

PEDRO ALMODÓVAR FİMLERİNDE GÖSTERGELERARASI VE METİNLERARASI İLİŞKİLERİN ANALİZİ

ANALYSIS OF INTERSEMIOTIC AND INTERTEXTUAL RELATIONS IN PEDRO ALMODÓVAR FILMS

 Eda Tunçoğlu **,  Tuğba Güngör ***

Öz

Sinema, evrensel bir anlatı aracı olarak, diğer sanat dallarıyla etkileşim içinde olan ve birçok disiplini bir araya getiren özgün bir sanat formudur. Uluslararası alanda tanınmış İspanyol yönetmen Pedro Almodóvar'ın sineması, farklı sanat dallarıyla güçlü bir etkileşim içinde olmuştur. Bu sinematik dünyadaki ilişkiye bakmak için metinlerarasılık ve göstergelerarasılıktan yararlanılabilmektedir. Bu çalışmanın amacı, Pedro Almodóvar sinemasında metinlerarası ve göstergelerarası ilişkileri incelemektir. Bu bağlamda Pedro Almodóvar filmlerinde biçim, sunuş ve içerik alışverişleriyle ve özellikle resim, heykel ve edebiyatla teması üzerine odaklanılmıştır. Çalışmada Almodóvar'ın psikolojik gerilim türünde "La Piel Que Habito" (İçinde Yaşadığım Deri, 2011) ve dram ve gerilim türünde "Los Abrazos Rotos" (Kırık Kucaklaşmalar, 2009) isimli filmlerine odaklanılarak metinlerarası ve göstergelerarası ilişkiler sorgulanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın sonucunda diğer sanat disiplinleriyle kurduğu bağla estetik ve anlatı unsurlarıyla zenginleşen çok katmanlı bir sinema dili geliştirerek sürekli bir diyalog yarattığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Resim, Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Pedro Almodóvar.

Abstract

Cinema, as a universal narrative tool, is a unique art form that interacts with other branches of art and brings together many disciplines. The cinema of the internationally renowned Spanish director Pedro Almodóvar has had a strong interaction with various art forms. Intertextuality and intersemiotics can be used to look at the relationship in this cinematic world. The aim of this study is to examine intertextual and intersemiotic relations in the cinema of Pedro Almodóvar. In this context, Pedro Almodóvar's films focus on the exchange of form, presentation and content, and especially on the theme of painting, sculpture and literature. The study specifically investigates intertextual and intersemiotic relationships in Almodóvar's films *La Piel Que Habito* (The Skin I Live In, 2011), in the genre of psychological thriller, and *Los Abrazos Rotos* (Broken Embraces, 2009), in the genre of drama and thriller. The study concludes that Almodóvar creates a continuous dialogue by developing a multi-layered cinematic language, enriched with aesthetic and narrative elements, through his connections with other art disciplines.

Keywords: Cinema, Painting, Intertextuality, Intersemiotics, Pedro Almodóvar.

Araştırma Makalesi / Research Article

Başvuru tarihi / Received: 08 Eylül 2024- Kabul tarihi / Accepted: 04 Aralık 2024

*Tezli Yüksek Lisans Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri, edatuncoglu@gmail.com, Isparta/TÜRKİYE.

**Doçent, Süleyman Demirel Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, gungortugba@hotmail.com, Isparta/TÜRKİYE.

1. Giriş

Metinlerarasılık en genel tanımıyla bir metnin diğer bir metnin içine dahil edilmesi anlamına gelmektedir. Farklı şekillerde ve amaçlarla kullanılan bu uygulama, kullanım amacına göre şekil almaktadır (Bulut, 2018:16). Metinlerarasılık terimi edebi tartışmalarla sınırlı değildir. Sinema, resim, müzik, mimari, fotoğrafçılık ve hemen hemen tüm kültürel sanat eserleriyle ilgili tartışmalarda bunu görmek mümkündür. "Edebiyat ile metin kelimesi arasındaki sağduyulu ilişkiye rağmen, edebi olmayan sanat biçimlerinin çalışmalarında metinlerarasılığın kullanımını anlaşılabilir hale getirmek için metinlerarası teorinin erken eklemleri ile Saussure'un semiyoloji ile ilgili kavramlarının gelişimi arasındaki bağlantıyı hatırlamamız yeterlidir" (Allen, 2000:174). Kısaca metinlerarasılık teorisi, metinlerin yanı sıra sinema, resim, müzik, mimari ve fotoğrafçılık gibi farklı sanat dallarına da yaslandığı fikrine dayanmaktadır. Metinlerarasılık, liguistler ve düşünürler aracılığıyla yazılı metin ile diğer yazılı metinler arasındaki bağlantının kavramsallaştırılmasıdır. Bu nedenle her yeni metinde anlam ve biçim her zaman farklı düzeylerde yazılır. Yeni metin, önceden oluşturulmuş metnin bazı kısımlarını yeni bir bağlamda bir araya getirerek kendi yapısına katmaktadır. Metinlerarasılık teorisine göre metinler verimli olarak kabul edilerek metnin varlığı da bu verimliliğin bir sonucu olmaktadır. Bunun nedeni, önceki hikayeyi yeni bir seviyeye aktarmanın, farklı bir uzantıya sahip yeni bir metin oluşturmasıdır. Önceki yapılan çalışmaların farklı yöntemlerle derlenmesi, anıştırılması, pastişlenmesi, uyarlanması, palempsestlenmesi, öykünmesi vb. faaliyetleriyle bir yeniden üretim sürecine girilmektedir. Bu sebeple metin, yeniden üretim sürecine girerek yeni bir anlam daha kazanmış olur. Metinlerarasılık postmodern sanatın tanımlanmasında ve eleştirisinde en sık kullanılan alanlardan biridir.

Metinlerarasılık kavramı ilk kez Julia Kristeva tarafından 1969 yılında yayımlanan "Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse" Aktulum'un (2000:24) kitabında kullanılmıştır. Mikhail Bakhtin'in söyleşimcilik kuramına dayanan metinlerarasılık kuramı Julia Kristeva tarafından vasıflandırılmıştır. J. Kristeva bu söyleşiminden yola çıkarak metinlerin "iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi" içerdiğini söylemektedir (Aktulum, 2011:452). Metinlerarasılık, bir metnin yeni anlam yaratmak için diğer metinlerden

alınan öğeleri kullandığını vurgulamaktadır. Bu araştırma metodu sadece yazınsal alanda kalmaz ayrıca resim, yontu, sinema mimari vb. tüm sanat alanlarında kendini göstermektedir (Aktulum, 1999:10). Metinlerin yalnızca kendi aralarındaki ilişkileri değil, farklı türlerle olan ilişkileri de bu metotla analiz edilebilmekte ve bu metotla da disiplinler arası etkileşimi ve alışverişi arttırmayı mümkün kılmaktadır. Bu nedenle metinlerarasılık bağlam değiştirme olarak görülmektedir. Metinlerarasılık fikri ve metodu bugünkü postmodern dönemin sanat kavrayışında bir okuma metodu olarak kabul edilmiştir. İlk kez edebiyat alanında ortaya çıktığı bilinen metinlerarasılık kavramından ziyade son zamanlarda değişik sanat alanları arasındaki sıkı ilişkiyi ifade etmek için göstergelerarasılık kavramı benimsenmiştir.

J. Kristeva'nın tanımlarını destekleyen Roland Barthes'a göre "bütün anlamlı kılımlar metin doğurabilirler: resim, müzik, film vb." (Barthes'ten akt. Aktulum, 2020:13). Yani R. Barthes'in tanımından hareketle metin kavramı edebi ve dilselin dışında da pek çok farklı sanat dalında kullanılmaktadır. Göstergelerarasılık daha geniş bir anlamda farklı sanat biçimleri arasındaki, özellikle de sözlü ve sözsüz sanatlar arasındaki ilişki sürecini ifade etmektedir. Örneğin, bir roman kelimelerle yazılırken sözsüz, bir heykel ise sözsüz olmayan sanatlar kategorisine girmektedir. Dolayısıyla sözlü sanatı diğer sanat formlarından ayıran özelliklerinden biri dili kullanarak dünyayı ulamlaştırma imkanına sahip olmasıdır (Aktulum, 2020:14). Farklı disiplinlerden gelen alışverişler sözsüz yapıtlar arasındaki metinlerarası ilişkileri anımsatmaktadır. Ferdinand de Saussure'ün "her dil bir göstergeler dizgesidir" düşüncesine dayanan bu süreçte dil haricinde kullanılan diğer sanat biçimleri arasındaki alışverişe "metinlerarası alışverişler" kavramından ziyade "göstergelerarası alışverişler" adı verilmektedir. Kısaca belirtilen tanımlardan sonra, sözlü bir eser ya da sanatsal olmayan bir yapıta gönderme yapan bir metin, bir resim ya da bir heykel söz konusu olduğunda metinlerarasılıktan bahsetmenin zorlaştığını söylemek gerekir (Aktulum, 2011:16). Bu veriler ışığında sinema, görsel ve işitsel unsurların birleşimi olarak kabul edilen bir sanat formuna karşılık geldiğinden, diyaloglar ve senaryo gibi sözsüz öğeler de metinlerarasılık ve göstergelerarasılık bağlamında sinemanın önemli yapı taşlarını oluşturduğu söylenebilir. Böylelikle yazın ve resim, yazın ve sinema, müzik ve resim, fotoğraf ve heykel, sinema ve resim vb. çeşitli disiplinler arasındaki alışveriş işlemleri göstergelerarasılık başlığı altında, yeni bir bakış açısıyla ele alınmaktadır (Aktulum, 2011:9).

Sinema, her ne kadar sanatsal alanları birleştiren ve tamamlayan bir sanat olsa da diğer sanat dallarıyla da güçlü bir ilişkisi vardır. Sinema, başlangıcından bu yana edebiyat ve tiyatroyla yakından ilişkili olup, resim ve fotoğrafın mirası sayılmaktadır. Sinema, edebiyattan defalarca yararlanmış ve edebiyatı hazır bir malzeme kaynağı olarak kullanmıştır (Uğur, 2020:529). Bu durum dikkate alındığında ilk olarak “palempsest” ve “yeniden yazmak” kavramları ön plana çıkmaktadır. Genette (1966), "Proust Palimpseste" adlı eserinde eski bir yapının yeni bir işleve katılması sonucu oluşan metinlerarasındaki ilişkiyi tanımlamak için “palempsest” terimini kullanmaktadır. Bütün yazarlar diğer metinlerden yahut ortak bir metinden alıp harekete geçirdikleri parçaları kendi eserlerine katarak geçmişle daima bağlantılı olan yeni bir eser yaratmakta olup öncesinde yazılmış olanı yeniden yazmaktadırlar. Yazar, kendi eserlerini yeniden yazarak sıklıkla “öz metinlerarasılık” yahut bir “öz yeniden yazma” tarzını benimsemektedir. Yazarın tekrardan yazdığı eserde, eski eserlerin izleri ağırlıklı olarak görünmektedir. Böylece eserler arasında bir tamlik, çizgisellik ve geçiş kazanmış olmaktadır (Aktulum, 2000:218-236). Yeniden yazmak ise metinlerarası ilişkiler bağlamında bir metot olarak anılmaktadır. Bir yazarın diğer bir yazara ait olan bir metni yeniden yazması, onu yeni bir halde yeni bir bağlamda, yeni bir okur topluluğu için, yeni görevlerle, yeni amaçlara dönüştürmesi yöntemi olarak açıklanmaktadır (Aktulum, 2018:149). Yeniden yazmak, heterojen unsurları ayrı metinlere ait parçaları sabit bir bütün içerisinde birleştirir, onları düzenleyerek içlerinde ahenk kazandırır böylece yeni bir metin keşfedilir ve bir yeniden yazma işlemi olarak görülmektedir. Genel olarak yeniden yazma işlemi hangi tarzdan olursa olsun önceki metne öykünen, dönüştüren, kapalı yahut açık bir biçimde ona gönderen bir diğer metinde yinelenmesi olarak belirtilmektedir. Yeniden yazmak, diğer yazarlara ait metinlerin, metinlere ait kesitlerin ve yeni bir metinde dönüştürülmesi yöntemiyle kısıtlamamak gerekmektedir. Bir yazarın düz değişmeceli olarak diğer yazarın metinlerinden birisini yeniden yazması yazılan yeni bir metnin versiyonu olarak kabul edilmektedir. Yazar, kendisini geliştirme ve derinleştirme hedefleriyle kendi eserlerinden birini de yeniden yazabilmektedir (Aktulum, 2000:236).

Uyarlama ise yeniden yazmak kavramından farklı olarak mecaz anlamda, “yeniden okuma” manasına denk gelmektedir. Bazıları için estetiksel ve yazınsal bir kıymeti vardır. Uyarlama bir sembol dizgesinden hareketle örnek olarak edebi bir eser, diğer bir sembol

dizgesine örnek olarak da sinema geçişi belirtmektedir. Kısaca uyarlama, başka bir dolayımı olan önceki bir metne dayanan bir eserdir. Göstergelerarasılık sürecine uygun olmakla birlikte eser dönüştürülür (Aktulum, 2018:62-72). Metnin akışında ilerledikçe metinlerarasılık ve göstergelerarasılık kavramları bağlamında senaryo ve sinemada karşılık bulacaktır. Bir diğer kavram olan anlatı içinde anlatı, yeni romancılarla birlikte modern ve klasik yazarların eserlerinde de genellikle kullanılan ve sıklıkla bir alıntı niteliğine sahip olduğundan dolayı metinlerarası ile vurgulanan anlatı içinde anlatı, öykü içinde öykü veya iç anlatı, iç öykü metodundan ilk defa Andre Gide, "Journal" adlı eserinde söz etmiştir. Anlatı içine bir diğer anlatı yerleştirilirken, ilk anlatı, içerisine yerleştiği anlatıyı yansıtmaktadır. Anlatılan ilk öyküye paralel olarak metinde yer verilen ikinci metin birinci öyküyü tekrarlamaktadır. Akıbetinde yeni metne yerleştirilen bir diğer metin yeni metnin aynadaki bir yansıması olmaktadır. Sonuç olarak, bir eser ile göndermede bulunduğu dış eser arasındaki benzerlik bağlantısı anlatı içinde anlatıyı metinlerarası bağlamda ele alınmaktadır (Aktulum, 2000:158-164).

Anıştırma, metinlerarasılıkta çok kullanılan bir biçimdir. Anıştırılan metin ile anıştırma yapan metin arasında bir söyleşimi için içerisine katmaktadır. Varlığını haricen bildirecek ve belirtecek bir dış duyuru dizgesi olmadığı için anıştırmayı bulmak zordur. Genellikle şahsi ekin birikimi ve gayreti gerektirmektedir. Açık seçik gönderide bulunmadan kişi yahut nesne konusunda düşünceyi uyarma şekli olan anıştırmada bildirilmesi gereken durum açıkça doğrudan gösterilmek yerine sadece esinlenilir. Kişi yahut nesne meselesinde yarı bilgi verildiğinden ötürü anıştırma, kapalı söylemle eş anlamlıdır (Aktulum, 2007:109). Anıştırma, alıntının işleyiş düzeyine benzemekte ancak anlamsal ve biçimsel düzeyde bazı noktalarda birbirinden ayrılmaktadırlar. Bölüştükleri nokta ise alıntı gibi anıştırma da bir metnin, bir parçanın, bir cümlenin üstelik kelimenin sahiplenilmesi ve yeni bir metne sokulması sürecinde bulunmaktadır. Anıştırma sıklıkla alıntıyla karşılaştırılmakta ve anıştırmanın alıntı gibi açık yahut kelimesi kelimesine yapılan bir metinlerarası gönderge olmadığı böylece vurgulanmaktadır. Anıştırma, alıntının dolaylı bir biçimi olmakla birlikte metinlerarası ilişkilendirmede sıklıkla başvurulan yöntemlerden biridir. Anıştırma, alıntı gibi iki sözceyi yan yana getirmekten ziyade üst üste koyar ve düz anlamın altından söyleme ait bir yan anlam çıkmaktadır. Anıştırma alıntı gibi daha önce söylenmiş olan bir şeyi açığa çıkartmaz. Söylenmemiş bir şeyi içerisinde gizlemektedir. Michael Riffaterre'in

söylemiyle bir "iz" kalmıştır. Kısaca anıştırma bir yarım alıntı olmakla birlikte belli bir metni alıntıda gibi tamamıyla olduğu gibi değil, kısmen sınırlı olarak tam belirtmeden alıntılanmaktadır. Bu halde okurun yapması gereken şey yarım ipuçlardan yola çıkarak bütünü tamamlamaya çalışmaktadır (Aktulum, 2007:113-114).

Alıntı, kasıtlı ve istemli bir anımsama olmakla birlikte diğer metne ait bir parça, yeni bir metne yerleşerek ona yeni bir mana atfeder. Bir ifade biriminin diğer bir ifade de tekrarlanması olan alıntı ile yalın bir metinlerarası bağlantı kurulmaktadır (Aktulum, 2007:94-95). Alıntı göstergelerarası ve yapıtlar arası alışverişlerde oldukça fazla kullanılan dönüştürme metotlardan birisidir. Sanatçılar, eserlerinde ötekine dönüştürme işlemleriyle, manasını da değiştirip geliştirmesiyle birlikte derinleştirerek yahut basite indirgeyerek bu metoda sıklıkla müracaat etmektedir (Girgin, 2018:35). Alıntılar sık kullanılan uyarlama yöntemi olmakla birlikte sanatçılar genellikle başarılı olan materyalleri, fikirleri veya metin türlerini kullanırlar. Alıntılanan başlıkların ve temaların prestiji sayesinde izleyicileri uyarlamalarına çekmeyi hedeflemektedirler. Edebiyattan müziğe, operaya ve resme yapılan uyarlamalar da bu türe aittir. Böyle bir uyarlamanın başarısı metne olan sadakate değil, verimliliğine bağlıdır. Orijinal metin keşiştirmede eşsizliğini korumakla birlikte bilinçli olarak da değiştirilmediği ölçüde korunmaktadır (İyigün, 2009:12-13). Alıntılama tarzı sanatçıdan sanatçıya değişebilir. Bir eser, başka bir eserdeki bir motife veya temaya kolaylıkla gönderme yapabilir. Başka bir esere üslupsal bir gönderme yapabilir, yani onu resmetme biçimini taklit edebilir veya başka bir ressamın eserini yeni bir eser olarak tekrarlayabilir. Çağdaş eserlerin bazılarında alıntının amacı başkalarından yola çıkarak kendinin farkına varmak, başkalarıyla kaynaşarak kendini daha iyi tanımak olabilir (Aktulum, 2011:59-60). Sonuç olarak sanatçı uyarlamalar yapar ve bu uyarlamaları izleyicinin bilgi birikimine bırakır. İzleyici ancak bilgi birikimiyle uyarlamaları fark edebilmektedir.

Öykünme (pastiş) ise bir sanatçının, yazarın veya yönetmenin eserine hayran olup onun tarzını veya tekniğini benimseyerek kendi eserinde kullanmak anlamına gelir. Öykünme, orijinal eserden etkilenir ancak onun tam bir kopyası olmayan yeni bir eser halini alır. Bu terim sanat topluluklarında sıklıkla kullanılmakla birlikte intihal sayılmaz çünkü öykünme, yaratıcılık ve çaba gerektiren bir süreçtir. Öykünme, metnin biçimini taklit ederek kesin bir göndermede bulunmayı

zorunlu kılar; bu sayede iki metin arasında bir taklit ilişkisi kurulmaktadır. Özgün bir metnin biçimini taklit etmek, onun hem izleksel hem de biçimsel özelliklerini taklit etmek anlamına gelir. Sonuç olarak taklit, aynı biçimde başka bir metni aynı kodla kopyalayarak yeni bir örnek oluşturmaktadır (Aktulum, 2007:133-134). Dolayısıyla öykünme sadece edebiyatla sınırlı değildir. Aynı zamanda diğer sanat formlarında ve bazı uygulamalarda da görülmektedir (Aktulum, 2011:345). Modern anlayışta öykünme, bir sanatçının üslubunun veya kopyalama sürecinden ziyade öykünerek yarattığı eserin özelliklerinin ağır basmasıdır. Doğduğumuz andan itibaren öykünerek biçimlendirdiğimiz yaşam ve deneyimlerimiz kendi oluşumuzla tekrardan oluşmaktadır. Sanatçılar sıklıkla kendilerinden öncekilere öykünerek sanatsal gelişimlerini kendi yaratıcılıklarına göre biçimlendirmişlerdir.

Ressamlar, aktörler, müzisyenler ve yazarlar genellikle edebiyat ve sanat dünyasına öykünmeyle başlarlar. Öykünen kimse, kendinden evvelkine gıpta eder yahut benzemeye çalışır. Ona dair olan stili, biçemi ve meseleyi benimseyerek tercih etmektedir (Girgin, 2018:39). Pedro Almodóvar, “İçinde Yaşadığım Deri” ve “Kırık Kucaklaşmalar” filmlerini oluştururken önemli yapıtlarla iş birliği içine girer. Metinlerarasılık ve göstergelerarasılık bağlamında önemli göndermelerde bulunur. Bu çalışmada yönetmenin filmleri incelenirken kullanılan anırtırma, pastiş, uyarılama, yeniden yazmak, anlatı içinde anlatı ve palemsest kavramları da alt yapıyı oluşturan önemli olgulardır.

2. İçinde Yaşadığım Deri Filminin Metinlerarası ve Göstergelerarası Bağlamda İncelenmesi

Psikolojik gerilim teması olan orijinal adıyla “La Piel Que Habito” (İçinde Yaşadığım Deri, 2011) filminin özgün fikri Thierry Jonquet’a ait olan senaristliğini ve yönetmenliğini Pedro Almodóvar’ın üstlendiği esrarengiz bir bilim adamının gizli bir intikam hikayesini ve kişisel fantezilerini anlatmaktadır. Başrollerinde Elena Anaya, (Vera Cruz) Antonio Banderas, (Robert Ledgard) Jan Cornet ve (Vicente) Marisa Paredes’in (Marillia) oynadığı 2011 yılında İspanya yapımı olan bu eserin süresi 120 dakikadır. Plastik cerrah olan Dr. Robert Ledgard’ın eşi bir trafik kazası geçirir ve tanınmaz bir halde yanar. Dr. Robert, eşinin yanmış bedenini kurtarmak için yeni bir deri yaratmaya koyulur. Evindeki laboratuvarında deneyler yapar, hayvan ve insan karışımıyla

yeni bir deri üretmeye çalışır. Cerrah, iyileştirmeye çalıştığı karısının yansımaları görmemesi için köşkün aynalarını kaldırır. Bir gün kızının şarkı söylemesini dinlemek için balkon kapısını açan kadın, kendisini pencerede görünce şok olur ve bedeninin her tarafının yanıklar içinde olduğunu görünce pencereden atlayarak yaşamına son verir. Bu duruma küçük kızı Norma da şahit olur. Norma büyür ve travmatik bir olayla karşı karşıya kalır. Bu travmatik olaydan sonra Dr. Robert gerçekleştirdiği deneyleri arttırarak neredeyse Dr. Frankenstein durumuna gelecektir.

Film metinlerarasılık bağlamında incelendiğinde senaryo kaynağını Fransız yazar Thierry Jonquet'in (Tarantula, 1983) adlı romanından almaktadır. Almodóvar, Cineuropa dergisindeki röportajında romanı 10 yıl önce okuduğunu, senaryoda onu en çok etkileyen kısmın ise Dr. Robert'in "intikamının büyüklüğüdür" demektir. George Franju'nun (Yüzü Olmayan Gözler, 1960) filmin senaryosuna öykündüğünü aynı zamanda Mary Shelley'nin (Frankenstein, 1818) ile "Promethus" mitine de öykündüğünü belirtmektedir. Elena karakterinin çalışmaları onun hayata tutunabilmesi için sanatçı Louise Bourgeois'da büyük bir rahatlama bulunduğunu açıklamaktadır. Bilimin insanlara yardımcı olmak için var olduğunu ancak başka bir yöne doğru gittiğini, sanatın ise insanlara eşlik ettiğini, neşe verdiğini ve hatta hayatta kalmamıza yardımcı olacağını belirtmektedir (http 6). Almodóvar'ın yaklaşımından çıkarılabilen bakışa göre bilim ve sanat arasındaki ilişki sanatın hayatta kalmak için bir yardım anlamına geldiğini ifade etmektedir. Almodóvar'ın, Franju ve Shelley'den etkilenmesiyle birlikte Jonquet'te de öykünmesi onun eserini senaryoya alması uyarılama, anırtırma, yeniden yazmak ve palempsest kavramlarını çağrıştırmaktadır. Yönetmen kitabı senaryoya uyarlayarak, kendi yorumlarını katarak, eski yapıyı yeni bir işleve kazandırarak, eserini metinlerarasılık kavramlarına dahil etmekte ve edebiyat ile sinema dünyasındaki ilişkileri harmanlamaktadır.

Filmin açılış sahnesinde şehirden uzakta demir kapıları ve yüksek duvarları olan bir eve rastlanılmaktadır. Hemen ardından güvenlik kamerasından Vera'nın esir tutulduğu görülmektedir. Dr. Robert, altı yıldır Vera isimli genç bir kadın üzerinde deneyler yapmaktadır. Vera, tüm zamanını kameralarla donatılmış kilitli bir odada geçirmektedir. Dr. Robert, Vera'yı kendi yatak odasında bulunan büyük bir ekranda seyretmektedir. Vera zamanın çoğunluğunu yoga yaparak veya eski kumaşlardan heykeller yaparak geçirmektedir. Pedro Almodóvar, Thierry

Jonquet'nin hikayesini "İçinde Yaşadığım Deri" filmine özgürce uyarlayarak, ilginç bulduğu fikirleri geliştirerek bunları kendi düşünceleriyle birleştirir. Film bazı noktalarda yukarıda da belirtildiği gibi George Franju'nun eserine de göndermede bulunmaktadır. Dr. Genessier, genç kızları kaçırap yüzlerini alıp kızına naklederek kızının mahvolmuş güzelliğini geri kazanmak için elinden geleni yapmaktadır. Filmdeki karakterler, sahneler ve fikirler Almodóvar'ın önceki çalışmalarıyla yakından ilgilidir ([http 2](#)). Böylelikle Almodóvar bir önceki filmlerine ait metinlerarası ilişki kurarak anıştırmayı tasarlamaktadır.

Pedro Almodóvar, "İçinde Yaşadığım Deri" filmini kendisine ait olan (Annem Hakkında Her şey, 1999) filmine göndermede bulunarak yönetmenin kendine has tarzıyla Alfred Hitchcock'un (Vertigo,1958) ve (Rebecca, 1940) filmlerine açıkça göndermeler yaptığını rastlanılmaktadır. Almodóvar'ın Hitchcock'un filmini referans alması bazı detayları karakterleri ve temayı kullanması anlatı içinde anlatı'ya başvurduğu ve bir iç anlatı kullandığı ön plana çıkmaktadır. Almodóvar'ın kendi filmlerine göndermede bulunması diğer eserleriyle paralel gittiğini önceki filmine ait karakterleri anımsatması ve genel temasını kullanması bir katmanlaşma örneğidir. Palemst bağlamında yönetmenin kendi eserini referans alması eserlerini yeniden yazarak ve yorumlayarak bir "öz yeniden yazma" sürecini anımsatmaktadır. Tüm eserlerin izlerinde ağırlıklı olarak eski eserlerin izlerine rastlanmaktadır. Yönetmenin tüm eserlerinde sıklıkla yansıtılan temalar ise kadını yüceltmesi, faşizmin etkisinden kurtulan yeni bir İspanya dönemi, filmlerindeki müzikal etkisi ve sanat tarihine başvurması tüm eserlerinde bir tamlik ve çizgiselliğin geçiş kazandığı görülmektedir. Dr. Ledgard, kendi geliştirdiği suni deri projesinin tıp biliminde bir devrim yaratacağını iddia etmektedir. Ledgard, korkutucu ve mesafeli bir baba olarak görünmesiyle birlikte korkunç bir şekilde ölen karısına duyduğu özlemi de beraberinde getirir. Yaralı, aldatılmış, kendi içine çekilmiş ve önceki yaşamına duyduğu arzunun sinirini kendi nesnesinden çıkartarak haz alabilen otoriter bir baba figürü halini almaktadır. Ledgard'ın kendi travması ve nesne üzerindeki baskıcı ve kontrollü olma hali "Vertigo"'nun Scottie'nin nekrofilisine benzer bir ilişki kurarak sapkın olma durumuna doğru yeni amaçlara yönelmesi durumuyla karşılaşılmaktadır ([http 1](#)). Vera, günün yirmi dört saatini tek bir odada geçirir. Vera'yı mutfakta kameradan seyreden bir diğer kişi de kahya Marilia'dır. Vera'nın varlığını ve hapsedildiğini bilen

tek kişi odur. Marilia, ana karakter olmasa bile soğukluğu ve güvensizliği Alfred Hitchcock'un "Rebecca" filmindeki Bayan Danvers'ı anımsatan önemli bir karakterdir (http 2).

Görsel 2a ve Görsel 2b'de sinema sanatı ile resim sanatı arasında göstergelerarası alışverişe uygun olarak P. Almodóvar'ın "İçinde Yaşadığım Deri" filmi örnek verilmiştir. Görsel 2A'da kadrajda Vera'nın bedeni görülmektedir. Görsel 2b'de Dr. Robert odasındaki dev ekranda Vera'yı seyretmektedir. Görsel 1'de ise "La Venus del espejo" adlı tablo Türkçe 'deki karşılığı olarak "Aynadaki Venüs" adı ile 1647 ile 1651 yılları arasında İspanyol ressam Diego Velezquez tarafından resmedilmiştir. Almodóvar, burada pastişe müracaat ederek göstergelerarası bir alışverişe uygun olarak Diego Velezquez'den esinlenir ve bu sanatsal tabloyu "İçinde Yaşadığım Deri" filmine sahnelemektedir.



Görsel 1. Diego Velázquez, *The Toilet of Venus*, 1599- 1660, Tuval Üzerine Yağlıboya, 122 cm × 177 cm National Gallery, Londra.



Görşel 2a. Pedro Almodóvar, *İçinde Yaşadığım Deri*, 2011, 08:18 dk. **Görşel 2b.** Pedro Almodóvar, *İçinde Yaşadığım Deri*, 2011, 17:55 dk.

Sinema sanatında yönetmen pastiş biçimini kullanarak o eserin kompozisyonu ve biçimini yeni bir anlama büründürmesiyle birlikte eser uyarlanarak kendine özgün bir anlam yaratır ve yeniden üretim sürecine girmektedir (Aktulum, 2020). P. Almodóvar'ın "İçinde Yaşadığım Deri" filmine ait olan (Görşel 2a) 0:08:18 sahnesinde Dr. Robert odasındaki dev ekranda Vera'yı izlediği sahne izleyicinin ekranına yansıtılmaktadır. Vera, sağ tarafına uzanmış bir şekilde yatmaktadır. Kamera Pan hareketiyle Vera'nın salt bedenini göstermektedir. Vera'nın yüzü ve bu sahnede nasıl bir durumda olduğu hem izleyici hem de Dr. Robert tarafından bilinmemektedir. Bu nedenle Velazquez'in "La Venus del espejo" (Aynadaki Venüs) adlı resminin film bağlamında kısaca gözden geçirilmesi uygun olacaktır.

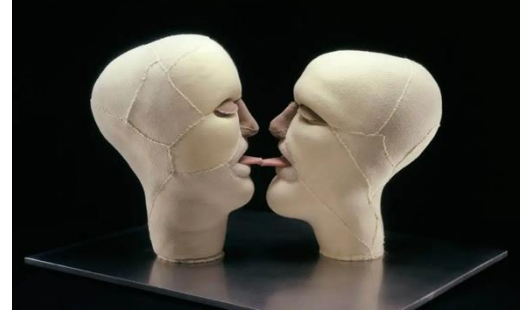
"La Venus del espejo" (Aynadaki Venüs) adlı yapıtın (Görşel 1) tamamında sırtı izleyiciye dönük çıplak kadın figürü yer almaktadır. Soluk teni ve kıvrımlı hatlarıyla saçları toplanan bir kadın görülmektedir. Resmin sol tarafında bir diğer karakter sırtında kanatlarıyla yer alan ve aşk tanrısı olarak bilinen Eros görülmektedir. Eros'un tuttuğu aynada Venüs'ün puslu yüzü gözükmemektedir. Ancak burada bir çelişki vardır. Venüs'ün aynadaki puslu yansıması uzandığı yerden bakılırsa o kadar yakın görülmeyecektir. Venüs'ün bu bakışı kendisine olan bakışı değil, resme bakmakta olan izleyiciye karşı olan bakışıdır. Kısaca izleyicinin Venüs'e baktığı gibi Venüs de izleyiciye bakmaktadır. Bu çelişki Vera karakterinde de ön plana çıkmaktadır. (Görşel 2a) Vera uzanmış bir şekilde görülmektedir. Ancak Dr. Robert, Vera'nın odasına girdiğinde onun uzanmadığını, intihara kalkıştığını, bedeninde ve bileklerinde kesikler olduğunu fark etmektedir. Dr. Robert'in (Görşel 2b) Vera'yı uzanarak izlediği sahnede tekrardan Velezquez'in Venüs'ünü (Görşel 1) kendi sahnesine uyarlayarak ve yeniden yorumlayarak öykünmektedir. Venüs'e ayna tutan Eros

Venüs'ün kendisini görmesini sağlamaktadır. Vera'nın elindeki kitap, Dr. Robert'ın Vera'ya yeni benliğini ve vücudunu tanması için ve kendisinin istediği profile erişmesi için ona vermiş olduğu kitaplardan bir tanesidir. Eros, tuttuğu aynada Venüs'e bakmaktadır. Dr. Robert'ta esir tuttuğu Vera'yı kendi odasındaki dev ekranında izlemektedir. Dolayısıyla P. Almodóvar filmlerinde Diego Velezquez'in yapıtlarıyla iş birliği içine girmesiyle birlikte bir yeniden üretim sürecine girerek ressamı selamlamıştır.



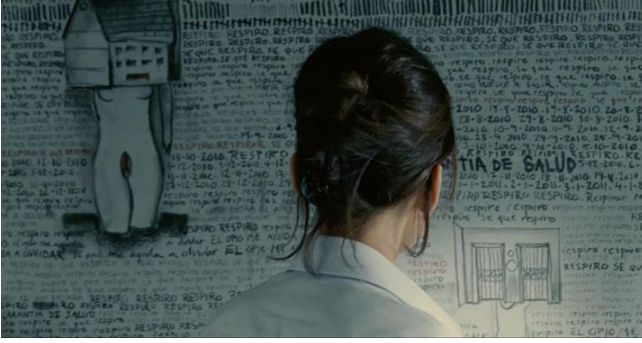
Görsel 3a. Pedro Almodóvar, *İçinde Yaşadığım Deri*, 2011, 01:21 dk. **Görsel 3b.** Edward Hopper, *Morning Sun*, 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, 101.98 x 71.5 cm, Columbus Museum of Art.

P. Almodóvar sinemasında bir başka pastiş örneği olarak Edward Hopper'a ait olan "Morning Sun" (Sabah Güneşi, 1952) adlı resim verilebilir. Hem "Morning Sun" da hem de "İçinde Yaşadığım Deri" filminin sahnesindeki iki kadın, düşünceye dalmış sakin bir şekilde güneşe bakmaktadır. Güneşin sıcaklığı bacaklarında ve kollarında görülmektedir. Çıplak duvara vuran ışıkla birlikte her iki kadında pencereden dünyaya bakmaktadır. Buradaki pencere mecaz anlamda kullanılmaktadır. Her iki kadının yüz ifadesinde pencereye bakmakta olup bakışlarda bilinmez bir hüznün ve derin bir bakış içinde olduğu gözlemlenmektedir. Dolayısıyla pencereye baktıklarında sabah güneşinin tadını çıkarmadıkları aslında bir odaya hapsedilen dışarıyla bağlantısı kesilen iki kadın görülmektedir. Vera, filmin ilk sahnelerinde bir odada durduğu izleyiciye yansıtılmaktadır. (Görsel 3a) yer aldığı üzere güneşi selamlar gibi bir hareket yapmaktadır. Filmin ortalarında Vera'ya aslında bunların zorla yaptırıldığı, pencere gibi görünen pencerenin aslında duvardan farksız olduğu ve bir odada yılların geçtiğine izleyici tanıklık etmektedir.



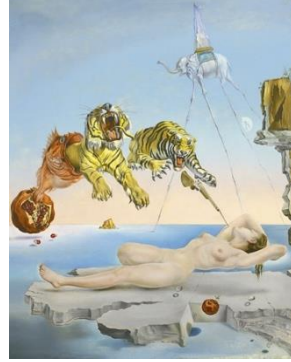
Görsel 4a. Pedro Almodóvar, *İçinde Yaşadığım Deri*, 2011, 01:56 dk, (<http> 5). **Görsel 4b.** Louise Bourgeois, *Together*, 2005, Kuru kazı ve Gravür, 40.6 × 50.8 × 40.6 cm, Museum of Modern Art, New York.

P. Almodóvar'ın bir diğer örneği olarak Louise Bourgeois'in "Together" (Birlikte, 2005) adlı eserinden hareketle pastişe başvurarak kendi sahnesine uyarladığını söylemek mümkündür. "İçinde Yaşadığım Deri" filminin sahnesinde Vera, esir tutulduğu evde zamanın çoğunu sanatsal ve ruhsal aktivelerle geçirmektedir. Louise Bourgeois'dan ilham alarak kıyafet parçalarından heykeller yapmaktadır. L. Bourgeois ise yapıtında yıllarca biriktirdiği kumaş parçalarından heykeller yapmaya başlamıştır. Tabloda iki kişi dillerini birbirine değdirerek iletişim kurmaya ve insan ilişkilerinde alma ve verme arasındaki değişime dikkat çekmektedir (Modernamuseet, 2015). Almodóvar, Vera karakterinin duygusal durumlarını sanatla vurgulamaktadır. Vera'nın kumaş parçalarını kesip heykeller yapması, yeri geldiğinde kıyafetlerini keserek buna devam etmesi izleyiciye derin bir birikim sunmaktadır. Yönetmen, Vera karakterinin iç dünyasındaki karmaşıklığı ve sırları sanatsal unsurları ustalıkla kullanarak izleyiciye hikayenin derinliğini aktarmaktadır.



Görsel 5a. Pedro Almodóvar, İçinde Yaşadığım Deri, 2011, 01:37:13 dk. **Görsel 5b.** Louise Bourgeois, Femme Maison, 1946-1947, Mermer, 31.1 x 23.5 cm, Museum of Modern Art, New York.

Aynı filmde yine Louise Bourgeois'in eseri yer almaktadır. Eserde pastişe örnek olarak hem tabloda hem de filmin sahnesinde kadın ve ev arasındaki ilişki sorgulanmaktadır. Resimlerde baş figürlerin yerini binalar almıştır. Dolayısıyla L. Bourgeois'in ve P. Almodóvar'ın yapıtında, fikirleri ve bedenleri evle sınırlı olan kadın bedenine rastlanıldığı görülmektedir. Vera'nın esir tutulduğu köşkte yaşamına anlam katmak için L. Bourgeois'tan ilham aldığı ve ona tutunduğunun izlerine rastlanılmaktadır. Vera, esir tutulduğu malikanede odanın duvarına çizimler yaparak içinde bulunduğu duygu durumunu ve esir halini resmetmektedir. (Görsel 5a) evden uzakta yer alan kapı, Vera'nın hayalini ve planını kurduğu kaçma teşebbüsünü vurgulamaktadır. (Görsel 5b) Bourgeois'in yapıtında kadının kafası evin içinde bulunmakta ve kapı arka tarafta yer almaktadır. Her ne kadar bir kapının varlığı söz konusu olsa da iki eserde de kadınların bir kaçış yolunun olmadığını bedenleri ve fikirlerinin sınırlarına rastlanıldığı görülmektedir. Geçmiş satırlarda da dile getirildiği üzere Almodóvar'ın Elena karakterinin çalışmaları onun hayata tutunabilmesi için sanatçı Louise Bourgeois'da büyük bir rahatlama bulduğunu açıklamaktadır.



Görsel 6a. Pedro Almodóvar, *İçinde Yaşadığım Deri*, 2011, 34:48 dk. **Görsel 6b.** Salvador Dali, *Dream Caused by the Flight*, 1944, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 51 x 40.5 cm, Thyssen- Bornemisza, Madrid.

Bir diğer pastiş örneğinde Salvador Dalí'nin eşi Galarina'nın rüyasından esinlenerek resmettiği "Dream Caused by the Flight" (Bir Narın Etrafında Uçan Arının Sebep Olduğu Rüyadan Bir Saniye Öncesi) eseri yer almaktadır. P. Almodóvar'ın eserde kaplan figüründen etkilendiği görülmektedir. Eserde nar figürünün önünde büyük bir iskorpit balığı yer almaktadır. Balık gelişigüzel seçilmiş bir balık değildir. İskorpit balığı tehlikeyi hissettiğinde zehirli dikenlerini serbest bırakan ve kendisini savunan bir balık türüdür. Balık kaplanlara doğru saldırmaktadır (http 4). Kükreyen kaplanların görüntüsü Galarina'yı uykusundan uyandıran unsur gibi görünse de Galarina aslında kaplanın kükremesiyle değil tüfeğinin süngüsünden dolayı uyanmaktadır. Eserde Galarina çıplak vücuduyla huzur içinde uyanmaktadır. Taşın üzerine düşen narın gölgesi kalp şeklindedir. Narın kalp şeklindeki gölgesi sanatçının eşine olan sevgisini vurgulamaktadır. "İçinde Yaşadığım Deri" filmin sahnesinde Vera, kaplanın saldırısına uğramaktadır. Ancak Dr. Robert tehlikeyi fark eder ve kaplan kostümlü adamı silahıyla vurarak Vera'yı kurtarmaktadır. Dr. Robert, Vera'ya karşı hissettiği duyguları onunla paylaşır. Ona güvenmek ister. Vera, onun aşkına inanır gibi görünerek Dr. Robert'a bir oyun oynar ve malikaneden kaçmanın yollarını arar. Dr. Robert'ın kaplan adamı vurduğu silahla Vera, bir süre sonra aynı silahla esir tutulduğu evde önce Dr. Robert'ı ardından silah sesine uyanan kahya Mathilda'yı öldürür. Dolayısıyla Vera, öncesinde plan yaparak içinde bulunduğu tehlikeyi anlar ve kendisini esir tutan Dr. Robert'ı ve Kahya

Mathilda'nın hayatına son verir. Vera malikanedan uzaklaşarak önceki yaşamına dönmek üzere yola çıkmaktadır.



Görsel 7a. Pedro Almodóvar, *İçinde Yaşadığım Deri*, 2011, 01:26:34 dk. **Görsel 7b.** Rene Magritte, *The Man of the Sea*, 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, Magritte Müzesi, Belçika.

Benzer şekilde pastiş yöntemine uygun örneklerden birisi de Rene Magritte'in "The Man of the Sea" (Denizin Adamı, 1927) eserine aittir. P. Almodóvar, bu sahnenin kaynağını R. Magritte'in "The Man of the Sea" eserinden almıştır. Ayrıca P. Almodóvar filmlerinde R. Magritte'nin pek çok eserine öykündüğüne rastlanılmaktadır. R. Magritte "The Man of the Sea" adlı yapıtında Marcel Herbie'r'in (L'Homme du Large, 1920) tarihli sessiz filminin son sahnesinden ilham alarak bazı öğeleri kullanmıştır. Louis Feuillade'nin ikinci "Fantomas" serisinde (Juve Fantomas'a Karşı, 1913) siyah giyen adam, Juve ve Fandor'un mahsur kaldığı evi, kolu yukarıya kaldırarak patlatır ve sonra zaferle kollarını kaldırır. R. Magritte'nin "The Man of the Sea" adlı eserinde Feuillade'den etkilenerek kostümüyle şifreli bir karakter ve Fantomas'ın siyah kıyafetiyle evi havaya uçurmak için kolu çekmeye hazırlanan bir el görülmektedir. P. Almodóvar'ın sahnesinde kullandığı kostüm ve Vera'nın elindeki bıçak neredeyse aynı anlamı taşır. R. Magritte'nin yapıtında evi havaya uçurmaya çalışan bir el ve P. Almodóvar'ın sahnesinde elindeki bıçakla esir olarak tutulduğu evde kaçamayacağını anlayınca tuttuğu bıçakla kendisini öldürmek isteyen Vera yer almaktadır.



Görsel 8a. Pedro Almodóvar, *İçinde Yaşadığım Deri*, 2011, 19:04 dk. **Görsel 8b.** Tiziano Vecellio, *Venüs with Organist and Cupid*, 1555, Tuval Üzerine Yağlıboya, 148.5 x 217.5 cm, Museo del Prado, Madrid, (Sağ).

Tiziano'nun "Venüs with Organist and Cupid" (Orgcu ve Aşk Tanrısı ile Venüs) adlı yapıtını P. Almodóvar sahnesine koyarak mizansende bulunmaktadır. Bir oyunun sahnelenmesi, yazılı eserin basit bir kopyası olmaktan ziyade metnin yorumlanması olarak görülmeye başlandığı andan itibaren, mizansen bizzat sanat yaratmanın temel aracı haline gelmektedir (Kessler'dan akt, Köprü, 2023:9). Tiziano'nun eserinde Venüs'ün ayaklarının dibinde bir orgcu ve solunda bir Cupid (Aşk Tanrısı) yer almaktadır. (Görsel 8b) Venüs'ün bakışları Cupid'e doğru bakmaktadır. Venüs'ün Orgcu'yla ilgilenmediği kafasının ve göz temasının da Cupid'in hizasında olduğu göze çarpmaktadır. Filmin 00:08:40 sahnesinde Dr. Ledgard, Vera'nın esir tutulduğu odaya doğru yürürken sol duvarda asılı olan Tiziano'nun eseri yer almaktadır. Almodóvar, metinlerarasılığı ve resim sanatını kullanarak filmdeki duygu durumunu izleyiciye aktarmaktadır. (Görsel 8a) Dr. Ledgard, Vera'nın yanına gelmektedir. Vera, kaçmak istediği evden ve kurtulmak istediği adama doğru bakmaktadır. Vera'nın bakışları Dr. Ledgard'ın üzerindedir ancak Vera, bir oyun oynamaktadır. Bakışlarını ona yöneltir ve kaçmak için Dr. Ledgard'ı oyuna getirmektedir. Dolayısıyla P. Almodóvar pastişe başvurarak bu sahneyi Tiziano'nun resminden hareketle kadraja aldığı görülmektedir.

3. Kırık Kucaklaşmalar Filminin Metinlerarası ve Göstergelerarası Bağlamda İncelenmesi

Dram ve gerilim temalı olan özgün adıyla "Los Abrazos Rotos" (Kırık Kucaklaşmalar, 2009) filminin senaryosunu ve yönetmenliğini P. Almodóvar'ın gerçekleştirdiği başrollerini Penelope Cruz, (Lena) Lluís Homar, (Mateo Blanco) Blanca Portilla ve (Judit Garcia) Jose Luis Gomez'in

(Ernesto Martel) paylaştığı 2009 yılı İspanya yapımı olan bu eserin süresi 127 dakikadır. Filmin senaryosu ise şu şekildedir. Mateo Blanco, senaryo yazarak geçimini sağlayan kör bir sanatçıdır. 14 yıl önce bir trafik kazasında görme yetisini kaybeder. Birlikte kaçtığı kız arkadaşı Lena' da aynı kazada hayatını kaybetmiştir. Geçirdiği kazada görme yetisini ve sevdiği kadını kaybetmesinin sonucunda yazdığı senaryolarını imzaladığı sırada takma adı olan Harry Caine adını kullanmaktadır. Arkadaşı Judit, onun hem en yakın arkadaşı hem de yapımcısıdır. Mateo'nun oğlu Diego da onun destekçisidir. Mateo'nun unutmak istediği geçmişinden gelen bir adam, onun geçmişiyile yüzleşmesine sebebiyet vermektedir. Film 14 yıllık bir zaman dilimini geriye ve ileriye dönerek başrol oyuncu Lena'yı göstermektedir. Lena, Ernesto Martel'in sekreteri olarak çalışmaktadır. Ernesto, genç Lena'ya karşı duygular hisseden varlıklı bir iş adamıdır. Lena'nın babasının hastalığı sayesinde Ernesto, Lena'nın hayatına girmeyi başarır. Lena, Ernesto'yla yaşamaya başlar ancak bu birliktelik Lena'nın Ernesto'ya duyduğu minnettarlıktan başka bir şey değildir. Lena, yaşadığı hayattan mutlu olmadığını hissetmektedir. Bir süre sonra depresyona girdiğini fark etmesiyle birlikte içinde bulunduğu duygudan ve Ernesto'nun fanusundan çıkmak için oyuncu olmaya karar vermektedir. Lena, seçmelerde tanıştıkları Mateo ile aşk yaşamaya başlar ve bunu Ernesto'dan gizlemektedir. Mateo, Lena için her şeyi göze almaktadır. Ernesto'nun Lena'ya olan aşkı saplantıya dönüşür. Bundan dolayı da Ernesto, oğlu Ray X'e Lena'yı takip etmesini söyler.

Film metinlerarasılık bağlamda incelenildiğinde bir yönetmenin bir kadına olan tutkusunun insanların hayatını nasıl alt üst ettiğini, film içinde film yapısını anlatırken, Roberto Rossellini'nin "İtalya'ya Yolculuk" (Viaggio in Italia, 1954) ve yönetmenin kendi filmi olan "Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlara" (Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios, 1988) göz kırpmaktadır (Altyazı Dergisi, 2017). Ayrıca izleyiciyi Jean Luc Godard'ın "Nefret" (1963) filmine de götürmektedir. Dış dünyayla bağlantısını koparan Mateo, Harry adını kullanarak kendini senaryolar yazmaya adanmış ve bu durum, José Saramago'nun "Körlük" romanıyla ilişkilendirilmektedir. Romanda körlük metafor olarak kullanılmaktadır. Halkın bir anda körlük yaşamayı, toplumsal düzeni etkiler; insanların birbirine duyarsızlaşması ve toplumsal normların çöküşüyle birlikte bireysel körlük, kişinin kendi iç dünyasındaki körlüğü, zayıflığı ve korkuları simgelemektedir. İnsanlar, fiziksel körlüğün ötesinde, içsel bir arayış ve aydınlanma yolculuğuna

çıkılmaktadırlar. José Saramago'nun 'Körlük' romanında verilmek istenen mesaj, kör olmayan birinin dünyayı yorumlama yeteneği sayesinde ortaya konulmaktadır. Kitapta bütün karakterler körleşir ancak tek bir kişi hariç. Bu da doktorun karısı ve yazar Saramago'nun ta kendisidir (Saramago, 2007). Aynı şekilde Almodovar'ın filmindeki kör olan Mateo'nun varlığı ve yaşadığı deneyimler, Saramago'nun romanındaki temaya benzerlik göstermektedir. Mateo kör olur, ancak yaşadığı deneyimler ve içsel arayışı sonucunda dünyayı yeniden yorumlamakta ve hissetmektedir. Filmde Mateo'nun kör olması, Saramago'nun romanındaki karakterlerin körlüğüyle benzerlik göstermektedir. Her iki eserde de körlük, fiziksel bir engelin ötesinde yer almakta, karakterlerin içsel dünyalarını keşfetmelerine ve derinlemesine düşünmelerine olanak tanımaktadır. Hem Almodovar'ın filminde hem de Saramago'nun eserinde karakterler bir kayıp yaşamaktadır. Karakterler bu kaybın ardından hayatlarını tekrardan inşa etmeye çalışmaktadır. 'Körlük' romanındaki karakterler yaşadıkları toplumun çöküşünden sonra yeni bir hayat kurmaya çalışırken, Mateo karakteri de kör olduktan sonra senaryo yazmaya devam etmektedir. Aynı zamanda Lena'nın kocasının şiddetine maruz kalması ve Mateo dışında kimsenin buna ses çıkarmaması, toplumsal ve ahlaki körlüğü işaret etmektedir. Filmde Mateo'nun etrafındaki insanların ona yardımcı olması, 'Körlük' romanındaki karakterlerin birbirlerine yardım etmesi gibi, dayanışmanın ve insani bağların gücünü göstermektedir.

"Kırık Kucaklaşmalar" filminde herkes görür ama sadece Mateo görmez. Buradaki yaklaşım herkesin görmesi ama kör olan Mateo'nun hissetmesidir. His ve görme arasındaki fark verilmiştir. Bu da imgelerle sinema arasındaki bağın ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir. Mateo, sahnede Arthur Miller'in öyküsünü anlatması hem sözlü edebiyat ve sinema arasındaki ilişkiye hem de metinlerarasılıkla ilişkilendirilmektedir. Bir diğer sahnede Mateo, Diego ile konuşur, ona bir şeyler söyler ve onun oğlu olduğunu bilmeden bir şeyler anlatır. Ancak filmin sonuna doğru Diego annesinden Mateo'nun oğlu olduğunu öğrenir ancak Mateo bunu öğrenemez. Burada harika bir Doğu miti vardır. Bu izleyiciyi Firdevs'inin "Şehname"sindeki Sohrab ve Rüstem'in hikayesine götürmektedir. Çünkü Sohrab babasıyla savaşmaya hazırlanır ve savaşır. Sohrap, Rüstem'in kendi babası olduğunu bilir ama Rüstem, Sohrab'ın kendi oğlu olduğunu bilmez. Rüstem farkında olmadan oğlunu öldürür. Filmin akışı 2008 ile 1994 yılları arasında gidip gelmelerle göze çarpmaktadır. Ernesto karakterinin sekreteri Lena'ya olan aşkı

yönetmenin "Konuş Onunla" filmindeki Benigno karakteri gibi takıntılı bir karakter olduğuyla karşılaşılmaktadır. Bu takıntılı karakter aşkı için her şeyi yapabilecek bir güce sahiptir (Serkaya, 2021). Almodóvar'ın "Kırık Kucaklaşmalar" filminde kendisine ait olan "Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlara", Saramago'nun "Körlük" romanına, Rossellini'in ve Godard'ın filmlerine de göz kırpması anıştırma ve uyarlama yöntemine başvurarak istediği mesajı vermektedir.

P. Almodóvar'ın biçem olarak "Bağla Beni" (Atame, 1989), "Yüksek Topuklar" (Tacones Lejanos, 1991) ilk dönem yapıtlarını andıran ancak içerik olarak "Dönüş" (Volver, 2006) filmine daha yakındır. P. Almodóvar'ın da belirttiği gibi "Kırık Kucaklaşmalar" filmi "sinemaya yazılmış bir aşk mektubudur". Filmin üç ana karakteri sinemayla ilişkilidir. Yazar ve yönetmen olan Mateo/Harry, aktris Lena ve filmin yapımcılığına sadece sevdiği kadın Lena için başlayan "Kızlar ve Bavullar" filmine tek seferlik yapımcı olan Ernesto karakteridir. Bu noktada belirtmeli ki "Kızlar ve Bavullar" Almodóvar'ın "Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlara" adlı eserinin kare kare yeniden yorumlanmış bir varyasyonudur. Lena'nın özellikle film içinde filmin çekimleri aşamasında Sophia Loren'den, Audrey Hepburn'e kadar farklı büyük oyuncuların personalarını yansıttığı anlar filmin en göz alıcı anlarından (http 3).



Görsel 9a. Pedro Almodóvar, *Kırık Kucaklaşmalar*, 2009, 55:15 dk. **Görsel 9b.** Rene Magritte, *The Lovers*, 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54 × 73.4 cm, Museum of Modern Art, New York.

“Kırık Kucaklaşmalar” filmi göstergelerarasılık bağlamında incelendiğinde ise Almodóvar’ın pastiş biçimini kullanarak Magritte’nin eserine öykündüğü düşünülmektedir. R. Magritte'nin 1928 yılında yapmış olduğu “The Lovers” (Aşıklar) tablosunda, yüzleri beyaz bir örtüyle sarılmış bir erkek ve bir kadın öpüşmektedir. Ressamın, 13 yaşında şahit olduğu talihsiz bir olayın travması tüm hayatını etkilemiştir. R. Magritte, nehirden boğulan annesini son kez ıslak beyaz gecelikleriyle görmüştür. Örtü imkansızlık kavuşamama aşkın körlüğünü sembolize edebilir ama burada aynı zamanda kimliğin gizlenmesini de içermektedir. Örtülü öpüşme, saf ve koşulsuz sevginin her türlü kimliği ve aşkı gölgeleyebilecek statü, kariyer, formalite ve illüzyonlardan uzak, saf ve samimi bir aşkın işareti olarak görülebilir (Soylu, 2017:281). Ancak kafaları beyaz örtüyle sarılmış ve kim oldukları bilinmeyen aşıklar belki de gerçek kimliklerini gizleyen ve onları bir araya getiren tutkular için birbirlerini şükranla öpmektedirler (Aktan, 2018:552). Resimde kadın kırmızı elbisesiyle, erkek ise siyah ceketle görülmektedir. Kırmızı renk tutkunun ve aşkın rengi olduğu, siyah renk ise ölümü çağrıştırdığı bilinmektedir. Sahnede Lena ve Ernesto'nun vücutları tamamen çarşafı kaplıdır. Vücutlarının hiçbir kısmı kamera tarafından görülmemektedir. Bu görselde Lena'nın Ernesto'ya karşı olan hissizliği ve soğukluğu vurgulanmaktadır. P. Almodóvar, R. Magritte'in “Aşıklar” eserinden hareketle sahnesini yorumlar ve Lena'nın duyduğu minnetarlık sayesinde Ernesto ile birlikte olduğu ön plana çıkmaktadır. Lena'nın sevdiği mesleği yapmaya başlaması ve Mateo'ya aşık olması Ernesto tarafından kabul edilebilir bir durum olmadığından dolayı bu durum aşk olmaktan çıkar ve Ernesto, Lena'yı yanında tutabilmek için fiziksel güç kullanmaktadır. Mateo, çok sevdiği Lena'sına kavuşur ancak trafik kazası sonucunda hem Lena'yı hem de gözlerini kaybeder.



Görsel 10a. Pedro Almodóvar, *Kırık Kucaklaşmalar*, 2009, 01:56:51 dk. **Görsel 10b.** Mark Rothko, *White, Red on Yellow*, 1958, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Akrilik, 241.9 x 206.7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Mark Rothko, "No. 13" (Sarı üzeri Beyaz ve Kırmızı,) ressamın ilk soyut eseridir. Resimde ilk fark edilen detay yatay şeritlerin ikisi de üst üste yer almaktadır. Her ne kadar sıcak renkler tercih edilse de sert geçişlerin olduğu göze çarpmaktadır. Resmin boyutu ortalama bir insan boyuna eş değerdir. Ponga'ya (2011) göre resmin boyutu bu yapıtların onda gelgit hissini yarattığını, aniden yükselen bulut gibi tuvalin kenarlarıyla birlikte yükselerek taşıdığını yansıtmaktadır. Ayrıca Rothko, bulutlarla ilgili olarak "Ben soyut bir ressam değilim, renklerle, şekillerle ya da buna benzer şeylerle ilgilenmiyorum, sadece en temel insan duygularını ifade etmekle ilgileniyorum. Bunlar; trajedi, neşe ve kader bunlar hayatın gerçeğidir... Eserlerimde yıkıldığımı ve ağladığımı ifade ediyorum ki insani duyguları aktarabiliyorum" diyerek en temelde sanat anlayışını ifade etmiştir (Ponga'dan akt. Malkondu ve Başar, 2021:66). Dolayısıyla M. Rothko'ya göre resim hislerin ve fikirlerin dışavurumunu yansıtmaktadır. "Kırık Kucaklaşmalar" sahnesinde P. Almodóvar eseri kendince yorumlayarak dekor amaçlı kullanır ve burada da pastişe başvurmaktadır.



Görsel 11a. Pedro Almodóvar, *Kırık Kucaklaşmalar*, 2009, 01:19:08 dk. **Görsel 11b.** Edward Hopper, *Rocky Sea Shore*, 1916-1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 24.5 cm x 33.2 cm, Whitney Museum of American Art, New York.

Edward Hopper, "Rocky Sea Shore" (Kayalık Deniz Kıyısı) eseri sakin denizin yanında duran kayaların ve engebe dokularının mevcut olduğu bir kıyı manzarasını sunmaktadır. Öne çıkan dinamik ve enerjik fırça çalışması kayalık yerler ve kıyıya çarpan köpüklü dalgalar göze çarpmaktadır. Eserin sol tarafında koyu renkli göze çarpan bir kaya yer almaktadır. E. Hopper, dünyayı yansıtan gerçekçi renkleri kullanmaktadır. (Görsel 11b) kıyı manzarasının doğal güzelliği ve belli bir dinginliğin içinde aynı zamanda bir zamansızlıkta yaymaktadır (Artchive, 1989). Filmde, Lena'dan Mateo'ya kalan tek şey (Görsel 11a) deniz kıyısında çektiler fotoğraf ve birlikte kayalıkların manzarasını seyrettikleri andır. Hopper'ın eserindeki köpüklü dalgaların varlığı bir hareket halinin olduğu göze çarpmaktadır. Filmin sahnesinde de dalgalar hareket halindedir.

Manzara ne kadar sakin gözükse de dalgaların hareketliliği ve Lena'nın hüzünlü hali aşta büyük bir kaybın olacağına haberini vermektedir.

Lena, artık Ernesto'nun zalimliklerine katlanamaz ve Mateo ile birlikte uzaklara kaçmaya karar verir. Gittikleri yer bir kıyı manzarası olan ve denizi gören bir yerdir. Lena ve Mateo birlikte huzurlu ve dingin bir yaşam sürmektedir. Lena, kazada ölmeden önce Mateo ile birlikte kayaların olduğu deniz manzarasında dolaşır ve bu görüntü (Görsel 11a) kadrajda ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla P. Almodóvar pastişe başvurarak E. Hopper'ın "Kayalık Deniz Kıyısı" eserini kendince yorumlamaktadır.

4. Sonuç

Sinema, tarih boyunca sanatın diğer disiplinlerini birbirine bağlayabilen, ilk yıllarından bu yana muazzam etkiye sahip olan ve toplulukları büyüleyen bir araç olmuştur. Günümüzün en genç ve yedinci sanat dalı olan sinema, tarih boyunca çeşitli anlatım yöntemleri kullanmıştır. Bu anlatım yöntemleriyle birlikte sanat disiplinleri arasındaki etkileşimler nesiller boyu varlığını sürdürmüş ve tarih boyunca pek çok sanat eserinde karşımıza çıkmıştır. Bu çalışmada, Pedro Almodóvar filmlerinde göstergelerarası ve metinlerarası ilişkileri bağlamında "İçinde Yaşadığım Deri" ve "Kırık Kucaklaşmalar" filmleri ele alınarak incelenmiştir. P. Almodóvar'ın edebiyat, resim ve heykel sanatından esinlenerek oluşturduğu iki filmin senaryosu, sahneleri detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Metinlerarasılık ve göstergelerarasılık bağlamında P. Almodóvar'ın filmlerinde anlamı nasıl zenginleştirdiği ve sinemasının estetik derinliği ortaya konulmuştur.

Çalışmanın sonucunda P. Almodóvar'ın metinlerarasılık ve göstergelerarasılık bağlamında her iki filmi incelendiğinde resim, heykel ve edebiyatla da iş birliği içinde olduğu ön plana çıkmıştır. Yönetmenin resim, heykel ve edebiyata başvurması onun kuvvetli bir hayal gücüne ve yüksek bir entelektüel kapasiteye sahip olduğunu göstermektedir. Film sahneleri ve tablolar mukayese (match) edilerek değerlendirilmeye tabi tutulmuştur. P. Almodóvar, eserlerden ilham alarak yeni yapıtlar ortaya koymasıyla sinema alanını zenginleştirmektedir.

İncelenen eserler doğrultusunda P. Almodóvar'ın filmlerinde sanatın farklı formlarıyla nasıl etkileşime girdiği izleyiciye ve okuyucuya sunulmuştur. Çalışmada yararlanılan kaynaklarda konunun az olması ve Türkçe kaynağın kısıtlı olmasından dolayı metinlerarasılık ve

göstergelerarasılık alanında temel başvuru kaynağı olarak Kubilay Aktulum'un kitapları yer almaktadır. Dolayısıyla bu alanda çalışılması gerektiğinin değeri ve anlam arttırıcılığının çoğalması önerilmektedir. Çalışmada Almodóvar'ın filmleri, metinlerarasılık ve göstergelerarasılık ilişkilerinin yapısını ve sinemanın diğer sanat dallarıyla nasıl etkileşime girdiğini anlamak isteyen araştırmacılara zengin bir alan sunmaktadır. Ayrıca, bu çalışma Pedro Almodóvar'ın sinemasındaki sanatsal vizyonun, estetik yapısının ve sembolik zenginliğinin daha kapsamlı ve derinlemesine anlaşılmasına önemli katkı sağlamaktadır.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası İlişkiler*, 1. Basım, İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık*, 1. Basım, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, K. (2020). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, 2. Basım, Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktan, G. (2018). "Dada, Sürrealizm ve Bilinçaltı", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Bursa: Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayı 74, s. 552.
- Allen, G. (2000). *Intertextuality*, London and New York: Routledge.
- Barthes, R. (1989). *Theorie du texte*, *Encyclopedia Universalis*, France.
- Bulut, F. (2018). "Metinlerarasılık Kavramının KURAMSAL Çerçevesi", *Edebi Eleştiri Dergisi*, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Dicle Üniversitesi, 2(1), 1-19.
- Genette, G. (1966). *"Proust Palimpseste"*, Paris: Seuil.
- Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim*, 1. Basım, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İyigün, D. (2009). *Sinemadan Televizyona Uyarlamalar; Acı Hayat Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.
- Köprü, M. (2023). "Mizansen", *İletişim Ansiklopedisi*, Türkiye: İletişim ve Toplum Araştırmaları Merkezi, s. 1.

Malkondu, T. Başar, G. "Mark Rothko'nun Renk Alanı Modülasyonun İncelenmesi", Malatya: *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı 1, s. 66.

Nowell, S. (2003). *Dünya Sinema Tarihi*, 1. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ponga, C. R. (2011). "Flesh And Color İn Rothko's paintings", Rufino Tamayo.

Uğur. U. (2020). "Göstergelerarasılık Bağlamında Sinema Tiyatro Edebiyat ve Fotoğraf", *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sayı 2, s. 529.

Saramago, J. (2007). *Körlük*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları.

Soylu, R. (2017). "Sanatta ve Kültürde Öpme Ritüelinin Göstergebilim Açısından İncelenmesi", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Sakarya Bilim ve Sanat Merkezi, Sayı 60, s. 281.

İnternet Kaynakları

http 1: Barkot, Z. "İçinde Yaşadığım Deri: Almodóvar'a göre Organizmanın Sırları", <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/icinde-yasadigim-deri-Almodovara-gore-organizmanin-sirlari/>, Erişim tarihi: 02.07.2024.

http 2: Benzal, F. "The Skin I Live In: Sexual Identity and Captivity in a Film by Pedro Almodóvar", <https://offscreen.com/view/the-skin-i-live-in-pedro-Almodovar#ref-13-a>, Erişim tarihi: 24.06.2024.

http 3: Dalkılıç, E. "Kırık Kucaklaşmalar: Sinemaya Yazılmış Bir Aşk Mektubu", <https://bianet.org/yazi/kirik-kucaklasmalar-sinemaya-yazilmis-bir-ask-mektubu-119495>, Erişim tarihi: 29.05.2024.

http 4: Koca, B. "Bir Narın Etrafında Uçan Arının Sebep Olduğu Rüyadan Bir Saniye Öncesi", <https://rastgeledergi.com/sanat/bir-narin-etrafinda-ucan-arinin-sebep-oldugu-ruyadan-bir-saniye-oncesi/>, Erişim tarihi: 28.05.2024.

http 5: "Moderna Museet", <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/louise-bourgeois/nine-exhibition-rooms/>, "The Nine Exhibiton Rooms", Erişim tarihi: 28.05.2024.

http 6: Suarez, G. "Pedro Almodóvar: Director", <https://cineuropa.org/en/interview/203802/#cm>, Erişim tarihi: 30.06.2024.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Pedro Almodovar, "İçinde Yaşadığım Deri", 2011, <https://hdfilmcehennemi.so/icinde-yasadigim-deri/>. Erişim tarihi: 02.07.2024.

Görsel 2. Diego Velazquez, *“The Toilet of Venüs”*, 1599- 1660, Tuval Üzerine Yağlıboya, National Gallery. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-the-toilet-of-venus-the-rokeby-venus>, Erişim tarihi: 10.07.2024.

Görsel 3. Pedro Almodovar, *“İçinde Yaşadığım Deri”*, 2011, <https://hdfilmcehennemi.so/icinde-yasadigim-deri/>, Erişim tarihi: 02.07.2024. Edward Hopper, *Morning Sun*, 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, Columbus Museum of Art. <https://www.edwardhopper.net/morning-sun.jsp>, Erişim tarihi: 03.07.2024.

Görsel 4. Pedro Almodovar, *İçinde Yaşadığım Deri*, 2011, <https://hdfilmcehennemi.so/icinde-yasadigim-deri/>. Erişim tarihi: 03.07.2024. Louise Bourgeois, *Together*, 2005, Kuru kazı ve Gravür, Museum of Modern Art. <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/louise-bourgeois/nine-exhibition-rooms/>. Erişim tarihi: 10.07.2024.

Görsel 5. Pedro Almodovar, *İçinde Yaşadığım Deri*, 2011, <https://hdfilmcehennemi.so/icinde-yasadigim-deri/>, Erişim tarihi: 15.07.2024. Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1946-1947, Mermer, Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/audio/playlist/42/665>, Erişim tarihi: 10.07.2024.

Görsel 6. Pedro Almodovar, *İçinde Yaşadığım Deri*, 2011, <https://hdfilmcehennemi.so/icinde-yasadigim-deri/>. Erişim tarihi 10.07.2024. Salvador Dali, *Dream Caused by the Flight*, 1944, Ahşap Üzerine Yağlıboya, Thyssen-Bornemisza. <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/dali-salvador/dream-caused-flight-bee-around-pomegranate-second-waking>, Erişim tarihi: 12.07.2024.

Görsel 7. Pedro Almodovar, *İçinde Yaşadığım Deri*, 2011, <https://hdfilmcehennemi.so/icinde-yasadigim-deri/>. Erişim tarihi: 11.07.2024. Rene Magritte, *The Man of the Sea*, 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, Magritte Müzesi. <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-man-of-the-sea-1927>, Erişim tarihi: 12.07.2024.

Görsel 8. Pedro Almodovar, *İçinde Yaşadığım Deri*, 2011, <https://hdfilmcehennemi.so/icinde-yasadigim-deri/>. Erişim tarihi: 13.07.2024. Tiziano Vecellio, *Venüs with Organist and Cupid*, 1555, Tuval Üzerine Yağlıboya, Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/venus-with-an-organist-and-cupid/b36421df-4d51-43b6-911c-c0517377e48d>, Erişim tarihi: 13.07.2024.

Görsel 9. Pedro Almodovar, *Kırık Kucaklaşmalar*, 2009, <https://hdfilmcehennemi.so/kirik-kucaklasmalar/>. Erişim tarihi: 14.07.2024. Rene Magritte, *The Lovers*, 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/79933>, Erişim tarihi: 14.07.2024.

Görsel 10. Pedro Almodovar, *Kırık Kucaklaşmalar*, 2009, <https://hdfilmcehennemi.so/kirik-kucaklasmalar/>. Erişim tairih: 15.04.2024. Mark Rotho, *White, Red on Yellow*, 1958, Tuval Üzerine

Yağlıboya ve Akrilik, Metropolitan Museum of Art.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/484362>, Erişim tarihi: 15.04.2024.

Görsel 11. Pedro Almodovar, *Kırık Kucaklaşmalar*, 2009, <https://hdfilmcehennemi.so/kirik-kucaklasmalar/>. Erişim tarihi: 16.07.2024. Edward Hopper, *Rocky Sea Shore*, 1916-1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, Whitney Museum of American Art.
<https://whitney.org/collection/works/5861>, Erişim tarihi:16.07.2024.