinin tek bir yönü yoktur, yaratık filmi olan Mimic (1997), aynı türdeki daha önceki başka bir filmle kıyaslanamaz özelliklere sahiptir. Arka planını belirledikten sonra, John Sayles ve Stephen Soderbergh' in katkılarıyla Matthew Robbins ve Del Toro' ya atfedilen senaryo, karanlık, düşmanca, kapalı bir yapıya hapsedilmiş insanların bir canavar sürüsünden kurtulmaya çalıştığı bir konuyu ele almaktadır. Filmin 7 dakikalık ek sahneler içeren “ Yönetmenin Kurgusu ” olmasına karşın karakterleri derinleştirmez veya filmin yerleşik geleneklere olan bağımlılığını aşmaz.

Yine de Del Toro, bu rutin canavar yapısına tarz katıyor ve takdire şayan oyuncu kadrosu ve yetenekli ekibiyle birlikte, gösterişle biçimde karşımıza çıkıyor. Açılıшта sözde-bilimsel kurgu sembolizminin klişeliğinde sığınak, uzay gemisi formülü karşımıza çıkar.

Yine insanlar tarafından bilinmeyen bir canavar varlığı ve özel teknisyenler de bu klişenin devam ettiğini düşündürse de ‘‘ *Mimic* ’’ emsal değerindeki diğer filmlerden kolaylıkla ayrılacaktır. Del Toro tarzının görsel duyarlılığı, filmde yer alan her şeye görsel doku ekleyerek çok daha ürkütücü halde sunması böyle bir filmin korku türünde etkili olmasını sağlamıştır. *Mimic* filmi oyuncularının oldukça yetenekli olmaları ise filmi güçlü kılan sebeplerden bir diğeridir.

Film, Manhattan’da hamam böceklerinin, şehri harap ederek şehrin çocuklarını etkileyen ölümcül ‘‘Strickler hastalığını’’ yaydığı haberiyle başlıyor. CDC'nin müdür yardımcısı Dr. Peter Mann, entomolog Dr. Susan Tyler (Miro Sorvino) işe alır ve Susan genetik mühendisliğini ustalıkla kullanarak hamam böceklerini taklit eden evrimleşmiş yarı peygamber devesi yarı termit olan olan ‘‘*Judas Breed*’’i yaratır. Hastalıklı hamam böceklerini bulup imha ederek salgını bitirecek Judas böcekleri kısır ve görevi yerine getirdikten sonra da ölecekleri şekilde üretilmişlerdir.



Şekil 22. Mimic Film Afişi

Film oldukça özgün ayrıntılara sahiptir. Del Toro, tıpkı ‘*Cronos (1992)*’ filminde arkaik doğasıyla korkunç bir köpek balığı böceğini konu alarak ölümlü doğanın manipülesi ile gerilim yarattığı gibi ‘*Mimic*’de yarattığı gerilimli yapıyla izleyiciye böcekler tarafından saldırıya uğrayacağı hissi vererek karanlık anlarda kaçma isteği uyandıracak tedirginlikle seyir sunmaktadır.

Neredeyse tehlikede olmadığı görülen çocukların endişeye sebep olduğu gerçekliği bir meta haline getiren yapay bir panik ortamı inşa edilmiştir (Ebert, 1997). Filmin doruk noktasına gelindiğinde Del Torun’un *Aliens* filmi ile rekabeti görülür ve bazı sahnelerde James Cameron’un klasikleşmiş tarzında etkilendiği görülür. *Aliens*’taki Ripley’in (Sigourney Weaver) bir anda kendini yumurtadan çıkmamış yaratıkların yuvasında bulunduğu sahnenin benzeri bir sahnede, Northam’ın karakterinin arkasını dönerek Judas yumurtasından çıkan insan boyutundaki bir böceği görürüz.

Tavanda ise yuvaları vardır. Susan'ın burada "*Defolun kahpeler!*" şeklindeki repliği de Ripley'in kraliçe yarattığı karşı söylediği meşhur repliği "*Ondan uzak dur, seni kaltak!*" repliğine bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

Filmde Aliens'daki Dutton, Bill Paxton ve Hudson'un gergin sahnesine benzer bir sahne de bulunmaktadır. Chuy'yi, kral Judas 'dan koruduğu sahne de Newt'in erkek yorumu olduğu düşünülebilir. Yine Aliens'daki yaratıkların ticari olarak değerlendirilme projesi gibi Judas böceklerinin ticari bir amaçla şirketin biyolojik silah bölümüne satılması da benzerlikler arasındadır. Del Toro'nun bu tarz göndermelerde bulunmasına rağmen filmde yarattığı karanlık ve yeteneklerini kullanımı göz ardı edilemez. Bu yönleriyle auteurluğunu her zaman görebilmekteyiz.

90'ların CGI markaları aksiyon filmlerinde dah gerçekçi ve büyük canavarlar ile harikalar yaratırken Del Toro'nun pratik makyaj hileleri ile karanlık ve canlılık eksikliklerini kapatma yeteneği yadsınamaz bir diğer ayrıntıdır. Judas'ın yakın çekimlerinde Del Toro'nun çalışmalarına aşina olunduğu üzere şık bir görüntüden başkasını beklenmemesi gerekir (Eggert, 2011).

3.6.1. Mimic filmine bakış

Tablo 8. Mimic Oyuncu Kadrosu

Oyuncu	Rol
Mira Sorvino	Dr. Susan Tyler
Jeremy Northam	Dr. Peter Mann
Alexander Goodwin	Chuy
Giancarlo Giannini	Manny

Josh Brolin	Josh
Charles S. Dutton	Leonard
Alix Koromzay	Remy
F. Murray Abraham	Dr. Gates
Norman Reedus	Jeremy

Senaryo yazarlığını ve yönetmenliğini Guillermo Del Toro'nun yaptığı Mimic, Donald A. Wollheim'in kısa öyküsüne dayanan Mimic, başlangıçta Miramax dolandırıcısı ve uzaylı aşk üçgeninin başrolde olduğu üç kısa filmde biri olarak planlanmıştı. Ancak Scream'in 1996'daki beklenmedik gişe rekorları kıran başarısından sonra, stüdyo başkanları Bob ve Harvey Weinstein, Chronos'taki etkileyici çıkışından sonra, Del Toro'yu işe aldılar ve onu senaryosuz bir sahne çekmeye zorladılar. Deneyimsiz Hollywood yönetmeni boyun eğdi ve sonuçlar yıllarca umduğu gibi olmadı.

Bu arada, yeni Director's Cut Blu-ray'i tanıtan bir röportajda Del Toro, bu son sürümün orijinal vizyonunu yansıtmadığını söyledi. Ancak, önce eklenmesi gereken bir karakter yaratma sahnesi içermekte film 1 saat 45 dk süreyle ekranlara taşınmıştır.

Hikaye, hamamböceklerinin Manhattan'daki çocukları neredeyse yok eden kurgusal bir "*Strickler hastalığı*" yaydığı New York City'de başlamakta. CDC'nin Hastalık Kontrol Merkezleri Müdür Yardımcısı Peter Mann (Jeremy Northam), hamamböceği tehdidini stratejik olarak ortadan kaldırmak için entomolog Susan Tyler'ı (Mira Sorvino) işe alır.

Gelişmiş DNA'yı yeniden eşleme kullanarak, hamamböceklerini taklit etmek, hamamböceği yuvalarına sızmak ve hamamböceği popülasyonlarını yok eden enzimler sağlayan Judas Breed adını verdileri bir böcek üretmek için termitlerin ve peygamberdevelerinin genlerini birleştirirler.

Birkaç ay sonra, böcek yaratımı ölecek şekilde tasarlandı. Susan ve Peter evli ve gebe kalmak üzereyken üç yıl sonrasında Susan, sadece Judas böceklerin beklenmedik bir şekilde hayatta kaldığını değil, aynı zamanda genetik manipülasyonun böceklerin nesiller boyunca endişe verici bir oranda mutasyona uğramasına neden olduğunu ve bunun sonucunda terk edilmiş bir metro tüneline büyük, kötü, yapışkan bir yaratığın yaşadığını keşfeder. Buna tek tanık otizm spektruma sahip ve sesleri taklit etme alışkanlığı olan bir çocuk olan Chuy'dur.

Sonrasında metrodaki iki çocuk Susan'a ilginç bir böcek satarlar ve Susan'ın bu böcek üzerinde yaptığı testler sonucunda Judas cinsine benzediği görülür. Başlangıçta tasarlanan Judas'ların tümü kısır dişilerden oluşarak birkaç aylık ömre sahip oldukları bunun imkansız olduğu düşünülür. Bu türün tek nesil sonrası kesin ölümü gerçekleşmeliydi.

Böcek üzerinde daha detaylı inceleme gerçekleştirilememişken pencereden kaçan garip bir figür tarafından çalınır. Polise haber verildikten sonra şehrin kanalizasyon arıtma tesislerinde bu türün daha büyük boyutlu bir örneğine rastlanır ve Dr. Gates bunun üzerinde otopsi gerçekleştirir. Bunun sonucunda organlarının tamamen oluştuğunu yani Judas'ın artık bir türe dönüştüğü anlaşılır. Şehrin altında büyük bir koloniye sahip canlı türler bulunmaktadır.

Genç bir çocuk olan Chuy (Alexander Goodwin), büyükbabasını ayakkabı tamircisi olması üzerine gördüğü her ayakkabıyı tanıyabilir. Sürekli hayal kurma halindeki Chuy, böceğe "*Bay Komik Ayakkabılar*" demektedir. Daha değerli türleri kesifte olan çocuklar büyük bir yumurta kesesi bulur ve patikadan inerlerken öldürülürler. Chuy ise "*Bay Komik Ayaklar*"'ı bulmak üzere gittiği ölü rahibin terk edilmiş klişesinde kaçırılır. Peter ise asistan Josh ve MTA memuru Leonard ile araştırma yapmak üzere bakım tünellerine girerler. Burada Peter ve Leonard mahsur kalır.

Peter nazik biri olarak tasvir edilmesine rağmen inanılmaz bir kahramana dönüşme yolundadır, panik hali bir katılık kazanmıştır. Ve Josh yardım çağırması için gönderilir. Susan bir tren istasyonunda trençkotlu bir gölge ile karşılaşır. Yaklaştığında ise bunun insan boyutlarında bir böcek olduğunu fark eder.

Bu yaratık da Susan'ı kaçırmak onu tünellere götürür. Bu süreçte bir çıkış yolu bulan Josh, Judas tarafından bulunarak öldürülür. Del Toro'nun karakterleri öldürmekten çekinmeyen kalemi yine iş başındadır. Manny ise Chuy'u aramak için tünellere gittiğine Peter ve Leonard ile birlikte kurtardığı Susan'a rastlar birlikte tren vagonu içerisinde barikat kurarlar.

Susan, Judas türünün hızlandırılmış metabolizması sayesinde üremelerinin de bu hızla gerçekleşerek yalnızca geçen üç yılda on binlerce nesil süresince evrimleşmelerini sağladığını, her iki akciğerinin de büyük boyutlar kazanarak gelişmiş bir taklit yeteneğiyle karşılarına çıktığını düşünüyor. Bu noktada grup bir plan kurar, ölü bir böceğin kokusunu kullanarak koloninin en güçlü Judas erkekini öldürüp şehri istila etmelerini önlemek üzerine harekete geçerler.

Manny, kullandıkları paletin anahtarını bulmaya çalışırken böceklerin tıklama seslerini taklit etmesiyle hayatta kalmayı başaran Chuy'u bulur. Fakat kaçamadan Judas tarafından öldürülür. Susan, Manny'nin gidişi üzerinden çok zaman geçtiğini fark ederek onu aramaya gittiğinde yalnızca Chuy'u bulur. Leonard yaralanan bacağından oldukça fazla kan kaybetmektedir. Bu kan kokusunun yaratıklar tarafından fark edilerek grubu tehlikeye atacağını düşünür, diğerlerine kaçma şansı tanımak için öldürülmeden önce bu durumu kullanır. Peter, Susan ve Chuy'u saklayarak Judas 'ı öldürmek için geride kalır yüzlerce Judas'ın yuva yaptığı bir odaya kovalanır kendini güvenli bir yere atmadan hemen önce bir gaz borusunu ateşe vererek hepsini havaya uçurur.

Erkek Judas ise bu patlamadan önce kaçmayı başarır. Chuy'un peşinden gider bu arada Susan tarafından dikkati dağıtılır. Susan erkek Judas'ı yaklaşan bir trenin altına çeker. Susan, Peter'in patlamada öldüğünü düşünür ancak daha sonra Peter'i görür ve film üçünün bir araya gelerek kucaklaşması ile biter.

3.6.2. Mimic filmi önemli sahneler



Şekil 23. Salgının Henüz Tespit Edilmeye Çalışıldığı Sahne

Salgın bir gece yarısı hırsız gibi New York'da belirir. Çocukların peşinde olan bu salgın ölümcül ve son derece kurnazdır. Hastaneler kısa sürede çocuklar ile dolar taşar. Bir kuşağın tehlikeye atan bu hastalık Manhattan'ın sınırlarından çıkmadan hemen bir çare bulunması gereklidir. Fakat hiçbir tedavi yöntemi işe yaramamaktadır.



Şekil 24. Salgın İçin İnceleme Aşamalarından Bir Kare

Hamam böceklerinin bu salgına yol açtığıнын tespit edilmesinin ardından Dr. Susan Tyler’a (Mira Sorvino) ulaşılır. Dr. Tayler’ın salgına yaklaşımı bambaşkadır ve hamam böceklerinin peşine düşmeyi kafaya koymuştur. Bu nedenle hamam böceklerini ortadan kaldıracak başka bir tür üretmeye koyulur.

Dr. Tayler, meslektaş ve kocası da olan Dr. Peter Mann (Jeremy Northam) ile genetik mühendisliğini kullanarak yeni bir yaratmayı başarır. Bu üretilen türe Judas Breed adını verirler. Judaslar, hamam böceklerinin metabolizmalarını hızlandırıp açlıktan ölmelerine neden olacakları bir enzim salgılamaktadırlar.

Tam da düşünüldüğü gibi altı bacaklı katil Judaslar hamam böceklerini yok etmeye başlar. Tyler’ın meslektaş Dr. Walter Gates’in bu yöntem konusunda endişelidir. Salgın çözülmüş çocuklar kurtulmuştur ancak dünyaya salınan bu yeni türün başka sorunlara yol açmayacağı bilinmemektedir.



Şekil 25. Susan'ın Judas Böceğini İncelediği Sahne

Salgın bitişi üzerinden üç yıl geçer her şeyin yolunda olduğu düşünülmektedir. Susan ile Peter yalnızca henüz çocuk sahibi olamamalarını dert etmektedir. İki çocuk topladıkları böcekleri satın alması için Susan'a getirir.

Bu andan sonra hayatları tepetaklak olacaktır. Bu böcekler içerisinde Judas türünün bir üyesi bulunur. Fakat Judaslar kısır olarak üretilmiş ve bir kuşakla sınırlı kalmaları gerekiyordu. Onlar kurtarıcı görevlerini yerine getirip ardından ölmek üzere üretilmişlerdi.

Dr. Gates endişelerinde haklı çıkmış böcekler hayatta kalmayı başarmışlardır. Ve nesillerini devam ettirmeye niyetlidirler. Dr. Tyler kendi yarattığı bu canavarın önünü almak zorundadır. Onu bekleyen tehlike ise tahminlerden daha büyüktür.



Şekil 26. Erkek Judas'ın Kafatası

Zorlu bir şekilde geçirdikleri bu savaşın kazananları olan Dr. Peter ve Dr. Susan mücadeleyi bir çok kayıp vermelerine rağmen sonuca ulaştırarak Judasların sonunu getirecek şekilde noktalarlar.

Peter tüm Judasları bir gaz borusunu ateşe vererek katleder. Susan ise bu patlamadan kurtulan erkek Judas'ı trenin önüne atarak ölümüne sebep olur. Chuy'un da onların sesini taklit etmesi ile hayatta kalmayı başarması ve Susan tarafından kurtulması üzerine sonda izlediğimiz mutlu bir aile tablosudur. Mimic ilginç konusu ve korkutucu atmosferi ile korku ve bilim kurgu film severleri tarafından büyük beğeni topladı. Alexander Goodwin tarafından kaşıklar aracılığıyla Judaslar ile konuşan onlara "Bay Komik Ayakkabılar" adını takan Chuy karakteri sanki bir Stephen King romanı karakteri gibi inşa edilmiştir. Bunların yanında görsel efektlerin fazla başarılı olmaması ve temponun düşük oluşu filmin yetersiz kaldığı noktalardır (Karanfil, 2016).

3.7. Hellboy Filmi

Guillermo Del Toro, tarafından yazılıp yönetilen Hellboy, Del Toro'nun ilk İngilizce filmi ünvanını taşımaktadır. 122 dakikalık bu film 2004 yılında vizyona girmiştir. Del Toro, filmin çekimlerinin 1998' yılında başlanmış olunabileceğini fakat o yıllarda

Hollywood bağlantısındaki çizgi roman ve süper kahraman filmlerinin damgalanmasından dolayı kararlı bir stüdyo bulunmasında zorluk yaşadığını belirtmiştir.

Del Toro daha önce değindiğimiz üzere “Söylemem klişe olacak fakat Meksika’lı olmam sebebiyle ölümle tanıştım. Hatta birinci dünya savaşında ölümü gören birçok insandan daha fazla gördüm. İşe giderken bile her gün bir morgun yanından geçmem gerekiyordu. İnsanların vurulduğunu gördüm, kafama silah dayandı, insanların canlı canlı yakıldığını, bıçaklandığını ve başlarının kesildiğini gördüm. Meksika hala çok vahşi bir yer. Dolayısıyla filmlerimde Meksika hissi kemik yapıyı oluşturuyor diyebilirim.” Gerçekten de Hellboy’da da görüldüğü üzere filmde ölümler, yakılmalar çok fazladır.



Şekil 27. Hellboy Film Afışı

Hellboy, 2005 Satürn Ödülleri'nde En İyi Fantezi Filmi, En İyi Özel Sürüm DVD Yayını ve En İyi Makyaj dahil olmak üzere dört ödüle aday gösterildi. Film ayrıca Canlı Aksiyon Filminde Bir Animasyon Karakterinin Üstün Performansı için Görsel Efektler Topluluğu Ödülü'ne aday gösterildi.

2007'de Rotten Tomatoes, Hellboy'u toplam 94 çizgi roman uyarlaması arasında en yüksek puan alan 13. çizgi roman uyarlaması olarak seçti. 2008'de Empire dergisi

Hellboy'u "En İyi 20 Çizgi Roman Filmi" listesinde 11. sıraya yerleřtirdi (Giles, 2008).

Her ne kadar çizgi romanda olsa bu filmi çekecek kiřinin Del Toro gibi birisinin olması gerekirdi. Ölümü hiç görmemiş birisinin ölümü filmine koyması oldukça zordur. Lord Of The Rings'de Saruman'ı canlandıran Sir Cristopher Lee karakterinin ölüm sahnesinde Peter Jackson nasıl bir ölüm sahnesi istediğini anlatırken Sir Cristopher Lee onun sözünü keser ve "arkadan bıçaklanan birisi dediğin gibi ses çıkarmaz ve ölmez.

" Hiç bıçaklandın mı? Çünkü ben bıçaklandım." Bunun üzerine Peter Jackson *"Daha fazla konuşmayı ilerletmedim çünkü Cristopher ne yaptığını çok iyi biliyordu ve sahnede sonunda harika oldu."* Sir Cristopher Lee eski İngiliz ajanı olmasının yanı sıra birçok savařta da bulunmuş ve ölümü yakından tanımaktadır. Dolayısıyla Hellboy'da yaşanan ölüm sahneleri gerçekçi olmasının yanı sıra Del Toro'nun da tecrübeleridir. Auteorlar yaşadıklarını filmlerinde en iyi şekilde kullanmaktadır.

3.7.1. Hellboy filmine bakış

Tablo 9. Hellboy Oyuncu Kadrosu

Oyuncu	Rol
Ron Perlman	Hellboy
Selma Blair	Liz Sherman
Ladislav Beran	Kroenen
Doug Jones	Abe Sapien
John Hurt	Profesör Trevor Bruttonholm
Rupert Evans	John Myers

Karel Roden	Grigori Rasputin
Jeffrey Tambor	Tom Manning
David Hyde Pierce	Abe Sapien

Film Profesör Broom'un soru sormasıyla başlar. "Adamı adam yapan şey nedir? Bu onun kökeni mi? Böyle mi başladı? Sonra bir an da film zamanda geriye gider, ikinci dünya savaşının sonlarıdır. Hitler işleri yoluna koymaya çalışır.

Sahne, genç Profesör Broom'un göreve devam etmeden önce askeri personele tespih verilmesini istediği İskoçya kıyılarındaki bir adada açılır. Asker, Broom'a sadece güler, onun bir moron olduğunu düşünür. Amerikalı askerler geldiklerinde bir yığınla karşılaşır ve bir grup Nazi bilimadamı bulurlar, Rasputin'de başlarındadır. Kroenen tarafından da korunmaktadırlar. Rasputin "Kaousun Yedi Tanrısı" güçlerini çağırmak için portal açar ve tam portal açıldığında askerler el bombası atıp bazı bilim adamlarını öldürürler. Kronen Amerikalılara saldırır, bazılarını öldürür ve Profesör Broom'u da yaralar. Profesör el bombasını portala atar ve Kronen'in sağ eliyle birlikte portal patlar. Rasputin'de portalın içine çekilir.

Profesör hala tedirgindir ve askerlere portalı kapatmadan önce bir şeyin içinden çıkıp çıkmadığından emin olmak için bakmalarını söyler. O sırada bir canavar belirir ve profesör ona bir şeker uzatır. Bunun üzerine herkes bu bebek canavarın zararsız olduğunu anlar ve ona isim verirler "Hellboy". Film 60 yıl sonrasına gider ve Profesör kanserdir. Televizyonda. Arkadaşı Tom Manning'i görür.

Manning soruları cevaplamaktadır ve Hellboy'un varlığını inkar etmektedir. Bunlardan sonra motoruyla John Myers gelir. Daha yeni FBI olan Meyers ilk görevini alacaktır. Gizli bir yere götürür ve Profesör buranın BPRD Paranormal olayları araştırma ve savunma merkezi olduğunu ve Meyers'in en yeni takım arkadaşlarını olduğunu anlatır.

Sahne dağ bölümüne geçer. Ilsa ve Kroenen kutsal bir yere gitmektedirler. Rehberlerini öldürüp kanını Rasputin'i diriltmek için kullanırlar. Myers'e BPRD anlatılır ve ona

yetişkin Hellboy tanıtılır. Bir an da alarmlar çalar ve Hellboy “iş zamanı” der. Bir önceki sahnede diriltiren Rasputin’le savaşırlar ve Hellboy’a geleceğini söyler. Sonra Hellboy Sammael’le savaşılmaya başlar. Onu metroya kadar takip eder ve onu orada öldürür. Metroda çok zarar vardır ve Tom Manning ne Hellboy’dan ne de BPRD’nin aktivitelerinden memnun değildir. O sırada Abe gelir ve Profesöre Rasputin’in Sammael’i özgür bıraktığını ve Sammael öldüğünde iki canavarın geleceğini ve bu rakamın katlanarak gideceğini söyler.

Abe aynı zamanda telepati yoluyla profesörün hasta olduğunu görür ve Profesör Hellboy’a bir şey söylememesini ister. Hellboy Abe ve Broom tarafından kontrol edilir ve yumurtaya benzer objeler bulurlar vücudunda. Hellboy sonrasında tekrar Metroya gider ve daha fazla yumurta araştırır. O günün gecesinde Rasputin Liz’i hastanede ziyaret eder ve ona en kötü kabuslarını gösterir bunun üzerine de Liz’in ateş çıkarma gücü ortaya çıkıp hastaneyi yok eder. Liz BPDR’a dönecektir ve Hellboy ona aşıktır.

Ona mektup yazarken Myers ve Liz’in o gece çıkacaklarını öğrenince çok öfkelenir ve onları takip eder. O sırada Rasputin Profesörün yanında gider ve ona Hellboy hakkında hiçbir şey bilmediğini söyler. Profesörse Hellboy’un onun oğlu olduğunu söyler. Profesör Rasputin tarafından öldürülür. En son sahneye geldiğimizde Hellboy Rasputin tarafından kontrol edilir ve gerçek gücü açığa çıkar. Portalı açarken Myers ona kim olduğunu hatırlatır ve Hellboy boynuzlarını tekrardan söküp Rasputin’i öldürür. Liz ile sahnenin sonunda öpüşmektedirler. Myers profesörün sözlerini hatırlar “Bir adamı adam yapan nedir? Seçimleridir. Bir şeyleri nasıl başlattığı değil nasıl sonlandırdığıdır.

3.7.2. Hellboy filmi önemli sahneler

1944 yılında Grigori Rasputin'in yardımıyla Naziler İskoçya kıyılarında boyutlar arası bir geçiş portalı yaparak müttefleri yenmek amacıyla Ogdru Jahad'ı yardım etmesi nedeniyle serbest bırakmayı üzerine plan yapıyorlar.



Şekil 28. Rasputin'in Geçidi Açtığı Sahne

Rasputin, öğrencileri Ilsa Von Haupstein ve Obersturm Bannführer, Karl Ruprecht Kroenen'in destekleriyle geçidi açarak müttefik takım, Trevor Bruttonholm adındaki genç bilim adamının katkılarıyla geçidi yok ederler. Haupstein ile Kroenen kaçtıklarında Alman takımı öldürülür geçit Rasputin kaçtıktan sonra yok edilir.



Şekil 29. Hellboy ile Karşılan Sahne

Müttefikler daha sonrasında yaptıkları etraf araştırmasında sol eli taştan bir bebek varlığın geçitten geçtiğini görürler; ona "Hellboy" adını verirler. İlk gördükleri sahnede Bruttonholm ona bir çikolata uzatır ve böylece aralarında bir iletişim gerçekleşmiş olur. Bruttonholm onu evlat edinir.



Şekil 30. Müzede Olanlar İçin Müdahaleye Gidilen Sahne

Aradan geçen 60 yıl sonrasında Haupstein ile Kroenen, Raputin'i diriltirler. FBI ajanı olan Myers, Bruttenholm'un iseğiyle BPRD'ye (Paranolmal Araştırma ve Savunma Bürosu) geçirilir ve Hellboy ile yine daha önceden bulunan psişik, amfibi insansı Abe Sapien ile tanışır. Müzedeki bir saldırı olayını incelemek üzere Hellboy gönderilir burada Samael adında bir yaratık ile savaş başlar.

Hellboy'un Samael'i yenmesinin ardından önceden BPRD üyesi olan pirokinetik yetenekleri sebebiyle akıl hastanesinde bulunan Liz Sherman'ı ziyarete gider. Abe, Rasputin tarafından verilen güç ile Samael'in kendisini ikiye çoğaltarak reenkarne olduğunu öğrenir. Her ölüşünde yaratığın yumurtalarından ikisinin çatlayarak olgunlaştığını farkeder. Abe bunun yanında Bruttenholm'un ölümcül hasta olduğunu da öğrenir.



Şekil 31. Hellboy'un Samael ile Mücadele Ettiği Sahne

Yumurtaların lağımda bulunduğu öğrenildikten sonra Hellboy, Abe ve onların yanında görevlendirilen birkaç FBI ajanı yaratıkları yok etmek için harekete geçerler. Abe yumurtaları aradığı sırada yaralanır. Kroenen ise birçok ajanı öldürür. Daha sonra da kendini ölmüş gibi göstererek kapatır ve böylece incelenmek üzere BPRD merkezine getirilir. FBI yöneticisi Tom Manning, Hellboy'un umursamazda giriştiği davranışlara kızar. Myers bu süreçte Liz'i tanımak için kahve içip konuşmaya çıkarır. Hellboy bu durumu kırkanarak onları takip eder bu sebeple büroyu boş bırakır.

Kroenen bu boşluktan faydalanarak kendini canlandırır böylece Rasputin büroda belirir, Bruttenholm ile yüzleşir. Rasputin, Bruttenholm'e gelecekte neler olacağını göstermeye koyulur. Hellboy'un dünyayı yok edecek bir ajan olduğunu izletir. Fakat o Hellboy'u her daim oğlu olarak göreceğini savunur. Hellboy'un yetişmesini sağladığı için Bruttenholm'e saygı duyan Rasputin, Kroenen tarafından hızlıca gerçekleştirilecek ölüm emrine hükmeder. Bruttenholm elinde tuttuğu tesbih ile öldürülür.



Şekil 32. Rasputin'in Mezarına Yapılacak Gezinin Planlandığı Sahne

Bunun ardından Tom Manning BPRD'i devralarak Rusya dışında eski bir mezarlıkta Rasputin'in mozolesini bulur. Hellboy, Manning önderliğindeki bir ekip ile birlikte mezarlığa gider. Hellboy ile Manning buradan hızlıca ayrılıp Kroenen'in karargahına giden yolu bularak onu öldürür. Hellboy, Liz ve Myers ile Samael'in yeni yuvasında bir araya gelir. Liz yaratıklar ile yumurtaları yakmak için pirokinetik gücünü kullanır. Bu anın ardından Liz, Myers ve Hellboy bilinçlerini bir süreliğine kaybederler.

Rasputin ile Haupstein üçünü yakalar. Rasputin bu noktadan sonra tüm acımasızlığını sergileyecek Liz'in ruhunu vücudundan emecektir. Hellboy'u Liz'in ruhunu geri vermekle kandırmaya çalışarak karşılığında Ogdrü Jahad'ı serbest bırakmasını ister.

Hellboy '*Anung un Rama*' olarak tüm gerçek gücünü uyandırır. Boynuzları yeniden büyür ve Ogdrü Jahad'ın serbest kalmasını başlatır. Bu sırada Myers tutsaklığından kurtulur, Haupstein'e boyun eğdirerek Hellboy ile çizilmiş kadere karşı çıkabileceğine bunu yapmaması gerektiğine dair hatırlatmada bulunur. Brüttenholm'un ona tespihini fırlatır. Brüttenholm'un onu nasıl yetiştirdiğini ve aslında sahip olduğu kimliği hatırlayan Hellboy boynuzlarını bir çırpıda kırıp atar. OGDRU Jahad'ın yeniden mühürlenmesini sağlar, Rasputin'i ile kırdığı boynuzlarından biri ile bıçaklar alt eder.



Şekil 33. Liz'in Yeniden Hayata Döndüğü Sahne

Sonrasında Rasputin, vücudundan fişkıran muazzam boyuttaki Haupstein'i yok eden Ogdru Jahad'ın yumurtası olan Behemoth tarafından ele geçirilir. Hellboy onun canavar tarafından yenilmesine karşı koymaz.

El bombası kemerini patlatarak onu içeride yok eder. Liz'i kucağına alarak oradan ayrılırken kulağına bir şeyler fısıldaması üzerine Liz hayata döner. Hellboy, ruhunun nasıl geri döndüğünü sorduğunda *'Hey, diğer taraftaki sen, bırak onu çünkü... Onun için karşıya geçeceğim ve sonra üzüleceksin.'* der. Hellboy ile Liz bu anda bir öpücük paylaşırlar.

3.8.Pan's Labyrinth filmi

Guillermo Del Toronun senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı, 3 Oscar ödülü kazanmış ayrıca 3 Oscar ödülüne daha aday olmuş, bunlar haricinde daha birçok ödülün sahibi mitoloji, gerçek ve hayalin harmanlandığı 119 dakikalık fantastik, bilim kurgu filmidir. Filmin baş rol oyuncularını, Ivana Baquero, Sergi Lopez, Maribel Verdu'dur.



Şekil 34. Pan's Labyrinth Afişi

Filmin baş karakteri olan Ofelia'nın yerde yaralı halde yatmasıyla başlayıp direkt bir başka sahneye geçiş yapar. Ütopik, yalanlara ve acıya yer olmayan yeraltı dünyasının prensesi Ofella'nın insanların dünyasını keşfetme isteğiyle başlıyor. Prenses bulutları görmeyi, rüzgarı ve güneşi hissetmek istiyordur. Bir gün korumaları atlatıp yeryüzüne çıkar ve çıkar çıkmaz güneş onu kör edip hafızasını siler. Kim olduğunu, nereden geldiğini unuttur sonunda da soğuk, hastalık ve acıdan ölür.

Prensesinin ruhunun başka bir bedende doğacağına inancı tamdır ve dünyanın dört bir yanına geçitler inşa ettirir ve her geçidin de başında Faun vardır. Sonrasında 1944 ispanyol iç savaşının ardından ana karakterimiz olan Ofelia hamile ve hasta annesiyle birlikte üvey babası olan yüzbaşının yanına taşınmak için araba yolculuğuna çıkarlar. Annesi rahatsızlandığı için yolculuk bitmeden bir yerde dururlar ve Ofelia garip bir böcek görür. Bu böcek Faun'un yaratığıdır.

Yüzbaşının yanına varırlar ve asıl hikaye burada başlamaktadır. Ofelia mutsuzdur ve annesinin hali onu daha da üzmektedir. Kitaplara, masallara sığınmış orada yaşamaktadır. Bir gün Faun yanına gelir ve ona Prenses olduğunu, babasının yıllardır onu aradığını söyler. Yeraltı dünyasına tekrar geri dönmesi içinde belli görevleri yapması gerektiğini zira insanlaşmadığından emin olunması gerektiğini de ekler. Ayrıca Ofelia dalgın olmasın diye de annesinin iyi hissetmesi için yatağın altına insana dönüşmek isteyen bir bitkiyi yerleştirir ve annesi iyi hissetmeye başlar. Sonrasında testler başlar ve Ofelia ilk testi başarıyla sonuçlandırır.

İkinci testte ise Faun onun insanlaştığını söyler çünkü başarısız olduğunu yıllarca da dünyada kalacağını söyleyip kaybolur. Ofelia mahvolmuştur. Fakat Faun ona yeniden gelir ve bir şans daha vereceğini söyler. Ofelia uzun uzun sarılır Faun'a. Son testi ise yeraltı dünyasına geçiti açacak olan bir çukura yeni doğmuş kardeşinin kanını akıtmasıdır, masum bir insan kanı gerektir fakat Ofelia bunun imkansız olduğunu söyler. Ofelia'nın üvey babası Ofelia'yı kucağında kardeşi ile görünce Ofelia'yı vurur ve çocuğu elinden alır. Ofelia yere düştüğünde yeraltı dünyasında olur, annesi, babası ve Faun onu beklemektedir. Kardeşini öldürmemesinin onu testi geçmesini sağladığını eklerler. Yüzbaşı da öldürüldükten sonra filmimiz sonlanır.

3.8.1. Pan's Labyrinth filmine bakış

Tablo 10. Pan's Labyrinth Oyuncu Kadrosu

Oyuncu	Rol
Ivana Baquero Macías	Ofelia
Doug Jones	Pale Man, Fauno
Sergi López	Vidal

Ariadna Gil	Carmen
Maribel Verdú	Mercedes
Alex Angulo	Doctor
Roger Casamajor	Pedro
César Vea	Serrano
Federico Luppi	Casares
Manolo Solo	Garcés
Sebastián Haro	Capitán Guardia Civil
Ivan Massagué	El Tarta
Milo Taboada	Joven

Fernando Albizu	Maquinista
Pedro G. Marzo	Encargado
José Luis Torrijo	Sargento Bayona
Joven Guerrillero	Íñigo Garcés
Joven Guerrillero 2	Fernando Tielve
Chicho Campillo	Anciano
Pablo Adán	Narrador

“Büyük filmlerden küçük filmlere gitmek zevkli. Zevkli çünkü bu sizi dürüst ve korkak tutuyor. İkisi de çok önemli şeylerdir. Ama yanlış gidebilecek her şey Pan’s Labyrinth’de yanlış gitti. Ayrıca ekip bizim deli olduğumuzu düşündü. İspanyol ekip için dağlarda anlamsız şeyler bağırın aptalın tekiydim.” (Odman, 2022). “Bakmasını bilenler için bu dünyada sihir vardır çünkü bakmasını bilmiyorsanız sihir diye bir şey yoktur. Filmler ben çocukken hayatımı kurtardı bu kadar uzun yaşamamı da onlara borçluyum. Benim filmlerimi seven insanlar aynı çocukluğumda bağlandığım şeylerle aynı şekilde bağlanıyorlardı.” Bu dediğini özellikle önemli buluyorum zira Pan’s Labyrinth’in karışıklığını gerçekten de anlatır biçimdedir. Pan’s Labyrinth’i birçok insan Ofelia’nın kafasında geçiyormuş gibi algılamalarına rağmen bazıları da yaşandığını söylemektedir. Gerçekten de inanmakla ilgilidir ve Del Toro ucunu açık bırakmıştır. İsteyen istediği şekilde inanabilmektedir.

Birçok şey birbirine girer. Bu olaylar Ofelia’nın zihninde mi yaşanmaktadır? Yoksa sahi midir? Ofelia yalnız ve mutsuz olduğu için de bunları pekala yaratmış olabilir. Sondaki

ölüm sahnesi de şüphelidir. Gerçekten ölmüş de olabilir mutlu bir hayatta yaşamış olabilir. Burada işler ilginçleşir eğer filmi bir fairytale olarak kabul edersek Ofelia yeraltı dünyasına geri dönmüştür eğer gerçek olarak kabul edersek de öldüğü kesindir.

Del Toro tamamen izleyiciyi ikilemde bırakmıştır. İnsana dönüşmek isteyen bitkinin annesini iyileştirmesi ve sonrasında yakılınca annesinin tekrar kötü olması, Ofelia'nın yeraltı dünyasındaki annesinin dünyadaki annesiyle aynı olması, sonra Faun'un ona testi geçemediğini sonsuza kadar orada kalacağını söylemesi ve nihayet yeraltı dünyasında testi geçtiğini söylemesi.

1984 tarihli The Company of Wolves '*Karanlık peri masalı*' türünün ilk örneklerinden biridir. 2001 Del Toro'nun Pan'ın Labirenti'nin "*kardeş filmi*" dediği Şeytanın Belkemiği, perili bir yetimhanedeki bir grup çocuğu takip etmektedir. 2013'te gişe rekorları kıran Pasifik Savaşı Del Toro'nun bir Japon kaiju (canavar) filmerine getirdiği yorumudur. Peri masalları kötülük ve ölüme dair dehşetli olaylarla doludur. İyilik her zaman kötülüğü yener ama bu basit bir savaş değildir ve kötünün güçleri vardır. Bu sebeple peri masallarının özünü iyi yakalayan yönetmenlerden birinin korku filmlerinde isim yapmış bir yönetmen olması gayet uygun görünmektedir.

Meksikalı yönetmen Guillermo Del Toro, Pan'ın Labirenti'ni yaratmadan önce on yılı aşkın bir süredir seyirciyi tedirgin etme yeteneğini geliştirmekteydi. Bu filmde, en iyi peri masallarındaki gibi, masumiyete meydan okurken bir yandan da kutlamanın bir yolunu bulmuştur.

Film eleştirmeni olan Philip French, The Observer gazetesinde yer alan röportajında film hakkında şunları söylemiştir: '*Bu büyü ve son derece dokunaklı filmde, filmin iki yakası, İspanya'nın ruhuna ve ulusal kimliğine dair bir alegori oluşturmak üzere bir araya geliyor.*'

Fantezi ve gerçeğin çarpıştığı Pan'ın Labirenti, aynı anda ortaya çıkan iki hikayeden yararlanıyor. Biri General Franco'nun Ulusal Devrim Ordusu kaptanı Vidal'ın hikayesidir. İspanya İç Savaşı'ndan sonra Vidal, mağlup Cumhuriyetçilerin kalıntılarını toplamak için dağlara gönderilmiştir. Diğer hikaye ise üvey kızı Ofelia'nın hikayesidir. Ofelia, bu dünyada tamamen kaybolmuş ya da hayal gücü veya sihir yoluyla (film ustaca bu cevabı

serbest bırakır).

Ölen masal prensesinin ruhunun orada yaşadığına inandığı bir fantezi dünyasına kaçmış kaçmaktadır. Pan, Ofelia'ya büyülu krallıkta hakkı olan yeri almadan önce tamamlanması gereken üç görev sunar. Filmin ana karakteri Ofelia, filmin orijinal İspanyolca adının yer aldığı bu posterin merkezinde yer almaktadır. Altında ise küçük bir boyutta gösterilen içi boş bir yumru yumru bir ağaç görüntüsü yer almaktadır, Ofelia'nın ilk görev için oraya girmesi gerekmektedir. Vidal ile Ofelia gerçek inananlar olarak kabul edilebilir ve her ikisi de etraflarında inşa ettikleri dünyanın meşruiyetine tamamen ikna olmuşlardır.

Vidal, Franco'nun davasına inanmaktadır ve kayıp çocuğu "kasıtlı olarak" avladığını itiraf etmektedir. Ofelia'nın, Pan'ın ikinci sınavını geçebilmek için çocuk yiyen Pale Man'ın dehşetine tüm cesaretiyle göğüs gerdiğinde şüphe duymadığı gibi Vidal'de şüphe duymamaktadır.



Şekil 35. Pan's Labyrinth İspanyolca Film Afişi

Pan'ın Labirentinde kötü tıpkı iyi kadar haklılığından emindir. Vidal ne iki yüzlü ne de korkaktır ve savaşa girmekten çekinmemektedir. Hatta şüpheli yoldaşlarına "Ölmenin en

onurlu yolu budur" der. Ofelia'da yerine getirdiği Pan'ın görevinde aynı ikna olmuşluğu gösterir. Olay ilerledikçe Vidal'ın kötü özelliklerinin Ofelia'nın iyi özelliklerini yansıttığı hissi olayın karmaşıklığını arttırmaktadır.

Ofelia'nın sanrılarının doğru olup olmadığının kararı seyirciye bırakılmıştır. Hnagi dünyaya daha çok inandığı da yine seyircinin seçimidir. Ofelia'nın mı, yoksa Vidal'ın dünyası mı? Film eleştirmeni Stephanie Zacharek, The Village Voice gazetesinde filmle ilgili şu düşüncelerini paylaşmıştır: *‘Film o kadar çok düzeyde birden işliyor ki daha izlerken şekil değiştiriyor sanki.’*

Her iki hikayedeki olay örgüsü de iyi kurgulanmış ve canlı gelmektedir. Pale Man'ın sığınağındaki Grand Guignol set tasarımı, Vidal'ın karargahları ve ürkütücü şekilde kontrollü tıraş rutinleriyle uyumludur. Pan'ın Labirenti'nin başarısın kaynağı da buradadır: sadece çarpık bir peri masalı değil, fantezi dünyasına kaçma ihtiyacının hüznünü araştıran bir peri masalı oluşundan kaynaklanmaktadır. Ofelia, peri masaları dünyasına bir rehber olarak götüren Pan'a güvenmek zorundadır, ancak Pan'ın nihai nedeni belirsizdir. Gizemli ve ahlaki açıdan belirsiz bir karakterdir.

Pan'ın Labirenti, Orman tanrısı: *‘Geçit yalnız ona masum birinin kanını verdiğimizde açılır. Sadece tek damla, hepsi o kadar. Bu görev’* Bu film, klasik bir peri masalı olan kötü üvey ebeveyne duyulan geleneksel korkusundan yararlanmaktadır. Vidal, Ofelia'ya ilgisizdir. Ofelia'nın hamile annesi Karmen'e bile sempati duymamaktadır. Karmen'i sadece erkek çocuk sahibi olma amacıyla kullanmaktadır. Yatalak bir annesi olan Ofelia'nın annesinin doğumda ölmesinin ardından iletişim kurabildiği tek yetişkin kendisine bakan kahya Mercedes'tir. Bu yönüyle film, masalların geleneksel yapısını alt üst etmektedir. Vidal, kötü bir üvey baba imajına sahip olsa da, Mercedes'in rolü, ailenin sadece akrabalık değil, destek ve şefkatle ilgili olduğunu göstermektedir.

Kurallara uymak, ahlaki olarak yanlış olsa bile, Vidal'ın dünya görüşünün ayrılmaz bir parçasıdır. Bilgi edinmek için bir partizana işkence ederken doktorun ölmekte olan adamın acılarına son vermesi Vidal'ın kafası gerçekten karıştırır. Doktora neden emre uymadığını sorduğunda ise doktor küçümser tavrı ile *‘Kayıtsız şartsız emirlere uymak yalnızca sizin gibilerin yapabileceği bir şey, Yüzbaşı’* diye cevap verir. Bunun üzerine Vidal, karısının hayatını tehlikeye attığını bilmesine rağmen doktoru vurur. Masalın ileri

bölümlerinde Pan, Ofelia'ya korkunç bir emir verir.

Filmin en güçlü anlarından biri de iyilik kötülüğü yenebiliyorsa, gerçekten Vidal'dan daha iyi olduğunu kanıtlayabilir mi? Fantastik filmlere yapılan en yaygın eleştirilerden biri de insan temelli olmamasıdır. Duygusal derinliğe dayanan Pan'ın Labirenti, korkunç bir canavar tasavvur etse de bu eleştiriye sert bir tepkidir. Ofelia'nın ikinci görevi sırasında karşılaştığı çocuğu yiyen Pale Man, kabustan fırlamış gibi görünen bir yaratıktır. Ama gerçek canavarlar fazlasıyla insandır (Danny Leigh, 2015)

3.8.2. Pan's Labyrinth önemli sahneler



Şekil 36. Vidal'in Babasının Saati

Saat önemli çünkü ona babasından kalan tek yadigardır. Vidal'ın takıntılı olduğu konu da erkek çocuk sahibi olmak, bu yönüyle oldukça genlenekçi bir adam. Geleneklerine bağlı biri olarak söylediği ilk cümle *“15 dakika geç kaldılar!”*’dır. Zaman yalnızca gerçek dünyada Vidal için değil aynı zamanda Ofelia için de önemli. İki farklı evrende birbirine geçmiş biçimde algılamamızı sağlayan yegane unsur zaman. Vidal iktidar bağımlısı ve faşist yapıya sahip birisi. Aynı zamanda kontrolcülüğü ve detaylara olan saplantısı her noktada kendisini belli ediyor.

Ufacık bir harita incelemesi için dahi büyüteç kullanmasıyla, çizmelerini parlatmadaki hassasiyetiyle bunlar yanında otoritesini sergilemek için topuklarını sertçe vurarak

yürümesi onu ürkünç bir yapıya bürüyor. Bunun yanında çalışma alanı olarak kullandığı değirmenin içi de saatin yapısına benziyor. Hemile olan eşini, yürümekte zorlanamayarak ‘‘Yürüyebilirim!’’ demesine rağmen tekerlekli sandalyeye bindiriyor. Kadının aciz bir yapıya bürünmesine oldukça hazır. Zaten burada önemsedığı karısı da değil ona verebileceğı erkek çocuk. Sağlıklı hizmetkar Mercedes’e ise karısının çantalarını taşımasının emrini veriyor. Burada verdiği mesaja bakıldığında hamile karısı eğer erkek çocuk taşıyor ise son derece kırılğan olabilir ama sağlıklı olan bir başka kadının yük taşıyan bir attan farkı yok.



Şekil 37. Pan ile Ofelia’nın Karşılaştıkları Sahne

Filmin ismini aldığı Pan diğer ifadeyle Faun’a gelindiğinde sahip olduğu tavırlar ve ağırdan alan konuşma tarzı ile güven vermeyen bir yapıya sahip Ofelia’yı tuzağa düşürdüğünü düşünmemiz hiç de yersiz değildir. Del Toro, bu yönüyle bir insan ile peri arasındaki farkı oldukça berrak biçimde yansıtmış. Mercedes’in de söyleyeceğı üzere Pan’a güvenmek tehlikeli çünkü her normal insan karşısındakini kendisi gibi sanar. Periler uzun bir yaşama sahip varlıklar hele ki karşısındaki insanı değerlendirirken iki temele göre hareket ederler. İlki karşısındaki insan ondan bir talepte bulunacaktır diğeri ise onun insandan edinebileceğı fayda önceliklidir. İnsanlar gibi küçük hataları olmamasına karşın son derece manipülatiflerdir. Pan, Ofelia’nın kafasını karıştırdığı insanları sınamayı sever.

Grimm masallarına da bakıldığında periler tarafından yönlendirildiğin farkında olmadan anlaşmalar yapan talihsiz hikayelerdir. Ama Vidal'in vahşi yapısı yanında Pan'ın sahtekar yüzünün oldukça masum kaldığı aşıkardır. Periler yaptıkları bu yönlendirmeler ile dost veya düşmanlarının hayatlarına malolabilirler. Bunun sebebi adeleti sağlamaktır. Kesinlikle kendileri öldürmez. Pan ve Faun mitolojik olarak birebir değildir faekli olduğu nüanslar vardır. Barı kültüründe Pan daha bilindik olduğundan çeviride onun adı geçmektedir.



Şekil 38. Ofelia'nın Heykelin Gözünü Yerleştirdiği Sahne

Ofelia, annesi kötüleştiğinden dolayı arabadan inince dolaşmaya çıkar. Dolaşırken ayağına takılan bir taş heykelin kopmuş gözüdür. Ofelia onu yerine yerleştirir. Kopmuş parçanın seyirciye göre sol göz olması önemlidir çünkü sol göz dişi gücü yani altıncı his ile mistisizmi sembolize eder. Ofelia'nın kopan parçayı yerleştirmesiyle yıllardır bekleyişteki büyü uyanır. Kahraman başkalarının göremeyeceklerini görmeye başlar. İlk örneği de peridir. Gördüğü aslında büyük boyutlu bir peygamberdevesidir, fakat Ofelia heyecanı ile annesine koştuğunda peri gördüğünü söyler. Filmin bu noktada verdiği mesaj *'' Benim olayım realist ve septiklerle değil!''*dir. Vidal'in adamotunun ya da Pan'ın kıpırdayışlarını görmemesinin nedenleri de budur.



Şekil 39. Duvardaki Grotesk Çizim

Pan'ın ikinci görev olarak verdiği burada Ofelia'nın hançeri almak için Paleman'ın yanına gitmesi gerekir ve bu sahne ile filmin son sahnesindeki yüzbaşı kovalamacası oldukça benzerdir. Paleman burada yüzbaşının yerini almış savaşta çocukları katleden faşist düzeni yansıtır.

Paleman'ın Ofelia'yı kovalaması, faşizm ile savaşın yarattıklarından kaçışın metaforudur. Aynı zamanda mitolojinin nefesine karşı çıkamayan inşalar için cezalandırıcı olduğunu da metafor olarak sunar. Bu sahnede kullanılan bir simgede kliselerde yer alan grotesk çizimlerin bilindiği gibi masum olmadığıdır.



Şekil 40. Ağacın Altındaki Dev Kurbağa

Ofelia kendinin Prenses Moanna'nın reenkarnesi olduğunu keşfettiğinde kendisinden gerçek adıyla bahsetmeye başlar. Filmdeki yaratıklar benzersiz olmalarının yanında oldukça da ürkünçtürler. Soluk Adam en dikkate çarpan film canavarlarından birisi olarak yer etmiştir.

Fakat filmde yer alan tüm varlıklar korkunç değildir. Ofelia'nın denk geldiği bazı periler güzel ve gizemlilerdi. Filmde yer alan en unutulmayacak canlılardan biri hamamböceklerini yiyen ve bir ağacın altında yaşayan dev kara kurbağasıydı (Leoa, 2020). Hayat ağacını kurutmaktaki bu kurbağa metaforu aç gözlülüğün simgesidir. Faşizm ve zengin kesimin yoksul halk üzerindeki kan emici yapısını temsil eder. Bu metafor farklı dünya kültürlerinde ve coğrafyalarda da kullanılmıştır.



Şekil 41. Paleman'ın Ziyafet Sofrası

Annesinin rahatsızlanması üzerine Ofelia, içine girdiği bu dünyada önemsiz biridir ve kendine yer bulamaz. Kenisnin önmsiz sandığı bu dünyada Ofelia aslında ‘*kayıp prenses*’ olarak bir masal dünyasına girer ancak bu masal dünyası kitaplardakinden oldukça farklıdır.

Burada yer alan yaratıklar dost canlısı olmak bir yana daha çok Francisco Gova'nın yaptığı Çocuklarını Yiyen Satürn tablosunda bulunan Satürn'e, Noel mevsiminde çocuklara verdiği cezalarla bilinen mitolojik karakter Krampus'a, çocuklarının keni yerine geçmesini önlemek için onları yiyen Yunan Mitolojisinde yer alan Kronos'a benzerler.

Vidal'den kaçmak için yeraltı dünyası Ofelia'nın diğer seçeneği olsa da Vidal'ın dünyasından dah az farklı değil hatta o dünyanın bir tezahürüdür. Paleman'ın ziyafet sofrası, Vidal'in askerlerle oturup yemen yediği sofranın bir yansımasıdır. Masanın yanında yer alan sütuna yaslı halde duran ayakkabılar Nazi kamplarının faşist yapısına yapılan bir göndermedir (Bebek, 2019).



Şekil 42. Ofelia'nın Ölümü

Son sahnede kardeşini sunağa kaçıran Ofelia, Pan'ın bu çocuğu kurban etmesini istemesi üzerine Ofelia'nın onun ölmesini istememesi için kendi hayatından vazgeçmesi *''Bazen insan, erdemli ve doğru olanı yapmak için kendi hayatından bile vazgeçebilmelidir.''* düşüncesini izleyiciye net biçimde aktarmıştır. (Duru, 2016)

3.9. James Cameron & Guillermo Del Toro Filmlerinin Temel Özellikleri

James Cameron'un filmlerinde güçlü kadın karakter, kuvvetli hayal gücü, güzel imgeler, yakın çekimler, derin mavi tonlar, duyguları kışkırtmak için kullandığı ses efektleri ve mükemmeliyetçi yönetmenlik sayılabilir. Konuları açısından değerlendirildiğinde bilimkurgu, gelecek, robotlar, dünyanın yok olması ve yine daha üzel bir dünya, umut, iyi ve kötünün savaşı. Yine de herkes kendi doğru ve yanlışları için savaşmaktadır. Guillermo Del Toro'nun filmlerine baktığımızda anti kahramanlar, masalcı ve hayalperest, ütöpik, pastel renklerin çok olduğu ve sakin müzikler göze batmaktadır. Konuları açısından ise iyi ve kötünün tam olarak olarak belli olduğu, Faun ve Hellboy gibi anti kahramanları olduğu, distopik ve masal yahut efsane tadında filmler karşımıza çıkmaktadır.

3.10. James Cameron & Guillermo Del Toro Filmleri Arasındaki Benzerlikler

“Avatar” filmi biçimsel (tasarım ve teknoloji) üstünlükleri dışında, içeriği (ideolojisi) açısından öne çıkan bir filmidir. Farklı okumalara açık filmde; emperyalizm ve küreselleşme karşıtlığı, çevreyle ve doğayla uyumlu yaşamının gerekliliği bilhassa vurgulanmaktadır.

Bunların yanı sıra evrensel bir tema olan kişileşme (erginleşme) de “Avatar”da öne çıkan öğeler olarak gözükmektedir (Ormanlı, 2021). Renkler ve kullanımları ifade ettikleri anlamlar olarak benzerlik gösterirler. Film müziklerini özel olarak seçmelerive özel olarak yaptırmaları. Uygun olana kadar bunun üzerinde çalışmalar yapmaları.

Filmlerinde kendi hayatlarından da izler barındırmaları. Yaşamış oldukları çevre, yetişme şekli gibi unsurlardan gelen kendi stillerin filmlerinde bulundurmaları.

Bilim kurgu tarzında film ürettikleri yıllarda denenmemiş teknolojiler üzerinde işler üretmeleri. Hem Del Toro hem de Cameron kendi çizim yeteneklerine sahiptirler ve iki yönetmen de kendi karakterlerini tasarlayarak bu tasarıma göre karakter dizayn ederler. Karakter yaratımları onlara nitelendirdikleri özellikler de benzerlik içerir.

3.11. James Cameron & Guillermo Del Toro Filmleri Arasındaki Farklılıklar

James Cameron’da inanılmaz bir kesinlik vardır ve o kesinliğin içine giren her şeyi reddetmektedir. Avatar’da doğanın güzelliği ve ona gelen insanlığın nasıl onu kendi çıkarları uğruna kullanmaya çalıştığı görülür. Sonunda da başarısız olurlar.

Terminatör’e bakıldığında geçmişe giden ve insanların varlığı içerisinde nasıl fark yarattığı gözlemlenir. Del Toro sinemanın duygusal yönünü de kullanarak derin ve felsefik karakterler yaratırken Cameron daha yüzeysel hikayede işlevine odaklanılmış çok detayı bilinmeye karakterler üzerinde çalışır.

3.12. Auteur Bir Yönetmen Olarak James Cameron

Giriş bölümünde belirtildiği gibi *auteur*ların belirgin özellikleri olmaktadır. Hem yazar hem de yönetmen olmalarının yanında *auteur*un filmleri izlendiğinde belirgin noktalar bulunmaktadır ve yönetmen doğrudan anlaşılmaktadır. O kişinin izleri rahatlıkla bulunabilmektedir. Bir nevi imzası filmin her karesinde yakalanmaktadır. James Cameron'un belirgin bazı özellikleri şöyledir; güçlü kadın karakterler, kuvvetli hayal gücü, güzel imgeler, yakın çekimler ve derin mavi tonlar, duyguları kışkırtmak için kullandığı ses efektleri ve mükemmeliyetçi yönetmen tarzı olarak sayılabilir (Kurmangalinova, 2017). Cameron kendi vizyonunu gerçekleştirmek için ileri film teknolojisini geliştirdi ve kullandı, ancak yaratıcı düşünme süreci, kalemleri, kurşun kalemleri ve boyaları kullanarak kamerayı eline almadan çok önce başlamıştır.

Cameron, eskiz defterlerini dünya dışı varlıkların, uzak dünyanın ve teknik harikaların resimleriyle doldurarak, küçük yaşlardan itibaren olağanüstü bir yetenek göstermiştir. Yaşlandıkça sanatı daha sofistike hale gelerek sonraki çalışmalarını etkileyecek önemli temaları keşfetmiştir; nükleer bir felaket tehdidinden yapay zekanın gelişimiyle ilişkili tehlikelere kadar. Cameron yirmili yaşlarında film endüstrisinde çalışmış, düşük bütçeli filmler için posterler ve konsept sanat illüstrasyonları yaratmıştır.

James Cameron'un ilk kez ana akım izleyici kitlesiyle buluşması nihilist felsefi görüşün hakim olduğu Terminatör filmi ile olmuştur. Terminatör'ü Alien 2 (Yaratık 2) ve Abyss takip ederek Amerikan bilimkurgusuna yeni bir sayfa açtı. Yaptığı filmler ile büyük gişeler yaparak Hollywood dünyasında önemli bir yer edinmiş oldu. Terminatör 2, Terminatör'ün çok gerisinde kalan "*patlamış mısır-kola*" diye tabir edilen bir bilim kurguydu. The Abyss filmi yine hafif kalan Amerikan bilimkurgu örneği olmuştur. Öte yandan Gerçek Yalanlar, bir Cameron filmine uymayacak komedi tarzı denemesiydi. Fakat yaratık konulu filmler içerisinde en iyilerinde sayılabilecek Alien 2 seksenlerin dikkat çeken bilim kurgu örneklerinden biri olmuştur. Cameron sonrasında konusu gerçek bir hikayeye dayanan dünyanın en büyük hasılatını yapmış olan Titanic'i çekti. Bunlar içerisinde Cameron'u en iyi yansıtan filmler bilim kurgu türünde olanlardı. James Cameron, her biri popüler hayal gücüne derinindeki gizlerden izler barındıran filmleriyle sinema dünyasında çığır açmıştır.

Yönetmenin bilim kurgularında yer alan karakterler, kar amacı güden çok millîli şirketlerin üzerine yük almaktan kaçınan bunun yanında çıkar amacıyla olan kuruluşların karşısında duran biraz romantik biraz da nihilist yapıda kurgulanmışlardı. Cameron Terminatör filmi ile izleyiciye teknolojinin tehlikeli yönünü gösterirken Alien filminde teknolojinin aslında kötü olabileceğini düşüncesinin çok millîli şirketlere bağlıyordu. Onun düşüncesine göre karanlık yönleri olan bir teknolojinin varlığının sorumlusu Amerika'nın tekelindeki kapitalizmdi. Avatar, bu düşünceye sahip oldukça başarılı bir bilim kurgu filmi örneğidir. Bunlar göz önüne alınarak Cameron'un nihilist ve anarşizan bir auteur olduğunu düşünmek doğru olmayacaktır.

Yönetmenin sahip olduğu becerilerden en önemlisi klasik gişe filmlerinde muhalif mesajları bulundurmasıdır. Hasılatları yüz milyonlarca doları bulan filmleri sayesinde Cameron bir yandan bağımsızlığına kavuşmuş oldu. Cameron'un bir diğer özelliği merak duygusu, yenilikçi bir sinema anlayışı ve teknolojileri son raddesine kadar kullanma istediğidir.

Eski ve çok büyük yönetmenlerden ilham almasına karşın yeni bazı yönetmenlerden de ilham aldığını bir röportajında dile getirmiştir;

İlham almaya devam ettiğim yönetmenler mi? Ridley Scott. Ridley Scott'un her filmine giderim. Film yapımcılığının kumaşından diyebilirim. Onun gördüğü gibi görmek, kamerayı yerleştirme şekli ve dahası. İlham aldığım başka kişiler - elbette bu insanlar yerleşmiş film yapımcıları ama ilk sahnelerinde bile etkilendiğimi hatırlıyorum- mesela Zack Snyder ve Robert Rodriguez, bunlar tamamen kendi sinema dillerini yaratmışlar. Birisinin ismini bilip bilmemem önemli değil, kendine has, etkileyici ve kimsenin görmediği bir şeyi yapan herhangi birinden de etkilenirim (Han, 2017, s. 32).

Bu röportajlarından bile nasıl filmlerden hoşlandığı, nasıl bir film görmek istediğini anlıyoruz. Hatta direkt olarak kendini de anlattığını söyleyebiliriz. Avatar filminde ulaştığı başarının en büyük sebeplerinden birisi o zamana kadar yapılmış en iyi üç boyutlu film olmasıdır. Sinemanın ilerleyişinde yol arkadaşı olan teknoloji her yeni dönüşüme sahne olduğunda anti görüşlerin tepkisine maruz kalmıştır.

1930'larda sessiz filmler dönemi sonlandığında birçok sinemasever artık iyi filmlerin geride kaldığını düşünüyordu. 1950'lere gelindiğinde sinemanın renklenmesi yine muhalif görüşlerin eleştirilerine maruz kaldı. Günümüze yaklaştığımızda yıllanmış eleştirmenler tarafından üç boyutlu filmlerin sinema ruhunu bozduğu düşünüldü. Cameron, Avatar filminin yönetmenliği yanında senaristliğini de yapmıştır. Filmin karakterine yani Navi halkının sahip olduğu özelliklere bakıldığında yönetmenin Amerikan imgelerinde gösteremediği yenilikleri Pandora gezegeninde başarıyla uyguladığı görülür bu yönüyle bizlere bambaşka bir evren yaratmıştır.

Navi halkında Kızılderili esintileri bulunmaktadır. 2154 yılında geçen film, Amerika'nın 1609 ile 1783 dönemine benzemektedir. Cameron bu bilim kurgusunda bolca çevreci ve sömürge karşıtı mesajlara yer vermiştir. Bu tarz ileri teknoloji ürünü olan filmler her imkana sahiptir ancak Avatar'ın bu filmlerden ayrılan yönü sahip olduğu güçlü oyuncular ve içerisinde duygulara yer vermesidir.

Terminatör 4 filmi ile çıkış yapan oyuncu Sam Worthington'un başarılı oyunculuğu ve Neyriti karakterine hayat veren Zoe Saldana'nın oyunculukları Avatar filminin sadece teknoloji ile ön plana çıkmadığını göstermektedir. Birçok bilim kurgu filminde rol alan Sigourney Weaver ile sert kadın karakterlerine hayat vermiş olan Michelle Rodriguez oyunculuklarının da yer aldığı filmde Amerikanın hala sürdürdüğü sömürgeci zihniyet eleştirilmektedir (Arısoy, 2010). James Cameron'un yönetmenliğinde dikkat çeken başka bir nokta da film müziklerinde gösterdiği seçiciliğidir. Titanic filmi tüm dünyayı Celine Dion yapımı "My Heart Will Go on" şarkısı ile etkisi altına almıştır. Avatar filminde James Horner tarafından bestelenen müzikleri kullanan James Cameron'un auctorluk özelliklerinden biri de müzik kullanımındaki başarısıdır.

James Cameron'un Auctor Özelliklerine bakıldığında; *"Güçlü kadın karakterler daha çok ilgimi çekiyor. Dramatik olarak beni etkiliyor. Güçlü erkek karakterler artık ilgi çekici değil zira yapıldı ve çok klişe. Güçsüz karakterler ilginç yüz defa bile yapılmadı. Güçlü kadın karakterler çok yapılmadı ve kadın ile güç dengelenmeli."*

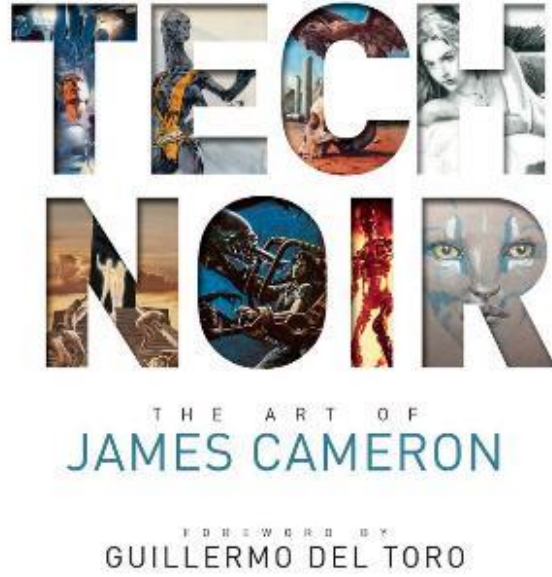
Dediği şey gerçekten de doğru çünkü özellikle son 10 yılda kadın ana karakterlere ilgi artmışken kadının ön planda olduğu filmler çekmesi, 1986 senesinde çok daha enteresandır.

Buradan da izlenmeyi çok umursamadığı sonucu da çıkabilir ama o filminin kalitesine inanıyordu. Özgün bir şey yapılırsa izlenmeme olasılığı yoktur. Daha önce detaylandırılmamış bir şekilde hazırladığı kurgusal evrenler ile filmleri izleyicileri gerçek dünyadan tamamen koparabilme başarısına sahiptir. Hazırlanan kurgusal evren o kadar var gibi sunulur ki film sonrası o evrenlere dair düşünceler üretmekten alıkonulamamaktadır. Hayal gücünün derinliği genellikle rüyalarından kaynaklanmaktadır. Bu özgünlüğünü sadece filmlerine bakarak bile anlayabilmek mümkündür. Geçmişe gitme, robotların hür iradeleri ve başka bir yerden gelmesi. Mavi canlılar (Avatar), onların yaşam biçimlerinin, beslenme alışkanlıklarının farklılığı, yeni bir dünya, insanların aynı bedenlerden yaratıp onların arasında dolaşması gibi birçok örnek verilebilir. Ayrıca kendisinin de bir röportajda söylediği gibi rüyalarından da etkilenmektedir. Titanic ve Terminator filmlerini rüyasından etkilendikten sonra yazmıştır.

Ses efektleri ve müzik şüphesiz sinemanın en önemli öğelerindendir. Hatta müzik ve ses efektleri filmle uyumsuz veya yerinde olmazsa filmin akışını bile bozabilir. O yüzden oyuncularını, yerini, kıyafetleri seçmek ne kadar önemliyse müzik ve ses efektlerini seçip yerleştirmekte bir o kadar önemlidir. Titanic filminden örnek vermek gerekirse filmde sürekli *“My Heart Will Go On”* çalmaktaydı fakat bazı yerlerde farklı çalıyordu. Melodinin aynı olmasına karşın söyleniş tarzı ve kullanılan enstrümanlar sahnedeki sahneye göre değişim arz etmektedir. Bir diğer örnek Avatar’ın çok iyi bilinen ağacın yıkılma sahnesidir. Savaş uçakları ateş etmeye başladığında sahnedeki sahneye göre müzik değişmeye başlamıştı sanki kamera savaş uçaklarını çekmeye başladığında müzik uçakları canlı hale getirmiş ve onlar yerine konuşmaya başlamıştı. Ağacın yıkılma sahnesindeyse bağış ve hüznü bir yaylı çalıyordu sonrasında ise her yeri kaplayan bir sessizlik. Cansız nesneleri adeta ses efektleri ve müzikle canlandırmayı başarmıştır.

3.13. “Tech Noir: The Art of James Cameron” Kitabı

ABD’de 14 aralık’ta *“Tech Noir: The Art of James Cameron”* adında çıkan kitap ilk kez Cameron’un kendi koleksiyonundan Terminator, Alien, Titanic ve Avatar gibi modern klasiklere yol açan fikirlerin yolunu gösteren çarpıcı sayıda kişisel ve ticari sanat eserlerini toplamıştır.



Şekil 43. Tech Noir: The Art Of James Cameron Kitap Kapağı

İlk eskizlerinden hayata geçirilmemiş projelerine ve ardından beğenilen işlerine kadar her şeyi kapsayan bu kitap, film yapımcısının yaratıcı ve sanatsal gelişimindeki yıllar hakkında kişisel bir yorum sunmaktadır. Yaratıcı güçlerin zihinlerine benzersiz bir yolculuk olan Tech Noir, filmin en yaratıcı yenilikçilerinden birinin nihai keşfidir (Editions, 2021). James Cameron aslında kariyerine çizer olarak başlamıştır.

Çizimleri, hayal ettiğini ve kafasında gördüklerini başkalarına anlatmanın bir yolu olarak görmüş sonrasında film için de aynısını yapabileceğini fark etmiştir. Onun için film, çizim ve CGI teknolojisinin bir kombinasyonu gibi olmuştur. Bu yüzden filmlerinde bu teknolojinin sunduğu şeylerden tam olarak yararlanmıştır.

Terminatör 2'de T-1000'in ütülerle nasıl sıvılaştırıldığını göstermiştir. Avatar'dan 2,8 milyar dolar kazanmış ve halen gişe rekoru elinde tutmaktadır. Buna rağmen Cameron resim yapmayı bırakmamış ve yıllarca aklına gelen fikirleri yazmaya devam etmiştir. Bu defterler kitap olarak basılmıştır.

Kitap yalnızca Cameron'un gerçekleştirdiği projeleri değil henüz hayata geçmeyen projeleri için tasarladığı çizimleri de içerisinde barındırmaktadır. Başka bir deyişle, bu kitapta gerçekleşmemiş projelerle ilgili çizimler ve makaleler yer almaktadır.



Şekil 44. Tech Noir: The Art Of James Cameron Kitabındaki Makale ve Çizimler

James Cameron'ın bu kitap hakkındaki düşünceleri şöyledir;

Tech Noir, benim tüm yaratıcılık yolculuğumu simgeliyor. Okul kitaplarına yaptığım eskizler ve doymaksızın tükettiğim bilim kurgu romanlarından esinlenen çizimler var. The Terminator, Aliens ve Avatar gibi filmlerin detaylı konsept çizimlerini gösteriyor. Aynı zamanda Xenogenesis filmimin daha önce hiç gün yüzü görmemiş görsellerini de içeriyor. Yönetmenliğe başlamaya çalışırken kiramı ödeyebilmek için hazırladığım B-film stüdyolarının posterleri de yine bu kitapta. Çizimlerin yanında bulunan yorumlar ve anlatımlar hayatımın o döneminde yaşadıklarımın hikayesini anlatıyor aslında. Bu hikayelerden bazılarını hiç anlatmamıştım ve onları okuyunca ben bile şaşırdım! (James Cameron, 2022).

ikinci uzun metraj filmi Mimik ile de Hollywood sinemasına geiş yapmış bundan pek hoşlanmamış olarak bir süre ara verse de Blade 2 ile tekrar Hollywood'da dönüş yapmıştır.

Del Toro, yönetmenliğe başlamadan öncesinde usta makyaj sanatçısı Dick Smith'in yanında çalışarak ondan ileri makyaj ile efektleri öğrenmiştir. The Godfather, The Exorcist, Taxi Driver gibi kültlerin efsanevi isim Dick Smith'ten edindiği bu beceriler sonucunda bu alanda harcadığı yılları hiç kuşkusuz özgün renk kullanımını büyük bir açıdan etkilemiştir. Bu geçirdiği zaman diliminde kendisine makyaj becerisi yanında efekt uygulama becerisi de kazandıran Del Toro, sinemanın görselliğine hitap etmeyi tüm diğer noktalardan önce temelden kavrayarak bu hassasiyeti ileri dönemde gerçekleştirdiği tüm filmlerinin özel ve belirleyici yönünü oluşturmasını sağlamıştır. Hatta filmlerinde bu dallarda aldığı ödüller de Del Toro'nun karakter yaratımındaki ileri yeteneğini ve özgün tasarım gücünü gözler önüne sermektedir.

Filmlerinde oluşturduğu atmosfer yapısında renklere çok şey borçlu olan Del Toro'nun genellikle ana renkleri vurgulu kullandığını bunun altında ise mesajlarını yalın bir dille anlatma kaygısı yattığı söylenilebilir. Garip varlıklar, yaratıklar, hayaletler ve gotik korku hikayelerinde olan hevesli düşkünlüğünü sanki edebi bir metin hassasiyetiyle yoğurarak büyük bir incelikle sunar. Del Toro, yaratıklara kattığı ruh ile kırmızı, sarı ve mavi renklerinin gücünden yararlanarak eşsiz görünümelerde ve kendisine ait olduğu ilk dakikalardan anlaşılacak tarzı ile filmlerini üretmektedir.

Guillermo Del Toro'nun Auteur Özellikleri; Kadın veya erkek özelliklerini taşıması fark etmeksizin Guillermo Del Toro'nun karakterleri derin duygusal etkiler taşıyan felsefi karakterlerdir. Düşünceli, iç sıkıntıya sahip, kendisini arayan bunu yaparken de dışarıya yardım etmeye çalışarak bağ kuran karakterler genellikle dalgın bakışlara sahip, kurtarılmayı bekleyen, ürkek ama cesur ve korkusuz yapıları ile karşımıza çıkarlar.

Gerçek koşulsuz sevgi arayışında olan karakterlerin diğer karakterler ile kurdukları bağ çok güçlüdür. Gerçekten kötü yazılmış karakterler dışında kalan diğer karakterler bu yoğun sevgi gösterisi karşısında dönüşüm geçirerek benliklerine kavuşurlar

Böylelikle hem duygusal ana karakterler hem de bağ kurdukları asıl karakterler birlikte

içsel yolculuklarını tamamlarlar. Karakterlerinin sahip olduğu izler, şekil sembolleri genellikle onları ürkütücü bir hale getirmektedir. Hellboy'un boynuzları, Abe karakterinin elindeki gözleri, Faun'un yüzündeki simgeler ve gözleri izleyicide hem itici hem de soğuk bir etki uyandırır.

Doğa atmosferinde kullanılan canlı ve paralk yeşil mavi tonları dikkat çekmektedir. Karakterlerinde genellikle tek bir rengin tonları ile yakalınmış bir uyum görülür. Filmlerinde yer alan doğa üstü karakterleri kendisinin ilk resmettiği aşamalarda renklendiremeye başlar. "*Fantastik filmler yapmak benim doğamda var...*"



Şekil 46. The Shape Of Water Filmi Amphibian Man Karakteri

"Bunlar çocukluğumdan beri ve hatta yetişkin hayatım boyunca sevdiğim türdeki hikâyeler oldular. Benim tabiatımın olmazsa olmazlarından olduklarını söyleyebilirim," diyerek açıklıyor fantastik diyarlara olan tutkusunu. *"Noir ya da tarihi filmler gibi türlere de el atmaya çalıştığım oldu. Ancak, hepsinin içinde en sevdiğim, yaparken en çok cazibesine kapıldıklarım bu tip hikâyeler."* The Shape Of Water'ın Beauty And The Beast örneğindeki sıra dışı aşk hikayesinin gelişimi 6yıldan fazla zaman almıştır. Bu ele alındığında Del Toro'nun filmlerinin yoğun bir çalışma ve kişiselleştirme sonucu ortaya çıktığı görülür.

Oyuncuları Sally Hawkins, Richard Jenkins, Octavia Spencer, Michael Shannon, ve Michael Stuhlbarg gibi isimlerin yer aldığı The Shape of Water filmi, Soğuk Savaş'ın etkisini arttırdığı yıllarda, bir devlet laboratuvarında filizlenen aşk hikayesini konu alır. Ötekiliğin, reddedilmişliğin, farklılığın ve dönemin yaşam koşullarının bütün çarpıcılığıyla ön plana çıkarıldığı masalsi bir hikaye. Alejandro G. Iñárritu'nun aktardığı gibi: *"The Shape of Water aşk için, aşka yazılmış bir aşk mektubu. Ve sinemaya duyulan aşkın beyanı."* Guillermo del Toro, bu filmde Elisa Esposito başrolündeki İngiliz aktris Sally Hawkins'in 'fevkalade yetenekli' olduğundan söz ediyor. *"Bu karakteri bilhassa Sally için yazdım ve başından itibaren kararım, karakterin dilsiz olmasıydı. Her daim iki ana karakterim kelimeler olmaksızın iletişim kurması gibi bir fikre sahiptim."* (Sallan, 2018, s. 14). Del Toro'nun bu sözlerinden de hareketle oyuncularını bir kez keşfettiği zaman kafasında yer ettiği karakterin oyuncuya uyumu ve rolü yönetimi oldukça başarılı olduğu söylenilebilir.

3.15. Teknik Analiz

Yönetmenlerin filmleri üzerindeki yegane sahipleri oldukları, net bir biçimde ortaya konmuştur. Bu sahiplik filmin ana ayaklarında konumlanmıştır. Yönetmenler kendi iç dünyalarını ve biricikliklerini filmin oluşma aşamasının her alanında gözler önüne sermişlerdir. Seyircilere aktardıkları filmleri arasında özgün ve bağlantılı bir dil vardır. İzleyici Cameron ya da Del Toro'nun iki filmini izlediklerinde farklı filmlerinden birini izlediğinde çok rahat şekilde ortak noktalar, göndermeler benzerlikler bulacaklardır.

Örnek olarak Del Toro'nun Hellyboy filminde yarattığı Abe karakteri dönüşüme uğratarak başka bir versiyonuyla Shape of Water filminin baş karakteri olarak konumlandırmış.



Şekil 47. Hellboy Filmi Karakteri ile Shape Of Water Filmi

Genellikle yaptıkları filmlerin hem yönetmeni hem de senaryo yazarı olarak gördüğümüz yönetmenler kendi hikayelerini anlatmayı tercih ettikleri için tasarladıkları evreni seyirciye kendilerine has tarzları ile sunabilmişler bu yönleriyle filmlerinde bir başkasına söz sahipliği yapma şansı bırakmamışlardır.

Bu yönden ayrıca hassasiyetleri bulunan yönetmenler filmlerinde bazen ikinci yönetmen dahi kullanmamışlar ya da onlara kendi söylediklerinin dışına çıkmamaları konusunda baskıcı tavır sergileyerek filmlerini üretmişlerdir. Bu katı ve keskin tutumları onları auteur yapan büyük etkenlerden biridir.

Tablo 11. Andrew Sarris’ın Çemberler Modeline Göre Cameron ve Del Toro’nun Filmlerinin Değerlendirilmesi

James Cameron Filmleri	Auteur Katkı			Guillermo Del Toro Filmleri	Auteur Katkı		
	Kişisel biçim	Teknik Yeterlilik	İç Anlam		Kişisel biçim	Teknik Yeterlilik	İç Anlam
Piranha II: The Spawning	✓		✓	Cronos	✓		✓
The Terminator	✓	✓	✓	Mimic	✓		✓
Aliens	✓	✓	✓	The Devil's Backbone	✓	✓	✓
The Abyss	✓		✓	Blade II	✓		
Terminator 2: Judgment Day	✓	✓	✓	Hellboy	✓		✓
True Lies	✓	✓	✓	Pan’s Labyrinth	✓	✓	✓

Titanic	✓	✓	✓	Hellboy: Blood And Iron	✓	✓	
Ghosts of the Abyss	✓	✓		Hellboy II: The Golden Army	✓		✓
Aliens of the Deep	✓	✓		Don't Be Afraid Of The Dark		✓	✓
Avatar	✓	✓	✓	Pacific Rim	✓	✓	✓
Alita: Battle Angel			✓	Crimson Peak	✓	✓	✓
Avatar : Suyun Yolu	✓	✓	✓	The Shape Of Water	✓	✓	✓

3.15.1. Tarihsel perspektif ve ideoloji



Şekil 48. Hellboy Karakteri ile Terminator Karakteri Benzer Özellikleri

Cameron ve Del Toro kaleme aldıkları senaryolarında anlattıkları temalarda mutlak suretle tarihsel yaşanmışlıklara değinmiş bunları hikaye içerisinde uygun bir dil ile işlemişlerdir. Çok rahatlıkla görülmektedir ki yönetmenler Nazi işgalleri ve Vietnam Savaşı'ndan oldukça etkilenmiş bunların yıkıcı sonuçlarını filmlerinde yer yer sembol ve göndermelerle yer yer de olay örgüsüne taşımalarıyla işlemişlerdir. Yönetmenler ideoloji olarak kapitalizmin karşısında bir duruş sergilemişlerdir. Her ne kadar Hollywood projeleri üretseler de bilim kurgu sineması için buradan daha iyi bir adres olmaması asıl sebebi.

Teknolojik imkanların üstünlüğü ile hayallerini gerçeğe dönüştürdükleri Hollywood vazgeçilmez bir yuva olsa bile zaman zaman buradaki adaletsiz yapı onları rahatsız etmiş hatta bu sebeple Guillermo Del Toro bir süre Hollywood'dan uzaklaşarak proje üretmemiştir. Daha sonra bu fikri yenip geri dönse de kendisini hiçbir zaman sektöre yem etmemiş dik duruşunu ve hikayelerindeki eleştirel yapıyı koruyabilmiştir. Yönetmenlerin anlatımlarında dert edindikleri ve kırmaya çalıştıkları temel noktaları; eşitsizlik, kötü yaşam koşulları, maruz kalınan haksızlıklar, menfaatler, çıkar çatışmaları, kadınların güçsüz gösterilerek erkek karakterlerin onlar üzerinden ön plana çıkarılmaları olmuştur.

3.15.2. Biçimsel analiz



Şekil 49. Pan's Labyrinth ve Avatardaki Ağaç Sembolizmi

James Cameron ve Guillermo Del Toro'nun filmlerinde kullanmayı tercih ettikleri renk tonlarına göz atıldığında iki yönetmenin de bilim kurgu ve fantastik türlerdeki filmleri başta olmak üzere genel kullanım tercihleri mavi tonları olmuştur. Yoğunlukta kullanılan mavi tonlar sembolik anlamları itibariyle filmlere büyü ve tekinsiz bir yapı kazandırmaktadır.

İki yönetmenin de bu tonları ustaca kullanmaları görsel yaratmadaki güçlerinin yansımasıdır. Genelde koyu mavi kullanım yapılan sahneler hem tedirginliği arttırmak karanlık korkusundan yararlanmak hem de kimi zaman teknik noksanlıkları gizlemek içindir. İkisi de bunu başarıyla gerçekleştirmişlerdir.

Mavi sembolizmine genel bir perspektiften bakıldığında Sigmund Freud sakinlik diyerek betimlediği maviyi okyanusa benzetir. Faber Birren mavi rengin tansiyon düşürdüğünü söylemiştir. Arap kültüründe mavi taşların ve mavi renkteki firuzenin kan akışını yavaşlattığına inanılmaktadır. Nazar boncuğunun mavi olmasının sebebi de budur. Batı kültüründe mavi sakinleştirici özelliği nedeniyle intiharları azaltmak üzere köprü korkuluklarında kullanılan renktir. Mavinin lacivert tonu verimliliği, sonsuzluğu ve otoriteyi simgeler.

Mor renk de yine sahnelerde ön plana çıkmaktadır. Mor rengin kullanımı özellikle doğada bulunmaması ve hayali aktarımların başarıyla sağlanabildiği bir renk oluşundan kaynaklıdır. Doğa üstü mekan ve set tasarımlarında bu renge rahatlıkla yer vermişlerdir.

Yeşil renk ise umut verici, aynı zamanda esrarengiz yapısızla filmlerinde bolca rastladığımız renklerden bir diğeridir. Doğa atmosferinde ve karakterler üzerinde bu rengin yansımaları görmekteyiz.

Yönetmenler aynı zamanda çizim konusundaki yetenekleri ile tasavvur ettikleri karakterleri en ince ayrıntılarıyla perdeye taşımışlardır. Titanic filminde gördüğümüz Jack karakterinin Rose karakterini çizdiği nü resim James Cameron tarafından çizilmiştir. Yine ‘‘*The Noir: The Art Of James Cameron*’’ kitabındaki örneklerde de görebileceğimiz üzere Cameron, Aliens filmindeki yaratık karakterini kendi çizerek çizime birebir şekilde üretilmelerini istemiştir.

Avatar filmi karakterlerini de film öncesinde inanılmaz bir özgünlük ve başarıyla kağıda dökmüş böylelikle kendi tarzı ve isteklerindeki netlik ile filmi gerçekleştirmiştir. Avatar filmini çok özel kılan bir başka konu ise Navi halkının kendi arasında konuşması için Cameron’un var ettiği bir dili konuşmalarıdır.

Guillermo Del Toro’da bu yönüyle Cameron’a çok benzemektedir. Kendi karakterlerini etkileyici bir biçimde resmettiği bir çizim kitabı bulunan Del Toro, *The Shape of Water* filmini çekmeden önce filmi tüm teknik, senaryo ve karakter ayrıntılarıyla var ettiği bir kitabını takside inerken unutmuş bunun üzerine tüm filminden vazgeçmiş fakat taksicinin ona ulaşarak kitabı sapasağlam teslim etmesi üzerine film çalışmaları başlamış ve üretilmiştir.

3.15.3. Dekor ve ses kullanımı



Şekil 50. Aliens Filmi ve Mimic Filmindeki Yaratık Formları

Yönetmenlerin kullandıkları çoğu eşya mekanik unsurlar barındırmaktadır. Ancak bunların yanında dönemsel ve savaş izleri taşıyan objelere de çoğunlukla yer vermişlerdir. İki yönetmenin de filmlerinin alt metnine sakladıkları dönemin savaşlarının derin izleri bu eşyalar üzerinden yapılan imgesel göndermeler ile izleyiciye ulaşır.

Filmlerin içeriğinde yer alan teknolojik materyallerin yanı sıra film yapım tekniklerinde dönemin dijital teknoloji devrimleri, kamera sistemleri ve bilgisayar teknolojik altyapılarından yararlanılmıştır. Bilgisayar teknikleri ile üretilen görsel efektleri başarıyla kullanmaları filmlerini dönemlerinde ve günümüzde başarıya ulaşmasının temel etkenlerindendir.

Bu yönleriyle yönetmenlerin aynı zamanda teknik gelişmeler üzerine yoğun mesai harcadıkları görülmektedir. Özellikle James Cameron'un Avatar filmini teknolojinin yeterli gelişime ulaşması için yıllarca bekletmesi teknik hassasiyetinin yegane örneğidir.

Cameron filmlerde seslerin kimi zaman görüntünün bile üzerinde bir etkiye sahip olduğunun farkındadır ve bunun için filmlerinin bestelerini özel olarak yaptırmaktadır.

Müzisyenleri aradığı ezgiler noktasında yönlendirerek filme özel ve güçlü müzikler çıkarmalarını sağlamıştır. Yine Titanic filminden örnekle tema şarkısı, 1997 yapımı "*My Heart Will Go On*", Celine Dion tarafından seslendirilmiştir. Şarkı tüm dünya müzik listelerinde 1 numara olmuş ve 1998 yılının en çok satan tekli parçası olma başarısını yakalamıştır. Şarkı Celine Dion'un en meşhur ve bilinen şarkısıdır Amerika Birleşik Devletleri'nde en fazla satan 100 albümden biri ve tüm zamanların en çok satış yapan teklilerindendir.

James Cameron müziği o kadar önemsiyordu ki başta Enya'nın bestelemesini amaçlamıştı hatta onun müziğini geçici bir film müziği olarak kullanarak filmin kaba bir düzenlemesini yapmıştır. Enya reddettikten sonra sonra James Horner'a teklif götürmüştür. İlk iş birlikleri olan Aliens'tan sonra Horner, müziği Enya'nın tarzını düşünerek bestelemiş; film müziğindeki sözsüz vokalleri ise Norveçli şarkıcı Sissel Kyrkjebø seslendirmiştir. 13 Oscar sahibi bu filmde Oscar'lardan biri de en iyi film müziği dalındadır.

Aynı şekilde müziğin filmdeki gücünün farkında olan Del Toro'da film müziklerine oldukça önem vermiş hikayelerindeki vuruculuğu böylelikle üst düzeye çıkarmıştır. Bu nedenle Del Toro film müzikleri için bu hassasiyetini başarıya dönüştüren Alexandre Desplat ile 2012 yapımı Rise Of The Guardians ve 2017 yapımı birçok ödülün yanında Oscar ödüllerinde en iyi yönetmen ve en iyi film ödüllerini de kucaklamış Shape Of Water filmlerinde birlikte çalışmayı tercih etmiş bu film ile hem en iyi müzik Oscar'ı hem de Altın Küre ödüllerinde en özgün film müziği ödüllerinin sahibi olarak tercihinin ne kadar yerinde olduğunu da göstermiştir.

BÖLÜM 4. SONUÇ

Bu çalışmada üzerine tartışmaların devam ettiği dünya sinemasının önemli kuramlarından biri olan auteur kuramı temel alınarak James Cameron ve Guillermo Del Toro filmleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Cameron ve Del Toro auteur yönetmenlerdir. Coğrafyaları ve yaşamları tamamıyla farklı olsa da iki yönetmenin sineması tematik ve biçimsel benzerlikler içermektedir. Her ikisi de sinemaya bir tutku ile başlamış başlangıçta farklı dallarda görev almışlar sonrasında yönetmenliğe geçmişlerdir. Hem Cameron hem de Del Toro kendi senaryolarını yazdıkları filmler çekmişlerdir senaryodaki başarılarını yönetmenlikleri ile birleştirerek kendilerine has tarzlarını meydana getirmeyi ve böylece filmleri ile seçilir olmayı başarmışlardır. İki yönetmen de bilimkurgu türünde başarı yakalamıştır. Filmlerinde var ettikleri karakterler tamamen kendi dehaları ile ortaya çıkan karakterler olmasına karşın benzer izler taşırlar. Yönetmenlerin renk evrenleri birbirine oldukça yakındır. Mavi ve tonları iki yönetmen için de vazgeçilmezdir.

Cameron'un su üzerine yapmış olduğu belgeseller ve erken döneminde yaşadığı Niagara Şelalesi'ni gözlemleyebilmek için yapmış olduğu deniz altı gibi örnekler düşünüldüğünde mavi ve soğuk renkleri ustaca kullanımı gayet doğaldır. Del Toro'ya baktığımızda da özellikle Oscar ödüllü filmi Shape of Water'da büyük bir başarıyla kullandığı soğuk renk skalası dikkatlerden kaçmamaktadır. Yönetmenler bilimkurgu sinemasını ele alış biçimleri yönünden de benzerlikler barındırmaktadır. Yaratmış oldukları doğa üstü varlıklara vermiş oldukları insani özellikler ve duygular ele alındığında yönetmenlerin düşünce yapılarının yakınlığı görülmektedir.

Yönetmenler karakterleri yaratık veya canavarlar olsa da tarihi konuları, insanlığın geçirdiği sorunlu dönemler ile sorunları senaryolarında başarıyla evirerek kendi evrenlerine taşımışlardır bu anlamda değerlendirildiğinde yönetmenlerin sinema anlayışlarının birbirine yakın olduğunda söz edilebilmektedir. Filmlerinde ortak temalarda göze çarpmaktadır. Sanat, sanatçı; yaşam ve ölüm; hırs ve savaş; modernlik ve geleneksellik; doğa; maneviyat.

Yönetmenler dünya sorunlarını teknolojinin sağladığı imkanlar doğrultusunda ilgi çekici ve farklı yönlerden ele alma gayretinde olmuşlardır. Aldıkları ödüller ile de aynı çevrelerin aynı takdirlerini görmeyi başarmışlardır.

Bilimsel ilerlemeleri eserlerinde yansıtsalar da karakter temellerinde derin duygular ve maneviyat yatmaktadır. Zira kurtuluşun sevginin gücüyle mümkün olduğu mesajını filmlerinin sonunda izleyiciye aktarırlar. Cameron'un da Del Toro'nun da yaptıkları işe yürekten bağlı olmaları ve işlerini ileriye taşımak için kendilerini sürekli güncel tutmaları filmlerine hayati bağlarla bağlı olmaları onların sinemalarını diğer dönemin bilim kurgu yönetmenlerinden ayırmaktadır. Sanatsal bakış açıları bir yana aynı zamanda teknik anlamdaki bilgileri de onları eşsiz kılan yönlerden biridir.

Yönetmenler içerisinde yaşadıkları dönem ve doğdukları zamandan itibaren geçen yıllarda dünya gündeminde yaşanan adaletsizlikler, savaş ve karmaşalar, haksızlıklar gibi başlıkları filmlerinin temel olay örgüsünde moderniteye karşı tutumları olarak göstermişlerdir. Filmlerinin temaları kapsamında dünya gündeminde yaşananlara göndermelerde bulundukları, kendi görüş ve dilleriyle filmlerinde yansıttıkları görülür. Özellikle iki yönetmenin de hassaslıkla ele aldıkları konular savaşlardır. Filmlerindeki evren dünyanın hale hazırda sahip olduğu teknolojiden çok ileri işlense de insanların değerlerini ve duygularını detaylı olarak işlemişlerdir. Yönetmenler modernitenin olumsuz yanlarını mistik yapı ile ele almışlardır.

Yönetmenlere göre gelişmişliklerle birlikte maneviyattan uzaklaşmış ve maddiyatı ön plana alan insanlık için kurtuluş hakikatin savunucuları mümkün olacaktır. Hakikati savunan karakterleri kendi özünü keşfetmek ve ona dönmek üzerine mücadele içerisinde bulundukları. Neredeyse tüm filmleri için bunu söylemek mümkündür. Bu arayışı sürdüren karakterler girdikleri dönüşümler içerisinde hatalı fikirlerden uzaklaşarak doğruyu ararlar. Karakterlerinin özlerine dönüşleri aile, çocuk ve yuvayla temsil olunur. James Cameron filmlerinde güçlü kadın karakterler yaratmış ve yönüyle Hollywood'un standart algılarını yıkmıştır. Bu karakterlerin temel özellikleri savaşçı, korkusuz, lider, bilgili olmalarıdır.

Guillermo Del Toro'ya baktığımızda da kadın karakterlerin ön plana çıktığını ve güçlü yapıları olduğunu görmekteyiz ancak Cameron'a kıyasla Del Toro daha eşitlikçi bir tavır gütmektedir. Filmlerindeki karakter dengelerinde zıtlıkları taşıyan ancak birbiri kadar güçlü karakterler arasında çatışma bulunur.

Yönetmenlerin filmlerinde karakterlerden çok konuya, mesaja odaklandıkları görülmektedir. İki yönetmen için de hikaye örgüsü son derece önemlidir. Karakterlerin iç dünyalarından anlar elbette filmlerde yer almaktadır ancak maceranın kesintisiz devamlılığı içerisinde karakterlerin varoluşsal sancılar veya felsefi yaklaşımlar odak noktada yer almaz. Genelde peşinden koşularak önü alınması gereken bir ya da daha çok karakterle sonlandırılacak felaket temaları ön plana çıkmaktadır. Tabii ki iki yönetmenin de istisna olan filmleri bulunmaktadır.

Cameron ve Del Toro bilim kurgu sineması ağırlıklı olmak üzere birçok tarz filmler üretmişlerdir. Cameron için Titanic filmini ele aldığımızda karakterlerin yaşanmışlıkları ve güçlü duygularıyla ilerleyen bir senaryo karşımıza çıkmaktadır. Benzeri bir örnek ile Del Toro, için aynı şey Shape of Water filminde söz konusudur. Yönetmenler insani duyguları da büyük başarılarla perdeye taşımışlardır. Bu yönleriyle filmlerinde teknik yeterlilik, kişisel stil yanı sıra iç anlamın da kullanılmış olmasıyla yönetmenlerin, Andre Sarris'in çemberler modelini tam anlamıyla karşılamaktadırlar.

Yönetmenlerin özellikle yazar ve çeker olmaları nedeniyle Andre Astruc'un kuramsal analizinden hareketle hayal ettikleri büyülü dünyalar kalemden çıkıp kamerayla birleşmiştir. Cameron ve Del Toro hikayelerinde çok yönlü olmuşlar ve seyircilerin farklı anlamlar çıkarabileceği konu açıklığıyla hikayelerini anlatmışlardır. Yani filmleri ancak kendi anlattıklarının izlendiği bir diktatoryaya sahip değildir.

Bu yönleriyle ele alındığında Peter Wollen'in filmlerde anabilim kadar söz dizim göz önünde bulundurması gerekli olan bir konu olduğu söylemini ve aynı zamanda yönetmenin yapı üstündeki etkisini sınırlı tutarak filmsel yapı haricinde yönetmenin belirleyici ve özgür olması gerekliliğini karşılarlar. Sinemayı duygu ve düşünceleri insanlara aktarmanın ortak bir dili olarak gören yönetmenler karakterlerin gücünü ve iradesini göstermek için doğa üzerindeki etkilerinden faydalanırlar.

Bunun yanında doğa üzerinde karakterlerin ruh hallerini yansıtacakları simgesel yerleşimlerde ve metafor kullanımlarında bulundukları görülür. Karakter tasarımları ve simgeleştirmeleri ile yönetmenlerin birbirilerine benzedikleri görülür. Yönetmenler gerek renk kullanımları gerekse kostüm ve atmosfer tasarımlarında birbirilerinden yansımalarla karşımıza çıkarlar.

Filmlerinin biçimsel özellikler ile ve hem yapım öncesi hem de yapım sonrası aşamalarında da benzerlikleri görülmektedir. Bu benzerlikler gözden geçirilirken dikkat edilmesi gereken birbirinden bazı ekliler ve yansımalarla sahip olsalar dahi kendi özgün tarzlarını görünür biçimde sergileyerek ayrışır. Taklit veya birebir kopya olmaksızın onlardan faydalanırlar.

Filmlerinin çoğunda senaryolarını da kendileri yazmayı tercih etmişlerdir. Böylece hayal ettikleri evreni kameraya aktarabilmişleridir. Her iki yönetmen de önceden çalışarak başarılı buldukları ekip ve oyuncular ile sonraki projelerde de çalışarak devamlı kılmayı sağlamışlardır. Tümünde olmasa dahi özellikle ana kadro diye tabir edilebilecek görüntü yönetmenleri, kurgu yönetmenleri, müzisyen ve aktörlerde önceden çalıştıkları kişilerden olmalarını tercih etmişlerdir. Bu da birbirini iyi tanıyan yönetmenin aklındakileri yansıtan güçlü bir yapıyı meydana getirmiştir. Yönetmenlerin aynı kişiler ile devam etmeleri filmografilerinin bütünlüğünü sağlamayı kolaylaştırmıştır.

Auteur yönetmenlerin en önemli özelliklerinde biri olarak yaşamlarından aldıkları etkilerin filmlerine yansıdığı görülür. Suyla olan bağlantıları, anne karakterinin güçlü yapısı gibi örnekler burada değerlendirilebilir. Cameron ve Del Toro, hayat görüşlerini, fikir ve yaşamlarını filmlerine yansıtmışlardır. Çocukluk anılarından ve ailelerinden aldıkları etkiler de filmlerinde kendisini gösterir. Film yapan sanatçıların dertlerini dile getirme şekli budur.

İki yönetmeninde bilim kurgu sinemasında yaratık kavramı temelinde ilerleyen filmleri bulunmaktadır. Sahnelerde kullanılan eşyaların üzerlerinde yaşanmışlık göstererek seyirciyi gerçek algısında tuttukları görülür.

Yönetmenler genelde yakın ve geniş kamera kullanımları üzerinde ilerleyerek denenmemiş bir kamera hareketi ile seyirciyi şaşırtmayı tercih etmezler.

Kamera kullanımları ve kurgu ilkeleri hikayedeki kurgusallığı bir gerçekliğe dönüştürerek özdeşleşmeyi sağlayacak şekilde sunulmuştur. Sahne çekimleri oldukça hızlı ve akışkandır. Teknik yeterlilikleri ile Stüdyo filmleri yapsalar dahi kurgusal evrenlerinde doğanın varlığını izleyiciye oldukça güzel yansıtırlar.

Bu evrenler bilinenden çok da farklı görünümlere sahiptir. Aksiyon ve macera dolu filmler olduğu için yönetmenler hızlı geçişler ile film dinamizmini korumuşlardır. Filmlerinde genellikle gerçek zaman ve film zamanı bu aksiyona rağmen kafa karıştırmadan ilerler.

Yönetmenlerin bir başka özellikleri olağan yarattıkları olağan dışı atmosferik doğadır. Yönetmenler filmlerinde doğayı metaforik imgelerle aynı zamanda mistik bir şekilde göstermişlerdir. Özellikle dört elementin kullanımı önemlidir. Ağaç iki yönetmenin de filmlerinde sembolizminden oldukça yararlandıkları bir temadır. Yönetmenlerin bağlı oldukları doğa temasını doğup büyüdükları yer ile ilişkilendirmek yerinde olacaktır.

Bu tez kapsamında yapılan tüm inceleme ve araştırmalara dayanarak yönetmenlerin yazar yönetmen olmaları, kendilerine ait özgün bir dil ve tarzlarının olması, filmlerinin kendilerine ait olduğunun fark edilir düzeyde olması, teknik yönlerden bilgi ve hakimiyetlerinin yüksek olması, hem yazım hem çekim aşamalarında tek başına söz sahipliğini korumaları, kendi hayatlarından etkileri filmlerinde bulundurmaları şeklinde sıralayabileceğimiz bulgular ile James Cameron ve Guillermo Del Toro'nun birer auteur yönetmen oldukları ispatlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Air, F. (2010, 02 18). *James Cameron: Pushing The Limits Of Imagination*. NPR: <https://www.npr.org/2010/02/18/123810319/james-cameron-pushing-the-limits-of-imagination> adresinden alındı
- Akçora, E. (2015). Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması. *Ordu Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi)*, 12.
- Altundağ, Z. (2012, 03 26). *Avatar Filmi: Amerikan Animasyonundan Uzakdoğu Animesine İşbirlikçi Göndermeler (?)*. Sine Kolaj: http://www.sinekolaj.com/makaleler/60/Avatar_Filmi_Amerikan_Animasyonundan_Uzakdogu_Animesine_Isbirlikci_Gondermeler_.html adresinden alındı
- Andrew, J. D. (2010). J. Andrew içinde, *Büyük Sinema Kuramları* (s. 45). İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Anonim. (2021). *Hellboy (2004 filmi)*. Stringfixer: [https://stringfixer.com/tr/Hellboy_\(2004_film\)](https://stringfixer.com/tr/Hellboy_(2004_film)) adresinden alındı
- Arisoy, S. (2010, Ocak 11). *Avatar'ın Şifreleri*. Oda TV: <https://www.odatv4.com/analiz/avatarin-sifreleri-1101101200-8206> adresinden alındı
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik* (s. 242-244-246-249). içinde İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Astruc, A. (2016). A. Astruc, A. Bazin, A. Sarris, S. Neale, P. Kael, D. Bordwell, . . . A. Tudor içinde, *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (s. 22). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Ayzelayz. (2020, Nisan 21). *Sinema: Yaratık 2: Yaratığın Dönüşü - Aliens - Alien 2 - 57 Yıl Sonra Yeniden Yaratıkların Bulunduğu Gezegene Giden Ripley'in Hikayesi... / Konusu, Özeti, Afişler*. Ayzelayz: <https://www.ayzelayz.com/2020/04/sinema-ozeti-yaratk-2-yaratgn-donusu.html> adresinden alındı

- Balcı, H. E. (2019). Auteur Kuramı Perspektifinden Andrei Tarkovsky Ve Semih Kaplanoğlu Sineması Üzerine Karşılaştırmalı Analiz. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Tc. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bass, G. (2021, Nisan 21). *The Terminator came to me in a dream: a new interview with James Cameron*. BFI : <https://www.bfi.org.uk/interviews/terminator-james-cameron> adresinden alındı
- Bazin, A. (2007). A. Bazin içinde, *Sinema Nedir?* (s. 63-66). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Bebek, E. (2019, Temmuz 05). *Pan'ın Labirenti: İsyanîar Bir Masal*. Film Loverss: <https://filmloverss.com/panin-labirenti-isyankar-bir-masal/> adresinden alındı
- Betton, G. (1990). G. Betton içinde, *Sinema Tarihi* (s. 9). YeniYüzyıl.
- Biryıldız, E. (2012). E. Biryıldız içinde, *Sinemada Akımlar* (s. 90-91-94-95-96-111-145-146). İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Borges, P. (2022). *IMDb*. Guillermo Del Toro Biography: <https://www.imdb.com/name/nm0868219/bio> adresinden alındı
- Boz, M. (2016, Haziran 11). *Bilim Kurgu Kulübü*. Avatar'da İşgal ve Direniş Politikaları: <https://www.bilimkurgukulubu.com/sinema/avatarda-isgal-direnis-politikalari/> adresinden alındı
- Branston, G. (2010). *The Media Student's Book*. London: Taylor & Francis Ltd.
- Büker, S., & Topçu, Y. G. (2019). Auteur Kurama Giriş. *Sinema: Tarih - Kuram - Eleştiri* (s. 265-266-267-277-278). içinde İstanbul: İthaki Yayınları.
- Calkins, F. (2021, Kasım 28). *Tech Noir: The Art of James Cameron Kitabı Çıkıyor*. Frpnet: <https://frpnet.net/haberler/sinema-haberleri/tech-noir-the-art-of-james-cameron-kitabi-cikiyor> adresinden alındı
- Commons, C. (2022, Haziran 23). *James Cameron*. Wikipedia: https://tr.wikipedia.org/wiki/James_Cameron adresinden alındı

- Çatalkaya, M. (2009). Doksanlı Yıllar Ve Sonrası Fransız Sineması. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Ve Televizyon Anabilim Dalı.
- Danny Leigh, D. W. (2015). *Sinema Kitabı*. İstanbul: ALFA Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.
- Demir, Y. (2019). Alejandro gonzález inárritu filmlerinin auteur kurami çerçevesinde analizi.
- Demirbilek, A. (1994). Dünya Sinema Tarihi. *MSÜ. GSF. Sinema TV Bölümü Ders Notları*. İstanbul, Türkiye: Engin Baskı.
- Diren, F. (2017). Michael haneke sinemasinin auteur kuram çerçevesinde analizi. 8-10.
- Disqus. (2022, Mart 4). *Guillermo Del Toro Filmografi*. Beyaz Perde: <https://www.beyazperde.com/sanatcilar/sanatici-18940/filmografi/> adresinden alındı
- Duru, Ö. B. (2016, Şubat 12). *Pan'in Labirenti : Masallardan Gelen Sembolizm*. Kahramangiller: <https://www.kahramangiller.com/genel/panin-labirenti-masallardan-gelen-sembolizm/3/> adresinden alındı
- Ebert, R. (1997, Ağustos 22). *Mimic*. Roger Ebert.com: <https://www.rogerebert.com/reviews/mimic-1997> adresinden alındı
- Eco, U. (2020). *Tez Nasıl Yazılır?* İstanbul: Can Yayınları.
- Editions, I. (2021, Aralık 14). *Tech Noir*. Simon & Schuster : <https://www.simonandschuster.com/books/Tech-Noir/James-Cameron/9781683838784> adresinden alındı
- Eggert, B. (2011, Ekim 9). *Mimic*. Deep Focus Review: <https://deepfocusreview.com/reviews/mimic/> adresinden alındı

- Ertaş, R. M. (2016). Auteur Bir Yönetmen Olarak Çağan Irmak. *Yüksek Lisans Tezi*. Erzurum, Türkiye: T.C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.
- Erus, Z. Ç. (2016). Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiği. Z. Özarslan içinde, *Sinema Kuramları 2 Beyaz perdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 93-99-130). İstanbul: Su Yayınevi.
- Esen, Ş. K. (2014). Ş. K. Esen içinde, *Zeki Ökten Yeşilçam'da Özgün Bir Yönetmen* (s. 7-46). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Esen, Ş. K. (2015). Ş. K. Esen içinde, *Ömer Kavur: Sinemamızda Bir Auteur* (s. 8-12-13-16-17-18-35-36). İstanbul: Angora Kitaplığı.
- Esen, Ş. K. (2016). Sinemada Auteur Kuramı. O. Adanır, Ş. Kuyucak Esen, S. A. Duruel Erkilic, Z. Çetin Erus, Y. G. Topçu, C. Yalın, . . . B. Bakır içinde, *Sinema Kuramları 2 Beyazperdeyi Aydınlatanlar* (s. 33-37-42-43-46). İstanbul: Su Yayınları.
- Giles, J. (2008, Eylül 30). En İyi 20 Çizgi Roman Filmi. İmparatorluk.
- Göral, B. (2012, Nisan 21). *Yaratığın Dönüşü*. Bir Film Sevdim: <http://birfilmsevdim.blogspot.com/2012/04/yaratigin-donusu.html> adresinden alındı
- Görücü, B. (2009). Auteur Yönetmenin İzinde. *Görüntü*, 26-39.
- Güçhan, G. (1992). G. Güçhan içinde, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması* (s. 120). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Gül, M. E. (2018, Ağustos 2). Auteur yönetmen Jean-Luc Godard sinemasında dönemler ve yenilikçi arayışlar. *Radyo Televizyon ve Sinema*. Antalya, Türkiye: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Güngör, A. C. (2014). Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yönetimi Bölümü*. İstanbul, Türkiye: The Journal of Academic Social Science Studies.
- Gürata, A. (2010). Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri. A. Gürata içinde, *Sinema ve Kuram* (s. 61-63). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Han, A. (2017, 02 21). *James Cameron Talks About The Filmmakers That Inspire Him (Like Zack Snyder)*. Slash Film: <https://www.slashfilm.com/549395/james-cameron-inspirations/> adresinden alındı
- Hıdıroğlu, İ. (2011). Yeşilcam Sinemasında Bir Auteur. *Atatürk İletişim Dergisi*, 28.
- House, D. (2020, 06 04). *James Cameron Biography*. IMDb: https://www.imdb.com/name/nm0000116/bio?ref_=nm_ov_bio_sm adresinden alındı
- İri, M. (2009). M. İri içinde, *Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek* (s. 6-21-22-25). İstanbul: Derin Yayınları.
- James Cameron. (2022, 02 14). Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/James_Cameron adresinden alındı
- James Cameron Biography. (2022). <https://www.jamescamerononline.com/Biography.htm> adresinden alındı
- Kablamacı, A. D. (2011). Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri. A. D. Kablamacı içinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. (s. 63-64-65-68-69-80-82-83). İstanbul: Derin Yayınları.
- Karadoğan, A. (2016). *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Karanfil, K. K. (2016, Aralık 28). *Mimic: Tehlikeli Yaratıklar*. Bilim Kurgu Kulübü: <https://www.bilimkurgukulubu.com/sinema/mimic-tehlikeli-yaratiklar/> adresinden alındı

- Karatay, A. (2015). Auteur Kuramına Genel Bir Bakış. *Miyazaki Sineması ve Auteur Kuramı*. Türkiye: İdil Sanat ve Dil Dergisi İdil.
- Kemp, P. (2014). Terminatör 1984. P. Kemp içinde, *Sinemanın Tüm Öyküsü* (s. 402-403). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kolker, R. (2011). R. Kolker içinde, *Film Biçim ve Kültür* (s. 168-171). İstanbul: Deki Yayınevi.
- Kracauer, S. (2011). S. Kracauer içinde, *Kitle Süsü* (s. 250). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Kurmangalinova, A. (2017, 03 09). *James Cameron: An Auteur*. Prezi: <https://prezi.com/rtzsopbv-i7j/james-cameron-an-auteur/> adresinden alındı
- Leoa, S. D. (2020, Eylül 28). *Guillermo Del Toro's Pan's Labyrinth: 10 Most Memorable Quotes*. Screen Rant: <https://screenrant.com/guillermo-del-toro-pans-labyrinth-memorable-quotes/> adresinden alındı
- Limited, U. G. (2022, Temmuz). *James Cameron kimdir?* Yeni Akit: <https://www.yeniakit.com.tr/biyografi/james-cameron> adresinden alındı
- Lotman, Y. M. (2012). Y. M. Lotman içinde, *Sinema Göstergebilimi* (s. 57). Ankara: Nirengi Kitapevi.
- Mirza, A. (2016). Sinemada uyarılama sorunsalı ve auteur bir yönetmen olarak Aki. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 40-57.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. İstanbul: Artı Bir Kitap.
- Monaco, J. (2014). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Nuyan, N. (2015). *Göçebe İmajlar: Bahman Ghobadi ve Sineması*. İstanbul: Avesta Yayınları.
- Odabaş, B. -Ö. (2013). Andre Bazin. B. -Ö. Odabaş içinde, *Sinema Kuramları I* (s. 155-156-157-158-183). İstanbul: Su Yayınevi.

- Odman, S. (2022, 2 10). *Guillermo del Toro Remembers Making 'Pan's Labyrinth': 'Everything That Could Go Wrong Went Wrong'*. Hollywood Reporter: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/guillermo-del-toro-pans-labyrinth-15th-anniversary-1235091131/> adresinden alındı
- Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ormanlı, O. (2021). Tasarım ve Teknoloji Olguları Bağlamında "Avatar" Filminin Çözümlemesi.
- Özarslan, Z. (2016). *Sinema Kuramları 2 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Özaslan, Z. (2013). Biçimciliğin ve Gerçekçiliğin Sentezi: Auteur Kuramı ve Yeni Dalga Sinema Akımı. Z. Özarslan içinde, *Sinema Kuramları 1, Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar* (s. 225-226-227-228). İstanbul: Su Yayınevi.
- Özden, Z. (2004). Z. Özden içinde, *Film Eleştirisi - Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* (s. 38-126-134-135). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Öztürk, S., & Sönmez, H. (1986). Jean-Luc Godard -Fransız Yeni Dalgası- Eric Rohmer - Umberto Eco. *Ve Sinema*, 31-32-33-36-37.
- Parkinson, D. (2015). Auteur Kuramı. D. Parkinson içinde, *Sinemayı Değiştiren 100 Fikir* (s. 160-161). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Parlayandemir, G., & Birincioğlu, Y. D. (2016). *Türk Sinemasında Auteurs*. İstanbul, Türkiye: Kriter Yayınevi.
- Rifat, M. (2014). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Sallan, E. P. (2018, Şubat 16). *Guillermo del Toro: "Fantastik filmler yapmak benim doğamda var..."*. Box Office Türkiye: <https://boxofficeturkiye.com/haber/guillermo-del-toro-fantastik-filmler-yapmak-benim-dogamda-var--1232> adresinden alındı

- Sarris, A. (1962). Notes on the 'Auteur' Theory in 1962 (Auteur Teori Üzerine Notlar). s. 1-8.
- Smith, G. N. (2003). G. N. Smith içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (s. 13). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Stam, R. (2014). R. Stam içinde, *Sinema Teorisine Giriş* (s. 43). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sucu, İ. (2012). Sanat Akımlarının Etkisinde Sinemada Klasik ve Alternatif Eğilimler. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Dergisi*, 111-125.
- Teksoy, R. (2005). R. Teksoy içinde, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi* (s. 30- 483). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Terek, Ü. G. (2011). Ü. G. Terek içinde, *Sinemada Estetik Kaygı ve Anlatım Aracı Olarak Sinema Tekniği* (s. 7). İstanbul: Derin Yayınları.
- Toptaş, Ş. (2020). İletişim Bağlamında Auteur Kuramı ve Yeşim Ustaoglu Sineması . *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Tc. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı.
- Uğur, U. (2021). AUTEUR YÖNETMEN YAKLAŞIMININ TÜRK SİNEMASINA YANSIMALARI. *AUTEUR YÖNETMEN YAKLAŞIMININ TÜRK SİNEMASINA YANSIMALARI*. İstanbul, Türkiye: MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi.
- Ulusay, N. (1989). Auteur Kuram ve Jean-Jacques Beineix. Ankara, Türkiye: Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu Yayınları.
- Ünal, G. T., & Kaplan, N. (2011). G. T. Ünal, & N. Kaplan içinde, *Bilim Kurgu Sinemasını Okumak* (s. 30). İstanbul: Derin Yayınları.
- Wiegand, C. (2011). C. Wiegand içinde, *Fransız Yeni Dalga Sineması* (s. 15). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Wikimedia Foundation. (2022, Nisan 2). *Guillermo del Toro*. Wikipedia: https://tr.wikipedia.org/wiki/Guillermo_del_Toro adresinden alındı

Wlkimedia. (2021, 04 15). *From Stanley Kubrick to Martin Scorsese: James Cameron lists his 5 favourite films of all time.* FAR OUT: <https://faroutmagazine.co.uk/james-cameron-5-favourite-films-list-kubrick-scorsese/> adresinden alındı

Wollen, P. (2017). P. Wollen içinde, *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (s. 68-69-70-72-93-101-149). İstanbul: Metis Yayınları.

www.deltorofilms.com. (2020, 06 05). *Guillermo del Toro.* IMDb: https://www.imdb.com/name/nm0868219/bio?ref_=nm_ov_bio_sm adresinden alındı

Yiğit, İ. (2020, Mayıs 30). *Alien Serisindeki Olayların Kronolojik Sırası.* Bilim Kurgu Kulübü: <https://www.bilimkurgukulubu.com/sinema/sinema-uzerine/alien-serisindeki-olaylarin-kronolojik-sirasi/> adresinden alındı

Yıldırım, P. D., & Şimşek, P. D. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yüksel, B. T. (2021, Temmuz 1). *10layn.* 10layn: <https://10layn.com/sinemada-auteur-kurami/#:~:text=Sinema%20kuramları%20arasında%20en%20tartışmalı,ve%20onları%20yönlendiren%20kişi%20yönetmendir.&text=Yönetmen%2C%20senaryo%20yazımından%20filmin%20seyirciye%20sunuluşuna%20kadar%20tüm%20süreçte%20etkilidi> adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

Handenur Gözde TAŞAN

Eğitim

<i>Derece Yıl</i>	<i>Üniversite, Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı</i>
Y.Ls.	2014 Maltepe Üniversitesi, İletişim Bilimleri Enstitüsü Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Ls.	2010 Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat Tasarım Fakültesi Fotoğraf ve Video Anasanat Dalı
Lise	2010 Muzaffer Saarisözen Andolu Güzel Sanatlar Lisesi

İş/İstihdam

<i>Yıl</i>	<i>Görev</i>
2022	Kreatif direktör. AGRO TV
2021	Video kameraman ve videographer. North Production
2020-21	Sosyal Medya Uzmanı. Invisible Hair Turkey
2019 -20	Videographer. Infinity Regenerative Clinic
2019- 21	Post Prodüksiyon Görevlisi. İstanbul Medya Akademisi 7.- 8.- 9. İstanbul Film Festivali
2019	Video ve grafik uzmanı. Üçüncü Binyıl Eğitim Merkezi

Sertifikalar

<i>Yıl</i>	<i>Belge</i>
2019	Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi Grafik ve Fotoğraf Öğretmenliği, Pedagojik Formasyon

Yayınlar ve Diğer Bilimsel/Sanatsal Faaliyetler

“Şerit,” Video Art Uygulama. 2 dk, 2018.

