

DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.10702240>

Accepted: 01.03.2024

Almodovar Sineması'nın Karakteristikleri Bağlamında “*Paralel Anneler*” Filmi'nin İncelenmesi

A Review Of “*Paralel Mothers*” In The Context Of Almodovar Film's Characteristics

Ufuk GÜRAL

Dokuz Eylül Üniversitesi

antalyashorts@yahoo.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1702-5776>

Özet

İspanya'dan yola çıkarak evrensele ulaşmayı başarmış bir film yönetmeni olan Pedro Almodovar, her *Autéur* gibi yapıtlarında tekrarlanan özgün unsurlar barındırır. Sanatçı'nın hemen bütün filmlerinde yer alan bu elementler, Almodovar Sineması'nın ilk bakışta tanınmasını sağlar. Almodovar'ın 2021 tarihli “*Paralel Anneler*” filmi, söz konusu karakteristiklerin hemen hepsini içermektedir. “*Paralel Anneler*” bağlamında Almodovar Sineması'ndaki ortak unsurları belirlemeyi amaçladığımız çalışmamızda, sanatçının diğer filmlerinden de örnekler vererek araştırmaya derinlik katmayı amaçlıyoruz. Bir başka deyişle, araştırma, tek bir film örneğinde Almodovar Sineması'ndaki ortak unsurlara değinmektedir. Bilindiği gibi, “Sinema Sevgisi”, “Otobiyografik Yansımalar”, “Estetikte Modernist Açılımlar”, “Kadın Pratoğonistler”, “Dışarıda Kalmış Karakterler”, “İspanya ve Günlük Yaşamı'ndan Seçilen Konular”, “Sinematografi”, “Renk Düzenlemesi ile Mekân Tasarımı'ndaki Bilinçli Seçimler” ve “Sıradan İnsanların Sıradışı Hikâyeleri”, Almodovar Sineması'nın genel karakteristiklerindedir. Pedro Almodovar, “*Paralel Anneler*” filminde de, klişeleşmiş üretim tarzını yeniden güncellemiş, yine bir başyapıt yaratmıştır. Filmleriyle Çağdaş Avrupa Sineması'nın gururu haline gelen Pedro Almodovar'ın yeni başyapıtı “*Paralel Anneler*”i, sanatçının filmografisindeki yeri bağlamında inceliyoruz.

Anahtar Kelimeler: Almodovar, Modernist, Brecht, Sinema, İspanya.

Abstract

Pedro Almodovar, a film director who has succeeded in reaching the universal by setting out from Spain, has repetitive and original elements in his works like every *Autéur*. These elements, which were present in almost all the films of the artist, ensure that the Almodovar Cinema is recognized

at first glance. The artist's 2021 film *“Parallel Mothers”* contains almost all of these characteristics. In our study, which we aim to determine the common elements in the Almodovar Cinema by examining the *“Parallel Mothers”*, we add depth to the research by giving examples from director's other films. In other words, the research addresses the common elements of Almodovar Cinema in the sample of a single film. Some of the General Characteristics of Almodovar Films are *“The Cinema Nostalgie”*, *“Autobiographical Reflections of Director Himself”*, *“Modernist Expansions in Aesthetics”*, *“Selecting the Pratonists from the Women”*, *“Outsiders as Main Characters”*, *“Spain's Being Selected as the Venue”* *“Depiction of Topics' being selected from Country's Daily Life”*, *“The Cinematography”*, *“The Conscious Choices in Production Design and Color Arrangements”* and *“The Extraordinary Stories of Ordinary People”*. Pedro Almodovar re-updated his stereotypical production style in his movie *“Parallel Mothers”* and created a masterpiece again. We examine this last film of Pedro Almodovar, who has become the pride of Contemporary European Cinema, in the context of *“Paralel Mothers”*'s place in his filmography.

Keywords: Almodovar, Modernist, Brecht, Cinema, Spain.

GİRİŞ

Ortak bir çatı altında toplanan Avrupa Ülkeleri, her ne kadar ‘Avrupalı Olma Paydası’nda buluşsalar da, her biri ayrı bir kültür ve yaşam tarzını barındırırlar. Bu özellikleriyle bir mozaik oluşturan Avrupa Ülkeleri’nde, söz konusu farklılıkların sinemalarına yansması da kaçınılmazdır. Bir başka deyişle, Sinema Sanatı söz konusu olduğunda, hemen bütün Avrupa Ülkeleri’nin kendilerince söyleyecekleri sözleri vardır. İnsanlık tarihinde çığır açan coğrafi keşifleri gerçekleştiren İspanya, kendi kültürünü Latin Amerika gibi çok büyük bir coğrafyaya yaymış, kültür birikimi sayesinde Mimari, Resim, Heykel, Edebiyat gibi sanatlarda kendisine dünya çapında yer edinmiştir. İspanya’nın Sinemasal üretimi ise, genelde, ülke insanı tarafından izlenebilen, düşük bütçeli yapıtlardır. Bunun nedeni, aynı İtalya ve Yunanistan gibi, iş disiplini açısından Kuzey Ülkeleri’nin dinamizme erişemeyişidir. Ekonomik yönden Avrupa’nın gerisinde kalan İspanya’da, sanayileşme de gecikince, ülkede sosyokültürel açıdan heterojen bir yapı oluşmuş, bu da seyirci beklentisini düşürmüştür. Seçici olmaktan uzak bir izleyicinin, kendisine sunulanla yetinmek zorunda bırakılması, üst düzey yapıtlar için gerekli üretim ve dağıtım ağının oluşumunu engellemiştir. Bununla birlikte, Luis Bunuel, Pedro Almodovar, Carlos Saura ve Alejandro Amanebar gibi özgün yönetmenlerin yapıtları sayesinde, İspanya, Sinema alanında da söz sahibi olabilmıştır.

Günümüz Avrupa Sineması’nın önde gelen yönetmenlerinden Pedro Almodovar, İspanya’nın günlük yaşamından, farklı sınıflara mensup insanların yaşamlarını peliküle aktarmaktadır. Sanatçı, 2021 tarihli *“Paralel Anneler”* filminde de bu tavrı tekrarlamış, böylelikle, 1970ler’den beri süregelen sinema kariyerine bir başyapıt daha eklemiştir. Çalışmamızda, Almodovar Sineması’nın Genel Karakteristiği’ni yansıtan bir başka yapıt olan *“Paralel Anneler”*i, sanatçının diğer

filmlerinden de örneklerle incelemeyi, bir başka deyişle tek bir film örneğinde Almodovar Sineması'ndaki ortak unsurlara değinmeyi amaçlıyoruz.

Almodovar Sineması'nda Estetik

20. Yüzyıl'ın ilk yılları, sanatın her dalında olduğu gibi, Dramatik Sanatlar'da da farklı akımların ve anlayışların etkisini hissettirdiği bir dönemdir. Dramatik yazımda, gerçek, artık, Emile Zola'nın 'Germinal' Romanı'nda olduğu gibi 'ayna' esprisinde yansıtılmıyor, seyircinin gerçeği görmesini sağlayan 'dynamo' olmak amaçlanıyordu. Bu uygulamaların temeli, ilk önce Max Reinhardt Tiyatrosu'nda atılmış, usta tiyatrocunun ışık, oyunculuk ve dekor tasarımında getirdiği yeniliklerle, izleyicinin gerçeği keşfetmesine yarayan bir estetik oluşturmuştu. Söz gelimi, ışığın kullanımı, izleyicinin, sahnedeki karakterin iç dünyasını tahlil etmesine olanak sağlamaktaydı. "Alman Tiyatrosu, sahne ışıklandırmasını, Reinhardt'dan öğrenmiştir (...) Artık, sahne tümüyle ışıklandırılmıyor, ışığın kullanıldığı veya kullanılmadığı yerler bulunmaktadır (Blank, 2009: 26). Dış dünya gerçekliğine sırt çeviren Expresyonist Akımın sanatçıları gibi, Bertold Brecht de kendi estetiğini Max Reinhardt'dan yararlanarak yaratmıştı. Brecht'e göre, izleyicinin hayal ürünü bir eser seyrettiği eser boyunca kendisine hatırlatılmıyordu. Sözelimi, Brecht'in Epik tiyatrosunda aktörler, rollerini tamamladıktan sonra, sahnenin kenarında, izleyiciye yakın bir köşede yerlerini alıyorlar, yeri geldiğinde, seyirciler de oyuna aktif olarak katılıyorlardı. Brecht, eğlenceye karşı değildi ama Kathersis'i kırmak için de elinden geleni yapıyordu. Her ne kadar yazar Jessamyn West'in, "Kurgu gerçekliğin örtbas ettiği hakikati açığa çıkarır"(Kurt, 2019: 1) sözleriyle açıkladığı gibi, aslında, klasik dramının kendisi de gerçeğe ulaşmak için bir araçtıysa da, modernistlere göre, gerçeğe ulaşmak, ancak formu değiştirmekle mümkün olabilecekti. Dönem bazında, Sovyetler Birliği'nde Dziga Vertof da benzer bir anlayışı benimsemiş, filmlerini Kino-Glass adını verdiği bir disiplinde üretmiş, klasik anlatının kurgu dışında bütün unsurlarını yadsımıştı. Vertof, Eisenstein, Pudovkin gibi Devrim Sineması'nın başlıca isimlerinin yaptığı filmleri, formalist olarak niteliyor, onları "Kızıla boyanmış eski material" olarak adlandırıyordu. Nitekim Eisenstein'in "Ustam Griffithdir" sözü, Vertof'u doğrulayacaktı.

Bertolt Brecht'in sinemadaki belli başlı eseri, senaryosunu yazdığı ve Slatan Dudov'un yönettiği "Kuhle wampe oder: wem gehört die welt?/Donmuş İşkembeler: Kimin Bu Dünya?" (1932) olmakla birlikte, yarattığı estetiğin izleri sinemada uzun bir süre etkisini gösterecekti. Seyrek dokulu filmler, sanat filmleri gibi adlarla adlandırılan modernist yapıtlar, adeta Brecht'in Estetik Kuramı'nın beyazperdede vücut bulmasıydılar. Klasik Anlatıdaki yapıtlar "Öykü evreni ile seyircinin arasına mümkün olduğu kadar girmeyen ve öykü anlatıldığını gizlemeye yöneliktiler (Oluk, 2013: 115). Oysa "Sanat Filmleri", öyküleri izleyicinin muhakeme etmesine olanak tanıyan durağan yapıları, kurgudaki zıplamalar ve Epizotik Anlatı'yı senaryoya uyarlamalarıyla, kuramı beyazperdeye öylesine başarıyla yansıttılar ki, kimi araştırmacı tarafından, Brechtien olarak anıla

geldiler. Brecht'in, bir psikolog gibi düşünerek özdeşleşme yaratan unsurları kırdığı teknikler, tiyatronun yanı sıra, sinemada da yansımalarını bulmuştu.

Almodovar Sineması'nın ilk dönemi olan, 1970 ve 1980li yılları incelediğimizde, yönetmenin, Brecht Estetiği'nden birçok unsuru ödünç aldığını görebiliriz. Bu unsurlardan birisi, epizotik yapıdır. Bilindiği gibi, klasik anlatıdaki giriş, gelişme ve sonuç (serim, düğüm, çözüm) bölümlerini içeren dramatik yapının temposu, filmin sonuna doğru gittikçe yükselir. Epizotik anlatıda ise, gerilim tüm yapıya yayılmıştır. Olguyu, epizotik anlatıyı sinemaya en iyi uygulayan yapıtlardan biri olan, Atıf Yılmaz'ın *“Adak”* (1979) filmiyle örneklemek isteriz. Yapıtta, kuraklık nedeniyle bebeğini adak adayan Mümin Koca'nın (Tarık Akan) bebeğini kesme görüntülerinin, filmin sonunda verilmek yerine, eser boyunca araya serpiştirilmesi, olayın dehşetinin hafifletilmesini sağlamıştır. 1983 tarihli Pedro Almodovar filmi *“Kötü Alışkanlıklar”*da sevgilisi uyuşturucu kullanırken ölen pavyon şarkıcısı Yolanda (Christina Sanches Pastual) bir manastıra sığınır. Film boyunca Yolanda'nın manastırdaki yaşamından kesitler verilir. Filmde, seyirciyi katharsise ulaştıracak bir öykü ya da gerilimi turmandıracak herhangi bir sahne bulunmaz. Sinema otoriteleri, klasik anlatıda, çatışma içermeyen bir gelişme bölümünün seyirci için sıkıcı olacağından bahsetseler de, Almodovar'ın Sineması'nda, izlencenin eğlendiriciliğinden pek de bir şey kaybetmediği açıktır.

Brecht Estetiği'nin hem başlıca unsurlarından birisi hem de kuramın diğer ismi olan Yabancılaştırma (Entfremdung) Almodovar'ın sinemasında sıkça karşımıza çıkar. Sanatçı'nın 1984 tarihli *“Bunu Hak Etmek İçin Ne Yaptım?”* filminde, anneanne ile torunun televizyonda izledikleri reklam filmi, izleyiciyi filmden kopartacak derecede “uçuktur”. Reklamda, yüzü yanmış bir kadın, buna yol açan kahvenin markasını hiçbir zaman unutamayacağını söyleyerek, markanın adından söz etmektedir. Bir yandan evini geçindirmeye çalışırken, bir yandan da evlere temizliğe giden ev hanımı Gloria'nın (Carmen Maura) öyküsü anlatılan filmde, komşu evde oturan genç kızın psişik yetenekleri, filme sürrealist bir hava katarken, bir trajedi izlediğini zanneden seyirciyi de filmden koparır. Vanessa'nın sihri sayesinde, Gloria'nın satın aldığı duvar kâğıtları, kendi kendilerine duvarları kaplarlar. Bununla birlikte, *“Almodovar Sineması'ndaki ilk dönem filmlerinin delişmen tarzı, zamanla yerini daha incelikli, hatta mükemmeliyetçi bir mizansene bırakacaktır”*(Ertan, 2010: 71).

Yabancılaştırmanın Almodovar Sineması'ndaki bir başka görünümü de göndermeler şeklindedir. *“Bunu Hak Etmek İçin Ne Yaptım?”*da, yönetmenin ilk dönem filmlerinden birçoğunda olduğu gibi, kendisi de şarkı söylerken görünür. *“Kötü Alışkanlıklar”*da ise, Filmde, manastıra sığınan Yolanda'nın yediği ilk akşam yemeğini aktaran sahnede mekân tasarımı ve kameranın görüş açısı Leonardo Da Vinci'nin *“Son Akşam Yemeği”* isimli eserini andırır. Yolanda bu karelerde duruşu ve konumuyla “özne” konumundadır. Nitekim manastırda kaldığı süre boyunca rahibelerin ilgi

odağı olacaktır. Yanı sıra, filmde yer alan şarkılar, izleyiciye kesintisiz olarak sunulmaktadır. Söz konusu uygulama, esasen 1960 ve 1970’li yılların şarkılı İspanyol Filmleri’ne özlem dolu bir göndermedir. Sinema’ya ve eski günlere bu özlem, 2019 tarihli Almodovar filmi “*Acı ve Zafer*”de de kendisini gösterir. Filmde, yönetmen Salvador Mallo’nun (Antonio Banderas) annesi olan Jacinta Mallo’nun (Penélope Cruz) zor yaşamı bağlamında, İtalyan Yeni Gerçekçi filmlere göndermeler vardır. Başta, Po Vadisindeki mevsimlik işçilerin öyküsünü anlatan “*Acı Pirinç*” (Y: Giuseppe di Santis/1949) olmak üzere, kadınların zor yaşamını işleyen bir dizi filmde unsurlar filmde yerlerini bulurlar. Öyle ki, Penelope Cruz’un saç stilinden giysilerine kadar Sophia Loren’in çilekeş kadını oynadığı “*İtalyan Usulü Evlilik*” (Y: Vittorio De Sica/1964) ve “*Özel Bir Gün*” (Y: Ettore Scola/1977) gibi filmlere göndermeler vardır.

Almodovar Sineması’nın 1990lar’la birlikte Brecht Estetiğinden yavaşça Post Modernizm’e doğru geçiş yaptığını görüyoruz. Dönem, Modernizm’in artık esprisini kaybettiği ve temelini Dadaizm’den alıp Pop Art’la gelişen Postmodernizm’in, sinemada birçok örneğiyle yer almaya başladığı dönemdir. “*Sinema’daki postmodern dokunuşlar, 80ler’de tek tük örnekleriyle karşımıza çıkmakla birlikte, bunun adı konmamış bir akıma dönüşmesi 90’larda gerçekleşecektir*” (Yalçın,2007: 78). İster Modernist Sinema’nın bir parçası, ister, Klasik Film ile Modernist Sinema’nın bir sentezi, isterse bu ikisinden uzak üçüncü bir estetik olarak görülsün, Postmodernizm’in, tarihi boyunca, Klasik Film’e en önemli alternatifini oluşturduğu ifade edilebilir. 1990’lı yıllardan sonra sayısının artması ise, değişen politik ve sosyal koşulların izleyicinin tercihi üzerinde oluşturduğu değişimle ilintilidir. 1990lı yıllarda Avrupa’nın Ortası’nda yaşanan Yugoslavya Savaşı, insanoğlunun gerçeklerden kaçabilmek için en önemli aracı olan sinemayı öylesine etkiledi ki, bu yıllarda, savaşı kendi ülkesinde yaşayan Emir Kusturica bile sinemasını gerçeklere sırtını çevirerek şekillendirdi. Ray Harrihausen, “*Stres zamanlarında, insanlar geçmişin kahramanları gibi hayali şeylere yönelirler*” derken aslında bu gerçeğin altını çizmektedir (Delson,1981: 45). Pedro Almodovar Sineması ise, “*Sinir Krizi’nin Eşiğindeki Kadınlar*” ile bambaşka bir evrene girmiş, otoriteler için ticarileşme olarak nitelenen bu değişim, aslında yönetmen için bir gelişim anlamını ifade etmişti. “*Sinema’daki popüler dokunuşlar, tek tük örnekleri dışında, hiçbir zaman popüler kanadın (bu denli) parçası olmamıştı*” (Yalçın, 2007: 76). Yanı sıra, 2000li yıllarla birlikte, Dünya Sineması için genel anlamda, “*janrlarda, hikayelerde, karakterlerde, anlatım tarzlarında ve sinemacılarda bir yenilenme, yeniden yapılanma ortaya çıktı*” (Eren, 2008: 49).

Almodovar Sineması’nın bir karakteristiği de filmlerdeki görüntü düzenlemesidir. “*Kötü Alışkanlıklar*”, iri grenli bir fotoğrafının yer aldığı, Madrid’i akşamüstü gösteren mükemmel bir genel çekimle başlar. Ardından, ana kahramanın kırmızı renkli bir şehir içi otobüsüyle evine doğru seyrettiğini görüyoruz. Otobüs’ün yol aldığı istikamette farklı yönlerdeki hareketi, zincirleme kurgu ile verilerek estetik ve akılcı bir görsellik elde edilmiştir. Gerçekten de bir otobüs, gidış

istikametine varana kadar farklı yönlerde seyredecektir. Filmin bir başka sahnesinde, bir odanın iki köşesinde, pencerelerin önünde oturan ve birbirleriyle uzaktan konuşan iki kişinin diyalogu, dış mekândan yapılan bir çekimle verilir. Her iki pencerenin ve karakterin film karesinin iki ucunda yer aldığı bu çekimde, mükemmel bir geometri yakalanmıştır. “*Acı ve Zafer*”de ise, yönetmenin, eski arkadaşını kendi evinin önünde beklerken gördüğü çekimde, arkadaşının bakış yönü yerine arkasındaki alan geniş bırakılmıştır. Fotoğrafik açıdan ender başvurulan bu kompozisyon, söz konusu kişinin ardında (ortak bir) geçmiş barındırdığını vurgulama amacını taşır.

Sanatçı'nın filmlerindeki renk düzenlemesi de, izleyiciyi 1960 ve 1970'li yıllara götürecektir niteliktedir. “*Acı ve Zafer*”de anlatıya birden dâhil olan ve yönetmen Mallo'nun hastalıklarını görsel olarak izah eden grafiklerin hepsi 1960 veya 70li yılların canlı ve fosforlu renklerini taşırlar. Ayrıca, jenerikte, parlak renkleri barındıran akışkan ebruli desenleri kullanılmıştır. 1983 tarihli “*Kötü Alışkanlıklar*”da ise, Rahibe Vibora'nın halüsinasyonları renkli negatifi andıran pop-art renkleriyle verilir. Köhne mekânlarda, perdeden mobilyaya, 1970li yıllardan kalan ve imkânsızlık nedeniyle bir türlü değiştirilemeyen iç dekorasyon, başlangıç jeneriklerindeki vinyetler, desenler ve renkler her zaman için Pop-art'a bir dönüşür. “*Acı ve Zafer*”de filmin hemen bütün diyaloglarının geçtiği mutfak, kırmızı başta olmak üzere parlak renkleri taşıyan ‘Retro’ tasarımlarla döşenmiştir. 2006 tarihli Almodovar Filmi, “*Volter/Dönüş*” ise, yalnızca öldüğü düşünülen annenin dönüşü değil, aynı zamanda jenerikteki çiçek desenlerinden, bir kısmı Penelope Cruz'un kendisi tarafından icra edilen ve izleyiciye kesintisiz olarak sunulan şarkılarına, renk düzenlemesinden, filmin geçtiği köhne kasabaya kadar bütün unsurlarıyla 1970ler'e bir dönüşür. 1983 yılında yapılan “*Kötü Alışkanlıklar*” filminde, nadiren de olsa, ileri bir ışıklandırma tekniği olan difüze (LED) ışığın kullanılmış olması, 1993 tarihli “*Sinir Krizi'nin Eşiği'ndeki Kadınlar*”daki (modası çoktan geçmiş) tungsten ışıklandırmanın 1970ler'in parlak renklerini sağlamak için kasıtlı olarak kullanıldığının kanıtıdır.

Paralel Anneler Filmi'nin Almodovar Sineması'ndaki Yeri

“*Paralel Anneler*”, hemen bütün Almodovar Filmlerinde olduğu gibi hareketli vinyetlerin yer aldığı bir jenerikle başlıyor. “*Jenerik Grafikleri, çizgileriyle yansıttıkları figürleri hareketli tutar ve dinamizmi sağlamak için formları içine doğru hareketlendirir* (Yeres, 1967: 56). Bu kez dev perdeye film karelerinin monokromatik görüntüleri yansıtılmıştır. Jenerikteki ikonalar, Alberto Iglesias'ın filmdeki entrikayı haber veren esrarengiz müziği ve başrolde Penelope Cruz'un ismi, hepsi bir araya gelince, daha başlangıçta izlencenin “Bir Pedro Almodovar Filmi” olduğu izleyiciye bildirilmiştir. Sinema yazarı İlhan Yurtsever, sanatçının bir başka filmi olan *Dönüş* hakkında: “*Bir filmi izlerken onun hangi yönetmene ait olduğunu bilmek yönetmen için bir övgüdür (...) Film, açılış planından başlayarak, hemen her karesinde bir Almodovar filmi olduğunu bas bas bağırlıyor*” (Yurtsever, 2007: 98). Seyirciyi yönlendirmeyi amaçlayan bu uygulama, izlencenin

gerçek değil, yalnızca bir film olduğunun ihbar edilerek seyircinin duygularının sınırlandırılmasıdır. Seyirciyi filminden koparan bu tür bir üst kurmaca yapısına, yönetmenin **“Kötü Eğitim”** (2003) filminde de yer verilmiş, yapıttaki bir sevişme sahnesi, mozaik efekti uygulanarak sansür edilmişti.

Almodovar Sineması’nın başlıca konuları, kadınlar üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla, ev hanımı, hizmetçi, sekreter gibi farklı sınıflardan kadınlar, Almodovar Sineması’nın ana karakterlerini oluştururlar. Kendi cinsiyetlerine ait unsurları uç noktalarda barındıran bu kadınların yanı sıra, kadın olmaya meyleden karakterler de bu sinemanın işledikleri arasındadır. Transseksüeller (*“Annem Hakkında Her Şey”*), efemine tipler (*“Konuş Onunla”*) ve eşcinseller (*“Şehvet Labirenti”*) hemen her filmde yer alırken, bu tür karakterler arasında, **“İçinde Yaşadığım Deri”**de olduğu gibi zorla kadın yapılarak cezalandırılanları bile vardır. Eşcinseller, transseksüeller, efemine tipler, toplumla uyumsuz kadınlar, kısacası, dışlanmış olmasalar da “dışarıda kalanlar”, bu sinemanın başlıca karakterleridir. Sinema Yazarı İlhan Yurtsever’in, bir yazısında **“Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar”**dan *“daha çatlak kadınların bulunduğu bir film”* diyerek bahsetmesi olgunun esprili şekilde bir yorumudur” (Yurtsever, 2007: 98). Uyuşturucu kullanan rahibeleri işleyen ve baş rahibenin dünya çapında şöhreti olan kadın oyuncular taparcasına yücelttiği *“Kötü Alışkanlıklar”* filminde, aslında bar şarkıcısı olan Yolanda, mesleği sorulduğunda kendisini “Or..pu” olarak tanıtır. *“Paralel Anneler”*de Penelope Cruz’un canlandırdığı Janis, işte böyle özgür ve baskın bir karakterdir.

*“Paralel Anneler”*in ana kahramanları, evlenmeden hamile kalmış iki kadındır. Filmin başlangıç sekansı, aynı hastane odasında kalan ve doğum heyecanı çeken söz konusu anne adaylarının, doğum yapmadan önceki son günlerine odaklanır. Bu sahnelerde, ziyaretçi akrabalar ve kendi aralarında geçen diyaloglar paralelinde, iki kadının, yani Janis (Penelope Cruise) ve Ana’nın (Milena Smit) toplumsal sınıfları, kaygıları ve kişilik özellikleri izleyiciye tanıtılıyor. Sözgelimi, Janis, bu beklenmedik hamileliği normal karşılarken elit sınıfın üyesi olan Ana, içine düştüğü durumdan büyük utanç duymaktadır. Almodovar’ın Kadınları, duygularını saklamak yerine kadınsı özelliklerini dışarı vurmaktan çekinmeyen, içten, sıcakkanlı, hevesli, amatör ruhlu Akdeniz Kadınlarıdır. Aşkı ciddiye alan ve kendi cinsiyetlerinin farkında olan bu kadınların zaafları ve âşık oldukları zamanki çaresizlikleri, Almodovar Filmleri’nin başlıca unsurlarını oluşturur. *“Julieta”*yı, *Almodovar filmi yapan tek unsur, kadın hikâyesi anlatması, daha doğrusu bir kadının acı çekmesini göstermesidir. Almodovar önce güçlü kadın karakterler yaratır, sonra onların gücünü ellerinden alır* (Betancourt, 2016: 1).

Filmde, her iki kadın da, zorlu birer doğum gerçekleştirir ve doğumdan sonra kendi yaşamlarına dönerler. Janis, moda fotoğrafçılığı yaparak hayatını kazanmaktadır. Burada, fotoğraf makinesi, tesadüfen seçilmiş ve Janis’in eline öylesine tutuşturulmuş bir üretim aracı değil, genelde

erkeklerin seçtiği bir mesleği temsil edişiyile, kendisinin feminist bakış açısını yansıtan bir semboldür. Filmde, Almodovar'ın hemen bütün filmlerinde olduğu gibi, mekân, Madrid şehridir. Gerçek anlamda hiçbir tadilat görmemiş yüz yıllık art-neuve binalarda oturan karakterlerin yaşadıkları dairelerin iç tasarımları da, 1960lar'dan bu yana hiç değişmeden kalmış gibidir.

Yıllar geçer, iki anne birbirleriyle görüşmeye devam ederler. Bu arada, Janis, Ana'nın çocuğunun kendisine hiç benzemediğini fark ederek, çekik gözlü olan bu çocuğun kendi çocuğu olmasından şüphelenir. Kendi Ailesi'nde çekik gözlü birisinin bulunduğunu keşfedişiyile, her iki çocuktan da gizlice DNA örnekleri alarak bunları tahlil ettirir. Ortaya çıkan gerçek, iki annenin bebeklerinin karışmış olduğu, o ana kadar yanlışlıkla birbirlerinin çocuklarını büyüttükleridir. Filmin ismi, baştan beri bu gerçeğin ipucunu verdiğinden, seyirci için bu bulgu bir sürpriz içermez. Bu arada, Ana'nın kendi çocuğu zannederek baktığı ve yaşadığı sürece hareketsiz olan zavallı çocuk, fazla yaşayamadan ölür. Janis, bunun üzerine kendisine o güne kadar baktığı çocuktan ayıracak kararı verir ve çocuğunun ölüm acısı çeken anneye dürüstçe gerçeği bildirir.

Sözün burasında, bir kişinin çekik gözlü olduğundan dolayı grup dışı görülmesi, aile dışından kökenleri olduğunun düşünülmesi ve bunu gün yüzüne çıkarmak için yapılan DNA Tahlilleri'nin, ırkçı her hangi bir söyleve karşı tetikte bekleyen günümüz zihniyetiyle tamamen çeliştiğinden bahsetmek isteriz. Bir başka deyişle, eğer bu filmi yapan Pedro Almodovar olmasaydı, seyirci yönetmenin samimiyetinden şüphe duymakta bir saniye bile gecikmeyecekti. Ancak, Almodovar Sineması'nı bilen, bir başka deyişle bu sinemada farklılıkların ciddi bir şekilde ele alınmadığının bilincinde olan seyirci bunu yadırgamayacaktır. Almodovar Filmleri'nde, insanların içine düştükleri durum, zaafıları, özellikleri, hatta fiziki kusurları dahi, yönetmence mizahi bağlamda, alaycı bir dille yansıtılır. Söz konusu olgunun uç noktadaki örneklerinden birisine, yönetmenin 1993 tarihli "*Kika*" filminde rastlanılabilir. Filmin bir sahnesinde, gerçek yaşamda da tipik bir yüze sahip olan aktör Rossy De Palma'nın canlandırdığı Juana karakterine, rol arkadaşı "Penguen Suratlı" diyerek hakaret eder. Irk tahlili, "*Paralel Anneler*"de büyük bir ciddiyetle ele alınsa da Almodovar Sineması'nda söylevden çok estetik ön planda olduğundan, seyirci tarafından pek ciddiye alınmaz.

Postmodern filmler, diğer filmlerin yapısal özelliklerini kendilerine konu edinirler. Herhangi bir türün tekrarlanan unsurları, ikonik özellikleri, işlediği konular, postmodernist filmlerde parodi, saygı duruşu, referans ve pastiş gibi unsurlarla beyazperdede yansıtılırlar. Çoğu zaman olduğu gibi, "*Paralel Anneler*"de de Almodovar Sineması'nın "işlediği" tür, Melodramlardır. Eskiden izleyicisi bol olan bu tür, günümüzde, Soap Opera adı verilen pembe diziler ya da (İspanyolca Adlarıyla) Telenovelalar vasıtasıyla televizyon ekranlarında varlığını sürdürmektedir. Almodovar Sineması, melodramlarla o denli iç içedir ki, oyuncuların bir kısmı İspanyol Televizyonu için hazırlanan Telenovelalar'dan seçilmiştir. Aktör Lluís Homar'ın Pedro Almodovar'ın 2016 tarihli

“*Julieta*” filminde oynadığı rolün, kendisinin Telenovelalar’da canlandığı karakterlerden hiç de farklı olmadığı söylenebilir. Aktörün, filmde, geçmişini iç sesle anlatırken kısık sesle konuşması dahi, telenovelalarda kullanılan bir tekniktir.

“*Paralel Anneler*”, birbiriyle bağdaşmayan üç ayrı konuyu birbirine paralel olarak işler. Film, eğer tek bir konuyu işleseydi, filmin asla bir parçası olamayacak bu üç ayrı öyküyü barındıran yapıt, bu yönüyle dramanın temeli olan Üç Birlik Kuralı’nın, Mekân ve Zamanda Birlikten sonraki üçüncü unsurunu da ihlal etmiştir. 1970ler’deki Televizyon Dizisi “*Aşk Gemisi*”ndeki uygulaması dışında, klasik filmde pek az rastlanan bu uygulamaya, çağdaş sinemada Alejandro Gonzales Inarrutu gibi modernist bir yönetmenin “*Babil*” ve “*Aşklar ve Köpekler*” gibi kesişen hikâyelerini yansıtan filmlerinde rastlıyoruz. Ancak, “*Paralel Anneler*”de işlenen üç ayrı hikâye, o denli birbiri içerisinde eriyemeyecek tarzdadır ki, anlatı, yer yer, zamanda, ileri ve geri sıçramalarla verilmek zorunda kalmıştır.

Filmin işlediği bir ikinci konu, Penolope’un eski eşi ile olan sevgi-nefret ilişkisidir. Birbirleriyle tanışmalarından, geçmişte kalan boşanmalarına kadar bu ilişkinin çeşitli aşamaları, filmde, zaman sıçramalarıyla anlatılır. Özel yaşamındaki problemleri düşünmek, zaten çocuk yönünden sıkıntı çeken Janis’i iyice yıpratmaktadır. Janis’in, İspanyol İç Savaşı’nda katledilenlerin mezarlarını açığa çıkartmayı amaçlayan bir grupla ilişkisi ise, filme üçüncü bir boyut kazandırır. Gruptan Arturo isimli bir kişi, Janis’in evine arada uğrayarak birlikte çalışmaktadırlar. Bu toplantılardan birisini takip eden sahnede, Janis ile Arturo’yu yatakta sevişirken görürüz. Bu tür, kadınla hiçbir flört devresi yaşamadan onu “yatağa atmak”, aslında, 1970li yıllardan itibaren, Amerika’daki cinsel yaşamın özgürlüğünü aktarmak ve izleyicinin fantezilerine hitap etmek için Hollywood Sineması’nda yer verilen unsurlara bir gönderme niteliği taşır. Her ne kadar Janis’in eşinden ayrışması, tek başına hayatını kazanmak için bir mücadele veriş ve bir bunalım içerisinde oluşu gibi kendisini karşısındaki erkeğe kolayca teslim etmesine iten nedenler önceden verildiyse de, bu beklenmedik cinsel ilişkinin seyircide yabancılaşma yaratması kaçınılmazdır. Ciddi ve idealist bir proje ile uğraşırken, araya ivedi seksin sıkıştırılması, Almodovar’ın, kendince, kadınsı zaafı bir gönderme, kendisinin anti-feminist tavrının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Almodovar, ana karakterlerini kadınlara vermesine karşın, feminist değildir. Konuya, bir de tam tersinden bakalım. Feministler, eğer film, bir Almodovar filmi olmasaydı, bu sahne için, “*kadınları seks objesi olarak gösteriyor*” ya da “*kadının ciddi çalışmadığı ve yaptığı işe yoğunlaşmadığını ima ediyor*” şeklinde eleştiriler getirebilirlerdi. Nitekim Sinema yazarı Caryn James, Almodovar Sineması’nı feminist açıdan eleştiren bir yazısında, sanatçının “*kadın karakterleri şekillendirişindeki genel tavrını, yönetmenin kadın düşmanlığının bir izi olduğunu*” ifade ediyor (Betancourt, 2016: 1). Bununla birlikte, feminist eleştirinin sinik bir yaklaşım olduğunu, yanı sıra, Avrupa Sineması’nı tanımayan, Modernist Sinema’yı bilmeyen bir eleştirmenin Almodovar Sineması’nı derinlemesine

incelemeden yazdığı bir gazete eleştirisinin sinema otoritelerince ciddi bir referans olarak kabul edilmeyeceğinin burada hatırlatılması gerekir.

Almodovar'ın 2000 yılı tarihli "**Kırk Kucaklaşmalar**" filmi, duygusal bir film olmakla birlikte, filmin bir sahnesinde, Penelope Cruz'un canlandığı ana karakterin tele-kız olarak çalıştığı üzeri kapalı olarak ima edilir. Son derece ciddi bir şekilde giden film, seyirciyi birden ortada bırakmıştır. Sinema Yazarı Burçin S.Yalçın Postmodernizm'i şöyle tanımlıyor: "*Herhangi bir olguyu bağlamından koparmak olarak tarif edebiliriz postmodernizmi*" (Yalçın, 2007: 76). Burada kıstas, Almodovar Sineması'nı bilmeyen bir kişinin reaksiyonu olabilir. Beyazperdede bir melodram izlediğini zanneden izleyicinin, Penelope Cruz'un canlandığı ana karakterin, (tıpkı Luis Bunuel'in "**Gündüz Güzeli**") filminde olduğu gibi) kendisini sattığını öğrendiğinde birkaç farklı reaksiyonu olacaktır. İzleyici, ya kendisinin yanlış anladığını düşünerek üzerinde durmayacak, ya şok olacak, ya da filmi, 'yaşamın gerçekliğini seyircinin yüzüne vuran bir gerçek hayat draması' olarak algılayacaktır. Eğer film bu saniyeden sonra yön değiştirerek bu unsur üzerinden devam etseydi, yapıt klasik anlatıda olacaktı. Ancak, "**Kırk Kucaklaşmalar**"da izleyicinin kafası karıştırıldıktan sonra filmin geri kalan kısmında bu unsura hiçbir şekilde tekrar yer verilmemiştir. Modernist Film, izleyicinin izlediği olayları olduğu gibi kabul etmesini değil, sorgulamasını öngörür. Benzer bir şekilde, Salvador Mallo isimli bir yönetmenin (Antonio Banderas) çocukluk yaşamından kesitler sunan "**Acı ve Zafer**" in sonunda, bu flashbacklerin aslında Mallo'nun çekmekte olduğu otobiyografik filminden sahneler olduğu ortaya çıkar. Bu sahnelerde çilekeş anneyi canlandıran Penelope Cruz'un, filmde yaşlılığı da ayrıca gösterilen anneye hiç benzemeyişi, hali hazırda izleyicinin kafasını karıştırmıştır. Fikrimizce, Almodovar'ı, seyircinin kafasında soru işareti yaratan bu tür şeyleri yapmaya yönlendiren, kendi filmlerini melodram zannederek seyredenleri şaşırtmaktadır.

Politik istikrarsızlık, İspanya'yı 20.Yüzyıl boyunca oradan oraya savurmuş, ancak bu problemler, ülke sanatçısının duygusal açıdan gelişmesine olumlu yönde etki etmiştir. İspanyol Sineması'nın sıkça işlediği İç Savaş, genelde, ciddi filmlere konu oluşturmuştur. "**Paralel Anneler**"de ise, İspanyol İç Savaşı, filmi başka bir boyuta sürükleyecek üçüncü bir hikâyeyi devreye sokacaktır. Janis'in, filmin bir sahnesinde "*Bu ülke iç savaşın yasını hala içinde barındıran insanların ülkesidir*" şeklindeki çıkışı, filmi bir anda, İspanyol İç Savaşı'nı işleyen filmlere yakınlaştırır. Sanatı politikaya alet eden filmlere bir referans niteliğindeki sahne, aslında 'prtagonistin gerçekleri yüksek sesle dile getirdiği, ajitatif mesajlarla ilerleyen' filmlere yapılan bir göndermedir. Sanılanın aksine Almodovar Sineması'nda politikaya yer yoktur. Sanatçı'nın, daha önce hiçbir filmde politikadan bahsetmemesi, Brecht Estetiği'nin öngördüğü gibi, gerçeklere sırt çevirmesi anlamında da yorumlanabilir. Ancak o zaman, kendisinden, "**Paralel Anneler**"de de aynı tavrı koruması beklenirdi.

İç Savaş Mağdurları Derneği'nin çabaları sonuç vermiş ve katledilenlerin toplu mezarı ortaya çıkarılmıştır. Film, tüyler ürpertici bir müzik eşliğinde, mezardaki iskeletlerin işaretlendiği gösteren bir sahneyle sona erer. İskeletlerin konumları belirlenerek, onların da zamanında bir insan olduklarının vurgulanması amacıyla kendilerine numara verilir. Grafik anlamdaki bu çizimler, film karesine yapılan müdahaleler olmakla birlikte bitiş jeneriğine yakın yapıldığı için izleyici tarafından jenerikle özdeşleştirilmiştir. “Eğlendirirken düşündüren” film, zarif bir sonla bitirilmiş, ülke insanının pozitif düşüncesi sayesinde, yaşanan acılarının bastırıldığı ve ülkenin bir kâbusun üstesinden başarıyla geldiği aktarılmıştır.

SONUÇ

Çalışmamızda, “*Paralel Anneler*” filmini seçmemizin nedeni, yapıtın Almodovar Sineması'nın iyi bir örneği olması ve Almodovar Sineması'nın hemen bütün karakteristiklerini taşımasıdır. Filmlerinde genel olarak yer alan otobiyografik unsurlar ve sinema sevgisini yansıtan göndermeler bu filmde yer almayan unsurlar arasında sayılabilir. Postmodern filmlerin diğer filmlerin konularını ve estetiklerini kendilerine konu edindiklerini yazımızda ifade etmiştik. Bu film de bizce, Almodovar Filmlerinin estetiğini “işliyor”. Öyle ki, bütün filmlerinde olduğu gibi, yönetmenin bu filmde de filme paralel olarak giden bir alt metin bulunmaktadır. Öykü, aslında Almodovar'ın Postmodernist Fantezileri'ni gerçekleştirebilmesi için bir baz teşkil ediyor. Türkçe'de bir espri vardır: Birisi, “Neden” sorusunu sorduğu zaman, kendisine “Sen sorasın diyel!” şeklinde cevap verilir. Yönetmen, aslında, “İspanyolca Aşk Filmleri” gibi algılanan yapıtlarıyla, her şeyi sorgulayan insanlarla dalga geçmekte, film boyunca izleyiciye sorular sordurarak, zihinsel aktivitesini ayakta tutmaktadır. Sanatçı, seyircisini, Buz Luhrman'ın 2022 tarihli “*Elvis*” filminde, ana karakterlerden birisinin Elvis Presley için kullandığı ifade gibi “sevmek ile nefret etmek arasında bir yerde” tutmaktadır.

Çalışmamızda, “*Paralel Anneler*” filmi örneğinde Almodovar Sineması'nın karakteristiklerine değinmeye çalıştık. Görülüyor ki, Almodovar Sineması'nda, doğüstü güçler, izleyiciyi katharsise ulaştırın, nefes nefese izlenen öyküler, insanüstü kahramanlar bulunmamaktadır. Bu Sinema'da, saf, temiz, iyiniyetli ve sıradan insanların sıra dışı öyküleri, bir başka deyişle insan ilişkileri işlenmektedir. Pedro Almodovar, oldukça üretici olmasına ve sıklıkla film yapmasına rağmen yapıtlarının kalitesi hiç de aşağı düşmüyor. Her filmi kapalı gişe oynayan ve sinemasını tanıyanlar için görsel bir şölene dönüşen Almodovar'ın yapıtları kaçınılmaz bir şekilde seyirci topluyor. Her ne kadar izleyici Almodovar Sineması'nın şifrelerini zamanla çözüyorsa da, bu yapıtları klasik anlatıyla sunulmuş melodramlar olarak algılamakta ısrar edenleri, büyük sürprizlerin beklediği de bir gerçek.

KAYNAKÇA

- Blank, R. (2009). Film&Light, Berlin: Alexander Verlag.
- Betancourt, M. (2016). “*Understanding the Woman of Pedro Almodovar’s Films*”, The Atlantic Internet Sitesi, [http: the atlantic.com. understanding the woman of almodovar’s-movies//510926](http://theatlantic.com.understandingthewomanofalmodovar’s-movies//510926).(12.11.2022).
- Delson, J.(1981).“*Scenes*”, Penthouse Dergisi, New York: Penthouse Publishing.
- Yurtsever, İ. (2007). “*Dönüş*”, Empire Dergisi, İstanbul: Merkez Yayıncılık, Ağustos, 2007.
- Eren, E. (2008). “*Quantum of Solace*”, Sinema Dergisi, İstanbul: Merkez Yayıncılık, Kasım 2008.
- Ertan, E. (2010).“*Yönetmenin Kurgusu*”, Sinema Dergisi, İstanbul. Merkez Yayıncılık Ocak 2010.
- Kurt, S. (2019). “*Muteber Kurgu*, İstanbul: Eskimeyen Kitaplar İnternet sitesi, [http: eskimeyen kitaplar. com\(muteber-kurgu\)](http://eskimeyenkitaplar.com(muteber-kurgu)), (12.11. 2022).
- Oluk, A. (2013). Klasik Sinema Anlatısı, İstanbul: Hayalperest Kitap.
- Parkan, M. (2020). Brecht Estetiği ve Sinema, İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Yalçın B. (2007). “*1990lar’da Postmodern Dokunuşlar*”, Empire Dergisi, İstanbul: Merkez Yayıncılık, Haziran 2007.
- Yeres, A. (1967). “*Tanıtmaya Yazıları: Sinemada Grafik Sanatı ve Saul Bass*”, Yeni Sinema Dergisi, İstanbul: Türk Sinematek Derneği, Ağustos 1967.