

Nicolas Roeg Sineması ve Delilik ile Bilgeliliğin Sınırında *Dünyaya Düşen Adam*

The Cinema of Nicolas Roeg and *The Man Who Fell to Earth* on the Edge of Madness and Wisdom

Ayşe Mirza Girgin, Arş. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi,

E-posta: ayse.mirza@hbv.edu.tr;

ORCID ID: 0000-0003-0668-993X

Emrah Öztürk, Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi,

E-posta: emrahoztrk@gmail.com,

ORCID ID: 0000-0002-7268-5673

Araştırma Makalesi/Research Article

Öz

Günümüzde auteur kuram bağlamında yapılan çalışmaların azaldığı göze çarpmaktadır. Bunu etkileyen çeşitli unsurlar olmakla birlikte, yeni film üretim-tüketim koşulları ve akademik çalışma alanlarının buralara yoğunlaşması muhtemelen bu durumu ortaya çıkaran nedenlerdendir. Aslında bir üslup ve sanatsal içerik üretme çabası ile oluşturulan filmografiler halen auteur kuram incelemesi açısından oldukça verimlidir. Bir filmin yaratıcısı ve filme birçok yönüyle hâkim olan auteur yönetmen, sinemayı sanat yapan kişilerden biri olmaya devam etmektedir. Bununla beraber, sinema tarihi de bu yönüyle incelenmemiş birçok önemli yönetmen barındırmaktadır. Çalışmada söz konusu yönetmenlerden bir tanesi olan Nicolas Roeg'in filmografisinin bir dönemi, auteur kuram referans alınarak fakat bununla sınırlanmayıp incelenmektedir. Auteur kuram bağlamında Nicolas Roeg sinemasının biçimsel ve tematik özellikleri belirlenip, bunlar ışığında, Peter Wollen'in kurduğu matematik takip edilerek *Dünyaya Düşen Adam* (*The Man Who Fell to Earth*, 1976) filmi ayrıntılı bir şekilde tartışılmaya çalışılmaktadır. Böylece, bir yönetmenin auteur olarak gösterilmesini sağlayacak tarihsel ve teorik referanslar belirlenmekte, ardından ise yapısalcı eleştirinin yardımı alınarak, auteur yönetmenin bir filmi incelenmektedir. Nicolas Roeg'in filmlerini bir auteur olarak değerlendirirken öne çıkan unsurlar; karakterler, anlatının yapısı, hikâyenin kurgusu, filmlerdeki temalar, uyarlama tarzı, renk ve müzik kullanımıdır. Yönetmen bu öğeleri kullanırken, geleneksel film yapım tekniklerinin kurallarını çiğneme eğilimindedir. Anahtar teması insanın kendine yabancılaşması olan yönetmen, eserlerinde de izleyiciyi filme yabancılaştırmanın yollarını arar. Bunu da türler arası geçişlerle, birbiriyle uyumsuz renk ve müzik kullanımıyla, filmlerinin temposundaki değişimle gerçekleştirebilir. Onun ilk dönem filmlerinin genel vizyonunu oluşturan tüm bu izlekler *Dünyaya Düşen Adam* filminde açıklıkla gözlemlenebilir.

Anahtar Kelimeler:

auteur, yönetmen,
sinema tarihi,
Nicolas Roeg,
Dünyaya Düşen Adam

Abstract

Today, it is noticeable that the number of studies conducted in the context of auteur theory is decreasing. Although there are various factors affecting this, the new conditions of film production-consumption and the concentration of academic fields of study in these areas are probably the reasons for this situation. In fact, filmographies created with the effort of producing a style and artistic content are still very productive in terms of auteur theory analysis. The auteur director, who is the creator of a film and dominates the film in many aspects, continues to be one of the people who make cinema an art. However, the history of cinema also contains many important directors who have not been analysed in this respect. In this study, a period of the filmography of Nicolas Roeg, one of these directors, is analysed with reference to auteur theory, but not limited to it. In the context of auteur theory, the formal and thematic characteristics of Nicolas Roeg's cinema are identified and in the light of these, the film *The Man Who Fell to Earth* (1976) is discussed in detail by following the mathematics established by Peter Wollen. Thus, the historical and theoretical references that will enable a director to be considered as an auteur are determined, and then, with the help of structuralist criticism, a film of an auteur director is analysed. The elements that come to the fore when evaluating Nicolas Roeg's films as an auteur are the characters, the structure of the narrative, the plot, the themes in the films, the adaptation style, the use of colour and music. While using these elements, the director tends to break the rules of traditional filmmaking techniques. The director, whose key theme is the alienation of man from himself, seeks ways to alienate the audience from the film in his works. He achieves this through transitions between genres, the use of incompatible colours and music, and changes in the tempo of his films. All these themes, which constitute the general vision of his early films, can be clearly observed in *The Man Who Fell to Earth*.

Keywords:

auteur, director, history
of cinema, Nicolas
Roeg, *The Man Who
Fell to Earth*

Başvuru Tarihi: 15.02.2023

Yayına Kabul Tarihi: 23.09.2023

Mirza Girgin, A., & Öztürk, E. (2023). Nicolas Roeg sineması ve delilik ile bilgeliliğin sınırında *Dünyaya Düşen Adam*. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi (KIAD)*, (11), 220-240. DOI: 10.56676/kiad.1251614

Giriş

Nicolas Roeg kendine has, ayıksı, ayırt edilebilir bir film grameri ve zengin bir anlatım yapısı olduğu halde sinema tarihinde çok göze çarpmayan yönetmenlerden birisidir. Nitekim erken yönetmenlik dönemlerinde, Fuller'in (2008) de dile getirdiği gibi, 1960'ların deneysel yönetmenlerinden Alain Resnais, Jean-Luc Godard ve Chris Marker'in ana akımdaki temsilcisi olarak değerlendirilmiş, fakat izleyiciyi zorlayan görsel, işitsel ve anlatısal tarzı filmlerinin izleyici tarafından alınılanmasını ve anlaşılmasını güçleştiren unsurlar olmuştur. Dolayısıyla Roeg'in tanınırlığının önüne geçen etmenlerden en önemlisi, onun izleyici için kolay tüketilebilir bir seyir deneyiminden ziyade hem filmlerin duygusunu yaşatmaya zorlayan hem de bir yandan izleyiciyi yabancılaştıran sinema tarzıdır.

Bunun yanında Fuller gibi eleştirmenler onu ana akım bir yönetmen olarak adlandırırsa da Roeg'in ana akım ya da sanat sinemasına dâhil olduğunu kesin bir dille söylemek güçtür. Onun bu araftaki konumu da tanınırlığının önüne geçen bir unsur olarak düşünülebilir. Keza, sanat sineması kavramı bir yönüyle, ana akım sinema filmlerinin karşısında belirli stil, anlatısal yöntemler, dağıtımcı ağları, yapım şirketleri, film festivalleri gibi kurumsal farklar ile tanımlanırken (Kovaks, 2007, s. 24); bir yönüyle de ticari amaçlarla şekillenmeyen, sebep-sonuç ilişkisi ile kurulan klasik anlatının karşısında, karmaşık psikolojik karakterleri içeren, yine karakterlerin hedef, amaç ve arzularının belirsiz olduğu, kahramanların bir durumdan bir başka yola sürüklendiği, bireysel serüvenlere önem verilen, modern yaşamın sorgulandığı anlatısal özellikler de içerir (Bordwell, 2002, s. 96). Bu bağlamda Roeg'in kurumsal ve film üretim koşulları bakımından ticari sinemaya, anlatısal ve üslup özellikleri açısından sanat sinemasına daha yakın olduğu iddia edilebilir.

Dolayısıyla bu çalışmadaki amaç hem dünyada hem de Türkiye'de yeterince tanınmayan Roeg sinemasına mercek tutmak ve onun genel sinema tarzını değerlendirmenin yanında, ilk dönem filmografisinin tüm özelliklerini yansıtan *Dünyaya Düşen Adam* filmi derinlemesine incelemektir. Araştırmada kuramsal arka plan olarak auteur kuram kullanılmaktadır. Bunun nedeni hem genel anlamda Roeg sinemasını hem de yönetmenin herhangi bir filmi anlayabilmek ve analiz edebilmek için onun kendine has sinemasının genel özelliklerini bilme gerekliliğidir. Örneğin *Dünyaya Düşen Adam* filminde de olduğu gibi yönetmenin drama, komedi, korku, western gibi film türleri arasında yaptığı geçişler onun hem sinemanın olanaklarını zorlamayı seven yönetmen yönünün bir göstergesidir hem de ilgili film özelinde kendine özgü bir anlam içermektedir. Başka bir deyişle onun filmlerindeki herhangi bir sahne veya sekansı daha verimli bir şekilde değerlendirebilmek için, diğer filmlerine de aşına olmanın gerekli olmasıdır. Keza, genel olarak auteur yönetmenlerde görüldüğü üzere, Roeg izleyiciye birbirinden çok farklı hikâyeler sunuyor gibi gözükse de aslında temelde aynı hikâyenin çeşitli versiyonlarını filmlerinde yeniden yaratmaktadır. Bu ana tema onun filmlerinde bireyin fiziksel ve manevi yolculuğu ile bu yolculuğun yarattığı etkilerdir.

Bunların yanında, Roeg sinemasını incelerken gözden kaçırılmaması gereken bir

diğer husus da onun sinema tekniğini kullanma tarzıdır. Herhangi bir Roeg filminde açıklıkla gözlemlenebilecek kurgu, ses, müzik, renk dizilimi ve oyuncu seçimi, ayrıntılarıyla inşa edilen sinematografik unsurlar olmanın yanında, filmlerinin içsel anlamının yaratımında da oldukça önemli bir paya sahiptir. Dolayısıyla herhangi bir Roeg filmi incelemek için, onun sinemasal evrenini de hesaba katmak gerekmektedir. Bu bağlamda çalışmanın evreni Nicolas Roeg’i auteur yönetmen yapan ilk dönem filmleri olan *Performance* (1970), *Walkabout* (1971), *Don’t Look Now* (1973) ve *Dünyaya Düşen Adam* ile sınırlandı.¹ Örnekleme olarak da onun bu ilk dönem sinemasının tüm özelliklerini yansıtan *Dünyaya Düşen Adam* filmi seçildi. Bu film, auteur kuramla uyumlu bir inceleme tarzı olan yapısalcı eleştiri yöntemiyle ele alındı. Amaç ve kapsam doğrultusunda metinde ilk olarak auteur kuramı tartışıldı, ikinci olarak Roeg sineması auteur kuram bağlamında değerlendirilmeye çalışıldı ve son olarak da *Dünyaya Düşen Adam* filminin incelenmesine yer verildi.

Auteur Kuram Tartışmaları

Sinemanın kendi yaratıcısını bulma çabası olarak ortaya çıkan auteur kuram, özünde filmi yönetmenle ilişkilendirerek, filme yönelik eleştiri ve çözümlemeyi yönetmen üzerinden kavrayarak yapmayı hedeflemektedir. Filmin, bir romanda, bir resimde olduğu gibi, üreticisinde içkin bir yapımlı olması gerektiği fikri, sinemayı saygın bir sanat dalı olarak değerlendiren bakış açısıyla yakından ilişkilidir. Her ne kadar film yapım süreci, söz konusu alanlardaki üretim süreçleriyle kökten bir şekilde ayrılrsa da sinemanın taze bir endüstri olması, birçok düşünürü onu nasıl sanatın bir parçası yapılabileceğine dair fikir geliştirme ihtiyacı hissettirmiştir. Film bir meta olarak ortaya çıkarken, birçok sanat dalından farklı olarak, çok karmaşık üretim süreçlerinden geçer. Senaryo yazımından, çekimlere, kurgudan son gösterim anına kadar, geniş bir paydaş topluluğu tarafından, farklı şekillerde yaratıcı dokunuşlara maruz kalır. Bu açıdan bakıldığında sinema sanatına, tek bir kişinin yaratımı olarak yaklaşmak oldukça zor gözükmektedir. Ayrıca, birçok ülkede film üretim süreçleri aynı şekilde gelişmemiştir. Amerikan sinemasının üretim biçimiyle, örneğin 1940’ların ikinci yarısı düşünüldüğünde İtalyan Yeni Gerçekçilerinin film yapım aşamaları oldukça farklıdır. Bir fikrin ortaya çıkması, senaryonun oluşturulması ve bunun peliküle aktarılması bazen, iki farklı sanat dalının uygulama alanı gibi gözükabilmektedir. Auteur kuram bütün bu aşamalara, sinemayı, ortak bir evrensel dilin parçası olarak görmeleri hasebiyle farklı bir teorik perspektif getirmeye çalışmıştır.

Alexandre Astruc (2016), 1948 yılında kamera-kalem iddiasını içeren makalesini yazdığında, sinemanın diğer sanat dallarıyla kurduğu ilişki eleştirmenler ve izleyiciler tarafından hissedilmekte ve tartışılmaktaydı. Astruc, filmin yaratıcısını diğer sanat dallarındaki yaratıcılara benzettiğinde, sinemayı da diğer alanlardaki gibi üreticisinin “takıntılarının aktarıldığı bir biçim” (2016, s. 30) olarak görme eğilimindedir. Ortaya attığı kamera-kalem düşüncesi, bir yandan içeriği belirleyen sanatçıya gönderme yaparken, diğer taraftan da sanatçının özgürlüğünü belirleyen biçimsel yapıları yeniden oluşturur. Astruc’a göre sinemanın geleceği, yavaş yavaş görselliğin sultanından çıkılacağı ve görüntü için görüntü fikri ile birlikte anlatının birincil ve katı taleplerinden uzaklaşılacağı

¹Çalışma boyunca anlatım kolaylığı açısından Roeg sineması tamlaması kullanılsa da bu ifade ile Roeg’in tüm filmleri değil, yukarıda belirtilen kapsam ile sınırlı bir filmografi kastedilmektedir.

şeklindedir. Astruc'un temellendirmeye çalıştığı fikir, sinemanın bir düşünce alanı olduğuna ilişkindir. Gerçeküstücülerin ya da fantezi alanının edebi eserlerinin sürekli sinemanın besin kaynağı olmasının vakti geçmiştir. Sinema, yaratıcısının “esnek ve incelikli” (2016, s. 30) bir eseri olmalıdır. Böylece, yönetmenlik artık, sadece bir sahneyi gösterme ya da sunma aracı olmaktan çıkar. Yönetmen, tıpkı bir yazarın kalemi kullandığı gibi, kamerayı kullanarak adeta bir yazara dönüşür. Böyle bir sinema yapma şekli, senaryo yazarının niteliğini de dönüştürür. Senaryo yazarı ya zaten filmin yönetmenidir ya da varlığı, kamerayı kendi kalemiymiş gibi kullanan yönetmen tarafından sindirilmiştir (2016, s. 33). Astruc'un iması, sinemanın saygın bir sanat dalı olması için, düşünceyle kurduğu ilişkinin derinleşmesi gerektiğine yöneliktir. İnsanoğlunun, der Astruc, üretim, psikoloji, metafizik, idealer ve tutkularına dair felsefi tefekkürlerinin çoğunun kaynağı da sinemanın sınırları içinde pekâlâ yer bulmaktadır (2016, s. 30-31). Sinema belirli aşamalar kaydederek gelişmişken, sinemada değişik yollarla yaratılmaya çalışılan düşünceler görüntünün içinde zaten ortaya çıkmaktadır. Sinema, edebiyatın büyük yapıtlarında olduğu gibi düşünceyi tam ve derin bir şekilde yakalayabilir (Coşkun, 2009). Yapıtı tek ve bütün olarak görme eğilimi, düşüncenin çıkış noktasını da sadece senaryo ya da kurgu gibi filmin genel yapısı içinde belirli açılara gönderme yapan unsurlar üzerinden değil, bizatihi filmin objektif olarak ortaya çıkan niteliği açısından okunmasını sağlar. Belirli bir senaryonun farklı yönetmenlerin elinde bambaşka bir düşünce ürününe dönüşebilme ihtimali mevcuttur.

François Truffaut, auteur fikrini geliştirdiği ve auteur eleştirisinin ortaya çıkmasında etkili olan makalesinde bu duruma şu şekilde değinir:

[...]fakat, öyle zannediyorum ki, yönetmenin, senaristlerin üne kavuşturdukları senaryo ve diyalogların da sorumluluğunu kendi üzerine aldığı kabul etmek gerekir... Onlar senaryolarını teslim ettiklerinde, film tamamdır; yönetmen onların gözünde sadece senaryoyu kadraja alan beyefendidir[...] ve ne yazık ki bu doğrudur” (Truffaut, 2016, s. 46).

Truffaut, auteur yönetmenler ideasını tespit etmeye ve buna dair içeriği açıklamaya çalışırken, öncelikle senaryo yazarının film üzerindeki etkisini belirler. Ancak buradan yola çıkarak auteur fikri gelişebilir ve yönetmenin film yapım sürecindeki yeri ortaya çıkar. Ona göre, Fransız sinemasında az sayıda yönetmen filmin yaratıcısı olarak önemli bir yerdedir. Yönetmenlerin auteur olarak kabul edilebilmesi ve filmlerinin bu şekilde değerlendirilebilmesi için, belirli bir sinemasal vizyona sahip olmaları, filmleriyle tanımlanmalarını sağlayan anahtar temalara, türsel içeriklere, görsel stillere ve geliştirilmeye açık olmakla birlikte, anlatıların temel yapılarında tekrarlanan motiflere yer vermeleri gerekmektedir (Kabadayı, 2013, s. 110). Bu makaleden yaklaşık üç yıl sonra *politiques de auters* üzerine yazdığı metinde Andre Bazin de benzer fikirlere sahiptir. Bazin'e göre auteur kendisine tabidir, senaryo ne olursa olsun, o hep aynı hikâyeyi anlatır, tutumunu değiştirmez ve karakterleri üzerinde aynı ya da benzer ahlaki yargıları devam ettirir. Bu açıdan auteur birinci ağızdan konuşan bir kimsedir. Bazin'in tanımıyla *politique des auters* fikri, sanatsal eserdeki kişisel faktörü başvuru ölçütü olarak almayı ve bunun daha sonra devam ederek bir filmde diğerine ilerleyeceğini kabul etmeyi imler (Bazin, 2012, s. 100). Auteur, bir filme damga vuran yarıcı yönetmen değil, birçok filmde bu bağlamı sunan yönetmendir. Yönetmen, bir sanatçıdır ancak sanatçı olduğu için auteur

değildir, sanatını bir devamlılıkla filmlerinde sunduğu ve kendine has tarzıyla o filmleri imzaladığı için auteurdür.

Auteur kendi düşünce ve duyguları ile filmi yazan kişidir, aynı durum *metteur en scene* olan yönetmenden beklenmez. *Metteur en scene*, senaryo yazarının metnini görselleştirerek ortaya bir ürün çıkarır. *Metteur en scene* çok usta olabilir ama filme yansıttığı kişiliği değil, yalnızca ustalığı ve bu konudaki becerisidir, Auteur ise gerçekleştirdiği görüntü düzenlemesi, kamera hareketleri vb. gibi özellikleri ile filme kişiliğini yansıtır. Birey olarak kendisini filme koyar ve yarattığı biçemi ile auteur olur (Büker, 2008, s. 312). Yönetmenin beceri düzeyi ve teknik yetenekleri ile filme kendi kişiliğinden katacağı unsurlar birbirinden farklıdır. Auteur ikisine birden sahip olabilir, hatta bir auteurten beklenen çoğunlukla budur.

Auteur içeriğinin Amerikan sineması ile ilişkilendirildiği aşamada beklenti hem farklılaşır hem de netleşir. İlk bakışta Amerikan sineması, türlere içkin teknik altyapının gelişkin ve kişisel film üretme düzeyinin sınırlı olduğu bir sinema olarak görülebilir. Pek çok açıdan da böyledir. Fakat Bazin'in özellikle vurguladığı üzere, üretim kısıtlamalarının başka herhangi bir yerden daha ağır olduğu bu sinema endüstrisinde, auteur yönetmenler için önemli bir özgürlük alanı da mevcuttur. Hollywood'u diğer ulusal sinema örneklerinden daha iyi yapan sadece belirli yönetmenlerin niteliği değil, aynı zamanda türsel geleneklerin canlılığı ve belli bir noktaya kadar kusursuza yakın işlemesidir (Bazin, 2012, s. 96-102).

Andrew Sarris (2016), *Cahiers*'de çıkan yazı, tartışma ve polemikleri Amerikan sinemasına uyarlayarak auteur teori fikrini kavramsallaştırmış ve Amerikan sinemasını yazar yönetmenler üzerinden değerlendirmiştir (Belton, 2009, s. 365). Böylece Amerika'da film kuramı auteur kuramı olarak ön plana çıkmıştır. Aslında kuramdan ziyade eleştirel bir yöntem olarak kurgulanmış, film üreticisinin görüşünü ve kişiliğini filme katabildiği bir düşünce sistemi olarak görülmüş ve belirli teorik prensipler üzerine oturmuştur (Andrew, 2007, s. 8). Sarris'e göre auteur kuramının ilk öncülü, "bir değer kriteri olarak yönetmenin teknik yeterliliğidir". Bir filmin teknik olarak belirli bir seviyede olması, görüntü, ses, müzik, renk gibi unsurların izleyiciye "iyi bir film" yapıldığına dair sanatsal bir uyarıda bulunması gerekmektedir. İkinci öncül ise, "yönetmenin ayırt edilebilir kişiliği"dir. Yönetmenin belirli bir üslup karakteristiği sergilemesi ve bunun adeta kendi imzası niteliğinde olması auteur yönetmen olmak için gereklidir. Filmin görünüşü ve seyri, yönetmenin düşünceleri ve hisleri ile ilişkili olmalıdır ki bu sayede filmin içerik ve biçem arasındaki tutarlılığı yönetmene gönderme yapsın. Üçüncü öncül, iç anlamla ilgilidir ve bu, "bir yönetmenin kişiliği ile malzemesi arasındaki gerilimden çıkar". Burada var olan, sinemanın edebi değerine ilişkindir, sinemayla ilgilidir, muğlaktır ve sanatsal dünya görüşünü hem tamamlar hem de onunla mücadele eder. Bu özellikleri eşmerkezli üç daire olarak varsayan Sarris, dışardaki daireyi teknik, ortadakini kişisel üslup ve en içteki daireyi de iç anlam olarak görür. Böylece yönetmen, teknisyen, stilist ve en nihayetinde auteur olarak adlandırılabilir (Sarris, 2016, s. 66-68).

Wollen'a göre, auteur kuramının göstermiş olduğu, yönetmenin yalnızca daha önce

var olan bir metni yorumlamadığı, yalnız bir *metteur en scene* olmadığı ve öyle olması da gerekmediği yönündedir. Yönetmen, kendini bir başka yazarın fikirleriyle sınırlamaz, burada yazara atfedilen durum aracılıktır. Metin bir aracı vazifesi görür ve yönetmen tarafından yepyeni bir yapıta dönüştürülmek üzere kendi uğraştığı konularla iç içe geçen sahneleri ortaya çıkarır. Böylece yorum izleyicilere sunulduğunda, aslında yönetmenin bir auteur olarak öteki metnin ardından gizli kalan yepyeni bir metin üretmiş olduğu belli olur (Wollen, 2008, s. 102). Ancak Wollen, auteur kuram bağlamında yönetmenin yerini belirlemenin yeterli olmayacağı kanısındadır. Ona göre, bir filmi sadece auteur bakış açısıyla incelemek, film metnine yönelik ilgiyi eksik bırakacağı için tamamlanmamış bir ifade olacaktır. Filmin yapısı içerisinde yönetmenin hedeflemediği, özellikle koymadığı anlamlar da olabilir. Böyle içerikleri metinden çıkarmaya çalışmak da eleştirel bakışın bir parçası olmalıdır. Bu yüzden yapısalci yaklaşımı çağırarak bu eksikliği tamamlar ya da kendi bakış açısıyla yeniden yorumlar. Buna göre yapısalci eleştiri, benzerliklerin ve tekrarların algılanışı olarak kalamaz, aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar sistemini de kapsamalıdır. Metinler, yalnız evrensellikleri aracılığı ile değil, birini ötekenden ayıran farklı içerikleri açısından da incelenebilir (Wollen, 2008, s. 83).

Auterist eleştiri öncelikle, bir yönetmenin filmlerinde ortak olarak bulunan ve filmde filme tekrarlanan, çeşitlenen ya da zıt kullanımlar içinde ortaya çıkan karakteristik yapıları, temaları, biçimsel kaygıları ve yönetmenlerin kişisel, zihinsel meşguliyetlerini çözümlemeyi amaçlar (Özden, 2004, s. 128). Auteur kuram, tekil olarak filmleri incelerken bile öncelikle yönetmenin auteur yönünü keşfetmeyi amaçlar. Burada filmin incelenmesinin amacı öncelikle bir değer olarak auteure yapılan atıftır. Söz konusu film kendi içsel yapısını auteur yönetmeni aracılığıyla ifşa eder. Roeg sinemasını ve onun bu yönüyle araştırılmasını gerektiren filmlerinden biri olan *Dünyaya Düşen Adam*'ı incelerken bu denklem yerine oturtulmaya çalışılacaktır. Sarris'in belirlediği değer ölçüleri auteuru belirlemek açısından işlevseldir ve yapıtlarına bakmadan auteur keşfetmek mümkün değildir. Bu açıdan Wollen'in kurama getirdiği yapısalci bakış gereklidir (Esen, 2013, s. 45). Dolayısıyla makalede, auteur kuram bağlamında Roeg sinemasını ve bunun yanında Wollen'in incelenecek metin olarak filme bakış açısını oluşturan yapısalci yaklaşım uygulanmaktadır. Roeg auteur olarak tanımlanıp filmlerinin genel özellikleri ortaya çıkarılmakta, ardından ise bir metin olarak Roeg'in *Dünyaya Düşen Adam* filmi incelenerek auteur tartışması yapısalci çözümlemeyle birleştirilmeye çalışılmaktadır.

Nicolas Roeg Filmlerinde Auteur'ün İzleri

Auteur kuram bir filmin yönetmeni tarafından en ince ayrıntısına kadar tasarlanıp uygulandığını iddia etmemektedir. Burada sanatsal bir içgörünün, teknik ve tekrarlanan tasarımlara dair yaratıcı süreçle birleştiğini kabul etmek doğru olacaktır. Auteur kuramın işlevselliği filmin sanat olarak kabul edildiği ön kabulüne dayanır. Bir stüdyo sisteminin yaratıcısının duyarlılığına, özgün girişimine ve sanatsal müdahalesine yer vermeden ürettiği filmler auteur teorisinin inceleme alanının dışında olacaktır. Fakat aynı zamanda, auteur eleştirinin çıkış noktasında stüdyo sisteminin yaratıcı yönetmenlere açtığı alan ve oradan üretilen ürünlerin büyük bir etkisi vardır. Kuramın geliştiricisi birçok yazar, açıktır ki, dönemin Amerikan sinemasının sözü edilen üretim süreçlerine bağlı yapılan

filmlerden oldukça etkilenerek fikri ortaya çıkarmışlardır. Auteur kuramın bu yönü onu kusurlu hale getirmez, ancak araştırmacıdan beklenmesi gereken yönü açıklar. Ek olarak, bir yönetmenin auteur olarak kabul edilmesi ve buradan filmografisinin incelenmesi, yönetmenin bütün filmlerinin bu incelemenin nesnesi olacağı anlamına da gelmemelidir. Çünkü her filmografi kendine has dönemselliklere, yaratıcı ya da geçimsel süreçlere haiz özelliklere sahiptir ve bu anlamda kapanmış bir bütünsellik oluşturamaz. Bu anlamda makalede Nicolas Roeg filmleri incelenirken yönetmenin auteur olarak nitelenebilmesini sağlayan ilk dönem filmleri *Performance*, *Walkabout*, *Don't Look Now* ve *Dünyaya Düşen Adam* göz önüne alınarak inceleme yapılmakta ve en nihayetinde söz konusu bağlam *Dünyaya Düşen Adam* filmine kapı aralamaktadır.

Auteur kuram, yönetmenin filme attığı imzayı arar. Auteur yaklaşımda, filmin yönetmenin elinde kolektif film üretme sürecinden daha fazlasına dönüştüğü, yönetmenin filmin temasına ya da biçimsel tutarlılığına iz bırakabildiği görüşü hâkimdir. Yönetmen, filme yaratıcı imzasını koyarsa, filmini diğer filmlerden ayırabilir ve ona belirli bir nitelik kazandırabilir. Bu yüzden, belirli bir yönetmen ele alınırken, filmleri, teması, kullanılan motifler, tekrarlar, ortak biçimsel kaygılar, içsel anlam ve biçimsel sunum gibi özellikler dikkate alınır (Morva Kablamacı, 2011, s. 83). Böylece yönetmenin dünya görüşünü ortaya çıkarabilecek biçimsel yapılar, tekrarlar ve film yapma tekniğinin anlam yaratma ile ilişkisi auteur yaklaşımın imkânlarıyla incelenebilmektedir. Bu anlamda Roeg'i, filmlerinin biçimsel özellikleri ve yine bu filmlerde gelişen temalar ekseninde tartışmak çalışmanın auteur iddiasını geliştirmek açısından anlamlı olacaktır.

Roeg Sinemasının Biçimsel Özellikleri

İngiliz yönetmen Nicolas Roeg, film yapma tutkusuyla geçen ilk gençlik yıllarının ardından okulunda bir sinema topluluğu kurmuş, orduda geçirdiği yıllarda da film projeksiyonculuğu yaparak pek çok film izleme şansı bulmuştur. 1947'de Londra'da Marylebone Studio'larına giren Roeg burada bir takım ayak işleri yapıp, Fransız filmlerinin dublajına yardım ettikten sonra kurgu yapmanın temel ilkelerini öğrenmiştir. Ardından Joe Ruttenburg'un kamera ekibine girmiş, burada çalışırken aynı zamanda geceleri fotoğrafçılık konusunda kendini geliştirmiş ve zaman içinde çeşitli ilerlemeler kaydederek görüntü yönetmeni olmuştur. Görüntü yönetmenliği yaptığı ilk dönemlerinde cüretkâr bir şekilde sinemasal olan özel efektler uygulamıştır (Wakeman, 1988). Görsel dilini ve özellikle daha sonra ele alınacak olan renk kullanımını ilk olarak bu dönemde uygulamaya başlamıştır. Ardından yönetmenliğe geçiş yapan Nicolas Roeg, 1970'lerin başından itibaren kendine has tarzını filmlerinde geliştirerek özel bir filmografi oluşturmuştur.

Roeg filmlerinde kurgu, çerçeveleme, ışıklandırma, set tasarımı gibi unsurlar alışık olunan film yapma tekniklerindeki kuralları bozma eğilimindedir. Yarıda kesilen anlar anlatı akışındaki kopuş aracılığıyla izleyicinin filmle kurması gereken bağın içeriğini dönüştürür. Karakterler ve anlatı, parçalı bir yapı oluştururken sinemanın kodları da bu parçalanmadan payına düşeni alır (Cornelius & Rhein, 2020, s. 1427). Roeg, sinemasının biçimsel yapısını oluştururken, sıradan olandan sıyrılmak, izleyicisi ile özel bir bağ

kurmak ister. Fakat bunu konvansiyonel metotlarla yapma niyetinde değildir. O yüzden yapacağı kurgusal oyunlar bir yandan zor bir izleme deneyimine neden olur, bir yandan da sürekli bıraktığı ufak “ekmek kırıntılarıyla” izleyicisini filmlerinin içine çekmeye çalışır. Sıkça sıçramalı kesmeye başvurarak eksilteli anlatım oluşturur ve anlatı bilgisini kısmen saklayarak, izleyicisini düşünmeye sevk eder. Çerçevesini oluştururken fiziksel perspektife önem verir ve bu şekilde filmlerinin düşünsel yapısını aktarabileceğini varsayar. Roeg’e göre, “film, yönetmen kadar izleyiciye de aittir” ve bunun için abartılı çapraz kesmeler, paralel kurgu, parçalara ayırma, bulanık geçişler ve çoklu bindirmeler yoluyla izleyicisini filme dahil olmaya zorlar. Bu anlamda Roeg’in sinematik bulmacaları hileli değildir. Filmleri, diğer şeylerin yanı sıra, algı, perspektif ve zamansal şemalardaki durumlar hakkında kişisel duygular ile anlaşılabilen evrensel gerçekler içindeki büyük çelişkilerle ilgilidir. Bu nedenle, filmlerinin biçimi, felsefi içeriklerini doğru bir şekilde yansıtır (Gomez, 1981, s. 47). Özellikle *Walkabout*, *Don't Look Now*, *Dünyaya Düşen Adam* ve *Bad Timing* gibi filmlerinde yaptığı çalışma, natüralist rengi ticari sinema için deneysel kabul edilen fotoğrafçılıkla birleştirir. Ters açı kullanılarak oluşturulan görüntüler, ağır çekim ve aynaların kullanımı, distopik manzaraları iletmek için filme alınan geniş açılı mekânlar içeriği karmaşıktır. Bu filmlerin her biri, mercek parlaması ve görüntünün çevresel alanlarını gizleyen “arka plandaki aktörler üzerinde yetersiz pozlamaya düşen” çekimler kullanır (Watkins, 2018, s. 1).

Roeg filmlerinde renk kullanımının belirgin bir önemi vardır. Farklı renk tasarımları (özellikle kırmızı) birçok filminin anlatı yapısını oluşturan bir veri sağlar. Renk sadece hikâyenin aydınlatıcısı değil aynı zamanda karakterlerin evrensel uğraşlarının tasvir nesnesidir. *Don't Look Now*'ın her yerde hazır ve nazır kırmızı ceketi, *Dünyaya Düşen Adam*'da Bowie'nin turuncu saçları, *Performance*'ın kızıl saçları ve yeşil duvarları bunların birkaç örneğidir. Birçok filmde kırmızı, olumsuz ya da tehdit edici bir niteliğe bürünerek çerçevenin içini kaplar. Bazı renkler, erkeklik ve şiddet arasındaki potansiyel ilişkiye açıklamaya çalışır ya da hafıza, tanıma ve algı gibi temalarla birlikte korkunun kaynaklarına ve nasıl işlediğine dair metni uyarır. Şiddet, erkeklik, beden, bir sinestezi ya da resim anının bir söylemi olarak renk, film renginin asla pasif, durağan veya masum olmayan bir mevcudiyet olduğunu kanıtlamıştır. Rengin karmaşık bir biçim olduğunu bulmak, filmin diğer öğelerini, (örneğin kurgu, kostüm ve dekor) daha basit hale getiren rollere ve tanımlara direnen bir nokta ortaya çıkarır (Patch, 2010, s. 234-235). Roeg sinemasının söz konusu biçimsel içeriği neredeyse her zaman filmlerin temalarıyla iç içe geçmiş bir anlamsal katman üretir. Bu yönüyle filmlerindeki biçimsel üslup, filmografisi boyunca ürettiği ve taşıdığı temalarla birlikte ele alınmayı ve bütünlüğe ulaşmayı gerektirir.

Roeg Filmlerinde Temalar

Roeg filmlerinde yolculuk hem gerçek fiziksel hareket hem de metafor olarak sıkça kullanılır. *Walkabout* filmi masallardaki “kahramanın yolculuğu” anlatısının bir örneği gibidir. *Dünyaya Düşen Adam* filminde başkarakter bir yolculuk sonucunda dünyaya gelmiştir ve yeryüzünde kendini yeniden keşfedeceği bir içsel yolculuğa başlar. *Don't Look Now*, bir trajedinin aşılma çalışmasının yolculuğudur adeta, coğrafî ve ruhani

anlamda. Roeg'in karakterleri sıklıkla labirentte ilerlemeye çalışan insanlara benzetilir. Roeg, filmleri için sorular sordurarak karakterlerini başlangıçta, en azından bir süre, belirgin bir duygusal kafa karışıklığı labirentinde başıboş bırakır. Anlatısal ve psikolojik olarak labirentin içinde ilerlemeye çalışan karakterler bu süreçte, bir tür delilikle kendilerini sınırlar. Ancak Roeg kahramanlarını bir olgunlaşma veya bireyselleşmeye doğru yönlendirir (Cornelius & Rhein, 2020, s. 1429). Labirent, toplumsal düzen ve onun canlandırılmasıdır. Karakterler kendileri için doğru olanı bulma yönünde hareket ettiklerini bilmeden yolculuklarına devam ederler. Kafa karışıklığı aşılması gereken bir engel değil, uğranılması gereken bir duraktır. Roeg kahramanlarını burada, klasik sinemanın aydınlatma ve renk tasarımı arasında yaptığı gerginlikle resmeder. Kamera hareketlerini ve ışıklandırmayı karakterlerinin gittiği yönün aksine doğal bırakmayı tercih eder (Watkins, 2018, s. 1). Roeg'in kahramanları söz konusu serüvenlerde anlam arayışına varoluşsal nedenlerle başlamazlar. Pop edebiyatı sevmesiyle de ilintili olarak, Roeg karakterlerini yolculuğa hep fiziksel bir sebep sonuç ilişkisine bağlı olarak yerleştirir. Onun karakterleri, eski bir film-noirda olayların ortasına düşmüş dedektif gibi sahneye girerler ve gittikçe derinleşen anlatıda ruhsal olarak çöküşün eşiğine gelerek, bazen bir çikiş bazen de bir kayboluş ile kendilerine has yollarını bulurlar.

Filmlerinin orijinal kaynaklarına ilişkin herhangi bir ciddi çalışma, Roeg'in, yazarın edebi anlayışının görsel özünü yakalamakla pek ilgilenmediğini ortaya koyabilir. Edebi metinleri, kendi evrensel dünyasını yaratacağı olay örgüsünün omurgasını sağlamak için kullanmayı tercih eder. Onun kahramanları, belirli bir özgüvene ya da yaşam tarzına sahip, evrensel sorunlarla donatılmış bir içeriğe bürünür. Bu açıdan bakıldığında Roeg'in, ucuz romanlara ya da popüler kültür ürünlerine ilgi duyması, projelerini buralardan türetmeye çalışması anlamlıdır. Çünkü bu tarz metinler insanın temel belirli mücadelelerini anlatmaya elverişli ve yatkındır (Gomez, 1981, s. 46-47). Öte yandan Roeg, daha önce bahsedilen sinematik araçların yanı sıra, herhangi bir politik veya sosyal bağlamda değil ancak deneyimin evrenselliği ile başa çıkmak ve "izleyiciye yardım etmek" için birçok farklı gönderme kullanır. *Performance*'da çok kez Jorge Luis Borges'e, *Dünyaya Düşen Adam*'da Amerikan ve İngiliz filmlerine ve tüm filmlerinde eklektik müzik notaları aracılığıyla geleneksel olarak tarih, psikoloji ve Hristiyanlık ve pagan kültürlerine atıfta bulunur (Gomez, 1981, s. 51).

Roeg'in filmleri ayrıca, olay örgüsünün görünüşte kaderi elinde gözüken karakterlerine sempati duymayı veya onlarla empati kurmayı bekleyen geleneksel sinema izleyicilerini de hayal kırıklığına uğratar (Gomez, 1981, s. 50). Roeg, nadiren seyircisinin rahatça özdeşleşebileceği karakterlere yer verir. Karakterleri, hikâyelerinin karmaşık dünyalarının bir parçası olma yönünde kurgular. İzleyiciye de bu engelleri aşarak karakterlerin içsel yolculuğuna katılma şansını çok kısıtlı anlarda sağlar. Örneğin, *Don't Look Now* ile yaptığı deneyinde yabancılaşmayı merkeze alır. Kahramanı John Baxter'ı kendi korkularının kurbanı yapmak için çalışır. Aynı yapay yaşam kurgusu (ve sonrakinin inkârı) *Dünya'ya Düşen Adam*'da kendini gösterir. Dünya dışından gelen Newton modern hayata aşırı maruz kalmaktan muzdarip olduğunda ve filmin sonunda fazla insancıl hale geldiğinde, yine yabancılaşma teması devreye girer. Bu filmlerin her ikisinde de rasyonel ve irrasyonel arasındaki sınırlar, her bir durum diğerine doğru ilerlerken çözülür. Rasyonel

tasarımlara katı bir bağlılık John Baxter'ı mahvedip onu deliliğe ve ölüme götürürken, Newton'un insanlara olan mantıksız inancı da sonunda ona ihanet eder (Cornelius & Rhein, 2020, s. 1430).

Roeg sinemasının buraya kadar incelenen auteur yaklaşım eksenli yapısının billurlaştığı filmlerden bir tanesi *Dünyaya Düşen Adam*'dır. Film, Roeg sinemasının auteur özelliklerini yansıtmaya ve yönetmenin kişisel, düşünsel, tematik ve biçimsel imzasını taşıması nedeniyle inceleme ve tartışma açısından zengin imkânlar sunar.

Bir Düş veya Gerçeklik Olarak *Dünyaya Düşen Adam*

Bir auteur olarak Nicolas Roeg filmlerini ele alırken ön plana çıkan unsurlar karakterler, anlatının yapısı, hikâyenin kurgulanışı, filmlerdeki temalar, uyarılma tarzı, renk ve müzik kullanımınıdır. Bu açılardan *Dünyaya Düşen Adam* ayrıntılı bir şekilde incelendiğinde ilk olarak filmin hikâyesine bakmak, onun ana problematiğine ve Roeg sinemasına dair çokça ipucu verir.

Film, Walter Tewis'in 1963 yılında yayınlanan, aynı adlı romanından uyarlanmıştır. İki eserin örtüştüğü ana hikâyede Salwolke'nin (1993, s. 53) de belirttiği gibi, pek çok bilimkurgu hikâyesinden aşına olunduğu üzere, uzak bir gezegenden bir yabancı gelir ve insanlardan çok daha ileri yeteneklere sahiptir. Fakat Roeg'in de bir röportajında vurguladığı biçimde, aslında tüm film zengin bir münzevinin aklında meydana gelmiş de olabilir (aktaran Salwolke, 1993, s. 53). Bu ihtimali mümkün kılan ise Roeg'in filmde esas olarak karakterin iç dünyasına odaklanmasıdır. Nitekim *Dünyaya Düşen Adam*'da bilimkurgu unsurlarından ziyade ana karakterin yalnızlık duygusu ve etrafındaki hayata uyumlanma problemi ile -bir gezegenden ziyade- dünyadaki alt üst edici yaşam ön plandadır (Fuller, 2008).

Filmin kitapla da örtüşen ana hikâyesinde, dünya dışı bir yerden gelen yabancıların elinde birçok ileri teknolojinin patenti vardır, bunlar sayesinde oldukça zengin olur ve bir uzay mekiği inşa etmeye girişir. Bunu yapmaktaki amacı ise, su dâhil her türlü doğal kaynağın kendi gezegeninde tükenmiş ve gezegendeki yaşamın son bulmak üzere olmasıdır. Kitapta olan ancak filmde yer verilmeyen bir başka amaç ise, insanlığı olası savaşların yıkıcılığından ve yok ediciliğinden kurtarmaktır. Keza Newton'un gezegeni zamanında oldukça zengin kaynaklara ve ileri teknolojiye sahip olsa da kendi hemcinslerinin hırsları yüzünden uzun yıllar süren savaşlarla kaynakları yok olmaya yüz tutmuştur. Dolayısıyla Newton (kitapta) insanlara "sizi sizden kurtarmaya geldim" demekte ve bunu ise en ileri teknolojileri tekeline alarak, teknolojinin insanların hırslarının aleti olmasını önleyerek başaracağını düşünmektedir.

Bu noktada Roeg'in kitapta yer alan bu önemli bir unsura filmde yer vermemesinin nedeni, yukarıda da söylendiği gibi, Newton'un dünya dışı bir yerden gelmesinin bir düşten ibaret olabilme imkânını güçlendirmek olabilir. Söz konusu durumu bir düş olarak yorumlamaya izin veren bir diğer sahne de kitapta Newton'un Bryce'a dünya dışı bir varlık olduğunu itiraf ederken bir otel odasında olmalarına rağmen, filmde itirafın çöldeki bir kulübede, ekrandaki western filmleriyle kurgulanmış rüya ve/ya gerçekdışı

sayılabilecek bir atmosferde gerçekleşmesidir. Filmin genel akışıyla ve görüntü yönetimiyle uyumsuz bu sekans, izleyiciye yabancılaştığı ve şüphe hissettiği bir seyir deneyimi sunar. Yabancılaşma ve şüphe hissini doğuran ana unsur ise görüntü yönetimi, çekim açıları, müzik ve renk kullanımınıdır. İlgili sekansta öncelikle genel çekimde çölde bir araba kameraya doğru yaklaşır. Bu görüntüye kovboy filmindeki at ve silah sesleri eşlik eder. Ancak sonrasında seslerin Newton'un izlediği bir filmde geldiğini görülür. Ardından Bryce başında fötr şapkasıyla, adeta bir kovboy gibi yürüyerek Newton ile bir araya gelir ve sohbetlerine western filmlerindeki gitar tınıları eşlik etmeye başlar. Yer yer yakın çekimlerin bulunduğu, yer yer de geniş açıda Newton'un uzaklara baktığı bu sahnede, Bryce'in, Newton'un dünyalı olmadığına dair, beklediği itiraf gerçekleşir. Sekansın sonunda ise Farnsworth ile yardımcısının/sevgilisinin yer aldığı, Hitchcockvari bir gerilim filmi izlenimi veren bir başka sahneye atlanarak, izleyicideki yabancılaşma duygusu daha da katmanlanır. Aktarılmaya çalışılan görsel stil ve sıçramalı anlatı yapısı hem önceki bölümde dile getirilen Roeg'in genel sinematografisi ile hem de filmdeki temel yabancılaşma teması ile uyumludur. Adeta film boyunca dış bir gezegenden gelen Newton'un yaşadığı yabancılaşma hissi, anlam kargaşası, iç sıkıntısı ve uyumsuzluk filmin kendine içkin yapısı nedeniyle seyircide de oluşturulur. Bu da bir auteur olarak Roeg'in başarısıdır. Çünkü roman her ne kadar okuyucuya kelimeleri zihninde özgürce görselleştirme olanağı sunsa da okur sadece dışarıdan bir tanıklık sürdürür. Filmde ise sinemanın sunduğu tüm teknik unsurların bileşimi ve yönetmenin imzasının sağladığı atmosfer nedeniyle başka bir anlam evreni oluşturulur.

Öte yandan Leach (1978, s. 375) bu sekansı Roeg'in doğrusal zamana bir itirazı olarak yorumlar ve filmde Newton'un gezegeninin başka bir gezegen değil, dünyanın geleceği olabileceğini iddia eder. Bu iddiayı ilgili sekansta Bryce'in Newton'a gezegeninin nerede olduğunu sorduğunda elini ufukta belli belirsiz olarak sallanmasına; Newton'un ailesinin ilk gözüktüğü görüntülere «Hatırlıyor musun?» şarkısının eşlik etmesine; Mary Lou'nun da bahsettiği üzere her geçen gün trenlerin azalmasına (Newton'un ailesi bir tren istasyonuna benzer yerde onu bekler) ve Newton'un farklı zamanlara dair görüntüler görebilmesine dayandırır. Leach'in (1978, s. 375) dikkat çektiği bir diğer konu da pek çok sekansta farklı türde eylemler ve anlam düzeylerini içeren anıştırmaların filmde yer almasıdır.

Roeg sinemasının parçalı ve karmaşık anlatım yapısının bir ögesi olarak hem zamansal hem de anlatsal olarak filmde sahneler genellikle birbirine anlam katacak şekilde bir araya gelir, birbirinin üzerine biner. Bunlardan ilki, Bryce ile sevgilisinin sevişme sahneleri ile Newton'un bir restoranda izlediği Japon tiyatrosunun paralel kurgusunda izleyiciye sunulur. Başlangıçta birbiriyle alakasız gözükten bu sahneler, savaş ve sevişmenin vahşilik ve akıl dışılığında birleşmesini anlatır gibidir. Öte yandan bu paralel kurgunun bir diğer nedeni de filmde açık bir şekilde anlatılmasa da, Newton'un çok uzaktaki görüntü ve seslere tanık olabilmesidir. Nitekim kitapta daha belirgin olarak yer alan bu mefhum, filmde Newton'un mutfakta kendi kendine konuşan Mary Lou'yu duyabilmesiyle görselleşir. Benzer bir paralel kurguda Bryce farklı kadınlarla –hepsi de öğrencisidir- sevişir, ancak hepsiyle aynı sohbeti sürdürür. Başka bir açıdan da kadınlar onunla aynı sohbeti sürdürürler. Nitekim kadınlar onu sürekli olarak babalarıyla kıyaslarlar.

Bu sırada Newton asansörün bozulmasından ötürü yaralanmıştır ve Mary Lou (kitapta Betty Jo) otel odasında ona bakmaktadır. Bu defa Newton'un Bryce'ı duyabildiği daha belirgindir çünkü Newton'un duyduğu sesler onu rahatsız eder ve bir radyonun frekans yitirmesinde olduğu gibi, sesler boğuklaşır. Bu paralel kurgu ile üretilmiş sekans üç açıdan önemlidir. İlki yine Newton'un farklı zamansal düzlemleri sezebilmesini tasdikler. İkincisi bu eş zamanlı kurgu Newton ile Mary Lou arasında doğacak aşk ilişkisinin habercisi olma niteliği taşır. Üçüncüsü ise kitapta yer almadığı şekilde hem Bryce hem de Newton'un seks ile ilişkisini yorumlamaya olanak verir.

Kitapta Bryce'ın herhangi bir kadınla ilişkisi olmadığı halde, filmde çok sayıda genç kadınla birlikte olduğu görülür. Loughlin (2004, s. 246-248) bu sevişmeleri fallik ve şiddet dolu, Mary Lou ve Newton arasındaki ilk sevişmeler ve Newton'un karısıyla olan sevişmelerini ise aseksüel ve sakin olarak nitelendirir. Fakat Mary Lou ve Newton arasında romantik olarak başlayan birleşmeler zamanla yerini daha fiziksel, maneviyattan uzak ve şiddetli olana bırakır. Roeg filminde cinselliği karakterlerin birbirleriyle kurdukları bağ ve yakınlıkları ile yabancılaşma ve uzaklaşmalarını anlatmak için kullanır. Nitekim Mary Lou ve Newton'un ilk sevişmeleriyle koşut giden sahnelerde mikroskoptan birtakım canlılara bakan Mary Lou'ya Newton tüm evreni gözlemleyebileceği bir teleskop hediye eder. Yakınlıklarının eğrilemesini merceğin büyümesi sağlar. Bu görüntülere paralel kurgulanan diğer sahnede birlikte bir ev kurarlar. Ardından Bergman'ın *Persona* (1966) filmini çağrıştırmaya yüz yüze profilden ve doğrudan kameraya bakar şekilde portrelerine yer verilir. Loughlin (2004, s. 246) bu sahnede, ikisinin arasındaki benzerliği ve bütünlüğü vurgulamak için renklerdeki solukluğun kullanıldığını söyler. İki ayrı yüz vardır ancak bu yüzler neredeyse birbirlerine eşdeğerdir. Keza sonraki sahnede de bedenleri birbirlerine bütünleştirilmiş, kaynaştırılmış bir Mary Lou ve Newton vardır.

Film ilerledikçe Newton'un kendine yabancılaşmasıyla Mary Lou ile arasındaki mesafe de açılır. İlk dönemki derin ve duygusal sevişmeler yerini şiddet ve hazzın ön planda olduğu neredeyse hissiz ve bayağı bir birleşme haline bırakır. Nitekim bu dönemde Newton artık "insan" olmanın boş vermişliğine kapılmış, bir anlamda yozlaşmıştır. Dolayısıyla -kitapta Anthea'daki- eşiyile olan sevişmelerini düşlemesi de bu döneme denk düşer. Çünkü bu sevişmeler Loughlin'in (2004, s. 248) de belirttiği gibi neredeyse bedensel imkânların ötesinde, vücutların havada süzülmesi bir bale gibidir. Aynı zamanda bu sahneler, sanatsal, narin ve naif bir bütünleşme anı olarak da tanımlanabilir.

Tom Milne'e (1976) göre Newton geçirdiği değişim ile diğer karakterlerle bütünleşmektedir. Newton, gücünün ve itibarının artması ile Farnsworth'e, alkolizm ve duygusal bağımlılığı ile Mary Lou'ya ve sinik umursamazlığı ve cinsel davranışı ile de Bryce'a benzer. Fakat karakterlerin ortaklıkları bunlarla sınırlı değildir. Salwolke (1993, s. 56) Newton'un film boyunca giderek artan bir şekilde Farnsworth'e benzediğini söyler: İkisinin de gözlük takması, fiziksel kırılkanlıkları, entelektüel kapasiteleri ve diğer kişilere güven duymakta çekinceli davranmaları benzerliklerden bazılarıdır. Öte yandan filmde yer alan tüm ilişkilerin, yayınlandığı dönem için kısmen sarsıcı olduğu söylenebilir. Her ne kadar 68 hareketiyle birlikte cinsel özgürlükler, ırkçılık gibi mefhumlar büyük oranda tartışmaya açılmışsa da bu gelişmelerin medyadaki görünürlüğü hala sınırlıdır. Filmde

Newton dünyalı bir kadınla, Farnsworth yardımcısı olan Trevor ile, Bryce öğrencileriyle, bir siyah erkek bir beyaz kadınla birlikte. Üstelik bu ilişkilerin hiçbiri kitapta yer almaz ve Mary Lou'nun anaç haline uygun şekilde platoniktir.

Öte yandan kitapta Mary Lou daha yaşlı bir karakterken, filmde gençtir. Filmin sonunda Bryce ve Mary Lou yaşlanırlar ve Mary Lou kitaptaki portesine benzer bir görünüme bürünür. Burada ilginç olan nokta, tüm karakterler belirli bir oranda yaşlanırken, Newton'un aynı kalmasıdır. Roeg bir röportajında bu durumu şöyle açıklamıştır: "Zaman ve yaş arasındaki mücadele beni büyülüyor. İnsanlar farklı hızlarda yaşlanıyorlar. Bowie hiç yaşlanmıyor. Belki insanlar başka insanların ışığı altında yaşamaya başladıklarında, kendilerine bir şekilde ihanet ettiklerinde yaşlanmaya başladılar" (aktaran Salwolke, 1993, s. 60).

Roeg'in, David Bowie'yi Newton karakteri için seçmesi tesadüfi değil, o döneme kadar Bowie'nin inşa ettiği müzisyen kimliğiyle ilişkilidir. Bowie, o güne kadar gerçek ve hayali kişiliklerinin birleşimi olan Ziggy Stardust, Aladdin gibi personalarını geride bırakmış ve filmdeki "İnce Beyaz Dük" görünümüne bürünmüştür. Dahası Bowie'nin o güne kadar ironisini yaptığı pop-star klişeleri, gay olduğuna dair açıklamaları ve buna rağmen evlenmesi gibi çizdiği farklı müzisyen portreleriyle rock evreni için bir uzaylıdır. Bunun yanında uykusuz, zayıf, solgun ve kırılğan fiziksel görünümüyle de Newton karakterine oldukça uygundur (Loughlin, 2004, s. 241-243).

Bir yandan da Roeg'in filmde başrol için bir rock starı seçmesi ilk olmadığı gibi, son da değildir. 1970 yılında çektiği *Performance* filminde Mick Jagger oynamış, 1980 tarihli *Bad Timing*'de de Art Garfunkel filminin kahramanı olmuştur. Roeg'in karakteri konusunda ele alınması gereken bir başka husus da Wakeman'in (1988) de dile getirdiği gibi, Roeg'in kahramanlarının izleyicinin özdeşleşmekte oldukça zorlandığı karakterler olmasıdır. Yönetmenin bunu bilerek yaptığını söyleyen yazar, bu yolla Roeg'in filmin grameri ile oynayarak izleyiciyi yadsıdığını söyler. *Dünyaya Düşen Adam*'da, Newton'un diğer karakterlerle benzeşimi noktasında da değinildiği üzere, hiçbir karakter olumlu özellikleriyle ön plana çıkmaz. Her birisi kusurlu ve olumsuz özellikleriyle vardır ve bu karakterlerin nitelikleri hem içsel hem de maddi bir yolculuk içinde olan Newton'a sirayet eder.

Bir önceki bölümde bahsedildiği gibi, Roeg'in karakterleri bir labirente ilerlemeye çalışan, olgunlaşma, bireyselleşme ve delilikle sınanan ve bir şekilde kendi yollarını bulan kişilerdir. Bu bağlamda Newton da ister başka bir gezegenden ya da gelecekte gelmiş olsun ister izleyici onun kendi iç yolculuğuna tanık olmuş olsun, tüm bu evreleri yaşar. Başlangıçta belli bir hedef uğruna rasyonel adımlar atan Newton, alkolle, insanlarla, medyayla ve kolluk güçlerince sınanır. Alkol tüketiminin deforme ettiği zihin halinden çıkmaya çalışırken güvendiği kişilerin ihanetine uğrar, sığındığı televizyon programları onu deliliğe iter, hükümet tarafından esir alınır.

Filmde açık olmasa da kitapta Newton dünya hakkındaki bilgilerini televizyon izleyerek öğrenmiştir. Anthea'daki yaşamını özlediğinde ve kendini diğer insanlardan

yalıtmak istediğinde etrafını televizyonlarla kuşatır. Doyumsuzluğunu yansıtır şekilde, her geçen gün karşısındaki ekran sayısı artar. Ancak bu onun derdine çare olmaz. Ayrıca dünyadaki deneyimi arttıkça televizyonun esasında dünya hakkında doğru bir temsil sunmadığını anlar. Bryce’a “Televizyonun garip yanı size her şeyi söylememesi. Sizin dünyanızdaki tüm yaşamı gösteriyor ama hala saklı kalan gizemler var” der. Bryce da “Belki bu televizyonun doğasından kaynaklanıyordur” diye karşılık verir. Buradaki diyalog, Baudrillard’ın simülasyon kuramını hatırlatır. Ona göre günümüzün ait olduğu dönem hiçbir yerde bir gerçekliğe temas etmeyen gösterenlerin ya da temsillerin sonsuz dolaşımında olduğu simulakra çağıdır. Üretim bu çağda yerini yeniden üretime bırakmıştır ve taklit belirleyici konumdadır (Ryan, 2011, s. 514). Gerçeklerden öte, taklit ve temsillerin dolaşımında olduğu bir “gerçeklik” yaşanmaktadır. Buradaki konuşmanın temas ettiği bir diğer nokta da deneyime ilişkindir. Nitekim sohbetin ilerleyen kısımlarında, daha önce İngiltere’den gelmiş olduğunu söyleyen Newton, Bryce’ın dile getirdiği, İngiltere Kraliyet Filosunun sloganı olan “Per ardua ad astra” (Zorluklardan, Yıldızlara) deyişini bilmez ve hem Bryce bu duruma şaşırır hem de Newton yine onu insan kültürüne hazırladığını düşündüğü televizyonun handikabına düşmüş olur. Keza Schutz’ın (2018, s. 85) da belirttiği gibi “gündelik yaşam dünyası” deneyimlerle oluşturulmuş bir öznelarası dünyaya işaret eder. Gündelik yaşamdaki kişilerarası ilişkiler de deneyimlerle oluşturulmuş bilgi stoklarına dayanır. Açıktır ki televizyon Newton’a bu bilgileri sunamaz. Deneyimin eksikliği onu sürekli yarı yolda bırakır. Dolayısıyla insanlarla temasını yitirdiğinde her geçen gün daha da çoğalan sayıda televizyonla etrafını çevirip, ona kapanması da sonrasında televizyondan nefret edip: “Aklımdan çıkın, hepiniz. Beni rahat bırakın” diye isyan etmesi de bundandır.

Bu sahnelerde olduğu gibi Roeg, film boyunca izleyiciye sürekli olarak çok anlamlı ve katmanlı bir seyir deneyimi sunar. Filmde hiçbir gereksiz sahne olmadığı gibi, çoğu sahne hem birbirine göndermede bulunur hem de metinlerarası okumalara açıktır. Bu bağlamda *Dünyaya Düşen Adam*’daki televizyon sahnelerinin filmin diğer sahnelerine verdiği referanslara değinen Leach (1978, s. 371-372), Roeg’in bunu *Performance*, *Walkabout* ve *Don’t Look Now* filmlerinde de işlediğini ve yönetmenin bu yolla izleyiciyi kaotik bir dünyada, görünüşte parçalanmış bir yapıda tutarlılık bulma sorununa ortak etmek için yaptığını söyler.

Metinlerarasılık bağlamında filmdeki en önemli imgenin “İkarus’un Düşüşü” tablosu ve tabloya ilişkin W. H. Auden’in “Musee des Beaux Arts” adlı şiirinin olduğu söylenebilir. Hem kitapta hem de filmde İkarus, Newton’un bir eğretilmesini temsil eder. İkarus mitinde baba Daedalus Girit’te sürgündedir. Minos adlı tanrı ona kara ve deniz ulaşımın yasaklamıştır. Anayurduna dönmek için gökyüzünden başka çaresi olmayan Daedalus kuş kanatlarını birleştirerek kendisi ve oğlu (İkarus) için yeni kanatlar yapar. Oğluna alçaktan uçarsa denizin kanatlarını ağırlaştıracağını, yüksekte uçarsa da güneşin kanatlarını yakacağını, bu nedenle de orta yoldan gitmesi gerektiğini söyler. Fakat yüksekte uçmaya karşı koyamayan İkarus’un kanatları erir ve denize düşer (Ovidius, 1994, s. 189-190). Bu mitin kaynak olduğu, Bruegel’in “İkarus’un Düşüşü” tablosunda denize düşmüş İkarus’un sadece bacakları gözüktür. Tablodaki köylüler ise onun düşüşüne yönelik herhangi bir ilgi göstermezler. Philip McCouat (2015) tabloya

ilişkin çok sayıda yorum olduğunu, fakat tabloyu meşhur eden ve filmde de yer alan W.F. Auden'in şiirinin de odaklandığı gibi, öne çıkan yorumun insanların diğer insanlara yönelik kayıtsızlıkları ve acılarına yüz çevirmek olduğunu söylemektedir.² Bu iddiayla uyumlu bir şekilde, filmde Newton'un sahibi olduğu yayınevini bastığı kitapta şiirin şu kısmı geçer: "Mesela Bruegel'in İkarus'unda/nasıl da her şey felaketten uzakta/bir köylü su sesi duymuştu/vazgeçmiş bir ağlamaydı/ama felaket değildi onun için/görölmeye değer görkemli geminin... gitmesi gereken bir yer vardı/ve sessizce yelken açtı.../güneş ise yeşil sudan çıkan bacaklarına vuruyordu, gökten düşen çocuğun." Filmde tablonun gözüktüğü ilk sahnede Bryce sadece genel olarak resme bakar. Tabloya yeniden baktığında ise şiiri okur ve tablodaki bacaklara dikkat eder. Newton'un İkarus'a olan en büyük benzerliği, İkarus'un kanatlarını güneş parçalamışken, Newton'unkini insanların parçalamasıdır. Mitte karşı konulamayan güneş, filmde yerini insanlara bırakmıştır. Bunun yanında tablonun genel kabul gören yorumunda olduğu gibi, Newton'un düşüşüne kimse aldırış etmemiştir. Güvendiği kişiler ona ihanet etmiş, Bryce o alıkonmuşken tüm yardım çabalarına yüz çevirmiş, evinde onu ağırlarken röntgenini çekmiş; Mary Lou, Bryce'ın yönlendirmesiyle Newton'u kimliğini ifşa etmesi için ikna etmeye çalışmış, Farnsworth ise onu kurtarmak için herhangi bir çabaya girişmediği gibi, hükümetin adamları evini bastığında onlarla iş birliği yapmayı kabul etmiştir.

Filmin sonlarına doğru dikkat çeken bir diğer ayrıntı da Mary Lou ile Newton'un saçlarının aynı renk olmasıdır. Bu yolla iki karakterin kırılğan, feminen ve depresif karakteri fiziksel görünümüleriyle de vurgulanmıştır. Keza, daha önce de söylendiği gibi, Roeg'in filmlerinde renk kullanımı tesadüfi değildir ve yönetmenin sinemasında kırmızı, genellikle tehlikeye ve olumsuzluğa işaret eder. Dolayısıyla esaretteki Newton ve Mary Lou'nun kırmızı saçları, karakterlerin benzeşimine olduğu kadar birbirlerinden kopuşlarına da bir göndermedir. Nitekim bu son birlikteliklerinde ikisi de artık birbirlerini sevmediklerini söylerler. Kurusıkı tabanca ile birbirlerini vurarak eğlenmeleri de ilişkilerinin geri dönülmez bir biçimde bitmesinin bir temsilidir. Öte yandan Newton'un filmin başından itibaren turuncu olan saçları onun tehlikeli bir işe soyunduğunun ve yolculuğunun başarıya ulaşmayacağına da habercisidir. Başka bir gezegenden, gelecekte ya da İngiltere'den de gelmiş olsa, filmin esas meselesi, İkarus'un tablosunda da olduğu gibi, insanların bencillikleri, birbirlerine kayıtsızlıkları, ihanetleri ve iyi olmaktan ziyade hemsinlerine olan kötü etkileridir.

Roeg tüm bu öyküyü oldukça kafa karıştırıcı bir biçimde anlatır. Wakeman'ın (1988) da belirttiği gibi, Roeg'in kısaltılmış, eksilteli, dolaylı kurgusu dönüşümleri, bağlantıları maskeler; anlatsal bilgileri ve değer yargılarını izleyiciden esirger ve izleyiciyi düşünüp taşınıp spekülasyonlar üretmeye zorlayarak o ana kadarki öyküyü yeniden gözden geçirmeye iter. Filmin sonlarına kadar Newton'un kimliği konusunda izleyici bir fikre sahip olamaz. Onun geçmişi ve geleceği görme kabiliyeti, telepatik güçlerinin ve uzaktaki

²İkarus'un Düşüşü tablosunun farklı versiyonları, Auden'in şiiri ve tablonun ayrıntılı yorumlanması için Bknz: McCouat, P. (2015) "Pieter Bruegel: Ikarus'un Düşüşü". (Çev. Alper Güngör). Oggito. Web: <https://oggito.com/icerikler/pieter-bruegel-ikarusun-dusus/66876#:~:text=G%C3%B6r%C3%BCnenin%20ard%C4%B1nda%20daha%20nice%20g%C3%B6r%C3%BCnmeyeniyle,de%20resimleri%20fazla%20ilgi%20g%C3%B6r%C3%BCyordu>.

Yazının orijinal ve geniş hali için bknz: McCouat, P. (2015). "Bruegel's Icarus and the perils of flight", Journal of Art in Society. <https://www.artinsociety.com/bruegels-icarus-and-the-perils-of-flight.html>

sesleri görüp duyma becerilerinin olup olmadığı konusunda hep bir ikircik vardır. Roeg bunları bize gösterir ama bu sahnelerin aniden kesilmesi, izleyicide bir yandan düşten uyanma etkisi yaparken bir yandan da geçiştirilen bu sahneler üzerine düşünecek çok zaman bırakmaz. Bunların yanında Newton'un arabada 50 km hızla giderken bile başının ağrması, asansörde yaralanıp hastalanması, Mary Lou'nun onu kucağında taşıyabileceği kadar hafif olması, suyuna tablet atarak içmesinin nedeni gibi pek çok konu da Roeg'in yaptığı eksiltilere örnektir. Romanda açıklanan bu unsurların nedenlerine filmde yer verilmez. Daha önce de değindiğimiz gibi, Roeg edebi metinleri kendi evrensel dünyasını yaratacağı olay örgüsünün omurgasını sağlamak için kullanmayı tercih eder (Gomez, 1981, s. 46). Walter Tevis'in bir bilimkurgu romanı olarak yazdığı eser, filmin senaristi Paul Mayersberg'in (1975, s. 226) de dediği gibi, bilim kurgu unsurunun önemli olduğu ancak başat unsur olmadığı bir filme dönüşmüştür. Filmde bilim kurgunun yanında gizem, western ve romantizmin de dâhil olduğu çok sayıda film türünün özellikleri vardır. Filmi bir sirk gösterisine benzeten Mayersberg (1975, s. 231) bir sirkteki gibi filmde de komik, şiddetli, üzücü, korkunç, muhteşem, romantik pek çok sahnenin birbirini takip ettiğini belirtmektedir. Fakat en nihayetinde filmdeki öyküsel değişikliklerin yanında, Roeg'in tüm filmlerinde izi sürülebilen kurgusu, geçişleri, parçalı anlatı yapısı, renk kullanımı ve karakterini ele alış tarzıyla roman, ilk bakışta Roeg'e ait olduğu belli olan, onun auteur izlerinin açıkça takip edilebildiği yeni bir esere dönüşmüştür. Söz konusu yenilik aynı zamanda Roeg sinemasının özgün biçimsel ve tematik unsurlarını barındıran genel yapıya işaret etmektedir. Roeg ister senaryosu başka bir kalemden çıkmış olsun isterse de bir kitaptan uyarlamış olsun filmlerini onu auteur kılacak niteliklerle donatmıştır. Bu anlamda auteur yaklaşım aracılığıyla inceleme ve tartışmaya açık bir filmografi yaratmıştır.

Sonuç ve Değerlendirme

Bir film ve/ya yönetmeni incelenmenin çeşitli yolları vardır. Filmi ele alırken genellikle konu, ele alınan ana problem, bunun sinemanın olanaklarıyla nasıl görselleştirildiği, türsel uyulaşmalar, yönetmenin filmografisinde ilgili yapının yeri, sinema alanına sunduğu yenilikler söz konusu edilebilirken; bir yönetmeni odak noktası almak, genellikle yönetmenin sinemasal serüvenindeki değişimleri, benzeşimleri ve kendine has dili incelemek gibi yollarla mümkündür. Bu çalışmada auteur kabul edilen bir yönetmenin sinemasının belirli bir kesimine ve bu dönemi temsil eden bir filme yoğunlaşmak, Roeg sinemasını daha ayrıntılı olarak anlamaya yardımcı oldu. Daha önce yapılan Roeg çalışmaları yönetmenin sinemasının teknik ve anlamsal içeriğini tartışmakta (Watkins, 2018; Gomez, 1981) ya da yönetmenin bir ya da birkaç filmini ele alarak bu filmleri üzerinden onun sinemasını değerlendirmeyi (Cornelius & Rhein, 2020; Patch, 2010) temel almaktadır. Bu çalışma açısından Roeg'i auteur yaklaşımıyla değerlendirmek, filmografisindeki biçimsel ve tematik eksenler bazında eserlerine yoğunlaşmak onun bir yönetmen olarak değerini ve sinema tarihindeki yerini belirginleştirme açısından bir imkân sağladı.

Roeg, insanın hayattaki yolculuğuna "kafayı takmış", esnek, incelikli ve özgürce sinema dilini eğip büken bir sanatçıdır. Onun bu yönü çalışma boyunca ismi geçen tüm filmlerinde görülebilir. *Don't Look Now*, *Performance* ve *Dünyaya Düşen Adam*

filmlerinde renklere olan saplantılı ilgisi; *Walkabout* ve *Bad Timing*'de kullandığı geniş açılarla mekânı kaosu ürettiği ve yeniden ürettiği bir uzam olarak kurgulaması, üstelik bu biçimsel yönün hayatın karmaşıklığının bir eğretilmesi olması Roeg sinemasının bazı genel unsurlarıdır. Onun sinemasal vizyona sahip, anahtar temalara, türsel içeriklere, görsel stillere ve en önemlisi tekrarlanan motiflere sahip bir yönetmen olduğu söylenebilir. Neredeyse çalışma boyunca adı geçen her filmde tekrarlanan içsel yolculuk teması, insanın diğer insanlar ve dünyadaki yaşam tarafından sınanması, filmlerinde farklı türleri harmanlayarak özel bir türsel biçim yaratabilmesi, belirli bir amaca yönelik ve içeriği yönlendirme niyetiyle oluşturulmuş bir renk kullanımı gibi öğeler onun sinemasının auteur içeriğini oluşturur. Benzer şekilde, senaryo ne olursa olsun, belirgin bir temayla hep “aynı” filmi çeken, tutumu tekrara dayalı, karakterleri üzerinde benzer ahlaki yargıları devam ettiren, birçok filmde de bu bağlamı sunan bir yönetmendir. İlk dönem filmlerinin herhangi birine bakıldığında onun sinemasal stili kendini hemen belli eder ve dikkatli bir izleyici onun adını görmese de izlediğinin bir Roeg filmi olduğunu dillendirebilir. Hem teknik olarak belirli bir film diline sahip olduğuna hem ayırt edici bir kişiliğinin olduğuna hem de en önemlisi filmlerinin içsel bir anlamı olduğuna izleyicisini ikna eder. Roeg kişisel derdini, filmlerinde yaratmaya çalıştığı içsel anlamı sinemanın teknik unsurlarıyla da olabildiğince destekleyen, söz konusu unsurlarla bir oyuncak hamuruyla oynar gibi oynayan, başka bir deyişle, filmlerindeki içsel anlam ve biçimsel yöntemin uyumu için her yolu deneyen bir yönetmendir.

Sinemanın edebiyat, müzik, resim, mimari gibi yazınsal, görsel ve işitsel tüm sanat dallarını bünyesine katabilen bir sanat dalı olması içeriksel anlamda onu zenginleştirdiği gibi, özgünlüğünü de sağlar. Sinemanın bu yönünden yararlanmak isteyen yönetmenler, çok katmanlı anlam yapıları oluşturabilirler. Bu bağlamda *Dünyaya Düşen Adam* bir romana yaslanan, içinde özgün müziklerin, Brueghel'in tablosunun, Auden'in şiirinin yer aldığı, izleyiciyi bir tüketim edimine hapsedmektense, çoklu yollardan besleyen, kafa karıştıran, düşündüren, zorlayan ama peşinden sürükleyen, kısacası bir sanat eserinin yaratması gereken en önemli etkileri seyircisine zerk eden bir yapıttır.

Sonuç olarak, Roeg'in kendini başka yazarların fikirleriyle sınırlamadığını ve uyarlamasını yaptığı, senaryosunu başkalarından emanet aldığı metinleri yepyeni bir yapıta dönüştürdüğünü söylemek mümkündür. Sinemanın gelişiminde ve kendine daha “itibarlı” bir yer edinmesinde edebi kitapların filme çevrilmesi önemli bir yer tutmuş, fakat bu durum beraberinde sinemanın kendine has bir sanat dalı olup olmamasını tartışmasını da doğurmuştur. Bu tartışmada sinemanın özerkliğini destekleyen en önemli argüman ise, yönetmenlerin, edebi eserleri kendilerine has yorumlamaları ve teknik unsurları kullanım biçimleriyle bambaşka bir yeni esere dönüştürebilme potansiyelleri olmuştur (Mirza, 2016). Günümüzde halen sinema ve edebiyatın değer üstünlüğü ya da bir uyarlamanın taşınması gereken unsurlar hakkında görüş ayrılıkları olsa da Roeg gibi sinemanın bütünleştirici potansiyelini farklı şekillerde açığa çıkaran, film üretim olanaklarıyla sinemaya has yepyeni bir dil yaratma konusunda usta olan yönetmenler sinemanın kendine özgü ve büyüleyici bir sanat biçimi olduğunu yeterince kanıtlamışlardır.

Extended Abstract

Auteur is the director who puts his thoughts and feelings into the film. Unlike other directors, he does not just visualize the script in his hand. The auteur is the person who reflects his personality to the film with his image editing, camera movements, the formal features and themes he constantly uses. As an individual, he puts himself into the film and becomes the auteur in the form he creates. The technical skill of the director does not make him an auteur. However, the auteur director is expected to add his technical skills as well as his individual side to the film. In the context of auteur theory, it is not enough to determine the location of the director and to examine a film only from the auteur's point of view. This would undermine the interest in the movie. There may be meanings in the film that the director did not aim for. There may be elements that even the director himself missed. Trying to remove such content from the film should also be a part of the critical view. Therefore, this deficiency can be completed with a structuralist perspective or it can be reinterpreted with a new perspective. Thus, structuralist critique does not remain a perception of similarities and repetitions. It also encompasses the system of differences and oppositions.

In this study, a period of the filmography of Nicolas Roeg, one of the auteur directors, is examined with reference to the auteur theory, but not limited to it. In the context of auteur theory, the formal and thematic features of Nicolas Roeg's cinema have been determined. Then, the movie *The Man Who Fell to Earth* is discussed in detail.

Elements such as editing, framing, lighting, and set design in Roeg films tend to break the rules of conventional filmmaking techniques. In Roeg's films, reverse-angle images, slow motion and the use of mirrors, and wide-angle spaces filmed to convey dystopian landscapes complicate the content. In many of his films, red takes on a negative or threatening quality and fills the frame. Some colors attempt to explain the potential relationship between masculinity and violence. They alert the text to the sources of fear and how it works, along with themes such as memory, recognition, and perception. Color as an object of violence, masculinity, the body, a synesthesia, or a movie moment has proven that movie color is a presence that is never passive, static, or innocent. It is possible to follow many of these elements in the movie *The Man Who Fell to Earth*. In some sequences that are incompatible with the general flow of the movie, the audience becomes alienated and filled with a feeling of doubt. The main factor that creates the feeling of alienation and doubt here is the image management, shooting angles, music and use of color. As can be summarized from what has been said so far, the elements that come to the fore when considering Nicolas Roeg's films as an auteur are the characters, the structure of the narrative, the editing of the story, the themes in the films, the style of adaptation, the use of color and music.

As a result, in the article, within the scope of Roeg cinema in the context of auteur theory, as well as Wollen's perspective on film as a text to be examined, a structuralist approach has been applied. Roeg is defined as an auteur and the general features of his films are revealed. Then, as a text, Roeg's *The Man Who Fell to Earth* is examined and

the auteur discussion is tried to be combined with the structuralist analysis.

Etik Beyan: Yazar çalışmanın etik kurul izni gerektirmeyen çalışmalar arasında yer aldığını beyan etmektedir. Aksi bir durumun tespiti halinde Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi'nin hiçbir sorumluluğu olmayıp, tüm sorumluluk çalışmanın yazarına aittir.

Çıkar Çatışması Beyanı: Yazarlar herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Yazarlık Katkı Oranı: 1. Yazarın katkı oranı %50, 2. Yazarın %50'dir.

Kaynakça

- Andrew, J. Dudley (2007). *Sinema kuramları*. (İ. Şener, Çev.). İstanbul: İzdüşüm.
- Astruc, A. (2016). *Yeni avangardın doğuşu: Kamera-kalem (La camera-stylo)*. (N. Özer, Çev.). A. Karadoğan (Ed.), *Auteur kuram ve sanat sineması üzerine* (s. 29-34) içinde. Ankara: DeKi.
- Bazin, A. (2012). *Politique des auters üzerine*. (A. Yeşilyurt, Çev.). A. Karadoğan (Ed.), *Auteur kuram ve sanat sineması üzerine* (s. 51-64) içinde. Ankara: DeKi.
- Belton, J. (2009). *American cinema/American culture*. New York: McGraw-Hill.
- Bordwell, D. (2002). The art cinema as a mode of film practice. C. Fowler (Ed.), *The european cinema reader* (s. 94-102) in. London: Routledge
- Büker, S. (2008). *Auteur kurama giriş*. S. Büker ve Y. G. Topçu (Ed.), *Sinema tarih/kuram/eleştiri* (s. 312-316) içinde. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi.
- Cornelius, P. & Rhein, D. (2020). Images of modernity: Madness in the films of Karel Reisz, Lindsay Anderson, Sam Peckinpah and Nicolas Roeg. *Journal of Alternative Perspectives in the Social Sciences*, 10(4), 1413-1442.
- Coşkun, E. (2009). *Dünya sinemasında akımlar*. Ankara: Phoenix.
- Deeley, M. (Yapımcı), Spikings, B. (Yapımcı) ve Roeg, N. (Yönetmen). (1973). *The Man Who Fall to Earth* [Sinema Filmi]. United Kingdom: British Lion Film Corporation vd.
- Esen, K. Ş. (2013). *Sinemada auteur kuramı*. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları 2: beyazperdeyi aydınlatan kuramlar* (s.33-50) içinde. İstanbul: Su yayınevi.
- Fuller, G. (2008, 16 Aralık). The Man Who Fell to Earth: Loving the alien. *Crietron*. Erişim Adresi: <https://www.criterion.com/current/posts/386-the-man-who-fell-to-earth-loving-the-alien>

- Gomez, J. (1981). Another look at Nicolas Roeg. *Film Criticism*, 6(1), 43-54.
- Kabadayı, L. (2013). *Film eleştirisi: kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümlenmeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Katz, P. (Yapımcı) ve Roeg, N. (Yönetmen). (1973). *Don't Look Now*. [Sinema Filmi]. United Kingdom ve Italy: Casey Productions, Eldorado Films, D.L.N. Ventures Partnership.
- Kovaks, A. B. (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Leach, J. (1978). The Man Who Fell to Earth: Adaption by omission. *Film Literature Quarterly*, 6(4), 371-379.
- Liebersohn, S. (Yapımcı) ve Roeg, N. (Yönetmen). (1970). *Performance*. [Sinema Filmi]. United Kingdom: Goodtimes Enterprises.
- Litvinoff, S. (Yapımcı) ve Roeg, N. (Yönetmen). (1971). *Walkabout*. [Sinema Filmi]. United Kingdom ve Australia: Max L. Raab Productions ve Si Litvinoff Film Production.
- Loughlin, G. (2004) *Alien sex: The body and desire in cinema and theology*. New Jersey: Blackwell Publishing.
- Mayersberg, P. (1975). The story so far... The Man Who Fell To Earth. *Sight & Sound*, 44(44), 225-232.
- McCouat, P. (2015). Bruegel's Icarus and the perilsof flight, *Journal of art in society*. Erişim Adresi: <https://www.artinsociety.com/bruegels-icarus-and-the-perils-of-flight.html>
- Milne, T. (1976). Bowie: Starman and the Silver Screen: The Man Who Fell to Earth. *Sight and Sound*. Summer.
- Mirza, A. (2016). Sinemada uyarlama sorunsalı ve auteur bir yönetmen olarak Aki Kaurismaki. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 1(1), 40-57.
- Morva Kablamacı, A. D. (2011). *Auteur eleştiri yaklaşımı ışığında Bilge Olgaç filmleri*. M. İri (Ed), Sinema araştırmaları: Kuramlar, kavramlar, yaklaşımlar (s. 63-102) içinde. İstanbul: Derin yayınları.
- Ovidius. (1994). *Dönüşümler*. (İ. Z. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul. Payel Yayınevi.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi: film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. Ankara: İmge Yayınevi.

- Patch, A. M. (2010). *Nicolas Roeg/chromatic cartography*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Exeter, Exeter.
- Ryan, M. (2011). *Postmodern siyaset*. M. Küçük (Ed. ve Çev.) *Modernite versus postmodernite* (s. 505-528) içinde. İstanbul: Say Yayınları.
- Salwolke, S. (1993). *Nicholas Roeg film by film*. North Carolina: McFarland
- Sarris, A. (2016). *1962'de auteur kuram üzerine notlar*. (B. Kılıçbay, Çev.). A. Karadoğan (Ed.), *Auteur kuram ve sanat sineması üzerine* (s. 65-70) içinde. Ankara: DeKi.
- Schutz, A. (2018). *Fenomenoloji ve toplumsal ilişkiler*. (A. Akan ve S. Kesikoğlu, Çev.). Ankara: Heretik Basın Yayın.
- Truffaut, F. (2016). *Fransız sinemasında belirgin bir eğilim*. (R. İğneci Süzen, Çev.). A. Karadoğan (Ed.), *Auteur kuram ve sanat sineması üzerine* (s. 35-50) içinde. Ankara: DeKi.
- Wakeman, J. (1988). *Nicolas Roeg from world film directors*. *The Buffalo film seminars*, 13(12), 1-8.
- Watkins, L. (2018, 25 Temmuz). *Threads of colour and meaning in the film work of Nicolas Roeg and Anthony Richmond*. Erişim Adresi: <https://eastmancolor.info/2018/07/25/threads-of-colour-and-meaning-in-the-film-work-of-nicolas-roeg-and-anthony-richmond/>
- Wollen, P. (2008). *Sinemada göstergeler ve anlam*. (Z. Aracagök ve B. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis.