



Anlatı Sinemasında Gerçekçi ve Biçimci Öğelerin Kullanımı: Alfonso Cuaron ve Roma Filmi

The Use of Realistic and Formal Elements in Narrative Cinema: Alfonso Cuaron and Roma Film

Özcan DEMİR*

Öz

Sinema tarihi boyunca biçimci ve gerçekçi gelenekler sinemanın neyi anlattığını tanımlamak üzere çeşitli varsayımlar geliştirmiştir. Kameranın gerçeği anlatamayacağını savunan biçimciler, görüntünün manipülasyonu ile sanatsal etki yaratmayı amaçlamıştır. Bazin'in önderliğini yaptığı gerçekçiler ise kameranın gerçeği kaydetmenin eşsiz bir aracı olduğunu savunmuşlardır. Sinema kuramcıları gerçekçi ve biçimci gelenekler arasındaki tercihin nedenlerine yönelik eserler ortaya koymuşlardır. Anlatı sineması ve Hollywood özelinde düşünüldüğünde ise özellikle küreselleşen sinema sistemi içerisinde filmlerde gerçekçi ve biçimci öğelerin birlikte kullanılabilirdiğini söylemek mümkündür. Alfonso Cuaron Orozco, 1990'lı yılların sonunda dünya çapında yükselişe geçen Meksika sinemasında ve Hollywood'da ticari ve sanatsal alanda başarı kazanmış filmlere imza atmıştır. Bu çalışmada, çağdaş anlatı sinemasında biçimci ve gerçekçi yaklaşımların birlikte kullanılabilirdiği varsayımından hareketle, Cuaron'un Roma (2018) filmi mizansen öğeleri bağlamında yorumlayıcı ve betimleyici yöntemle çözümlenmiştir. Biçimci ve gerçekçi yaklaşımların Cuaron'un biçimine teknik ve estetik düzeydeki etkilerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Çalışma sonucunda, Roma (2018) filmi ışığında yapılan değerlendirmede; yönetmenin gerçekçi ve biçimci öğeleri birlikte kullanarak özgün bir biçim oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar sözcükler: Sinema, akım, metin, biçimcilik, gerçekçilik, Alfonso Cuaron.

Abstract

Throughout the history of cinema, formalist and realist traditions have developed various assumptions to define what cinema narrates. Formalists, who argue that the camera cannot express reality, aimed to create artistic effects by manipulating the image. Realists who are led by Bazin, argue that the camera is a unique tool for recording reality. Considering the narrative tradition and Hollywood cinema, in particular, it is possible to say that both formalist and realist elements are used together in the globalised cinema system. Alfonso Cuaron Orozco has directed commercially and artistically successful movies in the Mexican cinema by the end of the 1990s and in the Hollywood film industry. In this study, Cuaron's movie Roma (2018) is analysed in the context of the mise en scene elements by using interpretive and descriptive methods and according to the assumption that formalist and realist elements can be used together in contemporary narrative cinema. It is aimed to determine the effects of formalistic and realistic approaches on Cuaron's style through technical and aesthetic levels. It is concluded that the director creates an original style by using realist and formalist elements together.

Keywords: Cinema, movement, text, formalism, realism, Alfonso Cuaron.

* Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve TV Bölümü. E-posta: ozcandd@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-9273-7672

Giriş

Sinemanın bir sanat dalı olarak tanımlanmasını sağlayan görüşlerin, onun gerçekliği ya da bireysel algıları ifade gücüne vurgu yaptığını söylemek mümkündür. Sinemanın, sanatçıların ve entelektüellerin dikkatini çekmesi hareketli görüntüye kitlesel düzeydeki ilgiden kaynaklanmıştır. Sinema teorisi, öncelikle bu sanatın diğer sanat dalları ile olan farklılıklarını vurgulayarak özgün bir kimlik kazanmasını sağlamıştır. Sinemanın anlam üretmesinin yolunun montaj olduğunu savunan “biçimci” Sergei Eisenstein ve sinema ile gerçekliğin bağlantılı olduğunu savunan “gerçekçi” Andre Bazin film teorisinin temellerini atmışlardır. Kuramsal temelde Eisenstein ve Bazin’in sinema görüşlerini biçimcilik ve gerçekçilik ekseninde ayıranın Andre Bazin’in 1948 ile 1957 yılları arasında yazdığı makaleler olduğunu söylemek mümkündür (Salazkina ve Mihailovic, 2013). Sinema sanatında biçimcilik ve gerçekçilik olmak üzere iki kapsayıcı akım bulunmaktadır. Bununla birlikte, birçok filmi sadece biçimci ya da sadece gerçekçi olarak sınıflandırmak mümkün değildir (Gianetti, 2001, s. 2).

Yeni bir estetik ifade aracı olarak sinemanın kapasitesinin ve değerinin belirlenmesi, olanaklarından en iyi derecede yararlanılabilmesi için uygun tekniklerin tespit edilmesi temel bir sanatsal ve teorik odaktır. Birçok teoriyene göre; sinema kendinden önceki sanat dallarına benzer hatta onları aşan bir doğaya sahiptir.

1945 yılı öncesindeki “orta özgüllük” yaklaşımına göre; teorisyenler sinemaya en yakın gördükleri sanat dalı olan tiyatro ile arasındaki benzer ve farklı yönleri vurgulamaya çalışmışlardır (Turvey, 2013). Diğer sanat dallarından farklı olarak, sinemanın gerçekliği değiştirebilme gücü olduğunu savunan görüşler bu dönemde oraya çıkmıştır. Eisenstein’in Biçimci yaklaşımı 1960’ların ve 1970’lerin göstergebilimsel ve yapısal film teorisinin temelini oluşturmuştur. Fransız izlenimciliğinin ve Sovyet montaj okulunun temsilcileri sinema sanatının kimliği kadar izleyicisi üzerindeki etkilerine de yoğunlaşmışlardır. Algısal, bilişsel ve duyuşsal etkilerin tespiti için psikoloji biliminden yararlanmışlardır. Eisenstein’in sinemanın duyuşsal boyutuna yaptığı vurgu, film izleyiciliğinin duyuşsal ve bilişsel etkisi üzerine yapılan tartışmalara yön vermiştir (Salazkina ve Mihailovic, 2013). Çoğu film yapımcısı olan “orta özgüllük” yaklaşımının savunucuları açısından sinema sanatçısı, gerçeğin görünümünü değiştirmek zorundadır (Turvey, 2013).

Bazin, Siegfried Kracauer ve Stanley Cavell gibi gerçekçiler, olayların otomatik, mekanik bir biçimde kaydedilmesi sayesinde, filmin gerçekliğin normal görsel deneyimini kusursuz bir biçimde taklit edebileceğine inanırlar (Buckland, 2018, s. 6). Gerçekçilerin sinema sanatı ile ilgili düşüncesi; fiziksel gerçeklerin manipüle edilmesinden çok olduğu gibi aktarılmasını sağlamaktır.

Genel anlamda, biçimci filmlerin ham materyalleri olan dünyayı olabildiğince stilize edip çarpıttığını; gerçekçi filmlerin gerçekliği en az değişiklikle yeniden üretmek çabasında olduklarını söylemek mümkündür (Gianetti, 2001, s. 2). Ancak, çağdaş sinema göz önünde bulundurulduğunda filmleri salt biçimci ya da realist olarak sınıflandırmanın güç olduğunu söylemek mümkündür. Bu noktada, yönetmenlerin filmlerini ele alış biçimlerini, kendi üsluplarını ve yapımın temel karakteristiklerini değerlendirme süreçlerine dahil ederek okumalarda bulunmak önemlidir.

Çağdaş anlatı sinemasında biçimci ve gerçekçi filmlerin analizinde, yönetmen ve eser bağlamında değerlendirme yapılması önemlidir. Meksika ve Amerika Birleşik Devletleri gibi iki farklı coğrafyada film üretmiş olan Alfonso Cuarón’un Gravity (Yerçekimi - 2013) filmiyle kurgu ve sinematografi dallarında ödüller alarak biçimiyle sinema endüstrisinde dikkat uyandırdığı değerlendirilmiştir. Klasik anlatı sineması geleneğini gerçekçi yaklaşımıyla geniş kitlelerle buluşturduğu düşünülen Cuarón’un senaryosunu yazıp yönettiği Roma’nın (2018) da teması ve görüntü diliyle gerçekçi sinema öğeleri içerdiği değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu çalışmada, Alfonso Cuarón’un yönetmen, sinematografi ve kurgu dallarında ödüller kazandığı Roma (2013) filmi, yönetmenin sinema yaklaşımının analiz edilebilmesi, gerçekçi ve biçimci öğeleri kullanımı açısından mizansen öğeleri bağlamında yorumlayıcı ve betimleyici yöntemle çözümlenmiştir.

Sinema Sanatında Biçimcilik ve Gerçekçilik

Sinema sanatında, görüntülerin, sesin ve bunların senaryo dahilinde bir araya getirilmesi biçiminde tanımlanabilecek kurgunun, anlamın ortaya çıkarılabilmesi açısından teknik ve estetik düzeyde temel bir birim olduğunun değerlendirilmesi mümkündür. Sinema eserinin nasıl olması gerektiği üzerine yapılan tartışmaların

önemli bir bölümü kurgu, montaj ve kameranın kaydettiği görüntünün önemi üzerine yoğunlaşmıştır. Kurgunun temel sinemasal öge olduğu varsayımına dayanan biçimciler ve görüntünün gerçeği ifade etmeye yeterli olduğunu öne süren gerçekçiler, yaptıkları çalışmalarla sinemanın özgün bir dil ve ifade aracı olarak varlığını ispatlamasını sağlamışlardır.

Rudolf Arnheim ve Sergei Eisenstein, film estetiğinin teorik düzeyde değerlendirilmesi aşamasında ortaya çıkan kavramlardan biçimciliğin öncüleri olmuşlardır. Çekimlerin bütünleştirilmesinde kurgu ve montajın önemine dikkat çekmişlerdir. Biçimci yaklaşımda, kurgu sözcüğü ile montaj sözcüğü birbirinden farklı anlamlarda kullanılmıştır. “Kurgu, çekimlerin bir araya getirilmesi anlamına gelirken montaj; filme çekilen olaylara sembolik ve metaforik anlamlar yüklemek için kurgunun etkili kullanımına işaret eder (Buckland, 2018, s. 40).” Biçimciler için sinemayı sanat yapan, alıcı cihaz ile film konusunu görüntülemekten öte, görüntülerin birbirine eklenmesiyle ortaya çıkacak bütünün anlamıdır. İki görüntünün bileşimi ile elde edilen anlam görüntülerin tekil olarak yorumlanmasından ortaya çıkan anlamdan ötesini ifade etmektedir.

Eisenstein; “filmlerde tek tek güzel çekimlere rastlanıyor; ama bu koşullarda, bu çekimlerin değeri ve kendi başlarına taşıdıkları resimsel (pictorial) nitelik, birbiriyle çelişiyor. Kurgu düşüncesi ve düzenlemeyle desteklenmeyince, bu çekimler estetik birer oyuncak, kendi başlarına bir erek olup çıkıyorlar (Eisenstein, 1985, s. 133).” sözleriyle, tek başına güzel resim elde etmenin sinemanın estetik amacı olamayacağına vurgu yapmıştır. Siyasi, sosyolojik ve kültürel boyutta ya da öznel birtakım mesajlar iletilmesi ile sinema sadece gerçekliği aktarmaya çalışmaktan daha kapsamlı bir amaca yönelmiş olmaktadır. Eisenstein, resimler arasında kurulması gereken bağlam bütünlüğüne vurgu yaptığı sözleriyle, bunun sağlanabilmesi için doğru montajın vazgeçilmez olduğunu savunmuştur. Özön’ün, “çok kısa, içerikleri çarpıcı olan çekimlerin hızla birbiri ardından gelmesiyle izleyicide çarpıcı, vurucu bir etki yaratma, belirli tepkilere yol açarak belirli sonuçlara yöneltme işlemi (Özön, 2008, s. 163)” biçiminde tanımladığı “atraksiyonlar kurgusu” ya da “çarpıcı kurgu”, Eisenstein ve biçimcilerin sinemadan beklentisidir.¹

Anlatı sineması açısından biçimci kurgu anlayışının öncüsünün David Wark Griffith olduğunu söylemek mümkündür. Griffith, Alfred Tennyson’un manzum eseri Enoch Arden’dan uyarlanan After Many Years (Nice Yıllardan Sonra - 1908) isimli film için koşut kurguyu önerdiğinde bunun bir roman tekniği olduğu ve sinemada izleyicinin dikkatini dağıtacağı eleştirileriyle karşılaşmıştır. Bu eleştirilere verdiği cevap ise; anlatı sineması açısından önemlidir. Griffith’e göre; yaptığı iş edebiyatta Charles Dickens’ın yaptığı ile aynıdır. Dickens’ın öykü anlatmada kullandığı biçimi sinemaya taşımıştır (aktaran Eisenstein, 1985, s. 266-267).² Günümüz Hollywood’unun yaygın olarak kullandığı koşut kurgu, izleyicinin algısında kabul gören, sinematografik açıdan önemli bir kazanımdır.

Griffith ile sanat haline gelen “montajın kullanımı "görünmez"dir ve genel olarak Amerikan ekranın savaş öncesi ürünlerinde boy gösterir. Buradaki amaç tek sahnenin özdeksel ve dramatik mantığına uygun olarak bölümün analizinin yapılabilmesidir. Bu sayede izleyici, açıklamasını yönetmenin bakış açısına göre yapacaktır (Bazin, 2011, s. 32).”³

Anlatı sinemasının öyküsünü izleyicinin ilgisini koruyacak biçimde izletme çabasının örnekleri Hollywood sinemasında görülmektedir. “Hollywood Sineması her daim izleyiciyi sinemaya çekmek adına tekniği en yüksek yetkinlikle kullanmış ve bunun doğası gereği izleyicide abartılı duygum etkileri bırakmak adına biçimsel vizyonunu kaçınılmaz olarak geliştirmiştir (Denizel, 2014, s. 188).” Biçimciliğin izlerini bilimkurgu, müzikal ve korku gibi tür filmi örneklerinde görmek mümkündür.

¹ Atraksiyonlar kurgusu, izleyicide ani duygulanmalar oluşturmak ve şok etkisi yaratmak aksiyonu bölerek kurgulamak dışında psikolojik ve duygusal etkiler yaratmak amacını da taşımaktadır.

² Edebiyatta Dickens’ın kullandığı birden fazla öykü izleğinin birbiriyle bağlanması yöntemini Griffith sinemaya koşut kurgu tekniğiyle taşımıştır. “Kamera hareketlerini bilinçli biçimde, eylemin ve sahnenin duygusal etkisini arttırmak ve kurguyla desteklenerek hızlanan temponun seyircide yarattığı coşkuyu güçlendirmek amacıyla kullanan ilk yönetmendir (Acar, 2017, s. 59).” Griffith filmlerinde yakın çekimler yanında, duygusal etki yaratmak için geri dönüşlere de yer vermiştir (Mükerrem, 2012, s. 24).

³ Ekspresyonizm ile biçimciliğin birbirine yakın ve farklı yönlerini Jean Mitry’nin sözlerinde görmek mümkündür. Mitry’ye göre; “biçimci öğeleri ile ortaya çıkan ekspresyonizm Das Cabinet Des Dr. Caligari (Dr. Caligari’nin Muayenehanesi – 1920) gibi; birtakım edebi veya resimsel ilkelerin, kamera ile kaydedilmesi değil; sinema tekniğinin özgün olanaklarının kullanıldığı ekspresyonizmdir (aktaran Coşkun, 2011, s. 84).”

Sanatsal açıdan değerlendirilecek olursa; “film, resim, müzik, yazın ve dansa şu yönden benzer; sanatsal sonuçlar üretmek için kullanılabilir, ama bu amaçla kullanılması zorunlu olmayan bir araçtır (Arnheim, 2002, s. 14).” Eisenstein’in savlarını destekleyen bu yaklaşıma göre; çekimlerin estetik değerinden öte gerçekliğin cihaz dolayımı olarak üretilmesi filmin sanat olamamasının nedenidir. Sanatsal açıdan değerli bir görüntüler dizgesi oluşturmak kurgunun olanaklarıyla görüntünün yorumlanmasıyla gerçekleştirilebilir.

Biçimciliğe göre; kameranın göz hizasından yüksek ve alçak olarak konumlandırılması anlam açısından önemlidir. Hareketli kamera kullanımı ve öznel çekimler izleyiciye aktarılmak istenen heyecanın ya da ruh halinin ifade araçlarıdır. Gölgeler ve renklere dayanarak oluşturulan kompozisyonlar ifade araçlarıdır. Öznel çekimler sinematografik ifade araçlarıdır. Biçimci filmlerde ses de mesajın iletim araçlarından olduğu için duygusal ve psikolojik etki uyandırmak amacıyla non-diegetik sesler kullanılabilir. Kostüm ve makyaj önemli biçimsel araçlardır.

Biçimcilerin, gerçekçilere yönelttiği en büyük eleştiri olan sinemanın gerçekçilik iddiasıyla yola çıkması halinde sanat olma yetisini kaybedeceği görüşüne Andre Bazin karşı çıkmıştır. Bazin’e göre; “sinema gerçeğe yaklaştıkça sanat olabilecektir. Senaryonun günlük gerçeklere uyması, oyuncunun doğruluğu gerçekçi filmlerin estetiğinin hammaddesidir. Gerçekçi eğilim içinde büyük bir estetik taşımaktadır (aktaran Coşkun, 2011, s. 192).” Siegfried Kracauer, Andre Bazin ve Stanley Cavell, “filmin olayları kaydetme kapasitesi lehine, montaj ve ifadeyi reddederler. Olayların otomatik, mekanik bir biçimde kaydedilmesi sayesinde, filmin gerçekliğin normal görsel deneyimini kusursuz bir biçimde taklit edebildiğini savunurlar (Buckland, 2018, s. 39).” “Bazin, seyircide fiziksel gerçekliğin eksiksiz bir kopyasını yarattığı hissini uyandırarak fotoğrafın, resmi estetik olarak en önemsiz ögesi olan benzerlik kaygısından kurtardığını dile getirir (Kibaroglu, 2015, s. 49).”

Biçimcilerin gerçeği manipüle ederek sanatsal bir bakış yakalama düşüncelerinin aksine Bazin’e göre gerçekçi kurgunun amacı; “bir olayı gerçek anlamıyla göstermek ya da onu bu tarzda yeniden yapılandırmaktan ziyade söz konusu olayın belli ölçülerde neleri çağrıştırdığına dikkat çekmektir (Clarke, 2012, s. 27).” Gerçekçi yönetmenlerin amacı ise elde ettikleri görsel materyalle perdede gerçekliği yeniden inşa etmektir. Görüntülü materyalin en az düzeyde değiştirilmeye çalışılması gerçekçi filmin özelliğidir (Gianetti, 2001, s. 2). “1920’lerde Sovyetler Birliği’nde Dziga Vertov, 1930’larda Fransa’da Jean Vigo ve İngiltere’de John Grierson, 1940’lar da İtalya’da Roberto Rossellini, Cesare Zavattini ve Yeni-Gerçekçiler, dışavurumcu kuramlara karşı olarak gerçekçi konular geliştirmişlerdir (Monaco, 2002, s. 377).”

Kracauer’in gerçekçi bakışına göre; “filmin temel özelliği fiziksel gerçekliğin açığa çıkarılması, kaydedilmesi için sahip olduğu kapasitesinde yatar.⁴ Bu aşamada, gerçekçi sinemacıların filme bakışını anlamak için biçimcilerin montaj yapılması ve görüntünün değiştirilmesi gereğini savunan düşüncelerini hatırlamak gereklidir. Biçimciler, filmin gerçekliği oluşturmasını engelleyen şartları gereği gerçeği anlatmak için yetersiz olduğunu varsaymıştır. Ancak, Kracauer açısından bakılacak olursa; “film, fiziksel gerçekliği kaydetmek ve göstermek için eşsiz bir donanıma sahiptir, bu nedenle ona yönelir (aktaran Monaco, 2002, s. 377).” Gerçeği anlatmak için ideal olan sinemanın ise biçimci öğelere ve manipülasyona ihtiyacı yoktur.

Gerçekçi filmlerin karakteristik özelliklerini oluşturacak şekilde yönetmenler; uzun planlar ve derin netlik (deep focus) gibi teknikleri kullanmışlardır (Barnwell, 2015, s. 190). “Bazin, uzun çekimi zamansal gerçekliği yaratması nedeniyle savunmuştur (Ekinci, 2015, s. 420).” Yönetmenliğini Orson Welles’in yaptığı Citizen Kane (Yurttaş Kane - 1941) filmi derin netliğin öykü anlatımındaki kullanımına önemli bir örnektir. David Cook’un sözleriyle; “Welles, başlıca dramatik sahnelerde anlatım kesmelerine gerek kalmaması için filmi titizlikle hazırlanmış derinliğine kompozisyonlarla plan-sekanslar olarak çekmeyi planlıyordu. Toland, Welles için o güne kadar yapılamamış ölçüde alan derinliği sağlayan bir görüntüleme yöntemi geliştirdi (Brown, 2014, s. 56).” “Bazin de mizansenin gerçekçi filmin dönüm noktası olduğunu öne sürer. Mizansen ile Bazin’in kastettiği, derin odak görüntüleme ve plan-sekansdır. Bu teknikler, izleyicinin filmin dünyasına eskisine göre çok daha fazla katılımına olanak sağlar (aktaran Monaco, 2002, s. 386).” Hollywood’un anlatı sinemasına bakıldığında gerçekçiliğin devamlılık kurgusu ve ‘mise en scene’ (mizansen) tekniklerine

⁴ Filmin temel yatkınlığı ve ilgisi gerçekliğin ‘sahnelenmemiş’, ‘beklenmedik ve kasıtsız gelişmesi’, ‘sonsuzluğu’, ‘belirlenmemiş olması’ ve ‘yaşamın akışı’ gibi yönlerini temsil edebilmesi için vardır (aktaran Aitken, 2015, s. 320).”

başvurularak yakalanmaya çalışıldığını söylemek mümkündür. Mizansen kavramı, gerçekçilikle ilgili olarak zaman zaman şüpheyle karşılanmaktadır.⁵

Yönetmenler, “devamlılık kurgusu, bakış açısı planları, bakış çizgisi eşleştirme ve yönsel devamlılık gibi teknikleri kullanarak tutarlı bir zaman-mekânı yaratmaya çalışır (Barnwell, 2015, s. 190). Bununla birlikte, bahsedilen öğelerle ilgili olarak Hollywood’un yıllar içerisinde değişen kabulleri olduğunu söylemek gereklidir. Örneğin; Bordwell’in yoğunlaştırılmış devamlılıkla bağlantılı olarak açıkladığına göre; ortalama bir Hollywood filminde 1920’li yıllarda bir çekimden diğerine dört ila altı saniyelik bir sürede kesme yapılırken; günümüzde ortalama çekim uzunluğu bir buçuk saniyenin altına düşmüştür (Bordwell, 2016, s. 218-222).

Brown’a göre anlatı sinemasında, “izleyicinin algısı için gerçekten olmuş şeye çok sadık ya da bütünüyle yeni bir gerçek oluştururuz (Brown, 2014, s. 15).”⁶ Gerçekçiliğin temel kabullerinden olan mekânsal devamlılık, diyalog sahnelerinin sinematografisinin yeniden yorumlanması ile boyut değiştirmiştir. Çekim/ters çekim değişimleri, göz çizgileri ve beden yönelimi kullanılarak mekân algısının oluşturulması sağlanmıştır (Bordwell, 2016, s. 223). Çekimlerin ve kurgunun tek başına bir filmi gerçekçi ya da biçimci olarak nitelenmek için yeterli olmadığını söylemek mümkündür. Sözkonusu Hollywood gerçekçiliği olduğunda temel biçimsel karakteristikler yanında konu ve bağlam da değerlendirilmelidir.

Gerçekçi bakış açısıyla hazırlanmış olan bir filmde çekimlerin mümkün olduğunca tarafsız açılardan elde edilmiş olması önemlidir. Özel bakış açısı çekimlerinin yerine gözlemci uzaklığında belgesel biçimiyle uyumlu çekimler tercih edilmektedir. Kurgunun da devamlılığı vurgulayacak biçimde yapılması gerekir. Gösterişli kamera hareketlerinin yerine durağan, göz seviyesinde ve sahneyi gözlemleyen bir kamera kullanımı esastır. Kameranın görüntülediği alandaki kompozisyonun mümkün olduğunca doğal gözükmesi beklenir. Bu durum, gerçekçi yaklaşımda mizansen olgusuna mesafeli yaklaşılmasının temel nedenlerindedir. Filmlerin çekimleri için set ortamı yerine gerçek mekanlar tercih edilmektedir. Aydınlatmanın da doğal izlenimi vermesi hedeflenmektedir. Bu noktada, gerçekçiliğin bir hedef ya da yönetmenin bakışının doğal bir sonucu olup olmadığını değerlendirilmesi gereklidir. Filmlerde kullanılan seslerin diegetik olması önemlidir. Kökenleri belgesel filme kadar uzanan gerçekçi bakış açısı gerçeği doğal bir biçimde sunma iddiasıyla sinemanın gerçeğe en fazla yaklaştığı ifade biçimini simgelediğini söylemek mümkündür.

Alfonso Cuaron ve Sinema Anlayışı

Alfonso Cuaron ve sinema anlayışını analiz etmeden önce yönetmenin Hollywood sistemine özgün kimliğiyle katılmasını sağlayan Güney Amerika sinemasının kısa tarihine bakmakta yarar vardır. Filmin Latin Amerika’ya gelişini 1895 yılında Lumiere kardeşlerin ilk gösterimini takiben başlatmak mümkündür. İlk kameramanlar, Buenos Aires, Mexico City ve Rio de Janeiro gibi hızlı büyüyen Latin Amerika kentlerine varmış, 1896 yılında ilk film gösterimleri başlamıştır. 1910’lu yıllara gelindiğinde neredeyse tüm ülkeler film yapımına başlamıştır (Rueda, 2012). 1930’lu ve 1950’li yıllar arasında tüm Latin Amerika’da olduğu gibi Meksika sinemasının da altın çağı yaşanmıştır (Thornton, 2017).

1940’lı ve 1950’li yıllarda gelişen, ürünlerini Latin Amerika çapında dağıtan Brezilya, Meksika ve Arjantin sinemaları 1950’li yıllarda Amerikan sinemasının ve Hollywood’un gücü ele geçirmesiyle gerilemiştir (Rueda, 2012).

1960’lı yıllarda tüm Güney Amerika’da olduğu gibi Meksika ölçeğinde de devlet desteğinin azalması, televizyonun ortaya çıkışı ve film okullarının açılması ile film stüdyolarının ağırlığı azalmıştır. İzleyicinin ilgisi yoğun olmasa da sanat sineması yükselmiş, B filmlerine olan ilgi artmıştır (Thornton, 2017). 1967’de Şili’deki Vina del Mar kentinde yapılan film yapımcıları toplantısıyla Latin Amerika çapında düşük bütçeli, deneysel ve sosyal içerikli filmlerin yapımının önü açılmıştır. 1970’li yıllara kadar devam eden bu dönemin etkileri 1980’lerdeki ekonomik krizlerle kaybolmuştur (Rueda, 2012).

⁵ Corrigan’a göre mizansen kavramındaki, “gerçeklik yanılması bizleri -bildiğimiz ve aşına olduğumuz- gündelik yaşama ait görüntülerin ‘orada’ olduğuna inandıran bir çeşit mizansendir” (Corrigan, 2007, s. 82).” Başka bir deyişle, yönetmenin istekleri doğrultusunda ve sahnenin dramatik etkisi göz önünde bulundurularak düzenlenmiş olması muhtemeldir.

⁶ Başlangıçta biçimci bir yaklaşım olduğu düşünülebilir bu yorum, Hollywood tarzı gerçekçiliğin boyutlarını anlatması yanında; anlatı sinemasında biçimci ve gerçekçi öğelerin aynı sinematografik amaçlar doğrultusunda birlikte kullanılabileceğini de göstermektedir.

1990'lı yıllarda sinemadaki devlet desteğinin azaltılması, yanlış sinema politikaları film dağıtımındaki problemler Meksika sinemasını kaliteden yoksun bırakmıştır (Matheou, 2014, s. 514). Ekonomik, sosyal ve siyasi alandaki çalkantılı yılların ardından azalan üretim miktarına ve yapılan hatalara karşın, 1992 yılından itibaren Alfonso Arau, Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón ve Carlos Reygadas gibi isimlerle Meksika sineması uluslararası anlamda adından söz edilir hale gelmiştir (Thornton, 2017). Meksika, Brezilya, Arjantin, Şili ve Peru'daki sinemacılar kuşağı yerel ve küresel ölçekteki izleyiciler arasında yankı uyandıran filmler yapmış ve önemli ödüller kazanmışlardır (Matheou, 2014, s. 514).

Bahsedilen yönetmenlerin dünya çapında ve Hollywood'da ün kazanmalarını sinema sanatına ilişkin teknik ve estetik bilgilerinin üst düzeyde olmasına bağlamak mümkündür. Sinemanın biçimci ve gerçekçi geleneğini oluşturan teknik uygulamalarının kendi ülkelerindeki kariyerleri döneminde meydana getirdikleri eserlerde görmek mümkündür. Bireysel ve toplumsal düzeyde temaları olan yapımlar meydana getirmişlerdir. Önemli filmlerinin bir bölümünün olay örgüsünün ülkelerinin yakın tarihi fonunda geçtiğini gözlemek mümkündür. Sinemanın evrensel sanatsal değerleri yanında Hollywood sinemasına özgü anlatı filmi geleneğini uygulamadaki başarıları da onları dünya çapında söz sahibi yönetmenler haline getirmiştir. Özellikle, Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro ve Alfonso Cuarón'un filmlerinde anlatı sineması geleneğine özgü kurgu, olay örgüsü ve çekim tekniklerini uygulamadaki yetileri dikkat çekicidir.

Meksika Sineması'nın 1990'lı yıllardan itibaren kazandığı ivmede dikkat çeken yönetmenlerden Alfonso Cuarón, 28 Kasım 1961 tarihinde dünyaya gelmiştir. Üniversite'de felsefe ve film araştırmaları alanında eğitim almıştır. Teknisyen ve yönetmen olarak Meksika televizyonunda çalışmaya başlamıştır (Ward, 2014). José Luis García Agraz ve Fernando Cámara'nın davetiyle "La Vispera" (1982) isimli filmde çalışmıştır. "Gaby: A True Story (1987)" isimli filmde yönetmen yardımcılığı ve ikinci birim yönetmenliği (second unit director) yapmış; "A Hora Marcada" (1967) dizisinin bazı bölümlerinde yazarlık ve yönetmenlik yapmıştır (huckf ve McInnis, 2019).

1991 yılında, kardeşi Carlos ile yazdığı "Sólo con tu pareja" isimli filmle önemli bir çıkış yapmış ve yönetmenliğe adım atmıştır. Bu yapımlar aynı zamanda Hollywood ile bağlarının da güçlenmesinin habercisi olmuştur (Matheou, 2014, s. 514). Cuarón Los Angeles'a taşınmış ve Sydney Pollack'ın tavsiyesi ile *Fallen Angels* (1993) isimli dizide bir bölüm yönetmiştir. Bu dönemde, *A Little Princess* (1995) ve *Great Expectations* (Büyük Umutlar-1998) önemli filmleri olmuştur (huckf ve McInnis, 2019).

Cuarón, 2001 yılındaki filmi *Y Tu Mamá También* (Ananı Da!) da "Meksika'nın zengin ve doğalcı bir tablosunu yaparak, farklı toplumsal sınıfları ve değişen politik atmosferi gösterirken, filmin kahramanları da sırlarını ortaya dökerler, acı kıskançlıklar sergilerler, etraflarındaki dünyayı tanımaya başlarlar ve eski hayat tarzlarından kurtulurlar (Ward, 2014, s. 520)." Yapım, Cuarón'un doğalcı, Meksika'nın politik tarihine duyarlı kimliğinin önemli örneklerinden biri olmuştur.

Cuarón, Hollywood tarzı anlatı filmlerinde başarısını farklı filmlerde göstermiştir. Los Angeles'a gidişinden sonra zor geçen ilk dönemin ardından pek çok filmde başarı göstermiştir. J. K. Rowling'in aynı adlı romanından uyarlanan *Harry Potter and The Prisoner of Azkaban* (Harry Potter ve Azkaban Tutsağı - 2004) adlı fantastik macera filmindeki başarısı öykü anlatmadaki gücünü ortaya koymuştur. Chris Columbus'un yönettiği serinin ilk iki filminin ardından Cuarón, kasvetli olarak anılan *Harry Potter ve Azkaban Tutsağı* ile seriyi daha güçlü hale getirmiştir (Smith, 2014, s. 529).

Sinema filminin izleyici tarafından algılanabilmesinin onun yalınlığından geçtiği görüşü sinema kuramcılarının bir bölümünün dikkat çektiği niteliklerdendir. Onaran, bir bölümünde Bela Balasz'ın edebiyat uyarlamalarına ilişkin görüşlerine değindiği "Sinemaya giriş" isimli eserinde "iyi filmlerden çoğunun basit temelleri ve hiç de çapraşık olmayan olgusuyla göze çarptığına" dikkat çekmiştir (Onaran, 2012, s.15). Cuarón'un sinema anlayışının karmaşık felsefi ve sosyal derinliği olan konuları yalın kurgusu ve çekim teknikleriyle izleyiciye aktarabildiğini söylemek mümkündür.

Children of Men (Son Umut - 2006) ise Cuarón'un biçiminin en olgun örneklerinden biridir. Yönetmen için uzun çekimlerin önemli bir anlatım aracı olduğu *Son Umut*; sonraki filmlerinde de devam ettireceği bir yaklaşımın göstergesi olmuştur. Anlatı sinemasında, izleyici gözünde popüler olmuş pek çok örnek veren Cuarón, televizyon geçmişi ve Hollywood'un biçimci geleneğindeki başarısı yanında gerçekçi filmleri çağrıştıran geniş açı planları ve uzun çekimleri ile özgün biçimini Hollywood'un anlatı sinemasıyla bağdaştırmıştır. Dahası, izleyici gözünde kazandığı başarılar ve ödülleri, sinematografi ve kurgu alanlarındaki gücünün kabul edilmesini sağlamıştır.

Bununla birlikte, Cuaron'un biçiminin karakteristik özelliklerinden olan uzun çekimlerinin kullanım amaçlarını estetik olduğu kadar ticari yönlerden açıklamak mümkündür. Bazin'in uzamsal gerçekliği inşa etmek amacıyla uzun çekimlerin kullanımını önemsemesi; Hollywood'un aksiyonu çekimlere bölmeye dayalı devamlılık kurgusunun prensipleriyle uyumlu değildir. Alfonso Cuaron'un kullandığı uzun çekimleri gerçekçi Bazin'e yakın gerekçelerle savunmasına karşın anlatı boyutuyla, daha biçimci olarak değerlendirilmiştir. Cuaron'un biçimine eleştirel yaklaşan Udden'a göre; küreselleşen Hollywood'un ekonomik gerekçelerle ürün farklılaştırma stratejisinin auteur eğilimler gösteren Alfonso Cuaron aracılığıyla işletilmesidir (Udden, 2009, s. 27).

Sebebi ne olursa olsun, kariyerinde önemli ticari başarı sağlayan Hollywood ürünleri bulunan Alfonso Cuaron 2013 yılındaki Gravity (Yerçekimi) filminde uzun çekim anlayışını sürdürmüştür. Hollywood'un ticari yapısı içerisinde kendi sinema anlayışını sürdürmeyeceği yönündeki endişelere karşın; özellikle, Yerçekimi'nin açılış sahnesinde kullandığı plan-sekans ile sinematografi, kurgu bütünleşmesini bir üst seviyeye taşımıştır. Yönetmen, filmdeki kamera kullanımı ve sinematografisini açıklarken; "kamera üçüncü bir astronot, ve o astronot da izleyici... İzleyici, fizik kurallarının yok olduğu sıfır yerçekimiyle bağlanan salınan, yuvarlanan ve dönen karakterleri takip ederek uzayda salınıyor (IMDb.com, 2019)." demiştir. Bu noktada, Cuaron'un anlatı sinemasının özdeşim prensiplerini kullanarak, gerçekçi bir yaklaşımla özgün sinematografi ve kurguyla izleyiciyi film gerçekliğinin bir parçası haline getirmeyi amaçladığını söylemek mümkündür. Yerçekimi filmi, kurgu ve ses kurgusu gibi teknik alanlarda; sinematografi ve yönetmenlik gibi teknik ve estetiğin bulunduğu alanlarda ödüller almıştır. Yönetmenin gerçekleştirdiği filmler göz önünde bulundurulduğunda kendi dilini oluşturabilmek adına biçimci ve gerçekçi geleneklerden yararlandığını söylemek mümkündür.

Roma Filminin Özeti

Yönetmenliğini ve senaristliğini Alfonso Cuaron'un yaptığı 2018 yılı yapımı Roma, yönetmenin hayatından otobiyografik öğeler taşıyan bir dramadır. Filmin sinematografisini Alfonso Cuaron üstlenmiştir. Kurguda Alfonso Cuaron'un imzasını bu kez Adam Gough ile birlikte görmek mümkündür. Yapımın sanat yönetmenliğini Carlos Benassini ve Oscar Tello üstlenmiştir.

Amerika Birleşik Devletleri, Meksika ortak yapımı film, Esperanto Filmoj ve Participant Media tarafından gerçekleştirilmiştir. Filmin toplamda on iki dağıtım şirketi bulunmaktadır. Değişen sinema endüstrisi açısından en önemli özelliği ise çevrimiçi bir sinema platformu olan Netflix için yapılmış olmasıdır. Roma'nın dünya çapında dağıtımını üstlenen firma ve izleyiciler açısından bu durum yeni değildir. Sektörün dikkatini çeken ve tartışma oluşturan konu ise çevrimiçi bir platform için hazırlanan bir filmin Oscar, Golden Globe (Altın Küre) ve BAFTA'nın yanı sıra pek çok sinema ödülünü geleneksel dağıtım ve gösterim sistemleri için hazırlanmış filmleri geride bırakarak almasıdır.

Roma'nın aldığı ödüller Alfonso Cuaron'un teknik ve estetik alandaki yetilerine ilişkin yorumları doğrular nitelikte yönetmenlik, kurgu ve sinematografi alanlarında yoğunlaşmıştır. Alfonso Cuaron Roma ile 2019 yılında "En İyi Yönetmen" ve "En İyi Sinematografi" Oscarlarını almıştır. Film, "Yabancı Dilde En İyi Film Oscar"ını, Altın Küre Ödüller'inde ve BAFTA (The British Academy of Film and Television Arts) Ödüller'i'nde "En İyi Film" ödüllerini almıştır.

Roma (2018), 1970'li yıllarda Mexico City'nin orta sınıf ailelerinin yaşadığı ve Colonia Roma (Insider, 2019) olarak anılan mahallesinde yaşayan bir ailenin yanında ev işlerini yapmak için çalışan Cleo (Yalitza Aparicio)'nun hikayesini anlatmaktadır. Filmde, Cleo yanında çalıştığı varlıklı ailenin dört çocuğu Tono, Sofi, Paco ve Pepe ilgilenmekte ve ev işlerini yapmaktadır. Ailenin babası Antonio (Fernando Grediaga) uzun süreli iş seyahatlerine çıkan bir doktordur. Anne Sofia (Marina de Tavira) ve çocukları onu özlemektedir. Antonio, uzun bir seyahatin ardından evi terk eder. Çocuklar bu durumu bilmemektedir.

Bu sırada, Cleo da Fermin (Jorge Antonio Guerrero) isimli bir gençle görüşmektedir. Meksika'da 1970'li yıllardaki öğrenci olaylarının bastırılmasında rol alan bir grupta yer alan Fermin, Luis Echeverría Álvarez'in destekçisidir. Cleo'nun hamile olduğunu anladığında onu terk eder. Cleo, Sofia'ya durumu anlatır. Evden gönderileceği endişesini taşımaktadır. Sofia ise onu doktora götürür ve sağlığıyla ilgilenir.

Cleo, Antonio'nun Sofia'yı başka bir kadın için terk ettiğini anlar. Sofia'nın annesi Teresa (Veronica Garcia) ve Cleo doğacak bebeğe beşik almak için bir dükkâna girerler. 1971 yılındaki Corpus Christi Festivali'nde çıkan olayların ortasında kalmışlardır. Fermin, gözlerinin önünde bir adamı öldürür ve Cleo'ya silah çeker. Panikleyen

Cleo'nun doğumu başlar. Çocuğu ölü doğan Cleo üzüntülü bir şekilde eve döner. Sofia, çocuklarını tatil için Tuxpan'a götürceğini söyler ve Cleo'yu da davet eder. Cleo başta istemese de bir davetli olarak seyahate katılır. Sofia seyahatte çocuklarına babalarının Kanada'ya gittiğini ve dönmeyeceğini anlatır. Çocuklar üzülse de onlara herşeyin güzel olacağını anlatır. Deniz kenarına yüzme gittiklerinde anneleri çocuklardan kıyıda kalmalarını ister; çünkü, Cleo yüzme bilmemektedir. Çocuklardan ikisi dalgalara kapılıp gözden kaybolur. Cleo yüzme bilmediği halde suya girer ve onları kurtarır. Karaya çıktıklarında tüm aile birbirine sarılır. Cleo suçlulukla, bebeğini istemediğini söyler ve ağlar. Ailenin tüm fertleri ona sarılır.

Eve döndüklerinde Antonio'nun eşyaların büyük bölümünü aldığını görürler. Aile ve Cleo birlikte kalarak ve hayatlarını devam ettirerek acılarını aşmaya çalışırlar.

Roma Filminin Çözümlemesi

Roma filminde Cleo ailenin hizmetçisinden öte bir parçası gibidir. Ancak, Cuaron senaryosunda aile bireylerinin tüm yakınlığına karşın aradaki mesafeyi ve hiyerarşiyi vurgulamaktadır. Cleo, ailenin özel konularına müdahil olmaz, dışarıda kalır. Cuaron'un gerçekçi üslubu, aile içindeki olaylar karşısında Cleo'nun günlük rutinine devam ettiğini gözler önüne sererek bunun kayıtsızlık değil; hiyerarşik bir tavır olduğu vurgusunu yapar. Cleo ve sevgilisi Fermin, Hispanik dönem öncesinde Oaxaca Eyaleti'nin batısında yaşayan kökenleri Aztek'ler öncesine uzanan Mikstek (Mixtec) yerlilerindendir (Maestri, 2019). Modern Meksika'da Cuaron'un filminde olduğu gibi hizmet yoğun mesleklerde yer almaktadırlar.

Fermin, Meksika'da yaşanan siyasi çalkantılar döneminde öğrenci olaylarının bastırılması için eğitilen bir grubun üyesidir. Onun için gruba olan aidiyeti Cleo'dan ya da bebeğinden daha üstündür. Corpus Christi olayında bunu göstermiştir.

Roma filminin senaryosunda, dramatik dönüşümün aile, Cleo ve aynı zamanda Meksika ekseninde ustaca kurgulandığını söylemek mümkündür. Aile babasını kaybederek parçalanmış, Cleo bebeğini ve sevgilisini kaybetmiş, ülke ise siyasi anlamda bir yıkımla karşılaşmıştır. Siyasi olarak çalkantılar içindeki Meksika fonunda, zengin bir ailenin fertlerinin ve hizmetçilerinin kayıpları dile getirilmiştir.

Roma, senaryosu ve sinematografisi ile gerçekçi bir yapıya sahiptir. Bu kanıya varılabilmesini sağlayan yalnızca Alfonso Cuaron'un kendi hayatından bir kesiti anlattığını söylemesi değildir. Bir filmde, "karakterler, mekân ve zamanla birlikte işlemelidir. Karakterler zaman ve mekân içinde hareket eder (Holden, 2019, s. 30)." Roma bir dönem filmidir. Karakterlerin gerçekçiliği hareket ettikleri mekânların doğru kurgulanmasıyla mümkün olmuştur. Yönetmen meydana getirdiği karakter-mekân ilişkileri mimari boyutta dönemle uyumludur.

Bununla birlikte, biçimcilere göre film, gerçekliği kusursuz biçimde taklit edemez. Kurgu, montaj hızlı ve yavaş çekim, alçak ve yüksek kamera açıları ve filmin iki boyutlu doğası gerçekçi bir görsel deneyim sağlaması önündeki engeldir (Buckland, 2018, s. 38)." Bu nedenle, sinemanın olanakları kullanılarak bireysel gerçeklik deneyimlerini değiştirebilmek mümkündür. Bahsi geçen yeniden biçimlendirme olgusu ile filme farklı anlamlar yüklenmesi mümkündür.

Bu noktada, çağdaş anlatı sinemasındaki gerçekliğin pek çok açıdan belgesel gerçekçilikten ayrılması gerektiği vurgulanmalıdır. Roma filmindeki olay örgüsü ve dramatik yapı incelendiğinde Cuaron'un öyküyü kendi bakış açısından ve sonraki yıllarda yaptığı öznel değerlendirmelerden yararlanarak oluşturduğunu söylemek mümkündür. Cuaron'un filmdeki olayların geçtiği dönemdeki yaşı ve öyküsündeki karakterlerin yaşadıklarını aktarma biçimi gözönünde bulundurulduğunda yönetmenin belgesel düzeyde gerçeğin anlatımından çok; tarihsel olaylar, kişisel anılar ve çevredeki kişilere dayanan bir kurgu oluşturulması yöntemini benimsediğini söylemek mümkündür. Cuaron, bir yandan tarihsel bir gerçek fonunda öyküsünü anlatırken ve doğum sahnesinde gerçek hemşire ve doktorlara rol vermek gibi gerçekçiliğe hizmet eden estetik yaklaşımlar sergilerken; diğer yandan Cleo gibi karakterleri kendi hayatından filme katmakta bunu yaparken izleyicinin algılayabileceği biçimde öznel anılarından yararlanmaktadır. Cuaron'un Roma'daki anlatısında olay örgüsünü oluştururken kişisel anıları ve tarihsel gerçeklikleri filmin temasında yer alan insan ilişkileri, toplumsal hiyerarşi algısı ve kadının toplumdaki durumu açısından yorumladığı görülmektedir.

"Ekranda cereyan eden olayların anlaşılabilmesi için gereken enformasyon seçimi işleminin diğer bir bölümü, kendi duyu organlarını kullanmak suretiyle izleyici tarafından gerçekleştirilir (Sokolov, 2012, s. 33)." Cuaron, senaryosunu gerçek olaylar çerçevesinde ve onlardan esinlenerek öznel bir bakış açısı ile biçimlendirmiştir.

Yönetmen, bu aşamada öyküsü ve karakteriyle özdeşim kurulabilmesini izleyicilerin öznel okumaları, anıları ve hayata bakışlarından oluşan algılarından beslenen ortak bilinçleriyle gerçekleştirmiştir.

Filmin karakterleri, adları ve kişilikleriyle ilgili ipuçları verilen biçimlendirilmiş anıları ile gerçekçi özellikler taşımaktadır. Özakman'a göre; "bir insan soyaçekim ve çevrenin etkisiyle, hem bütün insanlara özgü olan evrensel nitelikler, hem insanların bir bölümüne özgü olan ulusal, bölgesel, yerel, sınıfsal, mesleksi genel nitelikler, hem de yalnız kendine özgü olan kişisel nitelikler taşır (Özakman, 1998, s. 115)." Alfonso Cuaron'un Cleo karakterinde senaryodaki insanı gerçek kılan ulusal, sınıfsal ve mesleki pek çok bilgiyi edinmek mümkündür. Cleo'nun kişiliği ile ilgili olan özellikleri ise özellikle filmin sonunda bebeği ile ilgili duyduğu suçlulukta, yanında kaldığı ailenin çocukları için kendini feda etmeyi göze almasındaki yaklaşımında kendini göstermektedir.

Cuaron, film boyunca izleyicisini gözlemci mesafesinde tutmaktadır. Cleo'nun gündelik hayatı iş ortamında geçmektedir. Burada çizdiği portre tarafsız, olup bitenlerin içinde olsa da tepkisiz bir çalışandır. Ortak sevgide ve şefkatte aileye dahildir. Ailenin iç meselelerinde ise dışarıda kalmaktadır. Kendisinden beklenen de budur. Birlikte çalıştığı ve aynı evi paylaştığı Adela'nın (Nancy Garcia Garcia) yanına gittiğinde, Fermin ile olduğunda iş ortamından daha fazla güler yüzlü, bunun yanında insani istekleri ve kaygıları olan biriyle karşılaşılır. İzleyicinin Cleo'nun duygularıyla tanıştığı, onun kontrollü yapısından sıyrıldığı ailenin de aradaki sınırları yıkarak onu bir parçası gördüğü dönüşüm anı; son sahnede kumsaldaki sarılmadır.

Roma'nın diğer karakterleri Cleo kadar detaylı olmasa da sosyal ve kültürel boyutta pek çok özellikle çizilmiştir. Fermin buna bir istisna olarak görülebilir. İçinde bulunduğu sosyo-kültürel durumun davranışlarına etkisi, Cleo ile olan ilişkisindeki ikiyüzlü tutumu, Cleo'nun fedakârlığı karşısında onun bencilliği, kendi sevgisi ya da çocuğu için dahi fedakârlık yapmaması karşıt bir karakter olarak konumlandırılmasını sağlamıştır. Aile fertleri ile ilgili verilen bilgiler sosyal ve kültürel boyuttadır. Onların kişilik yapılarının temel kurgu eksenini filmin genelinde olduğu gibi sınıfsal farklılıklar ve insani değerler boyutundaki bilgiyi vermeye yetecek kadardır.

Senaryodaki önemli karşıtlıklardan birisi sınıfsaldır. Cleo'nun dahil olduğu yerli ve fakir sınıf ile zengin ve eğitilmiş kitleyi oluşturan aile arasında samimi bir beraberlik anlatılırken yapılan iş özelinde çatışmasız bir mesafenin korunduğu gösterilmiştir.

Acılar ise ortaktır. Terkedilen kadınlar arasında sosyolojik farklar olsa da insanî düzeydeki deneyim ve oluşturduğu psikolojik izler benzerdir. İnsani düzeyde, çocuklar ile Cleo arasındaki yakınlık da samimi ve gerçekçi olarak aktarılmıştır. Filmde tüm sistemin sarsıldığı bir ülkede, farklı sosyo-kültürel katmanlardan iki grubun yaşadıkları depresyon ve birbirleriyle etkileşim içinde bu durumu aşma çabaları izleyiciye sunulmaktadır.

Biçimsel düzeyde incelendiğinde Roma'da ilk dikkat çeken unsur filmin siyah beyaz olmasıdır. Cuaron bu durumu; "geçmişe bakan modern bir film yapmak istedim. Eskilikten kaynaklanan bir siyah beyaz değil, modern bir siyah beyaz. Siyah ve beyaz filmin DNA'sının bir parçasıydı (Billson, 2019)." sözleriyle açıklamıştır. Bu durumu, gerçekçi bir öyküyle yola çıkılan ve yönetmeni gerçekçi sinematografisi ile bilinen Roma için biçimsel bir karar olarak nitelemek mümkündür. Yönetmen, filmin siyah beyaz olmasının temel bir niteliği olduğunu ifade ettiğinde, yapımın bütünsel bir biçim olarak değerlendirildiği sonucuna varmak mümkündür. Roma bütün olarak geçmişe bir bakıştır. Bunun sağlanabilmesi için biçimsel bağlamda görüntünün manipüle edildiğini söylemek mümkündür.

Alfonso Cuaron Roma filminde geniş açılı çekimler kullanmıştır. Bu onun genel bir biçimsel yaklaşımıdır. Birçok filminde gözlenebileceği gibi Roma'da da geniş açıyı tercih etmiş, yakın çekimleri sıkça kullanmamıştır. Cuaron'un biçiminin gerçekçi olarak algılanmasının en önemli sebeplerinden olan plan sekans kullanımı Yerçekimi filmi gibi örneklerde yönetmen açısından önemli sonuçlar vermiştir.

"Görece olarak birkaç önemli istisna dışında, dünyanın her yerinde filmler temelde kendisini geri planda tutma, biçimini görünmez olarak sunma, film yapımcılarına yaratım ve üretim sürecinde, izleyicilere de alımlama sırasında mümkün olduğunca az sorun çıkartma ilkesiyle yapılırlar (Kolker, 2011, s. 62)." Roma filminde uzun çekimler kullanılmıştır. Hollywood biçiminde aksiyonun farklı çekimlere bölümlenmesi şeklinde ortaya çıkan akıcılığı sağlayan müdahalenin; Roma filminde plan sekans, aksiyonun temposu ve ses evreninin kullanımıyla oluşturulan gerçekçi yaklaşımla sağlandığını söylemek mümkündür.

Sinemada, "...nesnelere ne kadar süre kalınması, bunları ne çabuklukta kurmak gerektiği ve bunların gelişiminin nereye doğru aktığı üzerine bilgi içerikli kararlara dair malzemenin talep ettiği şeye dayanan fiziksel hikâyenin bir yorumunu inşa etmek gerekir (Pearlman, 2016, s.111)." Hollywood anlatısında dans ve kavga sahnelerinde görülen fiziksel devrimin öyküye etkisi Roma'da plan sekansdaki hareket ritminin düzenlenmesinde

görülmektedir. Filmde yer alan plan sekanslarda ve uzun çekimlerde sahnedeki karakterlerin hareketleri ve çevreleriyle etkileşimleri film temposunda belirleyici niteliğe sahiptir. Hareketli kamera kullanımı bir diğer biçimsel yaklaşımdır.

Doğal olarak algılanan bir filmde kurgu izleyicinin öncelikle fark ettiği öge değildir. Teknik, öykünün önüne geçmemektedir. Sahnede yer alan aksiyonun anlatılmasında da bu durum geçerlidir. Cuaron, Roma filminde, Cleo'nun hayatının izleyiciye sunumunu gerçekçiliği ve sıradanlığı vurgulayacak biçimde uzun bir plan sekansla başlatmaktadır. Filmin önemli bir bölümüne sahne olan evle ilgili coğrafyanın kurulumunda açılış planlarının etkili olduğunu söylemek mümkündür. Filmde, gerçeğin üç boyutu, belirlenmiş bir dizi kural aracılığıyla, perdenin iki boyutlu uzay ilişkilerine çevrilmek zorundadır (Foss, 2016, s. 57). Cuaron'un Roma'daki plan sekansları ve durağan çerçeveleri izleyicinin öyküye ve öykü uzamına ilişkin bilgisini öyküyle tutarlı biçimde arttırmaktadır. Sinemasal sahnelemenin bir unsuru olarak çerçevenin içinde özgün bir yapının kurulmasını tiyatrovvari olmadan başarabilmektedir (Eisenstein, 2006, s. 92). Çerçeveler, izleyici için coğrafi referanslar oluşturulmasını sağlamaktadır.

Açılış sekansı Cleo'nun hayatını ortaya koymaktadır. Cleo, çalıştığı evin girişini temizlemektedir. Sabunlu sudaki yansıma ise gökteki uçağa aittir. Onun dışındaki gerçeklere müdahale hakkı ve gücü bulunmamaktadır. Kendisinin de bunları anlayacak gücü bulunmamaktadır. Cleo, gündelik hayatına odaklı, büyük hedefleri olmayan birisidir. İzleyici onu üst açıdan takip etmektedir. Gerçekçi filmlerin özelliklerinden olan tarafsız kamera açıları ve genel görüntüler Roma filminde görülmektedir. İzleyici gözlemci konumdadır. Filmin ilerleyen bölümlerinde Cleo'nun gözlemlediği durumlarda dahi omuz planlar yerine genel planlar tercih edilmiştir.

Sekansın devamında jenerik aktıktan sonra kamera yukarı tilt yapar. Evin girişini yıkadıktan sonra hortumu toparlayan Cleo elinde kova ve fırça ile evin köpeği Borrás'a seslenir. Cleo, kendi evine girer. Görüntü sabit kalır. Bu sürede çerçevede Cleo'nun evinin kapısı, kovalar, bitkiler, merdiven ve kuş kafesleri vardır. Görsel metafor araçları olarak değerlendirilebilecek bu öğeler, Cleo'nun hayatı hakkında bilgi vermektedir. "Sinemada anlam motifleri ya da temaları, duyguları ya da düşünceleri çağrıştıran nesnelere gibi yinelenen unsurlar vasıtasıyla yaratılır. Metaforlar iki farklı şeyi birbirine bağlayarak anlam yaratır (Ryan ve Lenos, 2012, s. 161)." Cleo da kafesteki kuşlar gibi bulunduğu ev dışında bir hayata sahip değildir. Onun kafesi de konumunun keskin sınırlarla belirlendiği hizmetçi evidir. Evi zemin kattadır. Merdiven vardır, yukarı çıkış için her şey hazırdır, ondan gizlenen birşey yoktur. Ancak, kendisinin çıkmak gibi bir düşüncesi de bulunmamaktadır. Evden sesler gelirken izleyici dışarıda tutulur, incelenen çerçeve ile Cleo'nun durumu anlaşılır.

İzleyicinin öykü izleğinde senaryoya ve yönetmenin bakış açısına bağlı olarak yönlendirilmesi, çekim ölçekleri, sahnedeki devinimin bölünme biçimi ve Alman dışavurumcu sinemasında da görüldüğü üzere dekor, makyaj ve aydınlatma ile sağlanmaktadır. Yönetmen, filmde yakın planları tercih etmemiştir. Böylece karakterlerle, klasik anlatının öngördüğü biçimde özdeşim kurulması yerine, "geçmişe dönük bir bakış" ile onlar hakkında gözlem yapılması sağlanmıştır. Kamera hareketlerinin, özellikle çevrinmelerin temposu izleyicinin ortamı ve kişilerin kendi aralarındaki etkileşimlerini anlamasını kolaylaştırmaktadır. Buna yönetmenin vurgusu da demek mümkündür.

Cleo'nun rutini ve hiyerarşik konumu yaptığı ev işleriyle, inip çıktığı merdivenlerle ve aile ile olduğu ortamlarda ayakta ya da daha alçakta olmasıyla vurgulanmaktadır. Cleo film boyunca çok nadir yukarı bakarken görülür. Bu anlarda da gökyüzüyle arasında çamaşırlar, yani yaptığı işler vardır.

Roma filminde müzik ve sesler non diegetik olarak kullanılmamıştır. Gerçekçi filmlerin karakteristiğine uygun olarak diegetik sesler ve efektler kullanılmıştır. Cleo'nun Fermin ile gittiği ve terk edildiği sinemanın çıkışında elindeki toparla oynayan bir satıcı bulunmaktadır. Cleo da tam bu karmaşanın ortasında ciddiyetsiz bir şekilde terk edilmiştir. Sinemada sadece film sesleri ve fisiltılardan oluşan ses evreninin yerini dışarıdaki satıcıların gürültüsü ve şehir seslerinden kaynaklanan yüksek ses almıştır. Sakin bir ortam gürültülü bir ortamla dengelenmiş (Miller, 2016, s. 144); aynı zamanda Cleo ve Fermin'in ilişkisindeki kırılma vurgulanmıştır. Cleo ev işlerini yaparken duyduğu en yıkıcı olaylarla ilgili olarak bile yüzünde ifade belirmez. Konuşmaları dinlememesi gereklidir. Bu sözle söylenmeyen bir kuraldır.

Ailenin evinde, Fermin'in antrenman sahasında ve Cleo'nun evinde keskin düz hatlar egemendir. Şartların sertliği ve ortamdaki hiyerarşik ilişkinin bir yansıması olduğunu söylemek mümkündür. Seçilen planlar, kamera açıları ve mimari seçimler tekdüzelik algısını oluşturmaktadır. Bu durum, kahramanların hayatını, tıpkı ülkedeki durum gibi çıkmaza sürüklemiştir. Herkes için faydalı olduğu düşünülen tekdüzelik tehditkâr bir hal almıştır. Bunu

Fermin'in sözlerinde ve davranışlarında görmek mümkündür. Disiplinlidir, herşeyini spora borçlu olduğunu söyler. Ancak, elde ettikleri kimseye mutluluk getirmemiştir.

Filmin son sahnesinde Cleo çocukları sudan kurtardıktan sonra bebeğini istemediğini söyleyip ağlarken tüm aile fertleri ona sarılmıştır. Çerçevde piramidal ya da üçgenel bir kompozisyon vardır. Cleo merkezdedir. İlk defa aile için merkezi bir rolü vardır. Hem toparlamakta hem de toparlanmaktadır. Ailenin kenetlendiği, herkesin eşit olduğu, sadece sevginin egemen olduğu, Cleo'nun tam bir aile ferdi olduğu sahne olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç

Alfonso Cuaron, Meksika'nın 1990'lı yıllardan itibaren yetiştirdiği önemli yönetmenlerden birisidir. Meksika'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde yönettiği filmlerle teknik başarısını ortaya koymuştur. Hollywood'da yönettiği filmlerde biçimciliğin ağır bastığı ticari yapımlar yanında gerçekçi filmlere de imza atmıştır.

Kariyerinde dönüm noktalarını oluşturan Y tu Mamá Tambiën (Ananı Da!, 2001), Children of Men (Son Umut, 2006) ve Gravity (Yerçekimi, 2013) gibi filmlerde senaryo, sinematografi, kurgu ve yönetmenlik alanlarında filmlerine teknik ve estetik boyutta etki etmiştir. Filmlerinin kazandığı ticari başarılar ve eleştirmenlerin olumlu görüşleri sayesinde filmlerinde kendi özgün biçimini daha fazla kullanabilme olanağı sağlamıştır. Akademik alanda kendisiyle ilgili olarak yapılan bazı değerlendirmelere göre, gerçekçi sinemanın da karakteristiğini oluşturan uzun çekimler ve plan sekanslar gibi tekniklerine Hollywood yapımcıları tarafından tanınan özgürlükte ticari başarısı ve yapımcıların prestij arayışının etkisi bulunmaktadır. Cuaron'un görüntünün teknik ve sanatsal öğelerini etkin kullanımı ile sektörel boyutta anlatı sineması ile sanat sinemasını birbirinden ayıran teknik özellikler arasında geçişkenliğe tanınan fırsatlar artmıştır.

Cuaron, Roma (2018) filminde Bazın'ın gerçekçi sinemada öngördüğü geniş açılı çekimler, sınırlı düzeyde yakın çekim, uzun çekimler ve plan sekanslarla karakterize olan gerçekçi biçimini kullanmaya devam etmiştir. Bununla birlikte, yönetmenin biçimci öğeleri de kendi üslubu bağlamında kullandığını söylemek mümkündür. Yönetmenin plan sekanslar ve uzun çekimlerde oyuncuların devinimleri ve etkileşimde oldukları sahne elemanlarını kullanımı ile film temposunu etkilemiştir. Filmin siyah beyaz olması, mizansen öğelerine gösterilen hassasiyet ve kamera hareketleri, görüntünün manipüle edilmesini hoş görmeyen gerçekçi anlatının dışında seçimlerdir.

Cuaron'un biçimci öğeleri, Roma örneğindeki gibi bir dönem filminde zaman ve uzamda gerçekçiliği sağlanmak açısından kullandığı görülmektedir. Cuaron, Meksika'da başlayan kariyerinde bireye ve topluma odaklı filmler yanında ticari ve bazıları televizyon için gerçekleştirilen yapımlara da odaklanmıştır. Bu durumu çağdaş olan diğer Meksikalı yönetmenlerde de görmek mümkündür. Hollywood biçimciliğine olan hakimiyeti ve gerçekçilikle birlikte geliştirdiği biçiminin özgün sinema anlayışını oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Roma filminin senaryosunun da gerçekçi niteliklerinin önde olduğunu söylemek mümkündür. Senaryonun dramatik yapısında Meksika'nın 1970'lerdeki siyasi ve sosyolojik yapısı fonunda iki farklı kesimden kadının yaşadığı terkedilme işlenmiştir. Film izleyici açısından Karakterlerin oluşturulmasında sosyal ve kültürel boyutlarda çok boyutlu tanımlamalara yer verilmiştir. Roma, Cuaron'un özne bakışından geçmişe yönelik bir tanıklık niteliğindedir. Alfonso Cuaron, filminde belgesel gerçeği yansıtmamıştır. Karakterlerin ve kendi anılarını olay örgüsüne göre düzenlemiş böylece anlatı sinemasına özgü "gerçekçi" bir üslup geliştirmiştir. Roma filminin imgeleminin, tarihsel ve bireysel gerçekliklerden beslenen kurgusal bir evren olduğunu söylemek mümkündür. Yapımda tek çekimde bitirilen sekanslar ve oyuncuların bazılarının gerçek hayattan seçilmesi gibi unsurlar gerçekçi yaklaşıma hizmet etmektedir. Kurguda özne çekimler ve detaylar yerine belgesellere özgü genel çekimlere yer verilmiştir. Görüntü yönetmenliği açısından bakıldığında fotografik imgelere ve açılara da yer verildiğini söylemek mümkündür.

Roma'nın çözümlenmesinde ortaya çıkan veriler ışığında Alfonso Cuaron Orozco'nun, Saris'in belirttiği üç temel auteur değer ölçüsüne (Birincioğlu ve Parlayandemir, 2016, s. 8) sahip olduğunu söylemek mümkündür. Buna göre; Alfonso Cuaron Roma filminde sinematografisini hayata geçirebilmek için teknik düzeydeki yetilerini kullandığını söylemek mümkündür. Kullandığı biçimsel ve gerçekçi yaklaşımlar ile kendine özgü bir biçim geliştirdiği söylenebilir. Cuaron, Roma filminin konusunu doğrudan kendi hayatından seçerek birey,

toplum ilişkisine ve sınıfsal düzeydeki dinamiklere ilişkin tespitlerini sergilemiştir. Oluşturduğu yargının, filmi ile kendi deneyimleri arasında evrensel nitelikte bir bağ kurulmasını sağladığını söylemek mümkündür.

Alfonso Cuaron'un, gerçekçi yönleri ağırlık taşıyan Roma filminde, anlatısını geliştirebilmek için biçimci öğelere de yer verdiğini böylece; evrensel düzeyde ticari olarak ürün farklılaştırmasını benimseyen Hollywood sistematığı içerisinde auteur özellikleri taşıyan bir yönetmen kimliği kazandığını söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Acar, A. (2017). *Sessiz sinema tarihi*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Aitken, I. (2015). *Avrupa sinema kuramları eleştirel analiz*. (Ed. Z. Atam, Çev. Z. Atam, S. Akgül ve B. Erzi) İstanbul: Doruk.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema*. (Çev. R. Ünal) Ankara: Öteki Yayınevi.
- Barnwell, J. (2015). *Film yapımının temelleri*. (Çev. G. Altıntaş) İstanbul: Literatür Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (Çev. İ. Şener) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Billson, A. (2019). *The Oscars' love affair with monochrome is not black and white*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/film/2019/feb/15/the-oscars-love-affair-with-monochrome-is-not-black-and-white> adresinden erişildi.
- Birincioğlu, Y. D. ve Parlayandemir, G. (2016). Yapıtsal/bağlamsal film eleştirisi: Tür ve Auteur eleştirilerini birlikte düşünmek. G. Parlayandemir ve Y. D. Birincioğlu (Ed.), *Tür(k) Sinemasında Auteursler* içinde (s. 1-20). İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Bordwell, D. (2016). *Hollywood'un film dili*. (Çev. Z. Atam, Y. C. Ekinci ve B. Tanyeri) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Brown, B. (2014). *Sinematografi "kuram ve uygulama"*. (Çev. S. Taylaner) İstanbul: Hil Yayın.
- Buckland, W. (2018). *Sinemaı anlamak*. (Çev. T. Göbekçin) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Clarke, J. (2012). *Sinema akımları sinema dünyasını değiştiren filmler*. (Çev. Ç. E. Babaoğlu) İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Corrigan, T. (2007). *Film eleştirisi el kitabı*. (Çev. A. Gürata) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Coşkun, E. E. (2011). *Dünya sinemasında akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Cuaron, A. (Yönetmen). (2018). *Roma* [Film]. Amerika Birleşik Devletleri: Netflix
- Denizel, D. (2014). Sinemada estetik modeller olarak biçimcilik ile duyumculuğun karşılaştırılması. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (23), 185-204.
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film biçimi*. (Çev. N. Özön) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eisenstein, S. M. (2006). *Sinema dersleri*. (Çev. E. Ayça.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ekinci, B. T. (2015). Visitors filminin mizansen analizi ve çağdaş sinemada uzun çekim. *Akademik Bakış Dergisi*, (48), 416-425.
- Foss, B. (2016). *Sinema ve televizyonda anlatım teknikleri ve dramaturji*. (Çev. M. K. Gerçeker) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gianetti, L. (2001). *Understanding movies*. New Jersey: Prentice Hall.
- Holden, T. (2019). *Film yapımı*. (Çev. E. B. Alpay) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- huckf ve McInnis, B. (2019). Alfonso Cuaron biography. Internet Movie Database (IMDb). https://www.imdb.com/name/nm0190859/bio?ref_=nm_ov_bio_sm adresinden erişildi.
- IMDb.com. (2019). Alfonso Cuaron - Quotes. Internet Movie Database (IMDb):. <https://m.imdb.com/name/nm0190859/quotes> adresinden erişildi.
- Insider. (2019). Everything you need to know about the Netflix movie 'Roma,' the groundbreaking film tied for most Oscar nominations this year. Insider. <https://www.insider.com/roma-movie-plot-cast-2019-1> adresinden erişildi.
- Kıbaroğlu, B. (2015). *Sinema Sanatında Gerçekçilik ve Biçimcilik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Ankara: Hacettepe Üniversitesi <http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/3604/c9969b90-de07-46cd-89fd-5981699615f9.pdf?sequence=1> adresinden erişildi.
- Kolker, R. (2011). *Film, biçim ve kültür*. (Çev. F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı ve E. Yılmaz,) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi üzerine düşünceler "kuram ve uygulamalar"*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Maestri, N. (2019). The Mixtecs. ThoughtCo.: <https://www.thoughtco.com/the-mixtec-culture-171769> adresinden erişildi.
- Matheou, D. (2014). Latin Amerika Sineması. P. Kemp (Dü.), (Çev. E. Yılmaz ve N. Yılmaz) *Sinemanın tüm öyküsü* içinde (s. 514-519). İstanbul, Türkiye: Hayalperest Yayınevi.
- Miller, W. (2016). *Senaryo yazımı*. (Çev. Y. Büyükerşen, Y. Demir ve N. Esen) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Monaco, J. (2002). *Bir film nasıl okunur?* (Çev. E. Yılmaz) İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.
- Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özakman, T. (1998). *Oyun ve senaryo yazma tekniği*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Pearlman, K. (2016). *Sinemada ritimlerin kurgusu*. (Çev. P. Ercan,) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rueda, M. H. (2012). Latin American Cinema. Oxford Bibliographies.
<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766581/obo-9780199766581-0083.xml?rsk=QyRd79veresult=2veq=alfonso+cuaron#firstMatch> adresinden erişildi.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2012). *Film çözümlemesine giriş*. (Çev. E. S. Onat) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Salazkina, M. ve Mihailovic, K. (2013). Sergei Eisenstein. Oxford Bibliographies.
<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0134.xml?rsk=Oruwl1veresult=12veq=formalism+cinema#firstMatch> adresinden erişildi.
- Smith, I. H. (2014). Gişe bombası aile filmleri. P. Kemp (Ed.), (Çev. E. Yılmaz ve N. Yılmaz) *Sinemanın tüm öyküsü* içinde (s. 528-529). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sokolov, A. G. (2012). *Sinemada ve televizyonda görüntü kurgusu*. (Çev. S. Aslanyürek,) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Thornton, N. (2017, Ekim 25). Mexican Film. Oxford Bibliographies.
<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0170.xml?rsk=QyRd79veresult=1veq=alfonso+cuaron#firstMatch> adresinden alındı (Erişim Tarihi:8 Ağustos 2019)
- Turvey, M. (2013, Ekim 29). Film Theory Before 1945. Oxford Bibliographies.
<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0037.xml?rsk=Oruwl1veresult=1veq=formalism+cinema#firstMatch> adresinden erişildi.
- Udden, J. N. (2009). Child of the long take: Alfonso Cuaron's film aesthetics in the shadow of globalization. *Style*, 1(43), 26-44.
- Ward, S. (2014). Ananı Da! P. Kemp (Ed.), (Çev. E. Yılmaz ve N. Yılmaz), *Sinemanın tüm öyküsü* (Çev. E. Yılmaz ve N. Yılmaz) içinde (s. 520-521). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.