

PEDRO ALMODÓVAR

SINIRSIZ ARZU

PAUL JULIAN SMITH

Türkçesi: Selim Özgül



agorakitaplığı

agorakitaplığı

PAUL JULIAN SMITH

Cambridge Üniversitesi'nde İspanyolca ve Portekizce Bölümü başkanı ve İspanyolca profesörü. Daha önce şu iki kitabı yayınlamıştır: *Vision Machines: Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba, 1983-1993* ve *The Moderns: Time, Space and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture.*

SELİM ÖZGÜL

1959, Osmanıye doğumlu. 1980 öncesi öğrenci örgütlenmelerinde aktif rol aldı ve 12 Eylül sonrasında cezaevine girdi. İçeride çevirmenliğe başladı. 1991'deki tahliyesinin ardından, İstanbul'da dış ticaret şirketlerinde görev aldı. Edebiyata yöneldi ve çevirmenliği mesleğe dönüştürdü. Kendi kısa hikâyeler ve roman çalışmalarının yanında, edebiyat, sinema ve siyaset üzerine kitaplar çevirdi. Çeviri kitapları arasında *Minyatürcü* (Kunal Basu), *Orman Sevdalısı* (Susan Vreeland), *Jim Jarmush* (der. Ludvig Hertzberg), *Şok Doktrini* (Naomi Klein) ve *Michelangelo Antonioni* (Bert Cardullo) bulunmaktadır.

Paul Julian Smith

PEDRO ALMODOVAR – SINIRSIZ ARZU

Türkçesi: Selim Özgül

a
agorakitaplığı

Sinema 49

Pedro Almodovar – Sınırsız Arzu
Paul Julian Smith

Kitabın özgün adı:
Desire Unlimited – The Cinema of Pedro Almodovar
Verso, 2000, Londra

İngilizce'den çeviren: Selim Özgül
Redaksiyon: Sarphan Uzunoğlu
Kapak tasarım - mizanpaj: Sibel Yurt

© 2000; Paul Julian Smith
© 2006; bu kitabın çeviri hakları
Verso Books aracılığıyla Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Eylül 2011
ISBN: 978-605-103-130-9

Baskı ve Cilt: Can Matbaacılık
Davutpaşa Cad. İpek İş Merkezi
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 77

AGORA KİTAPLIĞI
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

Bu ikinci basımı, beni Seville, Vigo, Pompeu Farba, Alcala ve Pais Vasco (Bilbao) Üniversiteleriyle, Koldo Mitxelena'daki (San Sebastian) galerilere ve Bilbao Arte'ye davet eden İspanyol arkadaşlarıma adıyorum.

İÇİNDEKİLER

İkinci Basıma Önsöz ix

Teşekkürler xv

I. BÖLÜM

Sunuş: El Deseo, S.A. (Arzu Ltd) 3

1) Retorik ve Referans (*Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*, 1980) 12

2) Kült Film Deneyimleri (*Arzu Labirenti*, 1982) 30

3) Manastır Dışı (*Karanlık Alışkanlıklar*, 1983) 49

4) (Toplumsal) Cinsiyet, Mekân, Temsil
(*Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?*, 1984) 68

5) İktidar, Haz ve Görüntü Çılgınlığı (*Matador*, 1986) 88

6) Bir Yapım Marifeti (*Arzunun Kanunu*, 1987) 108

7) Tasarlanmış Kadınlık (*Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*, 1988) 127

8) Bu Bir Aşk Hikâyesi Değil mi? (*Bağla Beni!*, 1990) 147

9) Hayat Taklitleri (*Yüksek Topuklar*, 1991) 167

Sonuç: Beyazperde Anıları 187

Filmografi ve Sinopsisler 193

Seçme Kaynakça 209

2. BÖLÜM

10) Geleceğin Modası (*Kika*, 1993) 217

11) Pedro Almodovar'la Röportaj (*Sırrımın Çiçeği*, 1995) 226

12) Mutlak Kesinlik (*Canlı Et*, 1997) 238

13) Silikon ve Hissetme (*Annem Hakkında Her Şey*, 1999) 250

Filmografi ve Sinopsisler 260

Güncelleştirilmiş Kaynakça 268

İKİNCİ BASIMA ÖNSÖZ



1993'te yazılan *Sınırsız Arzu*'nun birinci basımının sonuç bölümünde, Almodovar'ın konumunun belirgin olmaktan uzak ve geleceğinin kestirilemez olduğunu ileri sürmüştüm. O sırada İspanya'nın uzun süredir iktidarda bulunan Sosyalist hükümeti çökme noktasına gelmişti ve Aldomovar'ın onlarla birlikte savunduğu 1980'lerin hedonistik kültürü de aynı kaderi paylaşıyordu. Şimdiyse Aldomovar'ın yeni ortam karşısında yeni sinemasal çözümler geliştirdiğini, konumunu Avrupa'nın sanatsal açıdan en hırslı ve ticari bakımdan istikrarlı yönetmeni olarak yeniden biçimlendirdiğini bildirmek büyük bir mutluluk.

Aldomovar'ın filmleri arasında, belki de sinemasal olarak en az başarı sağlayanı olmasına rağmen *Kika* (1993), sancılı bir döneme



Pedro Almodovar.

ait yepyeni konuları gündeme getirmiştir: Üstündeki baskılar kalkan İspanyol medyasının yozlaştırıcı etkileri ile, daha önceleri *La ley del deso* (Arzunun Kanunu, 1989) gibi filmlerde arzu şehri olarak yüceltilen Madrid'in uyuşturucuyla bağlantılı şiddet olaylarının batağına saplanması. *La flor de mi secreto* (Sırrımın Çiçeği, 1995), temel karakter olarak, çoğumuzun aşina olduğu terk edilmiş bir kadın figürü ortaya koymaktadır. Fakat, ilk zamanların *Mujeres al borde de un ataque de nervios*'undan (Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar, 1988) farklı olarak, acı bir drama fars katılarak hafifçe tatlandırılmış, kişisel anlatım siyasal çatışmaların böldüğü bir İspanya ve Avrupa bağlamına oturtulmuştur. *Carne trémula* (Canlı Et, 1997) cinsellikle ilgili karmaşık örgüsüne (arzu ve kıskançlık duygularıyla sürüklenen tam beş karakter), İspanya'nın diktatörlükten demokrasiye geçişi üzerine çok açık bir tarihsel yorumla çerçeve kazandırarak, bu yeni sosyal eğilimi yaygınlaştırmış ve yoğunlaştırmıştır. Son olarak, *Todo sobre mi madre* (Annem Hakkında Her Şey, 1999), Almodovar'm ilk zamanlardaki transseksüellik, lezbiyenlik ve uyuşturucu müptelâlığı gibi çalışmalarından aşina olduğumuz temaları yeniden, fakat samimi bir duygusal bakış açısıyla ele almaktadır. Yas konulu bir çalışmanın böylesine eşsiz şeklide ortaya konması, Almodovar'ın kırık kalpler ve imkânsız ilişkilerle ilgili sinemasal galerisinde daha önce kesinlikle görmediğimiz bir şeydir.

Bu yazının kaleme alındığı sırada *Annem Hakkında Her Şey*, galasından sonraki üç ayın ardından hâlâ Londra'daki on bir sinema salonunda gösterilmeye devam etmektedir. İngilizce konuşulan ülkelerde yabancı dildeki yapımların çok sınırlı dağıtıldığı bir dönemde Aldomovar ve yapım şirketi El Deseo'nun (son zamanlarda Pathé markasını taşıyan dağıtımcıların adı bile anılmıyor) ticari başarısını göstermektedir bu; Almodovar'ın filmlerinden birinin genel olarak İngiliz halkıyla gerçek anlamda bağ kurması muhtemelen ilk kez gerçekleşmektedir. *Annem Hakkında Her Şey*'in uluslararası çapta böyle bir ticari başarı elde etmesi rastlantı değildir. Almodovar'ın on üçüncü uzun metrajlı filmi, onun ilk zamanlardaki 'pembe' döneminin marjinal ortamıyla son zamanlar-

daki 'mavi' döneminin klasik sertliğini birleştirerek, bugüne kadarki meslek hayatının bir tür sentezi işlevini görmektedir. Almodovar hayranlarının onun başaracağından kesinlikle kuşku duymadıkları bir şaheserdir o.

Dolayısıyla, elinizdeki birinci basımından bu yana yapılan dört film, metnin temel tezini bir kez daha doğrulamış bulunmaktadır: Yani Almodovar'ın komedi ve görsel haz dehasının altında, çalışmaları kavramsal ve biçimsel olarak son derece ciddiye alınmayı hak eden bir sinemacı yatmaktadır. Son dönemdeki filmleri kesinlikle onun çağdaş sinemada bezeri görülmeyen bir sinema tekniği ustalığına sahip olduğunu göstermiştir. Affonso Beato gibi fotoğrafçı, Alberto Iglesias gibi besteci ve José Salcedo gibi (arkadaşlarından farklı olarak, Almodovar'la *Pepi*, *Luci*, *Bom* -1980- günlerinden beri birlikte olan) bir kurgucunun işbirliği yaparak sağladığı eşsiz katkı, hep birlikte değerlendirilmeyi hak eden son zamanlardaki filmlere yüksek düzeyde bir sanatsal süreklilik kazandırmıştır.

Eğer Almodovar bize, 1993'te yazdığım gibi, 'hicivde gerçeklik' olduğunu göstermeyi sürdürürse, bu gerçeklik bazılarınca hoş karşılanmayan bir gerçeklik olmaya devam edecektir. İspanya ve İngiltere'de düşmanca tavır sergileyen çok az sayıdaki eleştirmen (özellikle *El Mundo*'daki Carlos Boyero ve Londra'daki *Evening Standart*'tan Alexander Walker) Almodovar'ın *Annem Hakkında Her Şey*'de karakteristik biçimde kadınlara odaklanmasına karşı çıkarak, onun yeteneğiyle ilgili gerçek testin, erkek heteroseksüel karakterleri inandırıcı kılabilmesi olduğunu ileri sürüyorlardı. Böyle bir tavır, cinsiyet ayrımında kendilerini kadınların yanına yerleştirenlerin, doğal olarak, orada yer almayanların altında kaldıkları şeklindeki düşünceyi ortaya koymaktadır. Bu kitabın birinci basımında da göstermeye çalıştığım gibi, böyle bir önyargı Almodovar'a eleştirel yaklaşımın bir ana motifi olmaktadır. Fakat bu eleştirmenler de kasıtlı bir hafıza kaybı sergilemektedirler: Daha iki yıl önce *Canlı Et*, Almodovar'ın güçlü, anlaşılmaz ve sorunlu erkek figürlerine yönelik sempatisi ve empatisini ortaya koymuştu. Tıpkı heteroseksüelli-

ğin sınırlarının devamlı surette bekçilik yapmayı gerektirmesi gibi, yürekli bir şekilde erkek prestijini tartışmaya açma çağrısı girişiminde bulunanların yaratıcılık yelpazesinde seçim yapma hakkına da devamlı olarak karşı çıkılmaktadır.

Sınırsız Arzu'nun bu ikinci baskısında, güncelleştirilmiş bir filmografi ve kaynakçayla birlikte, yeni filmler üzerine dört makaleden meydana gelen bir İkinci Bölüm de yer alıyor. Bu yeni kısımlar, filmler gösterime girdiği sırada *Sight and Sound* için kaleme aldığım yazıların uyarlanmış ve genişletilmiş şeklidir ve burada ilk defa olarak Aldomovar'ın kendisiyle yapılan bir röportaja da yer verilmektedir. Bu yeni kısımlar orijinal bölümlere dahil edilen akademik dipnotları içermese de, doğrudan bir karşılık ve (umarım) sinema deneyiminin temeli olan, bir dönemin ruhunu yakalama duygusu sunmaktadır. Gerçekte bu yazıların hepsi, yönetmenin ilgili filmlerinin Madrid'deki galalarından ya da festival yahut basın mensuplarına gösterimlerinden hemen sonra kaleme alınmıştır.

Dolayısıyla kitap, benim gazetecilik yeteneğim ve bu yazılar üzerinde çalışan *Sight and Sound*'un editörleri (Philip Dodd ve Nick James) sayesinde ortaya çıkmıştır. Ciddi sinema kültürünün inişe geçtiği inancının yaygın olduğu bir zamanda *Sight and Sound*, akademi ile endüstri arasında, sinema araştırmacısı ile sinema düşkünü arasında bir alan yaratmaya yönelik, arkasında eşsiz bir çaba yatan bir örnek ortaya koymaktadır. British Film Institute üzerindeki ekonomik baskılara rağmen *Sight and Sound*, yabancı dildeki sinemayı desteklemeye ve kökenine bakmadan İngiltere'de gösterilen bütün filmlerin eleştirisini yapmaya devam etmektedir. Ayrıca, *Sight and Sound*'dan Leslie Felperin ve Ed Lawrenson da eleştiri yazılarının yayına hazırlanması ve açıklayıcı resimlerin sağlanmasında bana büyük yardımlarda bulunmuşlardır.

Pedro Almodovar'ın bizzat kendisi de röportaj için programda olmayan ikinci bir görüşmeyi kabul etme lütfunda bulunarak, bana özel vakit ayırma cömertliğini göstermiştir. Almodovar ve El Deseo'nun basın sorumlusu Paz Sufrategui, sinema en-

düstrisinde çok ender görülen bir tavırla, benim akademik ve gazeteci kimliğimle yazdığım yazılara, içeriğine ve odaklanılan konulara hiçbir müdahale girişiminde bulunmadan devamlı destek vermişler ve dolayısıyla çabalarımı hoşgörüyle karşılamışlardır. Son olarak, bu kitap girişiminin en başından itibaren sağladığı destek nedeniyle Verso'daki editörüm Jane Hindle'a özel olarak teşekkür ediyorum.

Paul Julian Smith
Londra ve Cambridge, Kasım 1999

TEŞEKKÜRLER

Çalışmam sırasında bana senaryolar, çok ender bulunan metinler ve video malzemeleri sağlayan, El Deseo, S.A.'dan Agustin Almodovar ve Lola Garcia'ya teşekkür etmek istiyorum. Bu kitapla ilgili araştırmaların çoğu, personeline teşekkür borçlu olduğum, Madrid'deki Filmoteca Nacional ve Biblioteca Nacional'da ve Londra'daki British Film Institute'ta yürütülmüştür. Andrés F. Rubio, Madrid'deki *El Pais*'nin basın arşivlerinden yararlanmama izin vermiştir.

Aşağıda isimlerini sayacağım kişiler İngiltere, İspanya ve ABD'den materyaller sağlamışlardır: Teresa de Carlos, Josep Anton Fernandez, Philip Martin-Clark, Barbara Morris, babam Bert ve annem Margaret Smith, David Vilaseca ve James S. Williams.

Cambridge Üniversitesi'nin Modern ve Ortaçağ Dilleri Fakültesi'ndeki öğrencilerin ve meslektaşlarımın sinema incelemelerim sırasında büyük yardımları oldu; bu konuda David Forgacs'a özellikle teşekkür borçluyum. 1993 ilkbaharında 'Spanish 248'i seçen, Berkeley, Kaliforniya Üniversitesi öğrencileri Almodovar üzerine 'çekim'imi bitirebilmemde büyük rol oynadılar. Yine, çok yararlı bir davette bulundukları için İspanyolca ve Portekizce Bölümü'ne (özellikle de Emilie Bergmann'a) minnettarım. Bu kitabı serinin editörlerinden birisi olan John King'in önerisiyle yazdım ve Verso'daki Colin Robinson gibi o da beni devamlı olarak yüreklendirdi. Philip Dodd, Pam Cook ve (özellikle de) Jonathan Romney, *Sight and Sought* için İspanyol sineması ve toplumsal cinsiyet teorisi üzerine yazmamı istediler.

Bu kitaptan alınan bölümler aşağıda sayacağım yerlerde tez ve konferans konusu olarak kullanılmıştır: 1993 yılında Londra Üniversitesi, Queen Mary ve Westfield College; Essex Üniversitesi'nde Arthur Terry onuruna düzenlenen Karşılaştırmalı Edebiyat konferansı; Toplumsal Cinsiyet, Cinsellik ve Devlet üzerine Berkeley konferansı; Johns Hopkins Üniversitesi; Pomona College, CA; ve School of Cinema-Television, kendisine ziyadesiyle teşekkür etmem gereken Marsha Kinder'in bulunduğu Güney Koliforniya Üniversitesi. Trinity Hall, Cambridge, 1992 yazından 1993 yazına kadar olan dönemde yazılmış kitaplarla dolu bir daireyi kullanmama izin verdi. Bölüm sekreteri Fiona Bing de, bölüm başkanı gibi büyük ölçüde yükümü hafifletti.

4., 5. ve 7. bölümlerin ilk basımlarıyla 9. bölüm şu yayınlarda yer almıştır: ed. Mark Millington ve Paul Julian Smith, *Journal of Hispanic Research; New Hispanisms*, Ottawa 1993; ed. Christian Leigh, Venedik Bienali 1993'teki Almodovar sergisi katalogu; Consejeria de Educacion gazetesi, İspanya Elçiliği. Bu bölümlerin burada yeniden yayınlanmasına izin verdiği için editörlerime teşekkür ediyorum.

Paul Julian Smith
Londra ve Cambridge, Haziran 1993

PEDRO ALMODOVAR – SINIRSIZ ARZU

BİRİNCİ BÖLÜM

SUNUŞ:
EL DESEO, S.A. (ARZU LTD.)



HİCİVDEKİ GERÇEK

Kırsal bir bölge olan Extremadura'daki bir ruhban okuluna, *Devil Is a Woman*'daki (Şeytan Bir Kadındır) Dietrich gibi giyinmiş genç bir kadın gelir. Bu gelişinin sebebi, ona fazlasıyla özel bir ilgisinin olduğunu bildiği papaza, yirmi dört yaşındaki erkek kardeşinin ölüm haberini bildirmektir. Papaz onun 'aşırı hafifmeşrepliği'nden şikâyetçi olunca da kadın şu karşılığı verir: "Hafifmeşrepliğe bayılıyorum; başka türlü davranamıyorum." "Ve kesinlikle," diye devam eder, "Tanrı katında, kadının orospuluğu çocukların bedenlerine şiddet uygulayan papazların yaptıklarından daha az zararlıdır, öyle değil mi?" Papaz bu sözü duyunca bembeyaz kesilir.

Bu diyalogdan iki sonuç çıkarılabilir: 'Kız kardeş', kötü muameleye maruz kalmış uyuşturucu etkisindeki gencin erkek kardeşi olduğunu söyleyip tam bir intikam duygusuyla dolarak burnundan solur. Ya da papaz sadece ve sadece, o çok sevgili öğrencisinin kendisine geri döndüğünü görmek için genç 'kadın'ı öldürür.

Yaşlıca bir burjuva kadını, bir Madrid gazetesinde gördüğü 'genç, güzel' sekreterler arandığını bildiren ilan üzerine ilgili yere başvurur. Fakat bu işin altından beyaz köle ticareti çıkar. Sonuçta Dona Julia kendisini, Marakeş'te egzotik bir dansöz olarak bulur; sonra da zevke sefaya, uyuşturucu, alkol ve hoyratça sevişmelere dayanamayıp ölür. Sonra (sekreterlik işini elde edemediği) görüşme odasında kendine geldiğindeyse bunun rüyadan başka bir şey olmadığını anlar. Ancak ertesi gün kocasını terk eder: "Kırk yıl düşündükten sonra senden ayrılmaya ve kendi hayatımı yaşamaya karar verdim." Dona Julia için yeni bir hayat başlamıştır.[1]

Bu yayınlanmamış öyküler, Pedro Almodovar'ın 1975 yılında telif hakkını garanti altına almak amacıyla Madrid'deki Biblioteca Nacional'a daktilo edilmiş olarak emanet edilen ilk çalışmalarından nakledilmiştir. O gün, Franko'nun öldüğü yıldı ve Almodovar'ın da yirmi altıncı doğum günüydü. "Ziyaret" ve "İlan", Almodovar'ın bugüne kadarki meslek hayatı boyunca devam edecek olan yaratıcı girişimciliğinin farklı fakat birbiriyle bağlantılı yanlarını ortaya koyuyordu. Bu özelliklerden birincisi, ciddi işlerden ayrılması mümkün olmayan komik karşılaşmalara duyulan hayranlıktır: Eskiden dini bir kurumda görev yapmış birisi kabarık etekli bir kıyafet giyebilir, fakat gene de derinden duyduğu intikama susamışlığında azalma olmaz; aslında fiyakalı drag, baskıcı erkek düzeninin ikiyüzlülüğünden intikam almanın bir parçasıdır. İkincisi, daima kesin olarak belirlenmiş bir sosyal mekâna yerleştirilen kadın fantezisine duyulan hayranlıktır: Dona Julia'nın konumundaki mizah, onun hiçbir özelliği olmayan geçmişiyle anlamsız varlığının dayanılmaz sıkıcılığının gözler önüne serilmesi-

1) "Relatos", Pedro Almodovar Cabellero tarafından yazılan yayınlanmamış metinler, Madrid, 1975 ("La visita", "El anuncio"); ayrıca bkz. müsvedde senaryo, "El anuncio" (Geçici Başlık), Madrid, 14 Haziran 1976. "La visita"nın, Transseksüel Tina'nın (Karmen Maura) kendisinde öylesine hayal kırıklığı yaratan ruhsal kılavuzla karşı karşıya geldiği *La ley del deseo*'daki (Arzunun Kanunu, 1987) sahnenin modeli olduğu çok açıktır.

ne dayanmaktadır. Her iki karakter de artık tipik biçimde Almodovarvari denebilecek kahramanlardan farklı olduklarını göstermektedirler; ikisi de komedi ve pathos'a aynı ölçüde esin kaynağı sağlayan bir kadın kimliği ya da projeksiyonun araçlarıdır.

Bu kitapta öne sürülen argümanlardan birisi, Almodovar sinemasında görülen çok bariz uçuk kaçıklığın ciddi işlerle yakından ilgili olduğu düşüncesi olacaktır; Almodovar'ın çalışması sıklıkla 'feminen' olarak kodlanan bir sicile ve kendilerini kadınlara ait şeylerle özdeşleştiren erkeklere saygı duymamaktan kaynaklanan, 'matrak' ve 'kiç' şeklindeki değerlendirmeler yüzünden bu ciddi konular bir yana bırakılmaktadır. Hicivde gerçeklik aramak tehlikeli bir iştir ve Almodovar bu uğurda ağır bedeller ödemiştir. Üstelik ileride de göreceğimiz gibi, Frankoculuğun yaşattığı dehşet ortamı ya da (yakın tarihte) sosyalizmin asık suratlı sofuluklarıyla yüz yüze gelen bu uçuk kaçıklık, İspanya bağlamında sonuçları kestirilemeyecek siyasal bir duruş olarak da görülebilir.

Almodovar'ın bugüne kadar yapılan dokuz uzun metrajlı filmi, karmaşık ve sofistike bir tarzda pek çok hayati konuyu (toplumsal cinsiyet, milliyet, eşcinsellik) ele alan bir gövde meydana getirmektedir. Ve bu konuların hepsi tartışma yaratmıştır. Dolayısıyla Almodovar, sinemasında kadını sürekli olarak merkeze alan bir 'kadın yönetmeni' (sıklıkla iltifat gibi görünen bir eleştiri) diye bilinmektedir; oysa Almodovar çok sık bir şekilde, aynı kadınları aşağılayıp fetişize ederek kadın düşmanlığı yapmakla da suçlanmaktadır. İkincisi, Almodovar'dan sık sık, Franco-sonrası İspanya'nın aldığı şeklin, yani yeni ulusun temsilcisi olarak söz edilmektedir; halbuki onun filmlerinin, bu ulusun zihnini en çok meşgul eden, gerçekte onu allak bullak eden bölgesel bağımsızlık tartışmaları gibi konulardan özenle uzak durduğu aşikardır. Son olarak, Almodovar (en azından İspanya dışında) kiç ve *camp*'ın *'queer'* kodlu geçmişini taşıyan gey kimlikli bir adam olarak bilinmektedir; oysa onun sinemacılık kariyeri, kadınlarda olsun erkeklerde olsun eşcinselliğin ilerici bir inkârı şeklinde yorumlanabilir.

Bütün bu eleştiriler sık sık, Almodovar'ın eserlerinin 'apolitik' ya da 'tarihten kopuk' olduğu şeklindeki yabancı eleştirmenlerce

yöneltilen suçlamalarla birleşmektedir. Ancak benim göstermeyi umduğum şey, bu tür görüşlerin çalışmanın gerçekleştirildiği İspanya bağlamının göz ardı edilmesi ya da bu bağlama kayıtsız kalınmasından kaynaklandığı gerçeğidir. Yabancılar Almodovar'ın 1980'lerdeki İngiliz ya da Kuzey Amerikan Sağı'nın zaferine tepki niteliğindeki direniş biçimlerinde yer almasını bekleyemezler; üstelik, eğer kültürel farklılıklara saygı gösterilmesi tutumlarında ciddiyseler, toplumsal cinsiyet, milliyet ve eşcinsellik gibi konulardaki anlayışı pekâlâ kendi sahip olduklarından daha sofistike bir ulusa daha fazla saygı duymaları gerekir. Akıcılığı ve performansıyla, her türden sabit konuma düşmanca karşı çıkışıyla tanınan Almodovar, özün akademik feminist, azınlık ve *queer* teorisinde çok bildik bir hale geldiği sezgisiyle, kimlik ve öz konusundaki eleştiriyi önceleyen bir yerde durmaktadır.

Eğer eleştirmenler ve izleyiciler, Almodovar'ın sosyal ve ruhsal konuların analizine bağlılık gösterme konusundaki ciddiyetine (komedisinin görkemliliğiyle hiçbir şekilde çelişmeyen bir ciddiyet) inanmıyorlarsa, o zaman sinema tekniğiyle ilgili meseleleri de önemsemiyorlardır. Başlangıç çalışmalarını bir sinema kariyerine sahip olmayı neredeyse imkânsız kılan taşra şehri La Mancha'da gerçekleştirerek, kendi kendini yetiştiren Almodovar'ın uzun metrajlı filmleri, eksantrik bir çerçeveye sahip ve sürekliliğe önem verilmeden oluşturulan *Pepi, Luci, Bom*'un (1980) minimalist *tabula rasa*'sından, Alfredo Mayo'nun doygun renkli görüntü ustalığına sahip *Tajone Lejaños*'un (Yüksek Topuklar, 1991) parıltılı profesyonelliğine kadar uzanan bir yörünge izlemektedir. Ben bu kitapta, Aldomovar sinemasının kendine özgü görünümü ya da duygusunun kesin olarak, gözlemlenebilir filmsel araçlardan oluştuğunu savunmaya, bu doğrultuda mizansen, sinematografi ve kurguya özel bir dikkat gösteriyorum. Bu araçlar filmden filme değişmektedir: Neo-gerçekçi *Qué he hecho yo para merecer esto?*'da (Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?, 1984) karakterlerinin yaşadığı korkunç klostrofobiyi gerçekleştirmek için darmadağınık bir set ve sabit ayaklı kamera kullanılmaktadır; *Matador*'un (1986) düzgün kostümleri ve akıcı kamera hareketleri Almodovar'ın en soyut ve stilize cinayet melodramının yük-

sek düzeydeki yapım değerini daha da artırmaktadır. Ve eğer teknik filmden filme farklılık gösterirse, o zaman filmsel araçlar birbiriyle ve Almodovar'ın kestirilemez biçimlerde ve akıl almaz karmaşıklıktaki olay örgüleriyle kesişirler. Dolayısıyla, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*'da (Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar, 1988) kostümlerin renk kodlaması, sadece final sahnesindeki anlatımda doğrulanan, Carmen Maura ve Rossy de Palma'nın oynadığı kan davası güden karakterler arasındaki başlangıç sıralamasından hareketle ortaya konmaktadır. Yine, *Ateme!*'in (Bağla Beni!, 1990) şaşırtıcı derecedeki görkemli müziği, karakterlerin kendilerinin böyle bir mutlu sona ulaşmalarından çok önce, zorla alıkoymanın romantik sonucunu işaret etmektedir. Dolayısıyla, Almodovar'ın filmleri 'pozitif imgeler' açısından basit bir değerlendirmeye tabi tutulamaz ve yaygınlaşan Anglo-Amerikan normlarına bağlılık gösterip göstermediğine bakılarak bir kenara atılamaz. Canlı renklerle kostümün aykırı anlatım ve diyaloglarla dikkat çekme yarışına girdiği bir doyum sinemasında, imgelerin ya da işlenen konuların bağlamını irdelemek ve onları sürekli kusur bulmanın yarattığı bir yalıtılmışlığa mahkûm etmemek hayati bir öneme sahiptir. Dahası, Almodovar'ın tekniğinin süreklilikten yoksun oluşu, bir tesadüf ya da yetersizlik sonucu ortaya çıkmış bir şey sayılıp bir kenara bırakılamaz; bunlar daha çok, Sirk'ü (sık sık başvurulan bir referans noktası) ve hatta Godard'ı hatırlatan dönüşlü ironilere hayranlık duyulmasında da kendini ortaya koyan bir temsil (görüntü olarak film ve dil olarak film arasındaki ilişkinin) eleştirisinin parçasını oluşturmaktadır.

ALMODOVAR'IN TARZI

El Deseo, S.A.'nın ofisleri Madrid şehir merkezinin dışında kalan bir yerleşim bölgesindeki bir cadde üzerinde yer almaktadır. Bu ofisler gerçekten de *La ley del deseo* (Arzunun Kanunu, 1987) gibi filmlere stilize bir arkaplan oluşturan görkemli başkentin çok uzağındadır. Adlarının sanlarının bilinmezliği ve hatta görünmezliği (caddede ya da binanın kendisinde hiçbir tanımlayıcı işaret yer almamaktadır) Almodovar 'ticari markası'yla, yönetmenin ve

filmlerinin göze görünürlüğünün olabildiğince yaygınlığıyla tezatlık oluştururken, karakteristik olmayan bir özellik sergilemektedir. Birlikte çalışan insanlardan (özellikle de yapımcı kardeşi Agustin) meydana gelen Almodovar ailesinin gösterdiği sadakat ve yarattığı endüstriyle, bu ailenin, onu ta başından beri peşini bırakmayan sevimsiz eleştirmenlerden ('iftiracılar' diye anılan kişilerden) korumak için ortaya koyduğu kararlılıktan etkilenmemek mümkün değildir. Böylesine işbirliğine dayalı bir girişimin, belki de uygun olmayan bir şekilde, bir tek 'Almodovar' adıyla özdeşleşen filmlerin başarısında oynadığı rol küçümsenemez. El Deseo'nun kendine özgü üstünlüklerinden birisi de, Almodovar'ın her filmi sekanslar halinde çekebilmesidir; böylelikle karakterin ve anlatımın doğal gelişimini takip edebilmektedir ve bu, başka yapım şirketlerinin ona izin vermeyeceği pahalı bir seçenektir.[2]

El Deseo, bütün zamanların en büyük gişe hasılatı yapan beş İspanyol filminden üçünü çekmiştir; ayrıca, elde edilen rakamlara göre İspanya'nın son kırk yıldaki (sık sık önemli bir fark atan) en kârlı şirketidir.[3] Tabii bu başarı, 1980'lerde piyasanın şiddetli bir çöküş eğilimine girmesiyle birlikte, sürekli krizde olan İspanya sineması bağlamında, yapım (ülke içinde yapılan uzun metrajlı filmlerin sayısındaki azalma), dağıtım (ABD denetimindeki çokuluslu şirketlerin giderek artan hâkimiyeti) ve gösterim (faaliyette bulunan sinemaların sayısındaki azalma) sektörlerinin üçünde birden elde edilmiştir. İspanya sinemasının ülke içindeki genç izleyici kitlesine yönelik can sıkıcı bir tekrarlama yoluna başvurduğu aynı dönemde Almodovar'ın, kendisine karşı sağlanan üstünlüklerin yanında böylesine bir başarıya ulaşması çok ender gerçekleşecek bir mucizedir.[4] Ben bu kitapta Almodovar 'fenomen'inin, 1980'lerdeki İspanya sinema endüstrisi tarihi konusunda ayrıntılı bilgi sahibi olmadan açıkça ortaya konamayacağını savunuyorum. Bir kez daha özgül bir örnek vermek gerekir-

2) Agustin Almodovar'la özel sohbetlerden, Eylül 1992.
3) *Mujeres al borde* (1); *Tacones* (2); *Atame!* (5). Bkz. Emilo C. García Fernández'deki tablo, *El cine espanol contemporaneo*, Barcelona, 1992, s. 140, 146-147.
4) Bkz. John Hopewell, "'Art and a Lack of Money': The Crisis of Spanish Film Industry, 1977-1990", *Quarterly Review of Film and Video*, Cilt 13 (4), 1991, s. 113-122.

se, Almodovar'ın ikinci filmi *Laberinto de pasiones*'in (Arzu Labirenti, 1982) sinema sahipliğinden gelme yapımcı Alphaville'in desteği olmadan gerçekleştirilmesi mümkün değildi. Daha sonra yapılan filmleri de, İspanya'nın dışarıdaki imajına önem veren İspanya hükümetinin cömertçe yardımlarından faydalanmıştır.

Almodovar'ın başarısındaki sırlardan birisi de, ta başından beri yapım kadar promosyona da fazla zaman ayırmayı alışkanlık haline getirme konusundaki kararlılığıdır. Ben bu kitapta, Almodovar ve medyanın ortak yapımı olan bir basın 'persona'sının yaratılması konusunu irdeleyeceğim. Almodovar'ın çok fotojenik kadınlardan (ünlü '*chica*'lar) oluşan bir çevresinin bulunması, çağdaş İspanya'nın çok tipik modern yanına hayranlık duyması ve cinsel aykırılıkla ilgili imalarla skandala yol açmasıyla, yenilik ve şöhrete arzulu gazetecilik dünyasındaki bir boşluğu doldurduğu konusunda en küçük bir kuşku yoktur. Fakat Almodovar'ın kendisi de İspanya dışındaki başka kaynaklardan yararlanmaya yönelmiştir. Fassbinder ve Pasolini'nin ölümü, Godard ve Fellini'nin geri çekilişi ve Beneix ve Besson gibi yeni Fransız yönetmenlerin vaatlerini yerine getirememeleri karşısında kaygıya kapılan sanatevi yönetmenleri ve sinema sahipleri açısından Almodovar, 1980'lerde ortaya çıkan gerçek bir yaratıcı ve yüksek profilli bir yapım için düzenli bir kaynaktı. ABD'deki (ve daha az ölçüde İngiltere'deki) akademisyenlere göre Almodovar, cinsiyet çalışmaları, etnik çalışmalar ya da lezbiyen ve gey çalışmaları açısından aynı derecede yararlanılabilecek bir rüya yönetmendi.[5] Böylece İspanyol dili ve kültürü uzmanları başka alanlardaki araştırmacılara ve öğrencilere çekici gelen bir konu bulmuş oldular. Pratisyenler, çoğu şeyden daha fazla haz verici olduğu kanıtlanan bir 'azınlık' alanıyla ilgileniyor ol-

5) Almodovar'ın çalışmalarıyla ilgili en eski retrospektiflerden birisi bir akademik enstitüde saklanıyordu: Dartmouth College, New Hampshire. Bkz. Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodovar*, Barcelona 1989, s. 385. (Bundan sonra bu röportaj koleksiyonundan 'Vidal' olarak söz edeceğim.) Bir başka önemli yazı ve röportaj koleksiyonu da, Madrid'de bulunan çok sayıdaki Colegious Mayores sinema kulübü tarafından meydana getirildi: *Los fantasmas del deseo*, Madrid, 1988, Miguel Albaladejo, Mario Arias, Rafael Enriquez ve José A. Herguate, Jesus Matinez Romero, José María Mellado, Carmen Obregon, Miguel A. Presas, Tomas Reyes, José I. Sanches Alvarez ve Rafael Villarreal'ın (bundan sonra 'Albaladejo' olarak anılacaktır) işbirliğiyle. Ayrıca, María Antonia, García de León ve Teresa Maldonado (*Pedro Almodovar: la otra España cani*) ve Ciudad Real'ın da 1989 (bundan sonra 'García de León ve Maldonado' olarak geçecektir) bilgisine başvurdum.



Perdo Almodovar, 1991.

duklarını düşünerek kendilerini methetme fırsatına kavuştular. Bunun yanında ve daha da önemlisi, Almodovar'm fantezi ve çapraz cinsiyet kimliğine olan hayranlığıyla, son zamanlarda feminist sinema teorisyenlerine psikanalitik düzleminde esin kaynağı oluşturma gerçeğiyle karşı karşıya geldiğini ileri süreceğim.[6] Gerek Almodovar gerekse onlar, öykülü sinemayı asıl olarak erkeğin edilgen bir dişi objeye yönelik sadist ve dikizci bir bakışı olarak okuyan eski görüşe karşı bir meydan okuyuş ortaya koymaktadırlar. Eğer arzu sınırlıysa (izleyicinin konumlanması oynak ve değişkense), görsel hazzın imkânları artar.

ABD'deki toplumsal cinsiyet çalışmalarıyla Almodovar'ı yan yana getirmek uygun olabilir; zira onun filmleri yabancı feminist-

6) Burada, özellikle Carol Clover, Gaylyn Studlar ve Linda Williams'ı aklıma getiriyorum. Aynı şekilde lezbiyen ve gey teorisyenler de kendilerini çok açıkça ortaya konan eşcinsel görüntülerin analiziyle sınırlandıramayacaklardır artık; Paul Burston, *Arzunun Kanunu*'ndaki 'cinsiyet performansı'yla 'yersiz rol yapma tarzları'nın çok açıkça ortaya konan cinsel nitelikli açılış sahnesinden 'çok daha fazla tuhaf olduğunu ileri sürmektedir: "Genre Bender", *Time Out* (Londra), 2, 9 Haziran 1993.

ler ve onlar adına konuştuğunu iddia eden erkekler tarafından sık sık eleştirilmektedir. Benim kendi konumum, görüntülerin içsel olarak kesinlikle ihlal edici ya da hegemonik olamayacağı ve daima sinema, sansür ve cinsellik etrafındaki tarihsel tartışmalar etrafında yer alması gerektiği şeklindedir. Burada ibret verici olan, *Bağla Beni!*'deki cinsel şiddet etrafında sürdürülen ve çapraz kültürel kavrayamamadan (ileride göstermeyi umduğum gibi) kaynaklanan bir polemiktir; yer alan tarafların konumlarını belirleyen de, paylaşılacak ortak bir tartışma temeli bulunmayan ulusal tartışmalar olmaktadır. Daha kesin bir ifadeyle söylemek gerekirse, İspanyol özgürlükçülüğü (sanatçının mutlak özgürlüğünü demokrasinin kaçınılmaz bir sonucu olarak görmektedir), ABD'nin düzenleyici pragmatizmiyle (sanatın bağımsızlığını ticari kazanca tabi kılmaktadır) çatışma durumuna gelmiştir. Üstelik, ülke içindeki izleyici kitlesine ve dışarıdaki ('marjinal') izleyiciye yönelen Almodovar filmleri zıt tepkiler uyandırmaktan geri kalmamıştır. Gerçekten de onların kendi içinde, basit bir sonuç çıkarmaya karşı çıkan çoklu modeller taşıdıklarını söylemek mümkündür.[7]

Almodovar'ın en beğenilen tekniklerinden birisi de çapraz kurgudur. Örneğin, *Matador*'un açılış sekansında öğrencilerin boğa güreşi pratiği, bilinmeyen bir kadının baştan çıkarıcılığı ve cinsel ilişkiye girilen bir erkek partnerin öldürülmesiyle birleştirilmektedir. Bu sekansta olduğu gibi, çapraz kurgu karışıklığa ve kopukluğa yol açabilmektedir. Fakat bu aynı zamanda, izleyicilere montajda, ayrı mekânlarda eş zamanlı olarak gelişen aksiyona ve önemli biraraya getirmelere ulaşabilme vaadinde de bulunmaktadır. Sinema tarihi, teorisi ve tekniği arasında gidip gelen (en sıradan ve önemsiz kaynaklara başvurmayı küçümsemeden) bu kitap aynı zamanda, çapraz kurguyu da karmaşık ve çelişik bir sinemasal fenomenin ayrıcalıklı bir şekilde anlaşılmasında anahtar olarak almaktadır. Almodovar, yapım şirketi El Deseo, S.A.'ya verdiği isimle, ruhsal ve ticari olanın kesişmesine tipik biçimde kurnazca bir imada bulunur. Yönetmenin sinema pratiği, bugüne kadar sinema tarihinde benzeri görülmemiş bir libidinal ekonomi modelinin varlığının da kanıtı olacaktır.

---

7) Bu, Judith Mayne'nin *Cinema and Spectatorship*'te (New York 1993, s. 169) yer alan Fassbinder'le ilgili argümanıdır.

1
RETORİK VE REFERANS
(*Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*, 1980)



EĞLENCE, DOSTLUK VE FEMİNİZM

"Dün gece bir partiye gittim..."
(Küçük Nell)

Kuzey Amerikan filmlerindeki dostluk genellikle erkekler arasındadır, halbuki kadınlar arasındaki suç ortaklığı bana müthiş haz veriyor... Kadınlar kendilerini kültürel sebeplerle hiç çekinmeden dostluğun kucağına bırakabilmektedirler; çünkü onlar mahremiyetlerini (*intimidad*) saklı bir şekilde yaşamaya mahkûmdurlar ve özel hayat sadece kadın dostlara açılır. ... Erkekler, kadınlar tarafından aldatılmayı hak etmişlerdir. Kocasını bir kız arkadaşıyla birlikte olarak aldatan bir kızla ilgili düşünceye bayılıyorum. Çekici bulduğum ve kadının gizli bağımsızlığının bir parçasını oluşturan resimdir bu. ... Artık kadınla-

rın özel hayatlarının hâlâ bir maçoluk yansıması olabileceğinden hoşlandığımın farkındayım. Fakat umarım öyle değildir; çünkü ben kadınlarla ve onların dünyasıyla ilgileniyorum, sadece hamamda dedikodu yapmaya gittiklerinde değil, her zaman için. Ben kendimin dünyanın en az *machista* adamlarından birisi, en inandırıcı feministlerden birisi olduğuna inanıyorum (Vidal, s. 33-35).[1]

1987 yılında verilen bu röportajda Pedro Almodovar, 1980'lerin başında çekilen ilk uzun metrajlı filmi *Pepi, Luci, Bom*'un yapımı üzerine düşüncelerini ortaya koymaktadır. Yönetmen tipik biçimde, bütün sinemasında tekrar tekrar görülen belli bir kadın kimliği açıklaması ortaya koymakla kalmamakta; aynı zamanda düşmanca eleştirilerden gelecek muhtemel itirazları da görmektedir. Dolayısıyla Almodovar, kendi sinemasının hâkim olan Hollywood normlarıyla zıt düştüğünün farkındadır ve kendini, sık sık maruz kaldığı kadın düşmanlığı suçlamasına karşı savunmaktadır. Burada önemli olan, onun, kadın mahremiyetinin kapalı alanlarının tarihsel düzlemde inşa edildiği ve doğal, kadınların kendi çıkarlarına dönüştürülen bir marjinalleşme ürünü olmadığı gerçeğine vurgu yapmasıdır. Ancak Almodovar izleyicilere bu kapalı alanlara, hatta saf erkeklerin zeki kadınlarca oyuna getirildikleri alanlara bile girme ayrıcalığı tanımakla, dikizci erkek bakışının daha hâkim olan sinema uygulamasında çok açık bir şekilde mevcut olduğunu yinelemektedir. Ne ki onun, kadınların maşist itirazdan göreceli olarak kurtulmalarının kanıtı olarak, 'lezbiyen' pornosuyla ilgili numaraları arayan erkeklerin hazzına atıfta bulunmakla güven tazelemesi zor görünmektedir.

O halde, Almodovar'ın başrol oyuncusu üç kadın nasıl tasarlanmıştır? Küçük Nell'den (*The Rocky Horror Show*'da küçük bir rol alan oyuncu ve New York gece kulübü konsomatri-

1) İspanyol ticaret gazetesi *Cineinforme*'de (No: 46, Kasım) yayınlanan A. F. imzalı olumlu bir eleştiri yazısı, Almodovar'ın filmin feminist olduğu şeklindeki düşüncesine katılmaktaydı. O zamanlar İspanyol piyasasına sel gibi akan erotik hafif sömürü filmlerinin tipik bir biçimi olan, İtalya'dan ithal *Reprimidos y cachondos* (Patlamaya Hazır ve Şehvetli) aynı yazının yanında eleştirilmişti.

si) alınan işe yaramaz bir pop parçasının eşlik ettiği çizgi film başlıklarından sonra kamera, şehvetli Pepi'yi yastıkların üstüne sere serpe uzanmış halde, bir albüme Superman stiker'ları yapıştırırken bulur. Evi, (senaryoya göre)[2], "darmadağınık bir pop, kiç ve modern nesneler karışımından ibarettir" (s. 1). Terasta marihuana bitkileri görülmekte ve onların arkasında, hakkında bilgi sahibi olmadığımız bir apartman gözümüze ilişmektedir. Felix Rotaeta'nın (aynı zamanda filmin finansmanını da sağlayan kişi) oynadığı çirkin ve kel kafalı polise kapı açıldığında, Pepi onunla pornografik bir diyaloga dalar ve uyuşturucu işini görmezden gelirse onunla anal ilişkiye girmeyi kabul eder. Ancak (adını bilmediğimiz) polis, Pepi'nin arka kapısından değil 'ön kapısı'ndan içeri girer. Kızlığını yüksek fiyattan satmayı tasarlayan, muhtemelen sahte bakire Pepi artık (bir çizgi başlığa göre) "intikama susamış haldedir".

Almodovar'ın filmografisinde yer alan birkaç ırza geçme vakasının ilkidir bu ve çabucak siyasal ve sinemasal anlamda ciddi soruların ortaya atılmasına yol açmıştır. Bir taraftan sahne çok açık şekilde kadınların baskı altında olduğunu yansıtmaktadır: Rotaeta'nın canlandırdığı polis, yozlaşmış olduğu kadar karikatürize de edilmiş bir faşisttir. Ancak öte yandan müzik, mizansen ve özellikle performans modellerinin kullanımı, izleyiciyi belli bir mesafede tutarak bir değerlendirme yapma konusunda yüreklendirmektedir. Otuz yaşındaki Maura'nın oynadığı yeniyetme bakirenin anlatımı özellikle inandırıcılıktan uzaktır. Pepi'nin kadın arkadaşlarının temsili de aynı derecede sorunludur. Bom (Olvido 'Alaska' Gara) on beş yaşında bir müzisyendir. Görülmeye değer bir beceriksiz grupla (gerçek hayatta Pegamoids) tam bir punk kıyafeti giyip prova yaparken görülmektedir önce; fakat daha sonra polisin ikiz kardeşine adamakıllı dayak atan (Pepi'nin intikamı hedef şaşırıyor) bir *maja* (on dokuzuncu yüzyıldaki Madrid'in yoksul hayatını ya-

2) "Guion original", Madrid, 1981. Almodovar'ın senaryolarından hiçbirisi yayınlanmamıştır; hepsini orijinal daktilo yazısından alıyorum.

şayan insanlar) kılığıyla çıkmaktadır karşımıza. Öte yandan Luci (bu role hiç de uygun olmayan Eva Siva'nın oynadığı karakter) önce tipik bir Madrid ev kadını kılığında görülmektedir: Başı örtülü, üstünde 'berbat bir el işi jarse' (senaryo, s. 15), arkasında tekerlekli bir alışveriş sepeti sürüklemektedir. Ne var ki çok geçmeden, Pepi'nin evine sapar sapmaz, süveteri sıkışan Bom'un sel olup akan sidiğiyle adamakıllı vaftiz edilen coşkulu bir mazoşist olarak karşımıza çıkacaktır.[3]

Filmin feminizm üzerine parodik söylemi Luci'nin etrafında dolanır. Tekrar onun cafcaflı evine dönersek, evi polis kocası ve onun kardeşiyle paylaşmaktadır, kocası pantolon giydiği ve akşam yemeğini hazırlamadığı için onu dövmektedir. Luci buna şöyle cevap verir: "Sanırım, kadınların gerçek benliklerini bulmaları gerekiyor." Kocası hakaret eder bir tarzda, kadınların onlara yakışan yer olan mutfakta bulunmaları gerektiğini söyleyerek karşılık verir. Ancak bu sahnenin önemi iki katlıdır: Birincisi, erkeğin cahilliğinin ortaya konması (Luci'nin süveterindeki lekelerin kaynağını tahmin edebilmektedir ancak); ikincisiyse, kadın başkaldırısının medya klişesinin ironik bir tekrarı olarak sergilenmesidir. Bütün film boyunca karakterler, statüleri belli olmayan, tuhaf bir şekildeki yeni bağlamlarının tanınmaz hale getirdiği sıradan konulardan (feminizm, siyaset, pornografi) söz edeceklerdir. Dolayısıyla polis kahvaltıda, İspanya'nın "çok fazla demokrasiye sahip olmakla sonunun kötüye gideceği"ni söylerken, hem okumakta olduğu aşırı sağcı *Alcazar* gazetesinin görüşlerini papağan gibi tekrarlamakta hem de bu görüşleri komik hale getirmektedir.[4]

---

3) Almodovar'ın kadınlar arasındaki cinsel ilişkileri grafik olarak sosyolojik anlatımı, Mandy Merck'in eleştirdiği, o dönemin İngiliz dilindeki sanat filmlerinin estetikleştirme eğilimlerinden çok uzaktı gerçekten: "*Lianna* and the Lesbians of Art Cinema", *Perversions, Deviant Readings*, Londra, 1993, s. 162-176.

4) Ailenin ve devletin Franco'cu tanımlanması kuşkusuz çok yaygındı. Guardia Civil'e katılanlar için hazırlanmış bir ahlâk kılavuzu, kendi adamlarının besin kaynağı olan, *'patria'* ile 'anne' arasındaki genişletilmiş bir metafor geliştirmektedir: Academia Faro, *Curso de aspirantes a oficial (primera false): educacion moral*, Madrid, 1971, s. 5.



Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar'da (1980) Olvido ('Alaska'), Gara (Bom) ve Eva Siva (Luci); 1993.

Bu yüzden *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar,* kadınlara yönelik şiddetle başlamasına rağmen, kadın mahremiyetinin temel çerçeve olarak alındığı bir dizi sahneyle birlikte, erkeklerin kadınlar tarafından aldatılmasıyla devam etmektedir. Dolayısıyla kadın dostluğu, erkeklerin dışlandığı ve çok arzuladıkları bir alandır; fiziksel olarak bu tür yerler, Luci'yle Bom'un ev ortamı (gey Costus ressamların gerçek hayattaki mekânı) oluşturduğu ve üç arkadaşın pespaye bir taşralı 'Flamenko rock şarkıcısı'yla (huysuz Endülüs'lü Kitti Manver'in Almodovar için tasarladığı, uygunsuzluğu göze batan bir dizi rolün ilki) karşılaştığı karma bir El Bo gece kulübünü kapsayacaktır. Kuşkusuz böylesi gerçek mekânlar bütçesiz çekim programlarının bir gereği olmaktadır. Fakat onlar *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*'ın belgesel doğasının bir kanıtı ve Madrid'in kültürel tarihindeki kısa bir anına sözde doğrudan tanıklığı olarak da sunulmaktadır. Artık böylesi okumalar, erken ölümlerle karşılaşan gencecik katılımcıların (Costus gibi) çoğuyla birlikte, güçlü bir nostaljiyle örtülüdür. Ancak

Almodovar'ın ilk filminin sadece, en fazla bağlılığı çerçeve dışında önceden var olan bir 'sahne'yi göstermesinde değil, sinemasal anlatımın ifade edilmesinde gösterdiği ustalıkta da belli bir paradoks yatmaktadır. Dolayısıyla, ilginç ve güçlü bir mayalama meydana getirmek için referans gösterme ve retorik sanatı da birbirine karıştırılmıştır.

TEMSİL ETMEDEKİ ZORLUK

> *"PEPI: La representacion es siempre algo artificial."*
> PEPI: "Temsil her zaman için biraz yapaydır."

Luci ve Bom, Costus'un evinde birlikte yaşıyorlardır. Pepi kokain ve pornografik yayınlar taşıma işine girdiğinde, arka duvarda *folkloricas* ve İran Şahı gibi ünlülerin pornografik resimleri görülür. Pepi, arkadaşlarının hayat hikâyeleri üzerine bir video çekme niyetini açıklayıverir. Ancak onlara, sadece kendileri olamayacaklarını, daha çok kendi karakterlerini oynamaları gerektiği yönünde tavsiyede bulunur. Pepi onların kırk yaşında bir ev kadınıyla ergen bir punk olduklarını bilmektedir, ancak izleyicinin aralarındaki ilişkilerinin sahiciliğine inandırılması isteniyorsa, gerçek sado-mazoşistliklerinin canlandırılması gerekmektedir. Luci bunun için, gerçekleştirilmesi mümkün olmayan bir iki inleme sesi çıkarmaya çalışmaktadır.

Almodovar bir röportajda, bu sekansın hem mesafe koyma aracı hem de olay örgüsünün sözlü bir açıklaması işlevi gördüğünü söyler: Anlatıma açıkça görülen bu ilave yapılmadan, izleyicinin, canlandırılmaya çalışılan sönük insanların özellikleriyle Eva Sliva'nın içe kapanıklığını ya da Alaska'nın antipatisini anlaması mümkün olmayacaktır (Vidal, s. 25-26). Dolayısıyla, diyalog Almodovar'ın karakterlerle ilgili görüşünün çok açık bir şekilde ortaya koyulmasına hizmet etmektedir. Ancak bu söz fazlalığı ve aşırılıklara ihtiyaç duyulması, Almodovar'ın daha sonraki çalışmasında da tipik biçimde görüldüğü üzere, sağlandığı iddia edilen iletişim konusunda yaşanan tam bir sinemasal görüntü kapasitesi sorununu gündeme getirir. Zaten filmin kalan kısmı da

çoklu temsil biçimlerine başvurmaktadır; bunların hiçbir ayrıcalığı yoktur ve hiçbirisi rastgele yan yana getirilmez.

Bu biçimlerden biri de monologdur. Cristina Sanchez Pascual (daha sonra *Entre tinieblas*'da [Karanlık Alışkanlıklar] yıldız oyuncudur), üstündeki sabahlıkla, tiz bir kapı gıcırtısı eşliğinde ve üç haftalık sakalıyla kaotik ev ortamının içine girer. Bilinçsizce yapıldığı anlaşılacak bir şekilde yatağın üstüne yığılan umursamaz kocasına yönelerek, ona, sanki gey olduğu ortaya çıkan en iyi arkadaşından intikam alırcasına, kendisiyle nasıl evlendiğinden ve başka adamlara bakmaya başladığından söz eder. Kocasını, arkadaşını terk ettiği ("İnsanlar kendi bedenleriyle canlarının istediğini yapmakta özgürdürler") ve kendisini ihmal ettiği için azarlar: Sevişmeden geçirdikleri sayısız geceden sonra 'alev alev yanan çinko kaplı bir çatıya çıkmış kedi' gibidir o. Tipik biçimde, bu ileri derecede stilize edilmiş sekans, Tennessee Williams'ın komik ekolarıyla birlikte, başka bir yerdeki belgesel tarzda bir sahneyle çapraz kurgulamadır: sakallı kadının kocasının (bir an için kalkıp, karısının üstüne tırmandığı bir durumda, dürbünle partiyi izler) dikizcilik zevki için penis gösterisinin ('Genel Ereksiyonlar') düzenlendiği estetikten yoksun bir parti.

Ancak *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*'ın garip anlatıları, Franco dönemindeki hukuksal ve sosyolojik metinlerde ayrıntılı olarak yer alan sapıklık ve serserilikle ilgili çarpıcı olayların tarihlerinden daha ilginç değildir. 'Holiganlar ve eşcinseller'[5] üzerine yazılmış bir hukuk elkitabında, eski âşığını otellerinin dışındaki çalılıklar arasında dişi bir partnere, arkadan ve *inter mensruationem*, girerken gören genç bir kadının hikâyesini anlatılmaktadır (s. 211). Hatta kitapta, kadınlar arasındaki arzu yoğunluğu dikkate alınarak kocalar (Luci'ninki gibi), karılarını Sapphovari akbabalara kaptırma tehlikesine karşı uyarılmaktadır (s. 209). Dolayısıyla, Almodovar'ın haz ve sapkınlıkla ilgili mini anlatılarına, kriminal senaryoları daha hayal ürünü olan bir fars dünyası içinde ye-

5) Antonio Sabater Tomas, *Gamberros, homosexuales, vagos, y maleantes: estudio juridico-sociologico*, Barcelona, 1961. Bu çalışmanın bir kopyasını bana verdiği için Jorge Salessi'ye teşekkür etmek istiyorum.

niden çerçevelendiren, hukuksal novella'ların yeniden okunması gözüyle bakılabilir.

Belki de en saf biçimde belgesel görünen sahne, Bom'un grubunun kendinden geçmiş bir izleyici kitlesine, Luci'ye adanan "Murciana" adlı bir parçayı seslendirdiği sahnedir. Parça şöyle başlar: "Seni seviyorum; çünkü ahlâksızsın." Gerçek hayatta olduğu gibi grup, coşmuş bir halde, akıl almaz bir İngiliz sunumu hatasına düşen *drag queen* Fabio ya da Fanny McNamara tarafından ortaya konmaktadır. Almodovar'ın ilk üç filminde rol alan Fabio (Alaska, Costus ve Almodovar'ın kendisi gibi), *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*'ın belgesel olduğunu düşünen Madrid *movida*'da anahtar bir figürdür. Fakat filmin kendisi gibi sosyal hareketlilik de çelişkili bir süreç izlemektedir. José Luis Gallero'nun *movida*'nın[6] etkileyici eksantrik sözlü tarihinde bir tanık, Almodovar'dan, Almanların ya da Japonların inatçı ciddiliğinden çok farklı olan, İspanya'nın 'tipik biçimdeki Güneyli' kendiliğindenliği ve yüzeyselliğinin bir kanıtı olarak söz etmektedir (s. 15). Oysa Almodovar'ın kendisi gece kulüplerini 'deneyim araçları', hatta 'muhteşem üniversiteler' diye nitelendirir (s. 9). Fabio da, *movida*'dan arkasında somut kalıntılar bırakmasının beklenmemesi gerektiğine, bunun bir mesleğe girmeye benzemediğine vurgu yaparken (s. 318), öteki katılımcılar (Fabio'nun kendisi bile) o zaman eğitimli insanların nasıl olduğunu vurgulamaktadırlar. İspanya'daki ceza yasalarına karşı olan, Deleuze ve Guattari konusunda bilgi sahibi bir kampanyacı olarak pop müzik gazetecisi olmuştur (s. 92); Radio Futura'yla (en iyi tanınan 'modern' pop grubu) birlikte çalışan ve grubun ileri gelen vokalisti Santiago Auseron, Artaud üzerine doktora çalışması için bulunduğu Paris'ten Madrid'e dönmüştür (s. 95). Gallero, felsefeci Fernando Savater ve romancı Francisco Umbral'dan hikâyelerini kendi koleksiyonuna ilave etmesini istemektedir (ne müthiş yardım).

Dolayısıyla, kendiliğindenlikten uzak olan *movida* belli bir özbilinçten doğmuştur: Madrid'deki, New York ya da Londra'nın hegemonyasına boyun eğmekten yorgun düşen sanatçılar ve ken-

6) *Solo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrilena*, Madrid, 1991.

di kendilerini pazarlayan kişiler tepki olarak, Warhol fabrikası gibi iyi bilinen öncellerinin yerini alan Costus evi gibi yerli mekânlarda, kendi başına yap denen punk tarzı bir kültür yaratmaya başlamışlardır (152). Vicente Molina Foix'nın ileri sürdüğü gibi (s. 59), *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar* bu süreçte tarihi ve kehanet bildiren bir konum sahibi oluvermişti: Neticede hem geleneksel biçimlere (*zarzuela* ve hatta pikaresk) geri döndüler hem de medyada çabucak yıldızlaşan yeni marjinal figürlere (Alaska gibi) yöneldiler. Bu gelişme bağlamında, İngiliz punk'ında bir kez daha görüldüğü gibi, medyanın rolü muğlaktı. Bir taraftan birbirine zıt insan grupları (bir harekete ait olduklarını sürekli olarak reddedenler) az çok homojen bir gruba dönüşürken, öte yandan acemi film yapımcıları ya da müzisyenler ilk zamanlardaki tanıtım ortamının oksijeninden yararlandılar.

Carmen Maura *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*'ın ilk senaryosunun, daha çekimler bile başlamadan, eleştirmen Diego Galan tarafından nasıl okunduğunu anlatmaktadır (Vidal, s. 17). Galan, tamamlanan film nihayet gösterime girdikten iki yıl sonra *El Pais*'de hakkını teslim ederek filmi, çok az sayıda İspanyol filmi dışında başka hiçbir yerde bulunmayan bir dirilik ve komedi ortaya koyan 'benzersiz bir çalışma' şeklinde tanıttı (Barcelona, 30 Ekim 1980). Dolayısıyla 'modern' sanatçılar ile, hâkimiyeti giderek artan Hollywood'un önünü alabilecek yerli kültürel ürünlerin yaratılmasını arzulayan, son zamanlarda ortaya çıkan demokratik basın arasında belli bir suç ortaklığı göze çarpmaktadır. Galan röportajını, tek savunmasını 'vasat' Yankee melodramlarına karşı yaparak, *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar* gibi İspanyol filmlerine büyük miktarda mali destek yapılması çağrısıyla bitirmektedir.

Ben, *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*'ın 'diriliği'nden çok fazla söz edilmesinin, sadece yeni bir 'kamera arkası' sosyolojik modelin tarihsel kayda geçirilmesinin sonucu değil, aynı zamanda yeni gösterim biçimlerinin -istemeyerek de olsa- ifade edilmesinden de kaynaklandığını savunuyorum. Nitekim Costus uzlaşmaz konuları ("Chulos" dizisinin kaba çıplak erkek cinselliği) ressamlara özgü

bir teknik çeşitliliğiyle (kaba karikatürden foto-gerçekçiliğe)[7] biraraya getirirken, Almodovar önceden bilinmeyen bir alt-kültürün çarpıcı, fakat bilerek ve ironik biçimde ifade edilen anlatımını ortaya koymaktadır. Alberto Fernández'in Torres'in sanat filmi gazetesi *Contracampo*'da belirttiği gibi, filmin geçmişten çok açık bir şekildeki 'kopuş'u, yapaylığı ve karikatürleştirmeyi kucaklaması, çirkin estetiğe başvurması, beceriksiz kamera çalışması, devamlılığın olmaması ve son olarak, 'birbiriyle bağlantısı olmayan teknik terimler' ortaya atılması ve 'sinemasal söylemin biçimsel mantığından kopuş gösterme' arzusu, bütün bunlar filmin kendi yapaylığı içerisinde olmaktadır; çünkü (der Fernández) işin bilinçle sahiplenilmesi, iş olarak kalmaktadır.[8]

Almodovar, film San Sebastian Film Festivali'nde gösterildiği zaman esprili bir dille şöyle diyordu: "Bir film kusursuz olduğunda, insanlar onun kötü yapıldığını söylüyorlar; fakat bir sürü kusuru olduğunda yeni bir tarz yaratmış diyorlar" (Vidal, s. 38). Bu şakanın altında ciddi bir konu yatmaktadır. Zira *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*'da gösterim güçlüğü iki mislidir: Hem tarz olarak hata giderildiğinde banal olmanın imkânsızlığını;[9] hem berbat çirkinlik profesyonel ürün değerlerinin ayna görüntüsü olarak (aynısı olarak) okunduğu zaman kendiliğinden olmanın imkânsızlığını ortaya koymaktadır.

GEÇİŞ YA DA KOPMA

POLICIA: *"Esto para que veas como esta el pais."*
POLİS: "Bu size ülkenin ne hale geldiğini gösterecektir."

İç Savaş'tan sonraki ilk genel seçimler ['merkezci' UCD (Hıristiyan Demokrat Birlik) hükümetinin kurulmasıyla sonuçlandı] 15 Haziran 1977'de yapıldı. *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*'ın uzun ge-

7) Bkz. Jeremy Lewison'ın derlediği gezici sergi kataloğu: Jeremy Lewison, *New Spanish Figuration: Paintings by Chema Cobo, Costus, Luis Gordillo, Guillermo Perez Villalta*, Cambridge, 1982.
8) *Contracampo*, No: 18, Ocak 1981, s. 73.
9) Bu deyişi şuradan aldım: Gianni Olla, "L'impossibilità di essere banale", Sergio Naitza ve Valeria Patanè, *¡Folle, folle, folle, Pedro!*, Cagliari, 1992, s. 25-32. Bu kitabın bir kopyasını bana verme nezaketini gösterdiği için Agustin Almodovar'a müteşekkirim.

belik süresinin çerçevesi tarihsel öneme sahip, kilometre taşı niteliğindeki bu iki olay tarafından belirlenmiştir: Mali imkânlar on sekiz aylık bir döneme yayılmayı gerektirip film hafta sonları çekildiğinden, senaryo 1977'de geliştirildi ve nihayet 27 Ekim 1980'de gösterime girdi. Bu dönemdeki farklı olaylarla *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar* gibi kaotik ve yıkıcı bir çalışma arasında doğrudan bağlantılar aramanın aptalca bir şey olacağı çok açıktır. Fakat böylesi dramatik tarihsel değişikliklerin karakterize ettiği bir zamanda yapılan bir filmin komik kakofonisinde ne tür ideolojik yatırımların bulunacağı sorusunu sormak kesinlikle meşrudur.

Filmin varlığının ifade özgürlüğünde yeni görülen ve kısa süren bir sevinç yaşanmasının kanıtı olması buna bir cevap olabilir. 1975'e kadar varlığını sürdüren sansür yasasındaki değişiklikler (Franco'nun ölümünden çok kısa bir süre önce) bir yasaklar listesini kapsıyordu: intihar; toplumsal ya da insani sorunları çözmenin bir aracı olarak şiddet kullanımı; fahişelik, cinsel sapkınlıklar, zina ve gayri meşru cinsel ilişkiler; kürtaj ve evlilik ve aile ilişkilerini zayıflatmaya yönelik şeyler; uyuşturucu madde kullanımı ve alkolizm.[10] Filmin bütünü içerisinde makul olduğu sürece ve 'normal izleyici'de şehvet duygusu uyandırma amacı güdülmedikçe çıplaklığa izin veriliyordu artık (s. 470-471). Ertesi yıl İspanya'da 'müstehcen görüntülerin çoğaltılması ve yayınlanması' konusunda yapılan yeni bir yasal düzenleme, pornografik eserlerin üretim ve gösterimini ünlü *ley de Peligrosidad y Rehabilitacion Social*'ın (ayrıca gey'leri taciz etmek için de kullanılıyordu) kapsamına soktu (s. 473). 1976 ve 1977'de senaryoların önceden denetim kurumlarına teslim edilmesi uygulamasına son verildi ve bunun yerine filmin çekimlerine başlandığının yetkililere bildirilmesiyle yetinildi (s. 481, 483). Nihayet 1978 yılında getirilen yeni bir sınıflandırma sistemiyle, 'ortalama izleyici' üzerinde rahatsızlık yaratabilecek eserler şeklinde tanımlanan 'S' filmleri için özel salonlar açılması amaçlandı (s. 499).

O halde, Almodovar'ın ilk filminin daha birkaç yıl önce neredeyse yalnızca sinema perdelerinde yasaklanan konulara adanmış bir dizi imalı unsurlardan meydana gelmesi, ya da ortalama izleyici üzerinde ısrarla ve ahlaka aykırı şekilde rahatsızlık yaratma arayışı-

10) İsimsiz, *Guia El Pais*, 19 Aralık 1992.

na girmesinin rastlantının ötesinde bir şey olması gerekir. Aslında engeller 1990'larda güçlü bir biçimde varlığını sürdürmeye devam ediyordu: Filmin ABD'deki geciken çekimleri üzerine ticaret gazetesi *Variety*, filmin grafik görüntüleri ve soundtrack'ları nedeniyle pek çok ülkede engellerle karşılaşacağını bildirmekteydi.[11] Dahası, Franco'cuların son zamanlarda ortaya çıkan 'demokratik' kisve altındaki asık suratlı ciddiyetleriyle karşı karşıya bulunan Almodovar'ın uçuk kaçıklığı kendi içinde siyasal bir duruş olarak okunmaya başlanmıştı (Gallero, s. 12). Dolayısıyla filmin kendisine dönersek, doğrusal bir zamanda gelişen tarihsel olayların parodik versiyonlarıyla kronolojik bir sekanstan kopuş gösterme eğiliminde olan ütopik anlar arasında bir gidip gelmeyle karşılaşıyoruz. Örneğin polis, Bom için kendisini terk etmesinden sonra Luci'yle karşılaştığında, 1 Temmuz tarihinde çıkan yasanın yurttaşların kimliklerini yanlarında taşıma zorunluluğu getirdiğini, yoksa dört bin peseta ceza ödemek durumunda olduklarını bildirerek, ondan kimliğini göstermesini istemektedir. Luci, "gerçek bir kocanın karısını denetlemek için yasalara ihtiyacının olmadığı" şeklinde cevap verdiğinde, hamuru çıkıncaya kadar dövülmekte ve bir süre bundan haz duyduğu anlaşılan inleme sesleri çıkarmaktadır. Filmin başlarındaki büyük penis yarışması, Almodovar'ın bizzat kendisi tarafından kıyaslanarak, 'Genel Ereksiyonlar' olarak adlandırılmaktadır. Bunun son zamanlarda, senaryonun yazıldığı sırada ün salan parodik bir halkoyu göstergesi olduğu çok açıktır; fakat aynı zamanda da haz duyma bağımsızlığının ve libidinal anarşinin siyasal ilericiliklerin (*ilerleme* olarak bilinen) sofulukları üzerinde çok açık bir iddiada bulunulmuştur. Doğrulanabilir bir toplumsal bağlama dayanması en alt düzeyde olan filmin en imkânsız sahnelerinden birisi de, Almodovar'ın gerçek hayatta tanık olup aynen aldığını söylediği sahnedir: Julieta Serrano (*Entre tinieblas*'da Baş Rahibe'yi oynayan) gecenin üçünde El Bo gece kulübünün dışında Scarlett O'Hara kılığına bürünmüş bir çocuğun arkasından koşacaktır (Vidal, s. 33).

Bu türden feminen uçuk kaçıklıklar, Fabio McNamara'nın sarı renkli peruk, siyah bere ve gösterişli bir mini etek giyerek şah-

11) José Ribas, "Alaska", *Ajoblanco*, 47, Aralık 1992, s. 40-50; Félix Guattari, "Por una refondación de las prácticas sociales", s. 32-39.

sına münhasır bir Avon Lady olup, meyve salatasından yapılmış bir yüz maskesinin faziletlerinden söz ettiği ve getirdiği bir telgrafı adresine teslim etmek üzere boş yere çaba harcayan postacıyı tuzağa düşürdüğü Costus evine damladığı sahnede tekrarlanır. Scarlett O'Hara gibi, kelimenin tam anlamıyla ben buradayım diye haykıran bir eşcinsel olan Fabio da, arzudan başka kanun, şimdiden başka zaman olmadığını bilmektedir. Geçmişteki baskıyla modern serbestlik arasındaki karşılaşmanın sadece heteroseksüel evlilik bağlamında kendini göstermesi önemlidir muhtemelen: Fabio'nun bu türden sınırlamalarla karşılaşmaması gibi görkemli eksantriklikler dikkat çekicidir. Onların toplumsal ve siyasal argümanlara karşı gösterdikleri çok açık ilgisizliklerinde bu türden ütopyacı sahneler, hâlâ yaygınlığını sürdüren Franco'cu mirastan kesin bir kopuşu, kendi başına siyasal bir bağlamda okunması gereken bir kopuşu işaret etmektedir.

Portekiz örneğinden farklı olarak, İspanya uzun süren diktatörlük döneminin sonunda katartik bir devrimi reddetmiştir. Paul Preston'un belirttiği gibi,[12] Francocu Movimiento ve UCD arasındaki *ruptura pactada* (ittifakın bozulması) ya da müzakereler sonunda ortaya çıkan kopuş, yaygın şekilde beklenen *ruptura democratica* ya da diktatörlükten çabuk ve tam bir kopuşun gerçekleşmesinin önüne geçmiştir (s. 17, 80). Dolayısıyla geçiş, "belli elit güçlerin siyasal düzeyde yeniden adaptasyonundan daha az bir temel değişiklik" şeklinde gerçekleşmişti (s. 120). Ve yeni hükümetin toplumu dönüştürmekten çok uzak olan siyasal reformun toplumsal reformu gereksiz kıldığını bildiğinden, hayal kırıklığı yaşanması çok yakındı (s. 121). Dolayısıyla, *desencanto* ve demokrasi aynı zamanda doğmuş oldu.

Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar, kendisinden önce var olan (ağır sansür altındaki) sinemadan ilk başlardaki ütopyacı bir kopuşu ortaya koymaktadır. 1977'nin sonlarına kadar orduyu fahişelikle ilişkilendiren sahneler ya da eşcinsel erotik soft porno lezbiyen yahut da transseksüel sekanslar (Victoria Abril'in protez penisli görüntüsünün yer aldığı) İspanyol dilinin esnekliklerin-

12) Juan 1. Francia ve Julio Pérez Perucha, "Primera pelicula: Pedro Almodovar", *Contracampo*, No: 23, Eylül 1981, 5-7 (s. 6).

den yararlanılarak elde edilmişti (González Ballesteros, s. 348). Tabularla acımasız bir şekilde oynayan *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*, görsel açıklık değilse bile, yeni bir sözlü düzeye damgasını vuruyordu. Üstelik film teknik bakımdan mevcut sinemasal formlardan çok açık bir kopuşu işaret etmekteydi: Kamera objektifi Pepi'nin evi üzerinde titreşimli bir şekilde yön değiştirdiğinde, ardı ardına gelen sekanslar sürekliliğe keyifli bir biçimde karşı koyarken, sanki sinemanın (sinematografinin ve kurgunun) en temel sözdizimi yeniden keşfediliyordu (Almodovar'ın, önceli Warhol'dan en sık şekilde alıntı yapması örneğinde olduğu gibi).

Yine de *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*'ı bir *ruptura pactada*, geçmişten müzakere edilmiş bir kopuş olarak okumak en iyisi olabilir. Film İspanyolluğun ilk biçimlerini ünlendirmesiyle (*maja, zarzuela*), uluslararası kampa (Scarlett O'Hara, Avon Lady) aşırı derecede bağlılığıyla, hiç çekinmeden ortaya koyduğu modernitenin, kendisinin önceli olan ve yerini aldığı iddiasında bulunduğu ölü biçimlerden kurtulamadığını göstermektedir. Tıpkı demokratik İspanya'nın demokratik büyü bozuculuğunun vaat edilen değişikliğin bir yeniden adaptasyondan ibaret olduğunun anlaşılmasından kaynaklanması gibi, Almodovar sinemasına karşı maksatlı siyasal kayıtsızlık da, *tabula rasa*'nın (gösterilen ya da gösterilmeyen) olamayacağının, geleneğin izlerinin geleceğin sanatının, gelecekteki hayatların gerçekleşme ihtimalinin ilk şartı olduğunun kabul edilmesinden kaynaklanmaktadır.

BACKSTORY'NİN OKUNMASI

PEPI: *"Ante ti se abre una nueva vida."*
BOM: *"Ante ti también."*
PEPI: *"Eso espero."*
PEPI: "Yeni bir hayat doğuyor önünde."
BOM: "Senin önünde de."
PEPI: "Ben de öyle umuyorum."

Almodovar'ın uzun metrajlı filmine başlamak için birazcık olsun uygun bir zaman yakalaması mümkün olmamıştır neredeyse. Antonio Vallés Copeiro'nun belirttiği gibi, ucuz ve bayağı yapım-

ların sayısını azaltmayı amaçlayan yasa, İspanya'da 1977'den beri çekilen ülke içi uzun metrajlı filmlerin sayısında keskin bir düşüşe yol açmıştı.[13] 1980'e (*Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*'ın gösterime girdiği yıl) kadar olan üç yıl içinde İspanya'daki aktif sinemaların sayısı yüzde 10'dan fazla düşüş göstermiş ve daha da önemlisi, yerli filmlerin toplam payı neredeyse yüzde 30'dan yüzde 20'ye gerilemişti (s. 178). Az sayıdaki sinemanın gişe hasılatındaki artış inandırıcılıktan uzaktı: Bu ancak biletlerin iki katı fiyatla satılmasıyla başarılıyordu. Bu düşüş, İspanya'daki etkisi bir yere kadar ertelenen ulus-ötesi faktörlere (televizyon ve videonun giderek artan etkisi, boş zaman geçirme alışkanlıklarının 'evcilleşmesi'ne) bağlanırken, İspanya'ya özgü olan bir başka faktör vardı: daha önce Franco'cu sansürün yasakladığı yabancı filmlerin birdenbire içeriye akın etmesi. Bu felaket senaryosu uğursuz bir biçimde, devletin endüstriye sağladığı önemli ölçüdeki artışla (458'den 1,165 milyon pesetaya çıkmıştı) etkisini yitirmiş görünüyordu (s. 179). Bu bir harcama modeliydi ve düşüş yönündeki eğilim ancak 1980'li yıllar boyunca geçici olarak tersine dönecekti.

Gerçekte *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar* devlet desteği almaktan çok uzaktı. Çoğu İspanyol yönetmenden farklı olarak, kendi kendini eğitmiş (mütevazı ve taşralı bir geçmişten gelen) biri olan Almodovar devletin sinema okuluna girebilme imkânı bulamamıştı. Film başlangıçta kendi oluşturduğu bir 'kooperatif' (bu iş karşılığında bir ücret alıyordu) tarafından finanse ediliyordu ve elde edilen kârdan büyükçe bir pay almakta ısrar eden bağımsız film yapımcısı Pepon Coromina'nın mali desteğiyle tamamlanabiliyordu ancak. Almodovar'ın kendisi İspanyol televizyonunda ve birçok yabancı piyasada gösterilecek bir film yapmaktan başka bir işinin olmadığını söylemektedir (Vidal, s. 24). Bu riskli mali durum, altıncı uzun metrajlı filmini kendi içinde yapacak olan El Deseo, S.A.'nın kurulmasıyla sonuçlanacaktı.

Gerçekten de Almodovar, sinema izleyicisinin artık kitlesel bir oluşuma tekabül etmediğini, daha marjinal izleyicilerin ticari ve estetik anlamda giderek daha önemli hale geleceğini görmüştü.

13) *Historia de la política de fomento del cine espanol*, Valencia, 1992, s. 177.

Önceki on yılın İngiltere'sindeki Malcolm McLaren ve Vivienne Westwood gibi o da, 'medya, müzik ve moda endüstrileriyle iç içe geçmiş' bir alt-kültürü (en büyük etkiye sahip olan punk gibi) kullanıyordu.[14] Dolayısıyla *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar* sadece temalarının (kadın dostluğu, karı koca olmanın imkânsızlığı) gelişiminde değil, sinemayı anaakım İspanyol filmiyle tasavvur edilemeyecek bir multi-medya bağlamına yerleştirme anlamında da daha sonraki kariyeriyle ilgili ipuçlarını vermişti.

Böylesine güçlü bir karışım ortaya çıkaran tarihsel an, şimdi ciddi şekilde mitolojik hale gelmiştir: *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar* son zamanlarda televizyonlarda gösterildiğinde yazar, bir 'eğlence ve yaratıcılık cümbüşü'nden, bir 'dirilik ve kendiliğindenlik cevheri'nden, Almodovar'ın 'hâlâ istediğini yapma özgürlüğüne sahip olduğu' bir zamandan söz etmekteydi.[15] Eğer belirtilmesi gereken en önemli not şimdi kesinlikle kaybedilmiş olan bir yer ve zaman için yas tutma konusuyla ilgili bir şeyse, *movida*'dan geriye kalanlar üzerine vurgu yapmak önemlidir. Ayakta kalanlardan biri de, müzikal kariyerini başarıyla sürdüren genç punkçı ve Madrid'in en moda gece kulüplerinden birinin sahibi olan Alaska'dır. Otuz yaşındaki Alaska hâlâ başkentte 'alternatif' söylemler için odak noktaları oluşturma görevini sürdürmekte ve İngiltere ya da ABD'de inanılmaz şekildeki kültürel bağlantıların bir kanıtını ortaya koymaktadır. Örneğin yakın zamanlarda Barcelona temelli aylık *Ajoblanco*'da yer alan bir röportajı, felsefeci Félix Guttari'nin, ölümünden sonra yayınlanan uzunca bir yazısıyla aynı sayfayı paylaşmaktadır.[16] Ve iki figür arasında can alıcı öneme sahip çakışmalar bulunmaktadır. Her ikisi de medya tarafından hipnotize edilmiş izleyici 'pasifliği'ne karşı çıkmakta; tekrar teknolojiye dönüp seslenecek aktif konularda bir yenileşmeye gidilmesi çağrısı yapmakta; ırkçılığı ve eşcinsel düşmanlığını kınamaktadır. Alaska'nın çevre ve hayvan haklarına yönelik mevcut ilgisi, *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kız-*

14) Jon Savage, *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*, Londra, 1991. s. 69.
15) Anonymous, *Guia el Pais*, 19 Aralık 1992.
16) José Ribas, "Alaska", *Ajoblanco*, 47, Aralık 1992, s. 40-50; Felix Guattari, "Por una refundacion de las practicas sociales", s. 32-39.

lar'ın şehir kirliliği kültüne eğilmesinden daha eskiye gitmekle birlikte, onun yaratıcılığı, bulunan materyallere, kültürel arabuluculuklar için ulaşılan her türden kaynağın biraraya getirilmesine dayandıran bir 'punk' ethos'u çağrısı yapmayı sürdürmesine tanıklık etmektedir; "Kendi başına yap," şeklindeki punk ilkesi: "baktın, istediğin şey gerçekleşmiyor, o zaman istediğin şeyden vazgeç... (teknik ya da mali) kullandığın araçlar, bir şeyi yapma tarzından daha az önemlidir" (s. 46).

Almodovar'ın *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*'dan iyi bir şekilde yararlanma yoluna gitmesi temel bir şeydi. Fakat bu aynı zamanda, onun en alt düzeyde yetki sahibi olan çoklu birey ya da gruplar arasında aradığı ittifakları müzakere etme imkânının bulunmadığı bir siyasal ve kültürel girişim (punk örneğinde olduğu gibi) modelidir. Bu bağlamda, Alaska'nın oynadığı karakter Bom'un görünürde bir ailesinin olmaması önemlidir. Filmin karışık oyuncu kadrosu içinde sadece Carmen Maura'nın canlandırdığı Pepi'ye bir baba sağlanmakta ve onun varlığı da, arada bir telefon konuşmasında duyduğumuz azarlayıcı ses tonundan öteye gitmemektedir. Zafer kazanmışçasına, 'backstory'ler'den ('derinlik' vermek amacıyla film ve televizyon karakterleri için oluşturulan hayal ürünü tarihler) uzak duran Almodovar'ın efsanevi çılgınlığının varlık sebebi, onların yüzeysellik anı ve sağladığı hazdır. Bu konuda onlar, tanımamayı yeğleyecekleri, korku veren ve alay eden bir Baba'dan yoksun mucizevi yetimler olan geçiş döneminin İspanyollarına benzemektedirler.

Fakat Almodovar'ın sineması aynı zamanda bir dışlamaya, yabancı izleyicilerin pek göremedikleri bir yadsımaya dayanmaktadır: Almodovar'ın -küçümsenerek- *progres* olarak bilinen solcu Franco eleştirisini reddi. Almodovar ilk röportajlarından birinde, zamanın anaakım İspanyol sinemasının liberal, burjuva başkahramanlarıyla (Carlos Laura örneği akla gelmektedir) kendisinin kenar mahalle sakinleri ve holiganlar tercihi arasındaki farka işaret etme konusunda çok istekli görünmektedir.[17] *Pepi, Luci, Bom*

17) Juan I. Francia ve Julio Pérez Perucha, "Primera pelicula: Pedro Almodovar", *Contracampo*, No: 23, Eylül 1981, 5-7 (s. 6).

ve Diğer Kızlar'ın final çekimlerinde süslü püslü, pembe renkli tight'lar giymiş, saç kesimleri kanişleri andıran Carmen Maura ve Alaska bir şehir otoyolunda kol kola yürürken, geçirdikleri son kazaların ardından birbirlerine yeni bir hayat vaadinde bulunmaktadırlar. Bu aynı zamanda, bir ölçüde adımları dengeli ve değerli İspanyol sineması için de ciddi bir başlangıç noktası oluşturmaktadır. Yürekli bir film yapımcısının içe sindirilmesi, onun estetik kurallara ve siyasal sofuluklara sahip karakterlerinin horlayıcılığı kadar sıkıntılı olacaktır.

2
KÜLT FİLM DENEYİMLERİ
(*Arzu Labirenti*, 1982)



CİNSEL FARK GÖZETMEME

"Madrid es la ciudad mas divertida del mundo."
"Madrid dünyanın en eğlenceli şehridir."

SAHNE 1. RASTRO. DIŞ. GÜNDÜZ.

Rastro'da bir cumartesi sabahının genel görünümü. ... Riza Niro karşılaştığı nesnelerin ve insanların olağanüstü çeşitliliğine hayran kalır. Turist olduğunu belli etmemeye çalışarak giyinen genç bir Araptır o; fakat bunda başarılı olamaz. Avrupa tarzı kıyafetler giyinmesine rağmen Arap kökenli olduğu besbellidir. ... Kimsenin dikkatini çekmeden geçip gitme çabası içinde olduğu da çok açıktır. Yürürken karşılaştığı bir yığın hayranlık uyandıran şeyin arasından

özellikle tek bir şey dikkatini çekmektedir: karşılaştığı adamların kasıkları. Riza'nın gözleri başka bir şey görmemektedir (kasıklarla gözleri arasındaki çapraz kurgular). Birkaç metre arkasından da Sexilia yürümektedir. Kocaman siyah renkli gözlüğü, pembeye çalan soluk benziyle genç, duygulu ve dış görünüşüyle olduğu kadar iç dünyasıyla da olağanüstü derecede çekicidir Sexilia. Gözlüğünün arkasındaki gözleri, Riza'nın duyduğu kadar hayranlık duyarak kasıktan kasığa kaymaktadır.[1]

Almodovar'ın ikinci uzun metrajlı filminin keyif verici ilk sekansı, sadece iki temel karakterin (Tiran'ın eski İmparator'unun sürgüne gönderilen gey oğlu ile seksi, nimfomanyak pop yıldızı) yaratılmasına hizmet etmekle kalmamakta; aynı zamanda cinsel fark gözetmeme kayıtsızlık sorununu da ortaya koyuvermektedir.[2] Erkeklerle kadınların kimliği belirsiz kadın bedenlerine 'özdeş' bakışları arasında çapraz kurguya başvuran kurgulama, ikisi arasında bir fark bulunmadığını, pazarda olsun sinemada olsun, kasıkların heteroseksüel ya da eşcinsel dikizcilere fark gözetmeden sunulduğunu göstermektedir. İki karakter arasındaki grafik benzerliği onların daha iyi tanınmasına hizmet etmektedir: Her ikisi de siyah gözlüklerin arkasında şehvetli bakışlarını gizlemektedir. Riza bir an için ayna gölgeleriyle yüklü bir standı incelemek için mola verir ve kendi görüntüsü onların üzerinde tekrarlanır ve parçalanır. Kimliklerin çokluğuna ve onların denetlenmesi mümkün olmayan tekrarlanma eğilimlerine vurgu yapan bir filmin etkileyici bir imgesidir bu.

Riza daha sonra senaryoda müşterileri karakteristik bir rasgele cinsel ilişki anlayışına sahip, "uyuşturucu bağımlısı, uyuşturucu satıcısı, yataktan daha yeni kalkmış yüksek sınıftan eşcinseller, taşradan gelip modaya uyan çocuklar, vs." olarak tanımlanan bir barın terasında gösterilir (s. 1). *El Pais* okuyan Riza, izleyiciye ek sayfalarla sunulan üç ayrı yazı üzerine odaklanmaktadır: Birincisi, Tiran İmparatoru'nun Paraguay'a kaçışını bildirmektedir; ikincisi, bir İspanyol biojinekologun kanaryaları klonlamayı ba-

1) "Guion original", Madrid, 1981, s. 1.
2) Bu terimi Terasa de Lauretis'ten ödünç aldım: "Sexual Indifference and Lesbian Representation", *Theater Journal*, 40, Mayıs 1988, s. 155-177.

şardığını haber vermektedir; üçüncü yazıysa, "dünyaca ünlü porno yıldızı Patty Diphusa"nın[3] yeni bir başyapıtını tanıtmaktadır. Çılgın bir şekilde karmaşık hale getirilmiş olay örgüsü içinde bu üç fragmanın birbiriyle yakından bağlantılı olduğu ortaya koyulacaktır. İnanılmaz bir rastlantı sonucu Patty'nin bizzat kendisi (Fabio ya da Fanny McNamara'nın oynadığı) aynı anda iki içecek alıp tırnağındaki uyuşturucuyu koklayarak yakındaki bir masada oturmaktadır. Derken, coşkuyla bağırır: "Que aşırı doz!" Gizemli bir yakışıklılığa sahip olan Riza'nın orada olduğunu fark eden Patty, yüksek sesle konuşarak garsondan ona bir not götürmesini ister. Gönderilen notta, o akşam için Riza'ya mutluluk vaat etmiştir, İspanyol *feliz* ve 'Liz Taylor'dan söz edilir: *"Me guxtaria hacerte feliz (Taylor) exta noche."* Sırıtarak gülen ve hetero gibi davranmakta olan Riza'nın reddedemeyeceği bir tekliftir bu. Fabio'nun sallana sallana yanından yürüdüğü bir sırada çerçeveden çıkarken, kamera bir kez daha yarım düzine kadar adamı eğlence için eve götürme hazırlıkları yapan 'modern kız' Sexi üzerinde dolaşır. Dolayısıyla, Riza'yla Sexi bir an için çerçeveyi paylaşmakta, ancak filmde daha sonraki bir zamana kadar karşılaşamamaktadırlar. Almodovar'ın bu çılgın komedide ciddi şekilde yararlandığı bir tekniktir bu.

Böylelikle, eşcinsellik ve heteroseksüellik biraraya getirilmiş ve denk kılınmıştır: Filmin 'dünyanın en eğlenceli şehri' olarak nitelendirdiği yerin kalabalık sokaklarında cinsel karşılaşmalar için sınırsız imkânlar söz konusudur. Dolayısıyla, gey olarak kodlanmış dolaşım faaliyetinin kapsamı heteroseksüel kadınlara kadar genişletilmiştir: Gerçekten de nimfomanyak Sexi'nin kazanımları filmdeki gey karakterlerinkilerden daha anonim ve daha rasgeledir. Bu açılış sekansının cevapsız bıraktığı soru, Almodovar'ın şehirdeki gey özgüllüğü, erkek deneyimi konusunda bir açıklama getirip getiremediği ya da bunu her zaman elde edilebi-

3) Karakter, *La luna* adlı magazin dergisi için Almodovar tarafından yaratılmıştır; metinler, *Patty Diphusa y otros textos* adı altında biraraya getirilmiştir, Barcelona, 1991; ve Kirk Anderson. *The Patthy Diphusa Stories and Other Writings*, Londra 1992. İsim, bir kelime oyunundan ibarettir: 'Patidifusa', 'şaşırmış' ya da 'hayrete düşmüş' anlamına gelen bir sıfatın feminen biçimidir.



Helga Liné (Toraya) ve Fernando Vivanco (Doktor), *Arzu Labirenti*, 1982, Tartan Video, 1993 (fotoğraf: Pablo Perez Minguez).

len genelleşmiş bir hazza dönüştürüp dönüştüremediğidir. Biojinekolog, Sex'inin babası olduğunu kanıtlamaktadır. Ve aynen klonlanmış kanaryalar gibi, *Arzu Labirenti*'nin çoklu ortakları da hiçbir farklılığın olmadığı bir kopyalama, farklılık taşımayan bir üretim ortaya koymaktadırlar.

Ivan Zulueta'nın *Arzu Labirenti* için hazırlanmış posterinde kocaman bir kırmızı kalple tuhaf bir biçimde bir çift popoyu andıran bir görüntü yer almaktadır: ve bu anatomik anomali, çizgi film karakterlerinin yer aldığı posterin alt tarafında bir kolajla bi-

raraya getirilmiştir.[4] Bu da, heterojenlik film boyunca kopyalamanın taşıdığı tam benzerliğe karşı bir işlev görmektedir. Dolayısıyla, İngiliz dilinde yazılmış basın bülteninde Almodovar'ın bizzat kendisi izleyiciye şu uyarıyı yapmaktadır: Bu film, "müzik, sözel şiddet, eziyetler (yani, takipler), görüntü değişiklikleri, şişmanlık, vb.'den meydana gelmiştir ve dudakları kuruyan ve tırnakları zayıf olan insanlara çözüm yolları gösterilmektedir". Ayrıca Almodovar basın bülteninde yer alan bir röportajda, bu filmde elli karakterin bulunduğunu ve bunların tek bir tanesinin bile 'fazla derinine inmek' söz konusu olmadan, kendisine "geniş bir hayal gücüne sahip olduğu izlenimi verilmesini sağladığı"nı ileri sürmektedir. Ancak o iki karaktere (daha sonra âşık olacaklar), gerçekten Almodovar'da ilk kez olmak üzere, keyifli biçimde anarşik bir rasgele cinsel ilişki yaşamaları yönünde psikolojik motivasyon sağlandığı da bir gerçek olarak ortadadır. Tiran'ın eski İmparatoriçesi Troya (dolayısıyla, Riza'nın üvey annesi) Sexi'nin jinekolog babasını ziyaret ettiği sırada baba, Sexi'nin nimfomanyaklığının sebebini açıklar (bir flashback'te): Çalışmalarına özel bir ilgi duyduğu İmparator'la tanışmak için kendisinin plaja bırakıp gittiği zaman yaşadığı bir çocukluk travması. Bu asıl sahnenin tam hikâyesi ancak filmin sonunda verilmektedir; bu tamamen parodiktir, Hitchcock'tan ya da (daha az belirgin bir şekilde) Bertolucci'nin ensest romansı *La Luna*'dakine benzer nitelikte 'karmaşık ilişkiler' ortaya konmaktadır (Vidal, s. 59).

Babasını güneşle özdeş gören Sexi artık gün ışığı göremez. Onun mevcut durumundan çıkan anlam, Sexi'ye, 'Lacanian School'dan olduğunu söyleyen Arjantinli obez psikanalisti tarafından açıklanır. Fakat buradaki performans önemlidir. Cecilia Roth'un Sexi'si filmin hiçbir yerinde durumundan kaynaklanan bir başarısızlık sergilemez; gerçekte bu durumu gönül rahatlığıyla kabullenir. Ofelia Angélica'nın psikanalisti, seans sırasında tatlı atıştıran ya da ütü yapan, Sexi'nin cinsiyetsiz babasını yatağa götürmek için umutsuz bir çaba sürdüren komik bir figürdür. Dolayısıyla 'derin'

4) Zulueta'nın posterleri *Pausas de papel: carteles de cine de Ivan Zulueta*'da (Valencia, 1990) toplanmıştır.

psikolojinin etkileri komik kalmaktadır; yine de Almodovar bizden, terapik katarsis ve heteroseksüel monogamiye doğru uzun bir maceralı yolculuğa çıkan temel çiftle özdeşleşmemizi istemektedir. Almodovar'ın ve filmlerinin karakteristik özelliği olarak alınması neredeyse mümkün olmayan bir yolculuktur bu.

MEKANİK YENİDEN ÜRETİM

> HASSAN (a Sadec): *"Crees que tus mariconadas son mas importantes que el destino de toto un pueblo?"*
>
> HASSAN (Sadec'e): "Giriştiğin garip işlerin bütün bir ulusun kaderinden daha önemli olduğunu mu düşünüyorsun gerçekten?"

Sexi'nin babası hayatını seri üretime adamış; ancak, ötme yeteneği olmayan klonlanmış kanaryalar ve üzerine titreyen bir anneden (bezdirici Eva Siva) çok uzak olmanın sıkıntılarını yaşayan, 'hilkat garibesi' test amaçlı bir tüp bebekten başka da bir şey meydana getirememiştir. Ve film ilerlerken bu üretim teknolojisine yönelik eğlenceli eleştiri öteki karakterlere kadar uzanmaktadır. Queti (Marta Fernández Muro), Sexi'nin bol bol elbise getirdiği kuru temizlemecinin beceriksiz kızıdır. Karısı tarafından terk edilen babası Queti'yi annesiyle karıştırır; ve afrodizyaklardan ('Vitapens') güç alan baba, Queti'yi önce yatağa bağlayıp günaşırı tecavüz etmeye başlar. Queti ona, kendisinin karısı değil kızı olduğunu hatırlatıp karşı çıktığında, Queti'nin bölünmüş bir kişiliğe sahip olduğunu söyleyerek karşılık verir: İki değil de dört kişiliğe sahip olsaydı, onları aynı oranda sevmeye devam edecekti. Bu sahnede çalan şen şakrak müziğe rağmen, rahatsız edici durum varlığını sürdürmeye devam eder. Bu sekans daha sonra yine tekrarlanacak olan ensest temasının varlığını bildirmekle kalmaz, *Arzu Labirenti*'ndeki sonsuz kopyalamanın, ailenin içinde ve dışında yer alan ilişkilerin ve kimliklerin çoğalması duygusuna da gerçeklik kazandırır. Bu süreç ancak, Queti'nin tekdüze hayatını bir başkasınınkiyle değiştirmeyi yeğleyip, daha şaşaalı, aynı ölçüde de ensest ve romantik bir hayat yaşamaya başladığında sona erecektir.

İlk başlardaki bir başka sahne de, heteroseksüel üreme teknolojileriyle daha kendiliğinden gelişen eşcinsel yapıları karşı karşıya getirmektedir. Eski İmparatoriçe Troya, bir sokak kulübesini kullanarak telefon görüşmesi yapar. Bu konuşmadaki amacı, şimdi Sexi'nin doktor kocası tarafından üretken hale getirilen eski kocasının sperm örneğini temin etmektir. Troya'nın İmparator'un maiyetindeki ajanıyla ince işlerini tartıştığı sırada telefon kulübesinin arkasında, Riza'nın Sadec'in (genç bir Antonio Banderas) yanından geçtiğini görüyoruz. Riza'nın başında şatafatlı bir tanınmazlık alameti olan kıvırcık saçlı bir peruk vardır. Almodovar, ahizenin kaldırılması ve telefon konuşması arasındaki göğüs çekiminde çapraz kurguya başvurur ve sonra çerçeve içinde bulunan üçünün birden bir uzun çekimine yönelir. Aynen Riza'yla Sexi'nin açılış sahnesinde Rastro'da biraraya getirildikleri ancak karşılaşmadıkları durumdaki gibi, burada da Riza'yla üvey annesi önceden kararlaştırılmadan biraraya getirilmektedir: Senaryo, erkeklerin karşılaşmasının "Prenses'in dönüşünün ardından gerçekleşeceği"ni bildirmektedir (s. 19). Ve daha önceki sahnede olduğu gibi, bir kez daha karakterler arasındaki farkın ekseni eşcinsellik ve heteroseksüelliktir. Ancak burada, perdede yan yana getirilen iki ortam arasında da bir suç ortaklığı iması söz konusudur. Muhbiri kendisine Riza'yı eşcinsellerin gittikleri barlarda ve Madrid'in saunalarında aramasını tavsiye ederken Troya bir şaşkınlık belirtisi göstermediği gibi, güzelce parlatılmış dudaklarında aptalca bir gülümseyiş bile görülür. Troya'nın arkasından Riza'yla Sadec, Sadec'in evine gitmek üzere yola çıkarlar.

Sevişmelerinin ardından Riza, Sadec'le adamlarının Tiranlı teröristler, dolayısıyla da babasının yeminli düşmanı olduklarını öğrendiğinde, Sadec'in evinden (Julio Iglesias, Bruce Lee ve Ayetullah Humeyni'yi övücü nitelikte posterler bulunan) kaçarcasına ayrılır. Böylelikle Troya, Sadec'in de yer aldığı, paralel fakat ayrı bir Riza'yı arama işinde biraraya getirilir. Üzerindeki gözalıcı bir mavi takım ve fötr şapkayla karşı cins kıyafet giymiş Troya, üvey kardeşini aramak üzere Madrid'de geylerin gidip geldiği yerlerin altını üstüne getirir. Bir montaj sekansında Troya, bir parkta ve

merkezi bir yerdeki uzun bir Castellana caddesinde bulunun adamları gözden geçirirken görülür. Ancak senaryo, eski Kraliçe'nin kalabalık gey diskolarına ve hatta aynı kalabalıkta olan umumi tuvaletlere girip çıkmasıyla daha da ileri gider (s. 54). Filmde yer almayan bu sekansta Troya ve Sadec kulübenin dışında karşılaşır ve her ikisi de 'birini aradığı'm itiraf eder. Sevgili ve üvey evlat arayışı bir kez daha kıyaslanır, farksızlaştırılır.

Laud Humphreys ABD'deki geylerin göz önündeki cinsselliklerini irdeleyen klasik sosyolojik çalışması *Tearrom Trade*'de, 'eşcinsel gözetleyicisi' rolünü benimseyişini anlatmaktadır.[5] Düşmanca duygulara sahip bir heteroseksüelin kendi yaptığı alt-kültür incelemesinden umutlu olamayacağının farkında olan Humphreys, alt-kültür içinde bir konum almayı yeğlemektedir. Eşcinsel gözetleyicisinin iki bakışı vardır. Birincisi içseldir ve tuvaletteki gey erkek cinsinin görünüşüne yöneliktir; eşcinsel gözetleyicisi eyleme katılmaz fakat bakmaktan zevk alır ve baktığı şeylerin verdiği hazza yoğunlaşır. İkinci bakış ise, dışsaldır ve tuvalet dışındaki *straight* ('doğru') dünyaya yöneliktir; burada polisten ya da eşcinsel düşmanlarından gelecek saldırıları görüp önleyecek bir bekçi gibi davranır (s. 26-30).

Eşcinsel gözetleyicisinin ikili niteliği (hem dikizci hem bekçi), Almodovar'ın *Arzu Labirenti*'ndeki eşcinsellik karşısında sergilediği dolambaçlı tavır için bir model ortaya koymaktadır. Almodovar bir taraftan, diyelim Riza'yla Sadec (Sadec çocuksu bir masumiyete ve çekiciliğe sahip birisi olarak Antonio Banderas tarafından oynandı) arasındaki aynı cins karşılaşmalarıyla ilgili sahneleri sempatik ve doğal bulan bir gay izleyici kitlesinin zevkini temsil etmektedir. Diğer taraftansa sinematografi ve kurgu yoluyla, heteroseksüellik ve eşcinselliğin aynı şey (cinsel olarak birbirinden farksız) olduğunu savunarak ve yayınlanmamış bir senaryonun özel bir yerinde sadece kendisine ayırdığı gey zevkiyle ilgili o çok açık ve net sahnelere filmde yer vermek istemeyerek, *straight* izleyiciden gelecek potansiyel tepkiyi önceden görüp bu tehlikenin önüne geçmektedir. Tıpkı çay salonunun (Laud Hump-

5) Benim yayınım, Londra, 1970.

hreys'in sözleriyle) 'kamu içinde özel' kalınabilecek bir alan olması gibi (s. 11), Almodovar'ın aykırılıklar şehrinin hermetik alanı da, sempatik bakmayan gözlerin tepkili bakışını perdelerken (ondan korurken), aynı zamanda özel (gey) meşguliyetleri açısından bir kamu forumu sunmaktadır.

Riza biseksüel olduğunu ve Sexi sayesinde erkeklere âşık olma konusunda 'şifa bulduğu'nu kanıtlayacaktır. Anglo-Amerikan eleştirmenler bunu bir yerde Almodovar tarzının dışında bir şey olarak görseler de,[6] aslında Almodovar'ın bütün çalışmalarında görülen, ayrı bir libidinal alan olarak eşcinselliğe yönelik kuşkuculuğun karakteristik bir özelliğidir bu. Valencia'lı bir gey olan romancı Lluis Fernández *Arzu Labirenti*'nin gösterime girdiği aynı yıl yayınlanan bir yazıda,[7] *Ley de peligrosidad social*'ın kaldırılmasıyla resmen damgalanan yeni resmi hoşgörünün, tek kimlik olan, tarihin İspanyol gey erkeklerine sunduğu, yasadışılığın sağladığı kimliği silme ('tachar') tehdidinde bulunduğu uyarısında bulunmaktadır. *Arzu Labirenti*'nde Almodovar, 1970'lerin Katalan ve Kastilyalı gey özgürlüğünde bulunan kimlik politikasının eleştirisini yeniden keşfetmekte[8] ve hatta Franco dönemindeki eşcinsellikle ilgili eski disiplin modelinin maddelerini alaylı bir şekilde yeniden ortaya koymaktadır. 1960'lardaki İspanyol doktorları, gey ilişkilerinin "varlığının sürdürülemez olduğu"nu;[9] ve erkeklerin [İspanyol] kadınlığın değer yitirmiş statüsünden nefret duymasıyla çökmeye başladığını ileri sürmektedirler.[10] (*Arzu Labirenti*'nde Riza'nın erkeklere yönelik aşkına, geleceğin nimfomanyak Sexi'si ve çocuklukta yaşadığı bir hayal kırıklığının yol açtığını öğreniyoruz.) Ancak eşcinsellerin oranı, "bir psikoterapist ya da papazın dostça uzanan elinin itmesiyle (*empujar*) nor-

6) Bkz. *Village Voice*'deki Gary Giddins'in yazısı, 23 Ocak 1990.
7) Bkz. Richard Dyer'in *Gays and Cinema: Cine y homosexualidad*'ının İspanyolca çevirisinin önsözü, Barcelona, 1982, s. 8.
8) Bkz. Benim *Laws of Desire*, Oxford, 1992, s. 5.
9) L. Frutos, A.M. Krich, *Los homosexuales vistos por si mismos y por sus médicos*'un (Madrid, 1996) sunuş yazısı, s. 4.
10) A. Alvarez Villar, Kirk'ün önsözü, s. vi. Öteki tıbbi anlatımlar Fernando Chamorro Gundin'in ürpertici *Resultados obtenidos con técnicas proyectivas en una muestra de 200 delincuentes homosexuales españoles*'sini (Madrid, 1970) kapsamaktadır.

male döndürülebilir" (s. vii). Günah çıkartan bir papaz ya da doktor kılığına girmesi söz konusu olmayan Almodovar karakterlerini manipüle etmekte, onların şaşırtıcı bir çabuklukla ve zevk duyduğu çok belirgin bir şekilde, sapkın olanla normal olan arasındaki farkın üstüne çarpı işareti koymasına neden olmaktadır.

José Luis Gallero'nun *Movida*'nın sözel tarihi, *Arzu Labirenti*'nin çok açık bir şekilde bir parçasını oluşturduğu o kültürel sahnenin ortaya çıkışındaki gey erkeklerin önemini tekrar tekrar belirtmektedir. Fakat aynı zamanda o sahnenin her türden siyasal müdahaleye karşı düşmanlığını da yeniden teyit etmektedir. Bir tanık, bir barda bulunan tipik şekildeki sakallı (aktivist) eşcinselin imzalamasını isteyerek bir dilekçe uzatması karşısında Fabio McNamara'nın anlaşılmaz bir şekilde, "Katil, tio, katil," diye bağırarak kâğıdı alıp yırttığını anlatmaktadır; bu ifade 'bırakın bu imzalı garip şeylerle (*mariconadas*) uğraşmayı' anlamında yorumlanır. Fabio'nun teatrallik ve atılganlık karışımının tipik bir *movida* 'jest' olduğu söylenebilir.[11] Anekdot doğru ya da yanlış olabilir, fakat buradaki 'jest' sözcüğü önemlidir. *Arzu Labirenti*'nde anlatılana göre, bir yıkım yeri olduğu kanıtlanabilecek, jest ve mimiklerle ortaya konan (jest) bir eşcinselliği vücuda getiren bir kez daha Fabio'dur. Tavşan dişli ve üzerinde sadece komik görünen birkaç kürk parçası ve süs olarak bir g-string bulunan Patty Diphusa rolündeki Fabio, bir sekansta, elindeki elektrikli matkapla kendinden geçerken görülmektedir. Almodovar'ın bizzat kendisinin 'yönetmen' rolünü oynadığı bir porno fotoromanın çekimidir bu. Riza stüdyoya gelip görünümünü nasıl değiştireceği konusunda Fabio'nun fikrini sorduğunda, inanılmaz şekilde yetenekli bir 'güzellik uzmanı' olduğunu söyleyen Fabio ona, 1950'lerdeki kadınların saç şekilleri konusunda yararsız bir kılavuzluk yapar. Fabio bunun yanında Fransızca biliyormuş görüntüsü de vermeye çalışır (bu sekans altyazı yazanları duman eder). Bu sekans konusunda önemli olan (komik olan) kimliğin erdemine vurgu yapması değildir sadece. Aynı zamanda oyuncuların sergiledikleri performans tarzları arasındaki çatışmayı da ortaya koymasıdır. Almodo-

11) *Solo sev ive una vez*, Madrid, 1991, s. 274.



Imanol Arias (Riza Niro), *Arzu Labirenti*, Tartan Video, 1993 (fotoğraf: Pablo Perez Minguez).

var, Imanol Arias'ın işine karşı aşırı derecede dürüst yaklaşmasından, doğal davranma ve motivasyon konusundaki yoğun arayışından söz etmektedir (Vidal, s. 50). Öte yandan, Fabio çok yeteneksiz bir oyuncudur; çerçeve içinden yönetilmesi gerekir ve hatta benzersiz bir stilize edilmiş monotonluğu benimsemektedir. Dolayısıyla, rol yapma tarzlarının çatışması, film içindeki bir kimlik modelleri çelişkisini göstermektedir; Arias-Riza (sempatik ve travma geçirmiş bir âşık olarak *straight* (her anlamda) rol ortaya koyar ve Fabio-Patty güç bela rol çıkarıp, yine de jest ve mimiklerle ortaya koyulan harika bir komik ve muhteşem performans sergiler. Bulunan materyallerin keyif verici bir şekilde tekrarının (yabancı dillerin enerjik bir biçimde taklit edilmesi) *Arzu Labirenti*'nin jenerik karışıklığına, yorulmak bilmez bir muhtelif kolajlamasına işaret ettiği bir performanstır o.

'MANTIK GÖTÜRMEZ'

"Seven-7 Up/Eight–After 8/Nine–9 to 5"
("Suck it to me")

Arzu Labirenti Eylül 1982'de gösterime girdiğinde, İspanyol eleştirmenler onu bir yere yerleştirmekte zorlandılar. *El Pais*'den Diego Galan filmi 'karışık' diye nitelendirmiş ve sadece düşük bütçeden kaynaklanan estetik sonuçların gerçek sanatsal yeniliklere bahane olamayacağını ileri sürmüştü.[12] Bir aşçılık metaforu

12) Barcelona basımı; 1 Ekim 1982.

kullanarak karakteristik bir eleştirmen tepkisi gösteren *El Noticero Universal*'den Jorge de Cominges da filmi, "sindirilmesi biraz zor, 'gey' duyarlılığıyla baharatlanmış 'çeşnili bir yemek" diye nitelendirmişti (23 Ekim 1982). Ayrıca bu yazısında parantez içine alınan 'moderno' ve 'punk' sözcüklerine dikkat çekmişti. Meydan okur şekilde kaotik ve saldırgan biçimde hetorojen bir çalışmayla karşılaşan eleştirmenler, bunun çağdaş alt-kültürün bir ürünü olduğu inancına varmışlar, fakat hangisi olduğuna karar verememişlerdir. Film İspanya'da bağlamının daha da belirsizleştiği bir anla değişime uğrayan bir kültürel tarihin içine çekilirken, televizyonlarda ilk gösterimi için tanıtımı yapıldığı sırada (gece saat 1.00 gibi dikkat çekici bir zamanda) J. Battlé Caminal tarafından 'pasota' olarak nitelendirilmiştir. Bunun yanında, terim, yakın geçmişte, Franco-sonrası dönemin siyasal ortamında yaşanan hayal kırıklığının karakteristik bir özelliğini de yansıtmaktadır.[13]

En güçlü gerçeklik izlenimi veren sahneler Carolina gece kulübünde çekilen sahnelerdir. İki müzikal sahne bu mekândan sunulmuştur. "Suck it to me" starlarından Almodovar balık ağı çoraplıdır, Fabio'nun üzerindeyse parıltılı bir drag vardır. İkincisiyse, parıldayan çizgi çizgi saçları ve üstündeki basit bir ekose pantolonuyla İmanol Arias'ın canlandırdığı Riza'nın dudak hareketleriyle şarkıya eşlik etmesidir. Adı, 'Gran Granga'dır (Büyük Pazarlık). "Suck it to me" uyuşturucu bağımlılığına yönelik bir şarkı ve (belki daha da önemlisi) İngiliz sayılarıyla oluşturulan rasgele birlikteliklerle ("Seven–7 Up", vs.) ilgili bir parodi listesini içermektedir. Dolayısıyla, Fransız güzellik tarzına ayak uydurmaya çalışan Fabio burada, Kuzey Amerikan tüketiminin içine dalan bir pop yıldızı olacaktır. Fakat bütün brikolajda olduğu gibi, yeni bir bağlama oturtulduğunda öğeler anlamlarını değiştirmektedir ve böyle açık referansları yerli İspanyol kültürünün toptan reddi olarak görmek saflık olacaktır. Müzikte, kıyafetlerde göze çarpan punk izi ve hatta filmlerin grafik tarzları bunun tipik bir örneğidir. Gallero'nun sözlü tarihi tekrar tekrar, *movida*'ya örnek oluşturan İngilizlerin ken-

13) 'Pasotismo', *pasar* fiilinden gelmektedir; ıslık sesi 's' çıkarılarak telaffuz edilir ve 'kayıtsız olmak' anlamına gelir; yani, "Yo paso de politica" = "Politikayla hiç ilgim yok."

diliğinden kültürel müdahale örneğine dönmektedir. Fakat kaynakları, hareketlerinin, punk'ın sert toplumsal eleştirisini içermediğini itiraf etmektedirler: İspanyollar kendi iyilikleri açısından çok cana yakındırlar. Daha uçuk kaçık olan ve punktan daha istekli seçilen (buradaki takipçileri bir ölçüde böyle söylemektedirler) *movida* bir ekonomik ve kültürel genişleme döneminin ürünüydü ve kitlesel işsizlik ve ulusal gerilemeye karşı İngiliz tarzı bir tepkiden doğmamıştı (s. 12) Almodovar'm kendisi, o hoş görünen anarşi zamanının otoriteye karşı bir direnişin değil, (tam tersine) *desgobierno* ya da kanunsuzluğun kutlanmasının bir sonucu olduğunu itiraf etmektedir: Franco'nun gözden düşmüş mirasçıları ve merkezci denen UCD hükümeti, *Arzu Labirenti*'nin gösterime girmesinden kısa bir süre sonra Sosyalist PSOE karşısında seçim yenilgisi alma tehlikesi yaşadı (Vidal, s. 39-40). Dolayısıyla, filmin müthiş güleryüzlülüğü (ırza geçme, ensest ve şaşırtıcı bir ciddiyetle işlenen terörizmin yer aldığı), punk kötümserliğinden ileriye götürülemeyecek bir tarihsel ana tanıklık etmektedir.

Arzu Labirenti'nin açıkça belli olan pop tarzı, yabancı olduğu kadar İspanyol özellikler de taşımaktadır. *Movida*'nın duayenleri, Barcelona temelli çizgi film sanatçısı Nazario'nun Madrid'e seyahatini aldatmaya yönelik olarak nitelendirmektedirler (Gallero, s. 155). Ve Nazario'nun kısa grafik anlatımlarının (*historietas*) Almodovar'la aynı duyarlılığı taşıdığı açıkça görülmektedir.[14] Dolayısıyla Nazario, Grek mitolojisinden yemek tarifleri kitabına kadar çeşitli kaynakları dayanak yapan eklektik bir kimsedir. Bunun yanında, özellikle İspanyol geylerinin sorunlarına tanıklık etmektedir: Dikkate değer bir grafik çalışma olan "Abecedario para mariquitas" (Eşcinseller Alfabesi) İngilizce konuşan insanlar tarafından iyi bilinen Monroe ve Dietrich gibi ikonları değil, Juana Reina ve Rocio Bakiresi gibi az bilinen İspanyol figürleri de kapsamaktadır. Ayrıca, Nazario 'tuhaf kadınlar'a ('mujeres raras') yönelik hayranlığında, Almodovar'ın kadın figürleri kendi ilgi alanlarında araç olarak kullanma tarzını paylaşmaktadır. Dolayısıyla o, İspanya dışındakilere (Finlandiya'nın Tom'u gibi) tama-

14) Bkz. *Mujeres raras* koleksiyonu, Barcelona, 1988. Bu kitabın bir kopyasını bana temin ettiği için Josep Anton Fernandez'e teşekkür borçluyum.

men yabancı olan pornografik bir *mélange* meydana getirmektedir; onun daha muhafazakâr olan gey erkek müşterileri, kadın bedenlerinin böylesine ayrıntılı ve sıkça işlenmesini hoş karşılamayacaklardır. Latin dillerinin garip bir karışımı olan bir dilde konuşan yoldan çıkmış bir çocuğun (Almodovar'ın Toraya'sı gibi) peşine düşmüş çekici anneyi bile ortaya koymaktadır.[15]

Sexi sonunda Carolina'daki konserde Riza'ya âşık olur: Riza'nın performansı Sexi'nin coşkulu tepki çekimleriyle çapraz kurgulanmıştır, filmin ilk yarısındaki sapkın görüntüsü (ironik ve ustalıklı) karşısındaki *straight* bir bakışın nihai zaferine işaret edilmektedir. Dolayısıyla *Arzu Labirenti*, öteki kült filmlerin ya da cinsel belirsizlik vasıtasıyla büyülemeyi sürekli kılma eğiliminde olan gece yarısı filmlerinin yarattığı etkiyle çelişmektedir.[16] Filmin sonunda Riza'yla Niro nihayet nevrozlarından kurtulup bir Panama yolculuğu sırasında birbirlerine olan gerçek (heteroseksüel) aşklarını tamama erdirdiklerinde, Fabio'yla Sadec bir yana bırakılır. Ancak kült film bir filmi, *Arzu Labirenti* gibi bile bile yapılmış karma ve sapkın bir filmle uzlaştırabilecek esneklikte bir türdür. Aynen J.P. Tellotte'un kült film, belirli sınırların, hudut aşmaların ya da toprak "ihlaller"inin olmadığı *supertext* bir filmdir dediği gibi.[17] *The Rocky Horror Picture Show* gibi 'mantık götürmez' (İfade Andrew Sarris'e aittir) filmlerden hoşlananlar 'bulanık tarzdaki şekiller'den müthiş zevk alırlar (s. 8). Kült filmlerin yapım koşullarının sınırlı olması (mizansen ya da sanat tasarımında kendiliğinden brikolaja başvurulması), belli bir özgürlük vaadini paylaşarak ayrıcalıklı bir bilgiye ulaşan izleyici kitlesini düzmece bir din toplumu olarak tanımlamaya yardımcı olmaktadır (s. 11-13). Dolayısıyla Tellotte kültte, hem kültür hem de tapınmayla etimolojik bağlantısı olan ikili bir itici güç bulmaktadır: İzleyici önce kendi başına deneyim yaratmak için çaba göstermeli, fakat filmin kült statüsü benimsenir benimsenmez onun aurasına tabi olmalıdır. Dolayısıyla kendi yapım ve tüketim

15) "La hija de Copi", s. 47-53.
16) Gaylyn Studlar, "Midnight S/Exces: Cult Configurations of 'Femininity' and the Perverse", J.P. Telotte, *The Cult Film Experience*, Austin, 1987, s. 138-155.
17) "Sunuş", *The Cult Film Experience*, s. 2.

koşullarının dışında düşünülemeyen kült film, bir 'deneyim' olarak var olabilir ancak (s. 16). Güzel tadının ötesindeki hesaba kitaba gelmeyen piyasa alanı ve temel mekanizmalarıyla kült film sınırda, kırılgan ve geçici bir konum alarak hem hudut aşma hem de sınırlanma eğilimi gösterir (s. 16).

Timothy Corrigan kült filmi 'evlat edinilmiş bir çocuk'la kıyaslar; nihai biçimi doğuştan belirlenmemiştir, fakat daha çok doğal seyrinden belli bir sapma göstermesiyle karşılaşır.[18] Ayrıca *Arzu Labirenti*'nin de bir üvey evlat hikâyesi olması rastlantı olmayabilir. Riza sonunda babasının ilk karısı Toraya'yla karşılaşır ve ayartılır. *Arzu Labirenti*'nin karakterlerinin çoğunun girdiği ters yollarla, Almodovar'ın sınır tanımayan ve olabildiğince tat veren cinsiyet mevzularının biraraya geldiği çok açıktır. Benzer şekilde, filmin yapım tarihi de kamuya mal olmuştur ve izleyicileri zevkine varacaktır. Almodovar sık sık kendisinin sanatçı Guillermo Pérez Villalta'nın tasarımlarını setlere uyarlama konusunda ne kadar zorlandığından söz etmektedir. Sayısız B-tipi ucuz filme emek vermiş olan Helga Liné'nin oyuncu seçimi de, kült geleneğiyle bir bağlantı kurmakta ve seçilmiş bir izleyici sempatisi yaratmaya çalışmaktadır. Seks, uyuşturucu ve pop müziğe çok açık göndermelerde bulunan *Arzu Labirenti,* kendisini ürkek ana damar İspanyol filmine kesinlikle karşı ve marjinal olarak ortaya koymaktadır. Gerçekten de, çok açık bir şekilde Almodovar'ın göze çarpan trendiliğinin tehdidi altında bulunan Diego Galan, yazısında, Carlos Saura ve Manuel Gutiérrez Aragon gibi kendisini kanıtlamış yazarların en 'modern' İspanyol film yapımcıları olduklarını söyleyecek kadar ileri gitmektedir. Filmin bu kadar açık biçimde uğraş verdiği marjinal olma ve sınır aşma özelliği, ahlâkdışılık peşine düşmesinin tamamen bilinçli bir çabanın ürünü olması nedeniyle ortadan kalkmaktadır. Kült olmak üzere ortaya koyulduğu besbelli olan film, kendisini kanıtlamış eleştirmenlerce kabul görmemiş ve nihai statüsüne, aynen evlat edinilmiş bir çocuk gibi, daha sonra sempatiyle yaklaşan izleyicilerin bağrına basmasıyla kavuşmuştur.

---

18) "Film and the Culture of Cult", s. 26-37 (s. 26).

TORAYA: *"La historia di questo secolo ha sido molto ingiusta con me."*
TORAYA: "Bu gökyüzünün tarihi bana çok haksızlık yapıyor."

Peter Bases'in sağladığı 175 bin dolarlık meblağ göz önüne alındığında, *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*'ın kısıtlı bütçesinden farklı olarak *Arzu Labirenti*'nin mütevazı bir bütçesi vardı.[19] Ayrıca filmin yapım değerleri çok yüksekti. *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar* kalitesiz saund'uyla kötü bir ün salarken, *Arzu Labirenti*'nde Wim Wenders'le birlikte çalışmasıyla tanınan Martin Müller vardı.[20] *Arzu Labirenti* gösterime girdiği ilk yılda yaklaşık 60 milyon pesetaya ulaşıp 250 bin kişi tarafından izlenerek mütevazı bir başarı elde etmişti.[21] Bir kıyaslama yapmak gerekirse, o yıl en yüksek gişe hasılatı yapan film, Mario Camus'nün bir döneme ilişkin edebiyat klasiğinin saygılı bir uyarlaması olan ve bir buçuk milyon izleyiciye ulaşan *La colmena*'ydı (Arı Kovanı).

Ancak Caparros Lera gibi düşmanca bir tavır sergileyen eleştirmenlerle bir olup, *Arzu Labirenti*'nin "halk kitleleri tarafından beğenilmediği"ni söylemek haksızlık olacaktır (s. 224); zira film gösterime girmesinden sonraki on yıl boyunca her gece oynatılmıştır. Ayrıca burada esas olan gösterimdir. Çünkü Madrid merkezindeki Alphaville sinemalarının katkısı olmadan *Arzu Labirenti* yapılamazdı. Javier Garcillan ve Mariel Guiot, ikisi 1977'de, diğer ikisi de 1979'da olmak üzere dört kez perde açmıştı. 1980'de bir bar ilave edildi (bir şehirde İspanyol başkenti kadar hayati bir kaynak).[22] Başlangıçta Musidora'mn ithal ettiği ABD'nin bağımsızlarıyla Fransız yeni dalga filmlerine bir ev olarak düşünülen bu ikilinin dağıtım şirketi (ve kendini, bu tür filmleri altyazılı versiyonlarıyla bir tek Madrid'de göstermeye adamış) Alphaville, ilk zamanlardaki sanatevlerinin (İspanya'da *cines de*

19) *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema under Facism and Democracy*, Denver, 1985, s. 215.
20) José Luis Guarner, *Arzu Labirenti* hakkındaki eleştiri yazısı, *El Periodico*, 22 Ekim 1982.
21) J.M. Caparros Lara, *El cine español de la democracia*, Barcelona, 1992, s. 233.
22) Maite Rico, "Mariel Guiot: duena de los cines Alphaville", *El Pais*, 22 Haziran 1992; Pedro Almodovar, "El callejon con salida".

arte y ensayo olarak bilinen kurumların) asık suratlı tiplerinden uzak durarak, anaakım olmayan sinema gösterimi için benzersiz bir ortam oluşturmuştu.

Guiot ise bunu giyim kuşam işiyle kıyaslamaktadır: Eksiksiz olarak ortaya koyulacak bitmiş haldeki bir filmin kendi değerini artırabilmesi ve izleyicisini çekebilmesi için uygun kıyafetler 'giyindirilip' süslenmesi gerekir. *Arzu Labirenti*, Alphaville'nin ilk yapım macerasıydı ve hiç kuşku yok ki, Almodovar'ın ilk zamanlardaki filmleri Guiot'nun dostluk elinden epeyce yararlanmıştır. Dahası, Madrid'de o güne kadar bilinmeyen gece gösterimlerini başlatan da Alphaville'ydi. Dolayısıyla, daha önce bilinmeyen yeni bir tür olarak tanımlanan (yeniden giydirilmiş) gece yarısı filmi ya da kült film denen *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar* ile *Arzu Labirenti*'ne neredeyse sınırsız iş yapma imkânı sağlanmıştı artık. Almodovar Alphaville'yi, insanların sadece bir mal satın almak için değil, yararlanmak ve üzerinde tartışmak için gittikleri eski tarz kitap dükkânlarıyla kıyaslayarak, borçlu olduğunu cömertçe kabul etmektedir; ayrıca Almodovar sinemanın kelimenin tam anlamıyla kendisinin evi olduğunu da söylemektedir. Anaakımm ticari kaygılarından kaçanların sığınağı olan Alphaville, çıkmazlarla dolu Madrid sinemasında Almodovar adına gereken 'serüven imkânları'na sahip bulunmaktadır.

Dolayısıyla Alphaville'in önemi, acemi film yapımcıları ve izleyicilerini kapsayan, paylaşılan bir sinemasal duyarlılık yaratılmasına hizmet etmiş olmasıdır. Ayrıca Alphaville varlığını öyle bir zamanda sürdürdü ki bu, ABD ve İngiltere'deki sanat çevresinin, Almodovar için önemli olan, hem Kuzey Amerikan hem de Avrupa sinemasına yönelik hayranlığını paylaşan ve bunun yanında yüksek ve alt-kültüre ilgi duyan bir izleyici kitlesini besleyecek yardımları devamlı kılma mücadelesi verdiği bir zamana denk geldi. Fakat Almodovar'ın Alphaville'yi bir 'ev' olarak nitelendirmesi özellikle önemlidir belki de. Çünkü onun filmleri, ta başından beri, ensest ilişkilerin söz konusu olduğu bir aile kavramı (kelimenin her anlamıyla) üzerine odaklanmıştır. *Arzu Labirenti* çoklu bir ensest ilişkiyle son bulur: Riza, Toraya'yla yatar ve

talihsiz Queti (babasının tecavüzüne uğrayan) plastik cerrahi sayesinde kadın kahramanı Sexi karakterine dönüştürülür; böylelikle onun, Sexi'nin jinekolog babasına olan arzusunun gerçekleşmesi sağlanmış olur. Dolayısıyla film hem annelik hem babalıkla ilgili bir parodi ortaya koyar. Ancak Almodovar, burada hicvedilen Ödipal senaryoların, olmayan bir babanın arayışı içindeki bir evlat olarak kendi kişisel konumuna gerçek bir referans sağladığını ileri sürmektedir: Kendisinin özdeşleştiğini söylediği kadın karakter Queti'dir (Vidal, s. 49). Filmle çağdaş olan Patty Diphusa metinlerindeki gibi (ve orada birinci şahıs zamiri her zaman için 'YO' olarak büyük harflerle yazılır), *Arzu Labirenti* de sadık hayranlara bile daima zevk vermeyen bir egoizm esintisi salmaktadır etrafa. Belki de *Arzu Labirenti*'ndeki oyunculardan birkaçının Almodovar'ın daha sonraki filmlerinde tekrar ortaya çıkması önemlidir: Yönetmen onlara karşı, yarattığı diğer şeylerden daha az sempati duyuyor görünmektedir. Karakterlerin kendilerini gösterme konusunda ısrar etmelerinin sıkıntı verici bir şey olduğunu ortaya koyan bir filmdir bu.

Yine de, *Arzu Labirenti*'nin narsisizminin onu tarihsel tınısından yoksun bıraktığını sanmak hatalı olacaktır. O zamanın kültürel sahnesinin en tanınmış kronoloji yazarı Francisco Umbral, filmin "Los Punkis" adı verilen Alphaville'deki galasıyla ilgi unutulmaz sözler söylemişti[23] ve şöyle başlıyordu:

> Püsküllü toz bezlerine benzeyen saç şekilleriyle geldiler; skandal yaratıcı dudaklarında erkek ruju, yakalarında devedikenleri ve ... eylül ayının bulutlu bir gecesinde gözlerinde simsiyah gözlüklerle, güneş gözlükleriyle geldiler; siyahlara bürünmüş olarak, parıl parıl parıldayarak geldiler.

Umbral, o dönemin şaşaalı *Zeitgeist*'inden hoşgörülebilecek bir şekilde büyülenmiş görünüyor. Fakat o aynı zamanda isimlerini yapmacık bir saygı gösterisiyle saydığı sosyete kalabalığına bir bakış açısı da sunmaktadır. Buradaki her şeyin 'öncesi'nin olduğunu bildirmektedir: Her şey öylesine yeni, öylesine sabır-

23) *El País*, 23 Eylül 1982.

sız ve öylesine hareketlidir ki, tanınması gereken tek değer modernitedir. Ancak bu modernitede eski İspanya sinema okullarının psikolojiciliği ve sosyolojisi terk edilmiştir: Ne ruhsal travma ne de sosyal adaletsizlik kaygılarının yüceltilmesi vardır. Her şeyi doğrudan doğruya, açık ve net olarak ele aldığını bildiren Umbral, Queti-Sexi'nin psikanalistiyle yaptığı son telefon görüşmesinden söz etmektedir: "Özür dilerim, telefonu kapatmak zorundayım: Babamla yataktayım." Umbral galanın 'punk çocukları'nı 'genç Marslılar' diye tanımlar; dolayısıyla onlar önceki kuşaklara çok yabancı görünmektedirler. Umbral onların aynı zamanda kendilerine rağmen, oradan buradan toplama ikinci el kıyafetler satan dükkânlarından alınma giysileriyle annelerinin tarihlerini yansıttıklarını da belirtmektedir. Görkemli gösterim onlara, (onların) 'sahteliği içinde' belli bir 'gerçeklik' vermektedir. İndirimli mallar reyonundaki lameler üzerinde titrek ışıklar parıldarken gece onları karşılamakta, fakat (diyor Umbral) ulusun yüzünü değiştirecek olan seçimlerin eşiğindeki Madrid bunları görmezden gelmektedir.

Umbral'ın şehrin tarihiyle ilgili ironik anlatımı, Almodovar'ın Alphaville'deki kültçü kalabalığın kendine çekmesiyle İspanya'nın aynı zamanda karşı karşıya bulunduğu çok önemli tarihsel değişim arasındaki keskin bir çelişkiyi ortaya koymaktadır. Fakat daha önce de gördüğümüz gibi, onun İspanya'daki yönetimin çöküşüne (Almodovar'ın *desgobierno* olarak adlandırdığı şeye) farkında olmadan tanıklık etmesine bakarsak, *Arzu Labirenti* kendisini ortaya çıkaran zamandan ayrı düşünülemez. Gerçekte bu filmin tarihsel boyutunun bulunacağı yer onun modernite üzerine, ruhsal, sinemasal ya da siyasal geçmiş konusuna kafa yormayı reddetmesiyle ilgili sıkı ısrarcılığıdır.

3
MANASTIR DIŞI
(*Karanlık Alışkanlıklar*, 1983)



FARKLILIĞIN ASKIYA ALINMASI

SOR RATA: *"Es logico que se asuste. Es la primera vez que ve a un tigre en un convento."*

RAHİBE RAT: "Elbette korktu. Manastırda ilk kez bir kaplan görüyor."

Almodovar'ın manastır komedisi olan *Entire tinieblas*, İngiltere ve ABD'de *Dark Habits* (Karanlık Alışkanlıklar) adıyla gösterildi. Dilsel ve kültürel sınırların aşılmasından kaynaklanan anlam kaybına, bu orijinal başlığın böylesine gülünç hale getirilmesinden daha iyi bir örnek bulunamaz. Çünkü İspanyolca ifade, Katolik ritüeline yapılan bir karanlık göndermesidir: *Tenebrae*, kili-

sede peş peşe mumların söndürüldüğü Kutsal Cuma'dan önceki günlerdir. Dolayısıyla bu ifade, bir bütün olarak filmin tipik özelliğini ortaya koyacak dinsel dinamiğin (fedakârlık ve kefaret) yeni bir şekilde ortaya konmasını ifade eder.

Açılış sekansındaki uyuşturucu madde bağımlılarının uğrak yeri olan gece kulübündeki sanatçı Yolanda (Cristina S. Pascual), kaba davranışlara sahip erkek arkadaşının aşırı dozda eroinden öldüğü darmadağınık eve döner. Yolanda onun arkasındaki çerçevede uzakta yer alırken, oğlanın canlı yüzü zeminin parlak yüzeyinde yansır. Bu ayna çekimi, kendisinin sadık hayranları olduğunu söyleyen iki rahibenin soyunma odasında Yolanda'yı ziyaret etmesini takip eden flashback'te tekrarlanır. Yolanda'nın tırnakları kırmızıya boyanmış parmakları, ne zaman isterse manastırlarını ziyaret edebileceğini söyleyen değerbilir rahibeler için imzaladığı fotoğraftan erkek arkadaşını kesip çıkarmak için bir makas kullanmaktadır. Yansıma ve kesip çıkarma: Dolayısıyla *Entre tinieblas*, kadın görüntülerinin yansıtılmasına ve bununla birlikte, anlatımın başında kesilip çıkarılan ve film boyunca devamlı olarak reddedilen bir erkek ilkesinin izinde yürüyen bir asimetriye dayandırılmaktadır.

Entre tinieblas önemli erkek karakterlere sahip değildir; Almodovar, erkeklerin 'kadınlarla ilgili bir film'de asıl ilgi odağı haline gelmesine karşı olmasından (Vidal, s. 88) ve özgürlükleri konusunda Tanrı'nın bile ödün vermediği filmdeki rahibelerin mutlak bağımsızlığından söz etmektedir.[1] Ancak, komedisi ilk başta bir dizi muhalefet şeklinde ifade edilen bir filmde böylesi bir (hayali) özgürlüğe itiraz edilemez. Dolayısıyla filmin (sinema yapımcısı Ivan Zulueta eliyle tasarlanan) İspanyolca posteri üzerinde geleneksel alevlerle değil, saçlarla kuşatılmış ve iğneler batırılmış bir kutsal kalbin yer aldığı rahibe kıyafeti üzerinde bir kaplanı göstermektedir. İnsan ve hayvani olanla, laik ve dindar olan, bu iki dünyanın çatışması'nda eritilmektedir.[2] Ve İngiltere

1) Pedro Almodovar, "La opinion del director", *Gaceta Ilustrada*, 19 Ekim 1993.
2) Bu ifade, Joaquin Luqui'nin *Treinta años de diseno grafico en el cine español*'da yer alan bir ifadesidir: Madrid, 1987, s. 57.



Maria Carrillo (Marquesa) ve Julieta Serrano (Baş Rahibe), *Karanlık Alışkanlıklar*, 1983, Tartan Video, 1993 (fotoğraf: Ana Müller).

basınının tanıtım eklerinde hâlâ kapak için kullanılmaya devam edilen bir fotoğraf, hoş bir görüntüsü olan saç şekli ve makyajıyla Marquesa'yı (kıdemli Mari Carrillo), dinsel kıyafeti ve cübbesi içindeki asık suratlı ve dik başlı Baş Rahibe'yle (Julieta Serrano) abartılı el kol hareketleri yaparak konuşurken göstermektedir. İlk başlarda yer alan bu sekansta, 'faşist' kocasının ölümüyle özgürlüğüne kavuşan Marquesa artık manastıra ekonomik bakımdan yardımda bulunmayacağını, ancak kendi zevklerini tatmin etmek için önemli bir pay ayıracağını bildirmek üzere Baş Rahibe'nin yanına gelir. Dünyevi bir hayat süren kadınla manastır hayatı yaşayan bir ruhban sınıfı mensubunun 'iki dünya'sı arasındaki zıtlık, erkek arkadaşının ölümünden dolayı suçlanan Yolanda kızıl renkli sahne kıyafeti ve eldivenlerle manastırda bir sığınak bulmaya çalışırken, bir kez daha kostümler vasıtasıyla grafik olarak pekiştirilir. Dolayısıyla burada, seksüel kadının görkemli teşhirciliğiyle başlangıçta aseksüel olduğunu sandığımız kadının görsel zevkini kesin bir şekilde terk edişi arasında ek bir zıtlık vardır. Böylelikle, Yolanda'nın gelişi beden-

sel zevkle dünya nimetlerinden elini eteğini çekmenin gözle görülür zıtlıklarının bir diğeriyle çeliştiği ve onun tarafından dönüşüme uğratıldığı uyuşmazlık komedisi açısından bir fırsat yaratılmasının sinyali olarak görülmektedir.

Oysa durumun böyle olmaması gerekir. Çünkü Rahibeler (manastır dışındaki sosyal değişikliklerden sorumlu tutulamayacakları düşünülen) çağdaş İspanya'nın bedensel takıntılarını vücuda getirmektedirler. Baş Rahibe bir lezbiyen ve uyuşturucu bağımlısıdır. Sor Estiércol ("Rahibe Gübre": Marisa Paredes) asit triplerinden hoşlanan ıslah olmuş bir katildir; Sor Rata ("Rahibe Fare": Chus Lampreave) adi romanlar yazarıdır. Sor Perdida'nın (Günahkâr Rahibe: Carmen Maura) evde beslediği bir kaplanı vardır ve temizlik hastasıdır; son olarak, Sor Vibora ("Rahibe Yılan": Lina Canalejas), Virgins gibi avangard manken kostümleri tasarımı yapmaktan hoşlanmaktadır. Gerek Almodovar gerekse geçiş dönemi İspanyasının tipik bir özelliği olan haz almaya dönüş, manastırda Yolanda'nın gelmesinden önce ciddi biçimde gerçekleştirilmişti. Bu yüzden komedinin çoğu, kendilerinden beklenen nefislerinden fedakârlık etme ve disiplin sahibi olma konusunda başarılı olamayan Rahibeler'den kaynaklanmakta, çizgiden ayrılmanın mesafesi doğal karşılanmakta, uyuşmazlık film boyunca askıya alınmaktadır.

Bu, belli bağlamlarda gösterildiğinde belli sahnelerin şok değerini inkâr etmek anlamına gelmez: *Entre tinieblas*, Arjantin'de şimdiye kadar kesintiye uğratılmadan gösterilmektedir, hatta demokrasinin yeniden yapılandırılmasından bu yana.[3] Her iki temel karakter arasındaki benzerliklere (Baş Rahibe ve Yolanda birlikte yedikleri ilk yemekte eroine bağlı olarak kusmaktadırlar) vurgu yapan Almodovar, basit zıtlık komedisini daha karmaşık ve anlaşılmaz bir birleşme ya da kaynaşma komedisine kurban etmeyi yeğlemektedir. Baş Rahibe filmin sonunda, fahişe kadınların ne kadar çok bir parçası haline gelirse, o kadar çok hayranlık duyduğunu söyler. Almodovar'ın olgunluk dönemi sinemasında sık

3) José Comas, "Censurada en Argrntina la pelicula de Almodovar, *Entre tinieblas*?, *El Pais*, 29 Eylül 1990.

sık tekrarlanacak bir arzu ve kimlik bulanıklığıdır bu. Dolayısıyla Yolanda gibi izleyici de, son zamanlarda görülen dalgalı ve hareketli bir yeni kamera sayesinde manastıra 'yönlendirilmekte' ve onun bakış açısıyla özdeşleştirilmeye çekilmektedir; fakat bir kez daha yine Yolanda gibi, kadın ya da erkek olsun, daha sonra bilinmez bir sebeple bir boşluğa terk edilecektir. Bu durumda, manastırdaki kaplan görüntüsü karşısında şaşkınlığa uğrayan Sor Rata'nın, korkunun mantıksal bir tepki olduğu şeklindeki görüşüne katılabiliriz ancak.

Film Britanya'da gösterildiğinde eleştirmenler, *Entre tinieables*'nın ancak Franco döneminin sansürüne alışmış olan İspanyolları etkileyip heyecanlandırdığı ve 'azgın rahibeler' hakkında yapılan eski şakaları tekrarladığı konusunda görüş birliği içerisindeydiler.[4] Bir bakıma küçümseyici olan bu değerlendirme 'azgınlık'ın ileri boyutlara taşınmasında müziğin ve performansın katkısını görmezden gelmekle kalmayıp, İspanyol tarihini de yanlış okumaktadırlar. Çünkü Katalan ve İspanyol eleştirmenler, filmin sadece ruhban sınıfına karşı olmadığını, skandal yaratıcı ve kutsal şeylere karşı saygısızlık etmekten çok hicvedici olduğu konusunda da aynı ölçüde görüş birliği içerisindeydiler.[5] Senaryonun peş peşe gelen versiyonlarının ve filmin son kurgusunun irdelenmesiyle,[6] (daha sonra göreceğimiz gibi) bitimle ilgili olarak can alıcı öneme sahip bulunan parodik ya da farsa ait öğelerin giderek filmden çıkarıldığı görülmektedir.

Almodovar'ın *Entre tinieblas*'ında, İspanyol sinemasının geleneksel tarzlarına yeni bir biçim kazandırdığı konusunda çok az kuşku duyulmaktadır. Dolayısıyla, İç Savaş'tan sonra zafer kazanan Ulusalcı hükümet üç tür filme destek olmuştur: askeri bir sinema olan 'savaş sineması', kaçış müzikali olan 'folklor sineması' ve dinsel ve duygusal konuları işleyen 'rahipler sineması'.[7] Son kategori-

4) Bkz. Alexander Walker'ın kısa yazıları, *Evening Standard;* Tim Pulleine, Guardian; Sheila Johnston *Independent*, tamamı 23 Ağustos 1990'da yayınlandı.
5) Francisco Marinero, "*Entre tinieblas* de Petro Almodovar", *diario 16*, 6 Ekim 1983; J. M. López i Llavi, "Irreverência cntre l'humor i el melodrama", *avui*, 12 Ekim 1983; José Luis Guarner, "*Entre tinieblas*", *El Periodico* (Barcelona), 28 Ekim 1983.
6) "Guion original", Madrid, 1982; "Guion original: titulo provisional", Madrid, 1983.
7) Virginia Higginbotham, *Spanish Film Under Franco*, Austin, 1988, s. 18.

nin tipik örneği, Luis Lucias'ın *La hermana San Sulpicio*'suyla (Rahibe San Sulpicio, 1951) Ladislao Vajda'nın *Marcelino, pan, y vino*'sudur (Marcelino, Ekmek ve Şarap, 1954); birincisi, kadın cinselliği ve ruh halinin ihtiyatlı bir anlatımı, ikincisiyse, bir rahipler topluluğunun yetiştirdiği ve çıplak bir İsa'nın göğe erdirdiği küçük bir çocukla ilgili maksatsız bir homoerotik anlatımıdır. Dolayısıyla, romancı Tereci Moix gibi geç bir gey izleyicinin tanıklığıyla teyit edildiği gibi, 1950'lerin dini film tarzında belli bir cinsellikle ilgili iki anlamlılığın olduğu çok açıktır.[8] Almodovar'ın 'önemsizleştirme teleolojisi' (ifade Francisco Marinero'nun yazısından alınmıştır) tarz geleneklerine saygısını göstermekte ve uçuk kaçıklığı, dinsel Ortodoksluğu güçlendiren resmi maçoluğa karşı çıkma biçimi olarak kabul etmektedir.[9] Almodovar'ın dinselliği bağımsız bir kadın cinselliği alanı olarak korumasında belli bir ironi vardır, bu da ancak, Katolik uygulamasının ölü biçimlerinin, garnitür türden, saygılı bir taklit yöntemi içinde korunmasıyla sağlanabilen bir ironidir. Örneğin, Yolanda manastıra geldiğinde (ikonografik olarak bir Tebliğ'i anımsatan sahne) rahibeler ayinde, gönülde 'yara' açmasını dileyerek, Hayat ve Aşk Tanrısı'na adanmış bir ilahi okumaktadırlar. Dolayısıyla, *Entre tinieblas* patriyarkal Dünya'yı, tersine döndürerek ya da karşı çıkarak değil, bu Dünya'nın kendisi tarafından belirli bir bağımsız kadın arzusu alanı açılmış olduğunu ileri sürerek lezbiyenleştirmektedir. Bu bir aldatma tekniğidir ve sinematografinin, kostümün ve müziğin sözlü olmayan kaynaklarından ayrılamayacak bir tekniktir.

ÖYKÜSEL ANLATIM VE KENDİNDEN GEÇME HALİ

> YOLANDA: *"Es la musica que habla, que dice la verdad de dela vida."*
>
> YOLANDA: "Hayata dair hakikati anlatan, doğruyu söyleyen müziktir."

José Luis Guarner *Entre tinieblas*'a olumlu yaklaşan yazısında, İspanya'nın eşine pek rastlanmayan pop sanat sinema yapımcısı

8) Bkz. otobiyografisi, *El peso de la paja*, Barcelona, 1990, s. 155.
9) John Hopewell, *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco*, Londra, 1986, s. 32.

Almodovar'ın sinemasal bakımdan kusursuz olan bazı 'sihirli' anları işlemekle ilgili sorunların ötesine geçtiğini ileri sürmektedir. *Entre tinieblas*'ın teknik bakımdan daha ustalıklı olduğu konusunda fazla kuşku yoktur; özenle ele alınmış bir senaryonun yanında, ilk zamanlardaki iki uzun metrajlı filmine bakıldığında, Almodovar'ın sinemanın sözlü olmayan kaynaklarını değişik amaçlar için ustaca kullandığı görülür. Üstelik, diyalogdan yoksun olan heyecan verici ve 'sihirli' niteliklerin, mizansen ve müziğin ileri derecede stilize edilmesi ve aşırı ölçüde kullanmasıyla yeniden ortaya çıkmasına imkân sağlanmaktadır.

Almodovar'ın karakterlerinin giremediği ve öyküsel anlatım içinde kabul görmeyen kaynaklardan birisi de kamera çalışmasıdır. Almodovar'ın Nuria Vidal'a belirttiği gibi, onun dalgalı izleme çekimlerine başvurduğu ilk filmdi bu (kamera kilise içinde Baş Rahibe'yi takip ederken ya da kilisedeki rahibelerin etkileyici yüzleri üzerinde yavaş bir şekilde gezinirken olduğu gibi) (s. 67). Ancak genelde çekim tarzı, çekimin gerçekleştirildiği gerçek mekânların sınırlı alanlarının belirleyici olduğu ve karakterlerin kapalı yer korkusuna ve psikolojik yanına dikkat çekmenin amaçlandığı yakın çekimler ve yüksek açılarla karakterize edilmektedir. Polisten kaçan eski mahkûm genç Merche, Baş Rahibe'yi ziyaret ettiği sırada, dar çerçeve ve keskin kamera açıları, gerilim ve sıkıntılı durum olduğu duygusunu pekiştirmektedir: Baş Rahibe, hapishaneye götürülüşü sırasında ayakkabılarını giydirmek için ciddi bir tavırla Merche'in ayaklarına eğilir. José Luis Téllez'in *Contracampo*'da yer alan ustalıkla kaleme alınmış yazısı[10] çerçeveye özellikle dikkat çekmektedir. Almodovar'ı natüralizm riski olarak gördüğü şeyden vazgeçmediği için eleştiren Téllez, hepsi de Baş Rahibe ile Yolanda arasında yaşanan talihsiz gönül işiyle ilgili olan, 'filmsel telaffuz hâkimiyeti'yle karakterize edilen üç sahneye işaret etmektedir. Bunlardan birincisi, Yolanda'nın manastıra gelişini bildiren izleme çekimi; ikincisi, iki kadının ayrı pencerelerden çerçeveye alındığı bir karşılıklı konuşma; üçüncüsüyse, sinematografinin müziğin ritmine ayak uydurduğu bir bolero sekansıdır (s. 110).

10) 36, yaz 1984, s. 108-110.

Téllez, belki de Guarner'in 'sihir'ine benzer şekilde, bu tür sekanslarda 'belli bir yoğunluk' bulmaktadır. Biçimsel unsur konuyu geliştirmek için ciddi şekilde gerekli olan şeyi aşarken o, Téllez'in, işaret ettiği açıkça belirtilen şeyin dışına çıkan bir görüntü 'üretkenliği' diye adlandırdığı şeye imkân yaratmaktadır.

Bunun yanında *Entre tinieblas*'daki kostümün oynadığı rolün de bu üretken anlam fazlalığına katkı sağladığı görülmektedir. Dolayısıyla kostüm, karakterler tarafından bir düzeyde benimsenmekte ve öyküsel anlatıma hitap etmektedir: Sade giyimli Sor Rata, Yolanda'nın göz alıcı elbisesine hayran kalır; anaç Sor Vibora sanki bir 'moda gösterisi'ndeymiş gibi Virgin kıyafetini abartılı bir şekilde sergiler (senaryo, s. 59). Yolanda manastırda kalıp eroin kullanmayı bıraktığında, kıyafetleri daha az abartılı ve oldukça da ölçülüdür. Fakat bu ciddi derecede anlam ifade etmenin ötesine geçen kostüm, fantastik bir ilişki ve özdeşleşme aracı olarak işlev görmektedir. Dolayısıyla Baş Rahibe'yi ziyaret eden uyuşturucu satıcısıyla Yolanda ve Merche, manastırın loş ortamıyla zıtlık oluşturan kırmızı rengi paylaşmaktadırlar. Ayrıca kırmızı, ayrı ayrı anlatım dalları arasında sözlü olmayan, çağrışım bağları oluşturan görsel bir 'kanca' olarak da kullanılmaktadır. Dolayısıyla Almodovar, Yolanda'nın rahibelerin kartvizitini tutan tırnakları kırmızıya boyalı elinden, rahibelerin siyah-beyaz bir fotoğrafı üzerindeki kırmızı renkli bir ruj izine ve çok belirgin bir şekilde ruj sürmüş olan Marquesa'nın (bize makyaj sanatı eğitimi aldığı söylenen) aşırı derecedeki bir yakın çekimine yönelmektedir. Böylelikle Baş Rahibe'nin görsel zevkinden vazgeçmesi, seküler kadınlardaki speküler gösteriye fetişistik bir aşırı değer verişle dengelenmiş olmaktadır: Ofisinde, sanki Brigitte Bardot'dan Marilyn Monroe'ye kadar 'ünlü günahkârlar'ın fotoğraflarından oluşmuş zengin bir seçki olan resim sergilenmektedir. Despekülerizasyon ile hiperspekülerizasyon arasındaki bu zıtlık, Kaja Silverman'ın on sekizinci yüzyılda erkekler tarafından giyilen süsleyici kıyafetlerin tarihsel olarak terk edilmesiyle ilişkilendirdiği bir cinsiyet nitelemesi olan, hâkim sinema uygulamasında kadın ve erkek olarak cinsiyet ifade eden rollere karşılık gelmektedir.[11]

11) *The Acoustic Mirror*, Bloomington, 1988, s. 24-27.



Chus Lampreave (Sor Rata) ve Cristina Sánchez Pascual (Yolanda), *Karanlık Alışkanlıklar*, Tartan Video, 1993 (fotoğraf: Ana Müller).

Baş Rahibe tipik bir biçimdeki maskülen projeksiyonda, soyunurken Yolanda'yı izlemekte ve ona özel bir törende giyeceği bir kıyafet satın almaktadır. Dolayısıyla Almodovar'ın karakterleri, dikizcilikle teşhircilik arasındaki işbölümünün geleneksel olarak cinsiyet ayrımıyla dengelendiğini yinelemektedirler; fakat bu roller kadınlar arasında yeniden dağıtıldığında şaşırtıcı bir şekilde akışkanlık görülmektedir. Bu yüzden kadınların her ikisi de patriyarkal sınırlamalara tabi kalmakla (Yolanda polise; Baş Rahibe Yüksek Rahibe'ye) birlikte aralarındaki güç oyunu esnek ve karşılıklıdır. Örneğin Baş Rahibe, Yolanda'nın erkek arkadaşının ölümüyle ilgili bilgiyi Yolanda'nın manastırda kalması konusunda ısrar ederken kullanmaktadır; Yolanda da Baş Rahibe'yle konuşurken erkek arkadaşının daha önce kendisine söylediği, "Sen sadece benim kendi amaçlarım için kullandığım bir araçsın," sözünü kullanmaktadır. Yolanda despekülerize edilip mütevazı bir bluzla pantolona indirgenirken, Baş Rahibe'nin farmasötik ve aşktan kaynaklanan bağımlılıklarıyla savaştığı bir sırada karartılan kilise ortamı aydınlatılıp tamamen görünmesi sağlanmaktadır.

Eğer filmde kostümün rolü anlam ifade edici ve çağrışım yapıcı (pragmatik ve çağrıştırıcı) ise, o zaman müziğin rolü de aynı ölçüde sorunludur. *Entre tinieblas* filmi, *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar* ile *Arzu Labirenti*'nin yakıcı punk'ı ve popuyla Almodovar'ın son filmlerinde hâkim olan duygusal bolerolar arasındaki geçişi işaret etmektedir. Ve kostüm gibi müzik de öyküsel anlatım içinde önemli yer tutmaktadır. Yolanda bir gece kulübü şarkıcısıdır ve Baş Rahibe Latin Amerikan baladlarına hayran bir kimsedir. Téllez ve Marinero kadar birbirinden farklı eleştirmenlerin işaret ettiği sahnelerden biri de, iki kadının Baş Rahibe'nin ofisinde "Encadenados" (Zincirlenmiş) adlı bir boleroyu söyledikleri sahnedir. Tekrarlanan, cepheden alınmış ters açıdan yakın çekimlerin çok net bir biçimde lezbiyen bakış açısına sahip izleyiciyle karşı karşıya geldiği bu sekanstaki sinematografinin başka bir yanını yazmıştım.[12] Diyalogdaki efekt bir ölçüde daha sessizdir. Ancak burada görüntüyle soundtrack arasındaki ilişki de önemlidir. Çünkü müzik başladığında Yolanda Baş Rahibe'nin ofisinin dışındaki koridorda görülür ve sesin kaynağının (Baş Rahibe'nin pikabı) açıklanması gerekir. Dolayısıyla o başlangıçta öyküsel anlatım-dışı (ya da 'dışarıdan gelen') film müziği olarak okunmaktadır ve çerçevenin alanı içinden çıkan bir öyküsel anlatım-içi unsur değildir. Şarkı final jeneriğinde tekrarlandığında, ne sonuç çıkarmaya ne de memnun kalmaya izin veren, 'şehitlik' olduğunu kanıtlayacak bir sevgi üzerine kesin ve geçerli bir yorum işlevi görerek, bu öyküsel anlatım dışı statü kaybı telafi edilmektedir.

Dolayısıyla hem müziğin statüsünde (öyküsel anlatımsal/öyküsel anlatımsal olmayan) hem de heyecan veren alanda sonu gelmez bir tekrarlamaya yol açan belli bir askıya alma vardır: Şarkıcı sevdiği kişiye, geri dönmemesinin ve kendisini unutmasının daha iyi olacağını söylemektedir; ısrarcı olmalarına rağmen aralarında elveda sözü geçmez, birbirlerine ebediyen zincirlenmişlerdir. Almodovar senaryonun 1983 versiyonunda bu

12) *Laws of Desire*, Oxford, 1992, s. 184-185.

sahneyi anlatırken şöyle söylemektedir: Müzik odaya sel gibi akar. Her iki kadın da saklı anlamlar (*intencones*) yüklü operasal bir ikili oluşturarak şarkıyı sonuna kadar söylerler. Yolanda Baş Rahibe'yle kurnazca flört etmektedir (s. 53). Burada beni ilgilendiren şey, Almodovar'ın (burada olduğu gibi) sesin kullanımını gerekli kıldığı zaman bile, müziğin sözlü olmayan karakteri üzerinde ısrar etmesidir. Müzikle mizansenin, sözlü ifadelere karşı direnen ve coşku hali öyküsel anlatımın sabit çerçevesini bastırmakla tehdit eden güçlü dürtüler için bir kendinden geçirme aracı olarak işlevini yerine getirme biçiminin bundan daha açık bir örneği olamaz.

ETKİLİ JEST VE MİMİKLER

BAŞ RAHİBE (a Yolanda): *"Mi unico pecado es quererte demasiado."*

BAŞ RAHİBE (Yolanda'ya): "Benim tek günahım seni çok sevmek."

Entre Tinieblas İspanya'da gösterime girdiği zaman eleştirmenler filmin oyuncu kadrosunun performansı üzerine odaklandılar. Ticari bir gazete olan *Cineinforme,* filmin 'sinemamızın kusursuz figürleri'ni karşımıza çıkarması gerçeğine dikkat çekti ve kimi zaman skandal yaratıcı ('fuerte') şeylerin etkisinin muhteşem bir oyuncu kadrosunun varlığıyla azaltılmış olduğunu ileri sürdü.[13] Liberal *El Pais*'den sağcı *ABC*'ye kadar çeşitli eleştirmenler, rol yapma tarzıyla ilgili anlayışın filmin ortaya çıkışında kusurlara yol açtığı konusunda ortak bir görüş bildirdiler.[14] *Diario 16*'da Francisco Marinero, rollerini kendi eşsiz tarzlarıyla ('especialidades') birleştirip karikatürleştirmekten uzak durduklarını söyleyerek, 'aktrislerin performanslarının ciddiyeti'ne vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla rol yapma tarzları, izleyicilerin, aynı oyuncuların daha önceki performansları ve onların

13) "A. F.", No: 116, Ekim 1983, s. 19.

14) Diego Galan, "*Entre tinieblas*, monjas alucinadas", *El Pais*, 3 Ekim 1983; César Santos Fontenia, "*Entre tinieblas* de Pedro Almodovar", *ABC*, 4 Ekim 1983.

şimdiki rollerinin, büründükleri karakter türlerine uyum sağlamaları ya da onlardan uzaklaşmaları konusundaki düşüncelerine karşı ortaya konmuştur.

Yabancı eleştirmenlerin İspanyolların gördüğü ciddiyeti görememeleri ve arkasında yatan bağlama yönelemedikleri rol yapma tarzları konusunda sessiz kalmaları anlamlıdır. Bunun yanında basın bildirileri de eleştirel tepkileri yansıtmıştır. Metro Pictures (dağıtımcı ve sinemacı) İngiltere'de yaptığı bir basın açıklamasında *Entre tinieblas*'ı 'sapık', Baş Rahibe'nin Yolanda'ya olan aşkınıysa 'öfke uyandırıcı' olarak nitelendiriyordu. Filmin, "kadınların penisle ilgili düşüncelerini mizahi bir dille ortaya koyan, pornografik olmayan bir kısa film" olan *Dick*'le (Penis) birlikte gösterilmesi ölçülü bir tepkiyi de önlemişti.[15]

Ancak, İspanyol eleştirmenler bile Almodovar'ın bu yeni 'modern' komedi türünün belirgin olmayan soysal belirteçleri karşısında şaşkınlığa uğramışlardı. *La Vanguardia*'dan Angeles Maso (23 Ekim 1983) Baş Rahibe rolündeki Julieta Serrano'nun bir aktris olarak yeteneğine rağmen, performansında bir 'ton bulamadığı'nı ve kendisine Almodovar'ın parodik bağlamının dışında bir 'yer bulduğu'nu yazmaktadır. Bunun kesinlikle, Almodovar'ın oyuncuları yöneten bir yönetmen olarak getirdiği yenilik olan ton konusundaki rahatsız edici tutarsızlık olduğu söylenebilir. Fakat önce, açıkça görüldüğünden kuşku duyulmayan sinemadaki performans tarzını analiz etme imkânını zorlamamız şart. *Eloquent Gestures*'den (Berkeley, 1992) Roberta E. Pearson, onun ilk dönem sinemasındaki rol yapma ilkelerinin değişimi konusunda ayrıntılı bir anlatım sunmaktadır. Sinema tarihçileri ve teorisyenlerinin performansı göreceli olarak göz ardı etmelerine vurgu yapan yazar onu, bir "yüz ifadesi, ses, hareket, vücut konumu, beden hareketi olarak" sınırlı bir anlamda tanımlamaktadır (Richard Dyer'den sonra) (s. 7). Dolayısıyla performans sınırlandığı zaman bile, kültürel ve tarihsel bakımdan spesifik kalan çeşitli yorumlara tabi olan her 'bedensel' öğeyle birleşmekte-

15) Basın açıklaması, 25 Haziran 1990.

dir. Melodramla natüralizm arasında görülen ikiliği kullanmak yeterli olmamaktadır; çünkü bu terimler benimsenen bir kuralcılığı maskelemektedirler (s. 8). Eğer 'yargılayıcılığın önemsizliği'nden uzak durursak,(s. 9) belli bir yer ve belli bir zamandaki jest ve mimiklere bağlı değerler konusunda metinlerarası bir kanıt arayışına girmemiz gerekir.

Pearson'un *Entre tinieblas* örneğine yaklaşımı, diyelim Marquesa'nın (tanıtım fotoğrafında göğsünü tutan) muhteşem hareketleriyle Baş Rahibe'nin (horlayıcı bakan) suskunluğu arasında kolaylıkla ayrım yapamayacağımızı ortaya koymaktadır. Böyle görüntülerin hem soysal hem de tarihsel bağlamlar içinde ele alınması gerekir. Böyle bir bağlamın muğlak bir metinler arası berraklık biçimlerinden birisi, Nuria Vidal'a söylendiği gibi Almodovar'ın kendi çekim kaydıdır. Almodovar, Cristina S. Pascual'ın (o zaman filmin yapım şirketi Teseauro'nun başında bulunan kişinin eşiydi) Yolanda kadar yanlış bir oyuncu seçimi olduğunu söylemektedir. Cristina S. Pascual istediği gibi aşırıya kaçan ve ateşli bir performans ortaya koymaya yanaşmayınca, vurguları Julieta Serrano'nun Baş Rahibe'sine yönelterek senaryoyu yeniden kaleme almıştır (s. 94-95). Dolayısıyla *Entre tinieblas*, Pascual'ın bir ölçüde mesafeli ve fazla ciddi görüntüsüyle, filmin ikinci yarısında özdeşleşilen karakter haline gelen Serrano'nun aşırı duygusallığı arasına saplanıp kalmıştır.

Final senaryosu bu çelişki karşısında karışık bir tanıklık ortaya koymaktadır. Tepki çekimleri, karakterlerin Sor Rota'nm Baş Rahibe için verilen ilginç bir partide Yolanda'yı takdim etmesi türünden potansiyel olarak fazla komik olan sahneleri benimserken sergiledikleri ciddiyeti vurgulamaktadır (s. 152). Kimi zaman da, karanlık arzularının derinliklerine gömüldüğü izlenimi verilen Baş Rahibe'nin ya ellerini göğüslerinin üstüne kavuşturmuş olarak diz çöktüğü ya da sadece kilisenin duvarına yaslanıp durduğu sahnelerde olduğu gibi jest ve mimikleri belirleyici olamamaktadır (s. 104). Yolanda'nın hikâyesi (orada, annesinin evindeki Meryem Ana'nın gölgesi altında yetiştirildiğini söylemektedir)

filmden uzaktır ve bu da izleyicinin Yolanda'yla özdeşleşmekten uzaklaşmasını artırmaktadır. Bunun tam tersine, Almodovar potansiyel olarak en komik sahneleri (Baş Rahibe, 'yeni bir Veronica' olarak Yolanda'nın yüzünü bir mendil üzerine bastırarak, baskısını almaktadır) elinde bulundurmakta; Baş Rahibe'nin bakış açısından ('mistik bir hazla yanıp tutuşan') subjektif olarak çekim yaparak absürdlükten kurtarmaktadır (s. 155). Aynı şekilde Julieta Serrano'nun kendisi, "filmin izleyiciyi güldürecek şekilde anlatılan çok ciddi bir hikâye" olduğunu söylemektedir (Vidal, s. 98). Yönetmen ya da oyuncuların tanıklığının performans tarzının ifade ettiği anlamları (daima bilinçli bir yorumu aşan) sınırlayamadığı çok açık bir şekilde ortadayken, bu, yakın geçmişteki bir Avrupa filmi için bile oluşturulacak kültürel ve tarihsel bir bağlamı göstermekte ya da ifade etmektedir.

Daha ileri düzeydeki metinler arası açıklık, filmin Fermin Cabal tarafından uyarlanan ve 1992 sonbaharında ülke çapında gerçekleştirilip Madrid'deki Teatro Infanta Isabel'de son bulan bir turnede ortaya konan sahne versiyonu *Entre tinieblas, la funcion* tarafından gösterilir. Oyunun ticari başarısı, Almodovar'ın öteki medyaya ve orijinal filmin gösterime girdiği 1983 yılında hâlâ marjinal olarak görülen bir duyarlılık genelleşmesine yönelmiş olduğuna tanıklık etmektedir. Oyun Madrid'deki dört ticari tiyatroda oynadığı sırada, Almodovar'ın filmlerindeki rolleri nedeniyle çok iyi tanınan başrol oyuncuları oynuyordu[16] ve *Entre tinieblas, la funcion*'un izleyicileri ergen kızlar, genç gey'ler ve tipik İspanyol burjuvazisinin tipik bir özelliğini taşıyan kürk mantolu kadınlardan meydana geliyordu. Lezbiyenlik hâlâ insanlarda şok etkisi yaratmaya devam ederken (Baş Rahibe'nin Yolanda'yı, işitilebilen bir iç çekişle, "Benim tek günahım seni çok sevmektir," demesi), sinemadan ziyade tiyatroda yaşanması daha uygun olan büyük ölçüde bir mimik ve jest performansı, orijinal olanın kimi rahatsız edici ya da gerçekleşmemiş olan unsurlarını nötralize etmeye ya-

16) *Entre tinieblas*'nın kendisine ilave olarak, 15 Aralık 1992'de *El Pais*'de yer alan, Loles León, Angel de Andrés López ve Kitti Manver'den oluşan bir liste.

ramaktadır. Rossy de Palma (daha önce Marisa Paredes'in oynadığı rolde) *El Pais Semanal*'da (9 Ağustos 1992) başının üstünde kocaman bir bıçak sallanırken gösterilmektedir ve oyunun çoğu tiyatroda bu şekilde oynanmıştır. Bu türden etkileyici hareketler bile görüldüğünden daha karmaşıktır. Zira, *El Pais*'de, "Çirkin. Ve ilginç [*rara*)]. Ve çekici" olarak tanımlanan de Palma, tiyatrodaki asıl olarak kadınlardan meydana gelen izleyicilerden coşkulu bir tepki almıştır. Filmin karmaşıklıkları farsa (insanların katılmaya teşvik edildiği bir şarkı ve dansla son bulan) indirgenirken, o da Almodovar sinemasında başrol oynayacak tek aktrist de Palma, İspanyol izleyiciler için muğlak bir odak noktası olarak ortaya çıkmaktadır. *El Pais* saygılı bir üslûpla onun uluslararası bir şöhrete sahip olduğunu bildirir (George Michael'ın bir video klibi; The Gap'ın tanıtım kampanyası). Sonuç olarak, Almodovar'ın 'ilginç kadınlar'ının ticari ve sanatsal başarısı ve onların kusursuz bir şekilde kenardan merkeze yönelmelerinin, çağdaş İspanya'daki, hiç değilse, eğlence endüstrisindeki muhtemel sosyal değişikliklerin güzel bir örneği işlevini gördüğünü söyleyebiliriz.

İZLEYİCİ YARATMAK

"Frente a frente, y nada mas."
"Yüz yüze, hepsi bu kadar."
(Encadenados)

Entre tinieblas, 'nitelikli' İspanyol sineması için ileri düzeyde destek sağlayan ve Miro Yasası olarak bilinen yasanın yürürlüğe girmesinden sonra gösterime giren ilk filmdi. Valés Copeiro'nun belirttiği gibi yasanın başlangıçtaki etkisi, farslar ve pornografi gibi tarzlar ayakta kalma mücadelesi verirken, yapılan filmlerin sayısında keskin bir düşüş şeklinde olmuştu.[17] Yılın son aylarında gösterime giren *Tinieblas*, en çok gişe hasılatı elde eden yerli filmler arasında ilk ona girmeyi başaramamıştı, fakat 1983-1985'in en başarılı elli İspanyol filminin yer aldığı listede ona, İspanya'da o

17) *Historia de la politica de fomento del cine español*, Valencia, 1992, s. 203.

dönemdeki dört yüz binin üzerinde izleyiciyle, otuz beşinci sırada yer verildi. 1983'ün en fazla gelir getiren filmi, Eloy de la Iglesia'nın şiddet içerikli melodramı *Pico*'ydu (bir yılda 600 bin kişi tarafından izlenen *The Shoot*); üç yıl içerisinde en büyük başarıyı sağlayan film, Mario Camu'nün beğenilen uyarlama eseri *Los Santos inocentes*'ti (yaklaşık 2 milyon izleyiciye sahip olan Kutsal Masumlar).[18] Francesco Llinas'ın söylediği gibi, eğer Almodovar kendisini bu dönemde yaratan sadece üç yönetmenden biri olmuş olsaydı (*Cuatro años*, s. 15) izleyici kitlesi nispeten az olurdu.

Entre tinieblas 31 Ekim 1987'de televizyon kanallarında gösterildiğinde J. Batllé Caminal, *El Pais*'de onun, Almodovar'ın ilk döneme ait parçalar halindeki başlangıçlarını son dönemdeki daha 'sıkı' çalışmasına bağlayan bir geçiş filmi olduğunu yazmıştı. Kendisi ayrıca filmin 'görsel zarafeti'nin Hitchcock düzeyinde ve heyecan yaratma özelliğinin Sirk'ünkine benzer olduğunu da belirtmektedir. Ancak filmin yapıldığı dönemde gazetelerde çıkan yazılar, onun bir bakıma farklı bir hikâyesinin olduğunu söylemektedir. Bu arada İspanya ve Katalan bölgesinin yazılı medyasında Almodovar'ın meslek yaşamıyla ilgili anlatımın irdelenmesi de biraz zaman ayırmaya değer.

Carlos Ferrando'nun yerel olarak yaptığı haber ve söyleşinin,[19] sansasyon yaratma amaçlı olduğu çok açıktır ve yönetmenin uyuşturucu kullandığı iddiası (o ısrarla bu konunun çok canını sıktığını söylemektedir) üzerine odaklanır. Venedik Film Festivali'nde filmin izleyici (eleştirmenler değil) açısından başarısına atıfta bulunulması, Almodovar'ın İspanya'daki dini eğitimin travmatik sonuçlarıyla ilgili uzun anlatımı ve Tanrı'nın kesinlikle var olmadığı şeklindeki ifadesiyle Katolik geleneğine verdiği zararı telafi etme çabaları için elverişli bir alan yaratmaktaydı.[20] Eleştiri yazılarından birisi, filmin yabancı festival izleyicilerine hoşgörülü bir İspanya'nın özgürlükleri nasıl kullanabildiğini gösterdiğini

18) Francesc Llinas, *Cuatro años de cine español*, Madrid, 1986, s. 95, 98.
19) "Pedro Almodovar: Las drogas estain bien para alternar, pero no para trabajar", *Diario 16*, 17 Kasım 1982.
20) Pérez Abellan, "*Entre tinieblas*, irreverente, escandalosa y muy, muy divertida", *Diario 16*, 28 Ağustos 1983.

belirtmektedir.[21] Madrid ve Barcelona'da düzenlenen galalara damgasını vuran çok sayıdaki toplantıda yapılan anlatımlar da yönetmenin düşüncesinin (kadın özerkliği, niyet konusundaki ciddiyet ve yaratıcı olarak kendi statüsü üzerine[22] ortaya konması ve bir 'punk sıçramasıyla birlikte günümüze kadar getirilen, Hollywood'un bir İspanyol versiyonu' olan muhteşem bir ambiyans parıltısına vurgu yapılması için bereketli bir zemin yaratılmaktadır. Ayrıca Barcelona'daki 'modern' kalabalığa, hemşire kılığına bürünmüş yakışıklı genç erkeklerden meydana gelen bir grubun katıldığı konusunda da yaygın bir haber vardır.[23] 'Çok küçük bir izleyici kitlesine adanmış'[24] olduğu şeklinde eleştiri getirerek filmi beğenmediklerini söyleyen yazarlar bile, kutlamaya yönelik çok sayıda enstantane fotoğraflarıyla donatılan galaya tam sayfa yer vermişlerdir.

Bu birbirinden farklı metinlerde Almodovar sinemasının izleyici kitlesinin oluşumunu izlemek mümkündür; çok sayıda farklı grubun biraraya gelmesinden meydana gelen bu kitle içerisinde günümüzün medya starları ve haftalık magazin dergilerinden tanıdığımız şahsiyetler, geyler, transvestitler ya da transseksüeller yer almaktadır. Dolayısıyla Almodovar yavaş yavaş sosyalistlerin yönetimi altındaki toplumu simgeleyen 'modernlik' ve 'enternasyonellik'i kristalize etme noktasına gelmektedir. İspanya'yı sadece yabancılara değil, İspanyolların (onun Hollywood'u aykırı şekilde almasıyla bir ölçüde gözleri kamaşan) kendilerine karşı da temsil eden Almodovar meslek hayatında, sonuçlarının hemen hemen evrensel olarak yararlı olduğu kabul edilen tarihsel bir yönelim (ya da *cambio*) gerçekleştirmiştir. Verdiği sayısız röportajlarda sadece, kendisininki gibi ("genç köylülerin Madrid'de elde ettikleri zaferler") şehirlere yönelik ulusal göçe yeni bir şekil vermekle kalmamış; aynı zamanda, *Entre tinieblas* gibi filmleriyle, izleyenlere, aşkta hayal kırıklığı yaşanması konusunda samimi bir

21) Angelos Maso, "Pantalla abierta: *Entre tinieblas*", *La Vanguardia*, 23 Ekim 1983.
22) Inés Prat, "Un estreno de lo mas progre", *Gaceta Ilustrada*, 19 Ekim 1983.
23) Bru Noya, "L'estrena del film *Entre tinieblas* va convocar els 'moderns'", *avui*, 12 Ekim 1983.
24) Antonio Sanchez Carrillo, "Se estreno la pelicula de Pedro Almodovar, *Entre tinieblas*", *Pueblo*, 5 Ekim 1983.

bilanço döktürmüş ve sayıları giderek artan bir izleyici kitlesini kendi durumuyla özdeşleşme konusunda yüreklendirmiştir. Dolayısıyla, onun bu yolda oluşan medyaya dönük kişiliği (bir kez daha filmlerde olduğu gibi), hem ironik bir biçimde mesafeli hem de çok belirgin bir şekilde duygusaldır.[25]

Entre tinieblas, Baş Rahibe'nin Yolanda tarafından terk edilmesiyle son bulmaktadır. Sor Estiércol onu kucağına alıp beşikte sallar gibi sallarken kamera, iki kadını çerçeve içindeki bu çerçevede bırakmak için pencereden uzaklaşmaktadır. "Encadenados" bolerosu (aşırı bir öyküsel anlatım şeklinde) *soundtrack* üzerinde çalmaktadır. Ancak senaryonun her iki versiyonunda da film, hep birlikte yeni bir hayata başlamak üzere Yolanda, Marquesa ve Sor Rata'yla bitmektedir. Donmuş bir çerçeve, Marqueza'yla, kayıtsız bir şekilde bir yüzme havuzunda eğlenmekte olan Yolanda ve Tarzan 'mutlu çifti'ni (aynen alınmıştır) izleyen bir şempanzeyi gösteriyordu. Hiç kuşkusuz bu final sekansının *jettisoning*'i, Almodovar'ın çekimlerin ortasında karar verdiği, özdeşleşmenin Yolanda'dan Baş Rahibe'ye kaymasıyla aynı zamana denk gelmektedir. Ayrıca bu, onları, sempatiyle yaklaşan gözlemcilerin ciddiyetini çok net bir şekilde gördüğü bir bağlam içine yerleştirmekle, filmin farsa ilişkin unsurlarını sınırlamaya yarayan performans, kostüm ve müzik kodlarına da cevap vermektedir. Bu aynı zamanda Almodovar'ın gelecekteki filmlerinin belirtilerini ortaya koyacak bir vurgu değişikliği anlamına gelmektedir.

Emile Ardolino'nun Hollywood komedisi *Sister Act*'ta (1992) Whoopi Goldberg, bir cinayete tanık olduktan sonra San Francisco'daki bir manastırda saklanan gece kulübü şarkıcısını oynar. Almodovar filme itibar etmese de, konusunun *Entre tinieblas*'ı andırdığı çok açıktır ve İspanyol basını Almodovar'ın gerçekten yönetmen olmaya aday olduğunu söylemektedir.[26] İki film arasındaki fark, Almodovar'ın duygusal duyarlılık konusundaki farklılığını ortaya koymaktadır. Zira, filmin ünlü sözünün de ("Seks yok, alkol yok, erkek yok. Tarz yok") gösterdiği gibi *Sister Act*, arzu-

25) Angel S. Harguindey, "Pedro Almodovar: Toma la fama y corre", *El Pais Semanal*, 29 Eylül 1984.
26) M. Torreiro, "Interior de un convento", *El Pais*, 16 Aralık 1992.

nun kanunla çeliştiği basit bir karşı çıkış ya da aykırılık komedisi, baskıya karşı koyuşla birlikte sunulan bir hayat enerjisidir. Üstelik, Goldberg karakterinin ortaya koyduğu sınır tanımama vaadi de tamamen patriyarkal bir çerçeveye hapsolmuştur: Final sekansında rahibeler korosu, kendilerinin şehir içi faaliyetlerini görmeye gelen Papa için şarkı söylemektedirler. Dolayısıyla kadınların sesleri, erkek otoritesiyle meşrulaştırılarak, öyküsel anlatıma indirgenmiştir. Dahası, aşılmayacak tabulardan birisi de kadınlar arasındaki aşktır: Goldberg'e yüzeysel bir erkek aşkı sağlanmakta ve Maggie Smith'in Baş Rahibesi baştan sona frijit olarak kalmaktadır. Anlatımın sofu normatifliği bir yerde Goldberg'in performans tarzıyla (kendi karakterinden ironik ve ustalıklı bir şekilde uzaklaşma anlamına gelmektedir) azaltılırken, *Sister Act* kadınları temel çerçeveye yerleştirip anlatım öğesinden sorumlu kılsa bile, kadın bağımsızlığı ya da sosyal değişim ihtimalini yadsımaktadır. Tam tersine, bütün tutarsızlıkları ve karışıklıklarına rağmen *Entre tinieblas*'da, kadınların anlatımda yeni bir rol oynaması, lezbiyen aşkının özneleri ve nesneleri olarak işlev görmesi, manastırdan sokağa çıkması için belli bir alan bırakmaktadır. Bu, Hollywood'un hiç ulaşamadığı ve asla küçümsenemeyecek bir başarıdır.

4
(TOPLUMSAL) CİNSİYET, MEKÂN, TEMSİL
(*Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?*, 1984)



EV KADINI MODELİ

"Bien paga fuiste mujer."
"İyi para alıyordun, kadın."

Bunu Hak Edecek Ne Yaptım'da kamera jenerikten önceki sekansta, film ekibinin çalıştığı buz gibi soğuk Madrid meydanına bir vinç vasıtasıyla süzülerek girer. Arka planda üstü başı dökülen orta yaşlı bir kadın ihtiyatlı bir şekilde çekim ekibine doğru yürür. Keyifli bir şekilde yükselen mandolin ve akordion müziği *soundtrack*'te kaybolup gitmektedir. Kamera, bir savaş sanatları akademisine girer gibi yürüdüğü sırada dönüp, ekip elemanları-

na bakan kadın üzerinde dolaşmaktadır. Ekiptekiler filmde kullanılan işarete kilitlenmektedirler.

Almodovar'ın kendisi tarafından 'Godardvari' diye tanımlanan (Vidal, s. 136) bu sekans, yönetmenin dördüncü uzun metrajlı filmiyle ilgili bazı problemleri ya da paradoksları biraraya getirmektedir. Öte yandan bu, Almodovar'ın en natüralistik filmidir; filmde aksiyon, İspanya'nın başkentindeki şehir hayatıyla ilgili bildik sorunların (aşırı kalabalık, cehalet, suç işleme ve uyuşturucu kullanımı) çekilmez hale getirdiği tanınabilir bir şehir mekânı içinde sergilenmektedir. Diğer yandan bu film temsilin doğal karşılanmadığı, toplumsal olayların sadece kamera için yeniden sahnelenmekle kalmadığı, bu olayların perdeye taşındığında bağlı oldukları çeşitli sinemasal araçlardan (mizansen, ışık, performans) ayrılmasının da mümkün olmadığı bir filmdir. Ancak burada olduğu gibi, temsil ile gösterim arasındaki (ontoloji ve dil arasındaki) bu tereddüt sık sık, filmi meydana getiren çeşitli sinematik kaynaklar arasındaki giderilemeyen uyuşmazlığı kaydetmektedir; dolayısıyla, mizansenin dışarıdan gelen müzikle (Bernardo Bonezzi'nin) çeliştiği görülür. Almodovar da kadını çerçevenin merkezine yerleştirmekle, bir kez daha hâkim sinema uygulamasıyla ilgili aldatıcı arzu ve kimlik sorununu ortaya atmaktadır: Eğer kadının ekonomik bağımlılığı filmin gösterdiği kadar mutlaksa, feminen bir bakış açısının mücadele verilmeden başarıya ulaşması mümkün değildir, sadece var olduğunun düşünülmesiyle yetinilemez.

Gloria çalışan bir kadındır. Senaryo bize, onun çalışmaktan 'bitip tükendiği'ni (rajada) söyler[1] ve Maura'nın cesaretle ortaya koyduğu performansında, öteki filmlerin parıltılı aktrisi tanınmaz haldedir. İlk gördüğümüzde, diz çöküp döşemeyi ovalamaktadır; ancak bir yandan da, kıyafetlerini giyip maskelerini takmış kendo öğrencilerinin sopa kullanarak pratik yaptıkları yere bakmaktadır. Bir sonraki çekimde, öğrencilerle Gloria birlikte gösterilir; bir odada fark ettirmeden erkeklerin arkasında duran Gloria, onların partnerlerinin kafalarına vurmalarını taklit etmekte,

1) "You mate a mi marido" (yayınlanmamış daktilo yazısı), Madrid, 1993, s. 2.



Carmen Maura (Gloria) ve Juan Martınez (Toni), *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?*, 1984, Tartan Video, 1993 (fotoğraf: Antonio de Benito).

ancak savaş sopası yerine paspasının sapını kullanmaktadır. Bu, izleyiciye, bir kadının filmdeki erkeklere belli etmeden yaptığı hareketlerin gösterildiği komik bir sahnedir.

Bu çekimde sinemasal olarak ilginç olan şey, Almodovar'ın ilk filmlerinde nadiren kullandığı bir tekniğe başvurmasıdır: alan derinliği. Ayrıca bu çekimde hareketsiz kamerayla, mizansen ve ön plan ile arka plan arasındaki zıtlığın kullanımını da görmekteyiz. Arka planın sağ tarafındaki çıplak bir adam arkasından çekime girip duşun altına girerken, Gloria'nın ön planın solundaki bir yerden bir şey çaldığı görülmektedir. Yüzünü Gloria'ya (ve izleyiciye) dönen adam, işaret ederek ondan kendisine katılmasını ister. Gloria üstündeki hiçbir kıyafetini çıkarmadan söyleneni yapar; çiftin kendilerinden geçmiş bir halde cinsel ilişkiye girme çabaları önce duşa bakan yüksek bir açıdan, daha sonra yandan, şekil değiştiren camlar vasıtasıyla gösterilir. Gloria adamı tahrik etmeye çalışmakta, ancak (açıkça görüldüğü gibi) bunda kesinlikle başarılı olamamaktadır. Canı sıkılıp morali bozulan Gloria duştan ayrılır ve odadaki faaliye-



Chus Lampreave (büyükanne), *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?*, Tartan Video, 1993 (fotoğraf: Antonio de Benito).

tine döner: Kendo sopalarından birini kapan Gloria öğrencilerin yaptığı hareketleri tekrarlar; bu anda elindeki sopa dosdoğru kamerayı hedef almaktadır. Adam (Polo: Luis Hostalot) bulunduğu yerden ayrılırken, ikisi birden gözlerinden okunan pişmanlık ifadesiyle birbirlerine bakarlar. Adamın bakışında hayal kırıklığı ve huzursuzluk vardır (senaryo, s. 5)

Diego Galan *El Pais*'de (26 Ekim 1984) yayınlanan *Qué he hecho yo...?* başlıklı yazısında, Almodovar'm düzgün bir sinemasal tarz geliştirmesi gerektiğini ve bunun da fazlasıyla, aşırı derecede karmaşık ve uzun bir senaryoya dayandığını yazmaktadır. Bu ancak şeytanca örülmüş bir olaylar zinciriyle (sık sık yapıldığı gibi) söz konusu olabilirken, bu açılış sahneleriyle ilgili olarak beni ilgilendiren şey, onların diyalog açısından büsbütün eksik kalmasıdır. Maura'nın erkek şiddetinin ifadesi olan stilize edilmiş hareketleri durduk yerde taklit etmesi ve etkili bakışları, içinde bulunduğu kötü durumu ve yaşadığı hayal kırıklığına son vermek için harcadığı ölümüne çabaları ortaya koymaktadır. David Denby'nin *New York* dergisinde yazdığı yazıda (29 Nisan 1985)

belirttiği gibi, bu küçük nakış bütün filmi içine almaktadır: erkeklerin kendini beğenmişliği ve yetersizliği, kadınların aldatılması ve öç alma. Ancak izleyicinin duş sahnesine karşı tepkisini sorunlu hale getiren, diyalog eksikliğidir. Almodovar, Maura'ya çekimler sırasında, sanki böyle bir olay her gün yaşanıyormuş gibi, 'normal olarak hareket etmesi'ni söylemiş de aktrist, sahne çekilirken kendi huzursuzluğu karşısında kendini sınıyormuş gibidir (Vidal, s. 128). Eğer ahlâkdışılık ve aykırılık normal bir şeymiş gibi ortaya konursa (ve bu elbette ki Almodovar'ın komedi tekniğinin temel unsurlarından birisidir), o zaman izleyicinin bir kadının hayatındaki günlük trajedilere, ev içinde çalışma angaryasına karşı tepkisi nasıl olacaktır?

Gloria eve döndüğünde bulaşık makinesini doldurup fırına bir tavuk koymadan önce deterjanı koklar (bu faaliyetlerden ikisi de ev içi hayatından çekilmiştir). Küçük evin duvarları, renkleri ve desenleri birbiriyle ve idealize edilmiş kırsal sahnelerin (gezinmekte olan beyaz atlar) kitsch baskılarıyla fena halde çelişen duvar kâğıtlarıyla kaplıdır. Senaryo, ortamı, 'boğucu' ve (önemli bir kelime) *cutre*, 'rezil' ve 'berbat' olarak nitelendirir; belki de en iyisi Denby'nin kullandığı kelimeyi kullanarak çevirmektir: 'pasaklı'. Bu alana doluşanlar, Gloria'nın taksi şoförü olan kocası (Angel de Andrés López), tuhaf huyları olan kaynanası (Chus Lampreave) ve iki oğludur: ergen yaştaki uyuşturucu kaçakçısı Toni ve yine genç yaşta bir erkek fahişe olan Miguel. Akşam yemeği tam bir felakettir: Fırındaki tavuk yanmıştır ve şarap alacak para yoktur; Gloria'nın kocası, şişeleri istifleyip bir dolaba kilitleyen annesinden bir şişe soda satın almak zorunda kalır. Miguel, temizlenmek için elbiseleriyle birlikte duşun altına girecek olan büyükannesinin (daha önceki duş sahnesinin görsel bir yansımasıyla) üstüne kusar; Tony buzdolabında küflenmiş domates salçasından başka bir şey bulamaz ve annesi onu, yaşı büyük erkek sevgililerinin karnını doyurmasını sağlayamadığı için azarlar.

Almodovar *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?*'m gösterime girmesiyle ilgili olarak verdiği önemli bir röportajda,[2] ev kadınlarına olan ilgisinin, onların tarzın ötesine geçmiş olmaları, neredeyse bir tür film kahramanı olabilecekleri gerçeğinden kaynaklandığını söylemektedir; dahası, eğer Gloria gibi bir ev kadını da temizlikçi kadın olabiliyorsa, çeşitli sosyal ortamların ideal bir tanığıdır. Ancak bir ev kadınının başrol oyuncusu olarak seçilmesi sadece pragmatik bir şey değildir. Evdeki açılış sahnesi daha çok Gloria'nm evli kadınla ilgili Katolik idealinin grotesk bir deformasyonunu ortaya koymaktadır. Francocu evlilik klavuzları, kusursuz bir *casada*'nın, kadının (doğası gereği mutlu, hassas ve şefkatli) kocası için bencillikten uzak bir eş, yorulmak bilmez bir yuva kurucu ve ideal bir anne olma özelliklerini biraraya getirmesi gerektiğini bildirmektedir.[3] María Teresa Gallego'nun Falange'da yaşayan kadınlar üzerine yaptığı bir çalışmasında belirttiği gibi, kadınlara ev içi çalışma dışında kendisini ortaya koyma hakkı verilmemekteydi ve temel karakteristik özellikleri itaat etmekti.[4] *Permiso marital* (kocanın karısının işleri üzerindeki denetim gücü) ancak Franco'nun ölümü üzerine kaldırıldı;[5] 1981 yılına kadar yasal boşanma hakkı yoktu ve kürtaja (sınırlı koşullar altında) 1985 yılında izin verildi.[5] İspanya 1987'de (filmin gösterime girmesinden üç yıl sonra) bile, Avrupa Topluluğu içinde çalışan kadın oranı en düşük ve ev kadını oranı en yüksek olan ülkeydi.[6]

Bunu Hak Edecek Ne Yaptım? bir ölçüde, İspanya'daki çalışan sınıfa mensup kadınların baskı altında bulunmasının maddi koşullarına tanıklık etmiştir. Ancak bunu Almodovar'ın tipik bir özelliği olan, şahsına münhasır bir tarzda yapmıştır. Dolayısıyla bize sadece, Gloria'nın kocasının ona karşı sergilediği katı duyarsızlıklar, diyelim, yemek pişirmesi ya da ütü yapması şeklindeki buyurgan talepler gösterilmesiyle yetinilmemektedir. Ayrıca er-

2) Angel S. Harguindey, "Pedro Almodovar: toma la fama y corre", *El Pais Semanal*, 29 Eylül 1984.
3) Bkz. Dr. A. Clavero Núñez, *Antes de que te cases...: un texto de formacion prenupcial* (1946), 12. basım, Madrid, 1961, s. 282-296.
4) *Mujer, Falange, y Franquismo*, Madrid, 1983, s. 198, 200.
5) John Hooper. *The Spaniards*, Harmondsworth, 1986, s. 197.
6) Ian Gibson, *Fire in the Blood*, Londra, 1992, s. 90, 97, 105.

kek ayrıcalığının yazı vasıtasıyla yeniden ortaya konması da gösterilmektedir. Gloria'nın okuma yazması olmadığından, kocası oğluna kendi imzasını aynen kopya etmesini öğretir; bu, soyadı kadar önemlidir, der. Ancak bu taklit yeteneği filmin konusu üzerinde tipik bir rol oynar: Aile, Hitler'in yazdığı mektupların sahtesini yapmak gibi başarısız bir planın içine girer.

Aynı ölçüde şahsına münhasır olan bir başka şey de, Almodovar'ın bizzat kendisinin geleneksel *tonadilla* (Endülüs halk şarkısı) olan "La bien paga"ya (İyi Para Kazanan Kadın) dudak hareketleriyle eşlik ettiği bir video klibinin araya girmesidir. Bir hafif süvari askeri gibi giyinmiş olan Almodovar'a Scarlet O'Hara kılığında, tanıdık müzikal partneri Fanny (ya da Fabio) McNamara eşlik etmektedir. Bunun Gloria'nın ev içi düzeniyle ilgili acımasızlıklardan kaynaklanan, sebebsiz yere ortaya konmuş bir kamp eğlencesi olduğu çok açıktır. Fakat Almodovar'ın tarihe ve politikaya müdahalede bulunması hiç beklenmedik böylesi anlarda olmaktadır. Televizyonda klibi izleyen Büyükanne 'kendi zamanı'nın şarkıları üzerine nostaljik bir yorum yapmaktadır. Ailenin tarihini temsil eden kişi olarak İspanyol kültüründe belli bir (belki de fantazmatik) süreklilik meydana getirmektedir. Dahası şarkı, Gloria'nın kocasının sevişmek için sarf ettiği zalimce ve bencilce çabalara da uyar. Dolayısıyla montaj, ironik biçimde ve diyalogsuz olarak fahişelikle evlilik arasındaki paralelliğe işaret eder. Aynen şarkıdaki kadının öpücüklerinin 'bir avuç madeni para' karşılığında satın alınması gibi, Gloria da kendisine sağlanan çok az bir kazanç karşılığında kocası için hayatını heba etmektedir. Sunduğu cinsel hizmetler karşılığında iyi bir kazanç sağladığını söylemekse mümkün değildir.

Fakat burada bir başka tarihsel referans dikkat çeker. Almodovar'ın klipte eşlik ediyormuş gibi göründüğü sırada duyulan yüksek ve ağlamaklı ses, ilişkilendirilmiş ve sıklıkla kadınlar tarafından söylenen şarkılar konusunda uzmanlaşmış (burada olduğu gibi) Cumhuriyetçi şarkıcı Miguel de Molina'ya aittir (Vidal, s. 144). Dolayısıyla sound'da, videoda yer alan Fanny'nin gösterişli drag'ından başka, nesilden nesle aktarılan belli bir kültürel tarihe

tanıklık eden gizli bir akustik, transvestizm tutkusu söz konusudur. Ayrıca bu, hicivde gerçeği arayan, kadın kimliği ve vantrilogizm konusunda zayıflık gösteren Almodovar için de önemli bir emsal oluşturacaktır.

ŞEHİR/MEKÂN

ABUELA: *"Qué frio hace en este Madrid!"*
BÜYÜKANNE: "Sizin bu Madrid'de hava ne kadar soğuk!"

Aşırı derecedeki uzun çekimde yer alan büyükanneyle Toni'nin küçücük figürleri kasvetli gökyüzünde siluet şeklinde belirmektedir. Yaprakları dökülmüş bir ağaçla bir telgraf direği dışında tek bir bina bile görülmez. Almodovar birdenbire birincisinden 180 derece zıt bir kamera pozisyonuna yönelir. Figürler bir kez daha arka planlarının ağırlığı altında kalır; ancak bu kez perdeyi kaplayan ve gökyüzüne alan bırakmayan şey, işçilerin konutlarının bulunduğu kale gibi yükselen bloklardır.

Bu sekans, karakter üzerindeki belirleyici çevre etkisini ve bu çevrenin liminal doğasını ortaya koyar: Dış çekimler, Concepcion'un doğusunda kalan kenar mahallelerde, büyük bir şehrin itici kalabalıklığıyla kenar bölgelerin kaygı verici tenhalığını bir araya getiren bir ortamda çekilmiştir. Tamamıyla bu Madrid'e vurgu yapan *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?*'ın bölgesel hayattan ayrı düşünülmesi mümkün değildir; çünkü o, İspanya'nın farklı köylerinden gelen köylülerden meydana gelir (Vidal, s. 108). Bu sekanstaki tuhaf çift, tipik biçimdeki komik tarzda, kendilerini eve kadar takip eden bir kertenkeleyi bulmak için yolları üzerindeki bakımsız bir parkta bulunan ağaçların dallarına bakmaktadırlar.

Ayrıca, kule gibi yükselen konutlar ve parıldayan gökyüzü filmdeki mizansenin önceliğine işaret etmektedir. Gloria'nın sınıfsal ve ekonomik konumunun iç dekordan alındığı *cutre* zevkle nasıl belirlendiği daha önce dikkatimizi çekmişti. Senaryonun ortaya koyduğu gibi, filmde yer alan karakterler de içinde yer aldıkları dekorlarla tanımlanırlar. Barbie benzeri kapı komşu fahişenin (Veronica Forgué) tuhaf kıyafetler ve peruklarla dolu garip

bir gardırobu vardır; ev hayranı komşu Juani (Kitti Manver), "Madrid'in eteklerindeki mobilya mağazası gibi görünen" bir evde görkemli bir şekilde karşımıza çıkmaktadır, dolayısıyla içerikleri kitsch'ten ibarettir (senaryo, s. 129). Bloğun dışındaki burjuva Luca'nın (Gloria'nın temizlik işi yaptığı) evi, "içinde yabancı ülkelerden getirilmiş süs eşyaları, dergiler, kadın ayakkabıları, gazeteler ve resimler bulunan, topluma ayak uyduramayan sarhoş bir yazarın tipik bir biçimdeki evi" olarak tanımlanır (s. 57). Luca'nın psikiyatrist olan erkek kardeşinin çekimi, Penck tarzında kasvetli bir tekrenkli tablonun önünde yapılmıştır.

Burada, mizansen konusunda önemli olan, karakterlerin sınıflarına ve mesleklerine göre sınıflandırılması değildir sadece. Ayrıca, bu setlerde ortaya çıkan, karakterlerin genellikle gözden kaçırdıkları ya da göremedikleri uyumsuzluklar vardır. Genç Tom büyükannesiyle bir yatak odasını paylaşmaktadır; (senaryoya göre) bu "onların her birinin bir mix'idir". Duvarı, Aziz Anthony'nin bir basma resmiyle ağır bir metal poster kaplamaktadır (s. 17). Bu tür ayrıntıların izleyicilerin gözünden kaçması muhtemeldir. Fakat onlar, tarihin belli bir katmanına (aile içinde, şehirde), komedi ya da pathetik uyumsuzluklar içinde kolaylıkla yan yana yürüyen, uzlaşmaz farklı kültürler ve gelişme aşamalarının bir arada bulunmasına işaret etmektedir.

Şehirdeki mekân duygusu, mizanseni kamera çalışmasına bağlar. Almodovar'ın bizzat kendisi burada, öteki filmlerinden daha sık olarak dört tekniğe dikkat çekmektedir: sehpalı sabit kamera kullanımı; yakın çekimler ya da uzak çekimlerde boy çekimlerinin hâkim olması; oyuncuların çerçeve içinde ve dışında sürekli hareket halinde olması; son olarak, karakterlerin değişen ruh hallerine göre bir aşağı bir yukarı hareket eden kameranın yüksekliğinin değişmesi (Vidal, s. 119). Bu tekniklerin çoğu, izleme çekimi lüksüne izin vermeyen setlerin sınırlı doğasınca belirlenmektedir. Ayrıca onlar iyice hapsolmuş karakterlerin kapalı yerde bulunma korkularının artmasına hizmet ederler. Bunun yanında, ideolojik diye nitelendirilebilecek belli bir mekân duygusunu da yansıtmaktadır-



Jaima Chávarri (striptiz müşterisi), Verónica Forque (Cristal) ve Carmen Maura (Gloria), *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?*, Tartan Video, 1993 (fotoğraf: Antonio de Benito).

lar: Dolayısıyla içerideki uygulamaların 'subjektif' çekimleri, Gloria'nın esiri olduğu nesnelere ayak uydurduğunu göstermektedir. Burada, yağmur altında umutsuz bir şekilde dükkânların vitrinleri önünden yürüyerek geçtikleri sırada kameranın Gloria'yla Juani'yi takip edeceği bir izleme çekiminin imkânsızlığı görüldüğünden, çekimler dükkânların *içinden* yapılmıştır. Gerçekte bu sekans kurgusu, birlikte yapılan çok sayıda hareketsiz çekimden meydana gelmiştir. Almodovar'm kendisinin de belirttiği gibi bu, mekânın sabit, kameranın hareket halinde olduğu normal bir izleme çekiminin tersine döndürülmüş halidir. Tüketim eşyalarına para yetiştiremeyen Gloria, yalnızlığı içerisinde onlara, pek de o kadar onların kendisine baktığı gibi bakmamaktadır (Vidal, s. 121). Sonunda Gloria bir saç maşasının önünde dururken hipnotize olur.

Eğer mekân karakterler arasındaki sosyal farklılığı artırıyorsa, onları biraraya da getirebilir: Burjuva Lucas, Gloria'nın yanına gelir; çünkü o fahişe komşusunu ziyaret etmektedir. Philippe Rouyer'in filmle ilgili eleştiri yazısında belirttiği gibi, oyuncu kadrosu arasındaki karmaşık ilişkiler, onların aynı bina içindeki yollarının

kesişmesi sayesinde birbiriyle bağlantılı hale gelmektedir.[7] Ancak binalar *arasında* mekân duygusu çok azdır. Gloria bir noktada otobüs parasının olmadığını söyleyerek temizlik işinden eve yürüyerek gitmek zorunda kalır. Fakat mekânlar arasındaki hareket bize gösterilmez. Gerçekte, bize gösterilen bir tek yolculuk vardır, o da Lucas'ın havaalanına (Almodovar'ın en sevdiği mekân) ve yine onun Antonio'nun arabasıyla Almodovar'ın bulunduğu binaya gidişidir. Bu yolculuk, Concepcion yakınlarından geçen devasa bir çevre yolu olan M-30 üzerinde çekilmiştir. Dolayısıyla öyküsel anlatımla motive edilmektedir (taksi inandırıcı bir şekilde bu yolu takip eder). Fakat M-30 totemsel ve simgesel bir statü taşıyor gibi görünmektedir. Çevre yolu, daha içeriye ait ve tanıdık şehir yollarına açılan esrarengiz bir yoldur. Fakat aynı zamanda modernitenin bir sembolüdür. Gloria'nın kocası eski sevgilisiyle (bir Nazi şarkıcısı) buluşmayı planlarken Gloria'ya, gururlu bir tavırla, Frau Müller'i çevre yolunda bir tur atmaya götüreceğini, onun bundan çok hoşlanacağını söyler. 1974'te diktatörün ölümünden önce açılan (ve 'Barış Yolu' adı verilen) yol, görkemli Francocu modernleşme projesinin sonuncusu olmuştur ve yaygın olarak, büyük çaplı sosyal maliyetleri bilinmeyen 'resmi açılış sendromu'nun bir parçası olarak görülmektedir.[8] Dolayısıyla şehir gelişiminin ironik bir sembolü olan M-30, sadece modern şehrin değişen alanını göstermekle kalmayıp, aynı zamanda kökleri inatla taşralı kalmaya devam eden bir Madrid'le ilgili müthiş görüşü kabul ettirme yönündeki özgül tarihsel çabayı da göstermektedir. Gerçekte çeşitli yöneticilerinin anısına yaptırılmış görkemli anıtlar konusunda hiçbir eksiği bulunmayan şehirde M-30'un, izleyiciye gösterilen tek bilinen kamu çalışması olması anlamlıdır.

Dolayısıyla Almodovar'ın mekân konusuna yaklaşımının arkaik ve post-modern olduğundan kuşku duyulmamaktadır. Bir taraftan onun karakterleri, içinde yaşadıkları peyzaja 'oturtulan' ve kaybettikleri köklerine (taşradaki köyüne) özlem duyan asli kimseler (anne gibi) olmaktadır. Fakat diğer yandan onlar, birbirle-

7) "Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?: L'immeuble en folie", *Positif*, No: 317-318, s. 102-103.

8) Ayuntamiento de Madrid, *Madrid: Cuarenta años de desarollo urbano*, Madrid, 1981, s. 1-6, 220.

rinden ayrıldıkları ve doğrudan bağlara sahip olmadıkları bir mekân çokluğu içerisinde materyalleştirilerek (Gloria gibi) şehirden koparılıp ayrılmaktadırlar. Eğer, Mary Anne Doane'nın *Femmes Fatales*'da[9] ileri sürdüğü gibi modern teknoloji, sinema dahil, 'bir öznellik mekânsızlığı'nı (ki artık peyzaj içinde yer almamakta, adsız bir yere gitmektedir) etkiliyorsa, Almodovar bu gelişmenin öncesindeki ve sonrasındaki sahneleri muhafaza etmekte ve yeniden yaratmaktadır. Fakat aynen onun binasının yan yana getirilmiş, ayrı ve birbiriyle bağdaşmaz mekânlardan (aile evi ve genelev) meydana gelmesi gibi, mekânla ilgili bu farklı tarzların hiçbir açıklama yapılmadan biraraya getirilmesi de izleyiciye, kendi uyuşmazlıkları içerisinde kolaylıkla sunulmaktadır.

Bu farklı tarzların biraraya gelmesi kuşkusuz, tarihin ve coğrafyanın ısrarlı bir şekilde dil düzeyine çıkan yadsınmasıdır. Dolayısıyla Almodovar bize, huysuz Juani rolü için taşra aksanına olan hayranlığı (Jaén'li) nedeniyle Kitti Manver'i tercih ettiğini söylemektedir (Vidal, s. 2): Öyküsel anlatımda aksan söz konusu edilmemektedir; bununla birlikte sürekli olarak şehirdeki taşranın varlığı bildirilmektedir. García de León'la Meldonado da büyükannenin, 'bu' Madrid'de hava ne kadar da soğuk (özlemini duyduğu köyün tersine) şeklindeki şikâyetine dikkat çekilir (s. 86). İşaret sıfatının bu deyimsel kullanımı, büyükannenin karakterini ve filmin sonunda geri döndüğü *peublo*'ya olan özlemini özetlemektedir. Dolayısıyla, 1980'lerdeki şehir hayatıyla, tehlikeleri ve ince zevklerinin çarpık ve kurnazca bir anlatımını ortaya koymak için diyalogla mizansen biraraya gelecektir.

HİPER-GERÇEKÇİ KOMEDİ

> POLO: *"El Lagarto conocia al asesino."*
> POLO (Komiser): "Kertenkele katilin kim olduğunu biliyordu."

Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?'dan alınan üç tanıtım fotoğrafına bakalım. İlkinde saçları ıslak ve dağınık olan Gloria, alışveriş eş-

9) New York ve Londra 1991, s. 190.

yalarıyla tıka basa doldurduğu plastik torbalarıyla baş etmeye çalışırken bir otobüs garajında görülmektedir. İkincisinde, bir yatakta çok değer verdiği saç maşasını elinde sımsıkı tutan bir fahişe olarak keyifsiz bir haldedir ve yanında abartılı orgazma ulaşma hareketinin her belirtisini yansıtan bir müşterisi vardır. Üçüncüsündeyse, büyükanne göğsüne tırmanmaya çalışan kertenkeleye şefkatle bakmaktadır. Bu üç görüntü filmdeki gösterim tarzı yelpazesini göstermektedir: İkisi arasındaki rahatsız edici bir uzlaşma şeklinde (banal ve harika olanın uyumsuz olarak birarada bulunması) *straight* Yeni Gerçekçilik'ten (çalışan sınıfın hayatının belgelenmesi) sürrealizme (grotesk ve aşırılığın herhangi bir motivasyon olmadan birdenbire gerçeğe dönüşmesi) kadar. Komik ve trajik olanın uzlaştırılması oldukça zordur ve bu nokta, Almodovar'ın İspanyol sinemasında bir başka benzerinin olmamasının çok açık bir kanıtıdır. Gerçekten de, göğüsleri çıplak kadınların yer aldığı fotoğraflarda, elindeki torbayla perişan halde görülen Maura'yla İspanyol komedisinin son zamanlardaki çalışmalarında tekrar ortaya koyulmaya başlanan şehvetli rahiplerin yan yana getirilmesi tuhaftır.[10]

Almodovar, hem Rosellini hem de 1960'lardaki 'acımasız ve komik' İspanyol okul versiyonunu gündeme getirerek, sık sık kendi sinema uygulamasında Yeni Gerçekçilik'in etkisine atıfta bulunmaktadır.[11] Nuria Vidal'ın *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?* üzerine yazısına, özellikle uygun olan, modern dünyanın 'gerilim ve histerisi' konusunda Rosellini'den alınan bir kısa notla giriş yapılmıştır (s. 108). Film gösterime girdiğinde Almodovar'ın bizzat kendisi bu konuda, iç ortamda John Waters-tarzı bir parodiyi amaçlamadığını, ancak tamamen günlük hayatta olduğu gibi ('tal cual') bir ev kadını göstermek istediğini söylemektedir (s. 115). Fakat Almodovar Yeni Gerçekçilik'in çekim mekânını somut gerçeklik ya da gerçeğe yakınlaşma olarak gördüğü yerde bütün iç çekimlerini bir stüdyoda yapmayı yeğlemektedir. Sinema, diyor Almodovar, gerçeklik değildir (s. 118). Dolayısıyla Almodovar bu

10) Florentino Soria ve Jesus González Requena, *La comedia en el cine español*, Madrid, 1986, s. 187.
11) John Hopewell, *El cine español después de Franco*, Madrid, 1989, s. 445.

filmde kimi Yeni Gerçekçi kuralları kullanmaktadır; çalışan sınıfa mensup başkahramanlara, yerli diyaloguna yer vermekte ve toplumsal eleştiri imasında bulunmaktadır.[12] Almodovar sık sık sabit kamera kullanmakla çok beğendiği Yeni Gerçekçi eğilimle, kurgudaki mizansen önceliğiyle de buluşmuş olmaktadır. Burada verilen örnekler, bu yazının başında söz edilen, alan derinliğinin farklı mekânlar (egzersiz odası ve duş) arasındaki çapraz kurgunun yerini aldığı sahnelerdir. Ancak Bazin gibi teorisyenlerin, Yeni Gerçekçilerin onların bu tür tekniklerle "filme aldıkları gerçekliğin ontolojik bütünlüğüne saygı duydukları"nı[13] ileri sürdükleri yerde Almodovar, onları böyle bir üstün nitelikten yoksun bırakmaktadır. Aynı şekilde Yeni Gerçekçilerin, belli bir çıkar grubunun kendi filmlerinin ahlaki ifadelerinden esinlendiğini varsaydığı yerde, Almodovar'ın parçalı ve atomistik bir toplum görüşü filmin izleyicisinde böyle bir konsensüsün ortaya çıkmasına izin vermez.

Dolayısıyla, *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?*'ın tanınabilir bir tarihsel kategoriye oturtulan somut konulara (uyuşturucu kullanımı, fahişelik, göç) atıfta bulunduğu yerde bile, bu konulara yönelik ısrarlı bir tavır içine girmediği anlaşılmaktadır. Tony bir uyuşturucu satıcısı olabilir, ancak memleketine gitmek üzere Madrid'den ayrılırken annesine kazandığı paradan bir miktar para verir; fahişe komşu altın kalpliliğiyle ünlüdür ve Gloria'ya 'kız kardeşi gibi' davranmaktadır; ancak o da komşusu gibi tüketicidir ve elinde biriken (kitsch) 'değerli nesneler' üzerine kafa patlatır. Almodovar ahlâki sorumluluk almaya ve Yeni Gerçekçilerin toplumsal değişimine bağlı kalmaya karşı çıkmakta, fakat onların gündelik hayattaki insan hayatının ayrıntılarına saygıyla yaklaşma eğilimlerini korumakta ve güçlendirmektedir.

Dahası, Almodovar'a özgü çılgın komedinin içerisinde bazen, Yeni Gerçekçilerin ürkek bir şekilde kavgasını verdikleri eşcinsellik gibi 'konular' da yer almaktadır. Dolayısıyla Miguel

12) Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton, 1986, s. 22.
13) Peter Bondanella, *Italian Cinema From Neorealism to the Present*, New York, 1983, s. 32.

akşam yemeği için eve geç geldiğinde annesine, 'kendi' bedeninin 'kendisine' ait olduğunu söyleyerek, okul arkadaşımın babasıyla yattım, diye cevap verir. Vicente Sanchez-Biosca'nın belirttiği gibi buradaki mizah, çocuğun feminizmden alınan bir ifadeyi yinelemesine dayanmaktadır.[14] Bu ifadenin bağlamına yeni bir çerçeve kazandırılması, toplumsal pratikten tamamen ayrı olmayan, fakat onun üstünde bir yerlerde gezinen mesafeli ve 'ikinci dereceden' bir gerçekçiliğe yol açmaktadır. Elbette Gloria çocuğunun, sevgilisi tarafından beslenmemesine kafa yormamaktadır sadece. Bunun yanında, Miguel'in diegesis içindeki davranışının benimsenmesinin siyasal bir anlam ortaya koyduğu da çok açıktır. Rosellini'nin eşcinselleri, çalışan sınıfa mensup aileleri tehdit eden canavarlar olarak tanımladığı (*La citta aperta*'daki Nazi subayı) yerde Almodovar onları, mutlu bir şekilde olmasa da, aynı toplumla tamamen bütünleşmiş olarak göstermektedir. Cinsel tercihin tabu olarak görülmemesi (çocuğun kendi cinsel yönelimini normal olarak kabul etmesi), o çevrede makul görülenden sapma gösterdiği ölçüde tam bir sosyal anlam ortaya koymaktadır. Sanchez-Biosca'nın belirttiği gibi, Almodovar'da karakterle davranışı arasındaki ilişki önceden kestirilemez; ancak onun dünyası gerçek bir dünya işlevi görmeyi kabul etmese de, hâlâ ona dayanır.

Karakter, diyalog ve ortam arasındaki ilişkinin muğlaklığı bir başka eşcinsel açıklama sahnesinde de doğrulanır. Gloria, Miguel'i dişçiye götürdüğünde onun dişlerinin dolgusu için ödeme yapacak parasının olmadığını bilmektedir. Diş hekimi (eli açık Javier Gurruchaga tarafından oynanır) Miguel'i muayene ederken, Gloria ona çocukları sevip sevmediğini sorar. Senaryonun ortaya koyduğu gibi, "soru farklı anlamlara çekilebilmektedir". İkili anlam boşlukta kalır ve onların hiçbirisinde şaşkınlık yaratmaz; tam bir basitlikle karşılarlar (s. 78-79). Sahnenin sonunda Gloria gencecik çocuğunu dişçinin koltuğuna

14) "El elixir aromatico de la postmodernidad o la comedia según Pedro Almodovar", José A. Hurtado ve Francisco M. Picó, ed., *Escritos sobre el cine español 1973-87*, Valencia, 1989, s. 111-124 (121).

tüketimci bir cennet (üzerinde Sony hi-fi markalı bir müzik sistemi bulunan) 'yerleştirir'; bu arada fonda *one less mouth to feed* şarkısı çalınıyordur. Bu sahneyi bir kez daha çağdaş İspanya'daki geylerin gerçek durumlarının inkârı şeklinde okumak mümkün olsa da, bedensel olanın maddesel cinsel bütünlük üzerinde üstünlük sağlaması gerektiği şeklindeki uzlaşmaz varsayımıyla, suçu yoksulluk ve yoksunluktan sorumlu olanların üstüne atmaktadır. Ayrıca, burada senaryonun ortaya koyduğu performans tarzı önemlidir. Aynen ikili anlamın boşlukta kalması ve karakterler üzerinde hiçbir etki yaratmamasında olduğu gibi izleyici de, Carmen Maura'nın ciddi ve umut veren annesi ile Javier Gurruchaga'nın komik ve baştan çıkarıcı dil oynatması arasında kararsız kalmıştır.

Elbette bu, Gerçekçi ya da Yeni Gerçekçi normlardan sapma gösterilmesinin doğal olarak kural tanımazlık olduğu ya da kendi içinde sosyal ve cinsel eşitsizliği doğal halinden çıkarmaya yaradığını ileri sürmek anlamına gelmez[15] Bu daha çok, bir İtalyan eleştirmenin, Almodovar'ın daha az yaratıcı, nesneler açısından zengin, mantıktan çok duygulara dayanan ve görsel hazza daha çok dikkat eden yeni Avrupa sineması tarzına işaret ettiği şeklindeki görüşü ifade etmektedir.[16] Gianni Vattimo'nun post-modern başkent olarak Madrid üzerine notlarında ileri sürdüğü gibi Almodovar'ın eşcinselliğe ütopyacı yaklaşımında, kurtuluşun, ilk önce devrimci şiddete başvurmadan doğrudan zevke yol açabilen bir 'fantastik sosyoloji' olduğunu görmekteyiz. Tüketicilik gibi, sosyal meditasyonlardan çok az bir sapma göstererek hareket eden 'zayıf' bir devrimdir bu.[17]

Bu çok az sapma, evde beslenen bir kertenkelenin bir kedi ya da köpeğin yerini almasında görülmektedir. Gloria sonunda bir darbeyle (akademide öğrendiği kendo darbesiyle) kocasını öldürdüğünde, bu suçun tek tanığı kertenkeledir. Kertenkelenin her

15) Krş. Linda Williams, "'Something Else Besides a Mother': *Stella Dallas* ve the Maternal Melodrama", *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Christine Gledhill, ed., Londra, 1987, s. 229-325 (s. 304).
16) Federico Chiacchiari, *Cineforum*, No: 289, Kasım 1989; Sergio Naitza ve Valeria Patané, ed., *Folle folle folle Pedro! Il cinema di Pedro Almodovar*, Cagliari, 1992, s. 304.
17) *Sociedad transparente*, Barcelona, 1990, s. 70-71.

tarafı kan içinde kalmıştır. Yetkin olmayan detektifler gelir ve onlardan biri üstüne bastığı kertenkeleyi balkona fırlatır. Tamamlanmış haliyle tam olarak çakışmasa da, bu noktada senaryodan alıntı yapmakta fayda var:

> Dışarıda hâlâ yağmur yağmaktadır. Kertenkele kaldırımın kenarına düşmüştür, az miktardaki su akıntısı hayvanın vücudundaki kan lekelerini temizler. Bu kan Antonio, Gloria ve kertenkelenin kendi kanıdır. Büyükanneyle Toni sırılsıklam olmuş ağaç dallarını kullanıp, başlarını yağmurdan korumaya çalışarak sokağa inerler ve kaldırım kenarında ezilmiş haldeki kertenkeleyi görürler (s. 152).

Bize daha önce polis üstüne basarken, kertenkelenin bakış açısından bir subjektif çekim verilmiştir. Almodovar'ın hipergerçekçi komedisinin bu türden küçük ayrıntılarının, böylesi can alıcı ve ressam titizliğiyle gerçekleştirilmiş estetik ve grotesk kombinasyonlarda aranması gerekir.

CROSSING OVER

> GLORIA (a Toni): *"No olvides nunca que soy tu madre."*
> GLORIA (Toni'ye): "Annen olduğumu asla unutma."

Bunu Hak Edecek Ne Yaptım? Almodovar için birkaç bakımdan milat niteliği taşıyan bir filmdi. Ona ilk defa geniş bir bütçe verilmişti (70 milyon peseta) (Vidal, s. 124) ve İspanyol ticari gazetelerinden *Cineinforme*, filmin ülke çapında aynı anda gösterime gireceğini ve muhtemelen önceki filmleri izleyen uzman izleyicilerden daha büyük bir kitleyi çekeceğini bildiriyordu.[18] İspanya'nın korumacılığı kaldırmasının Madrid'deki Fransız filmlerinin sayısıyla Paris'teki İspanyol filmlerinin sayısı arasında yeni ve aşırı bir dengesizlik yarattığı (1985'te ikiye kırk)[19] bir sırada, film Fransa'da Almodovar'ın -biraz da ironik biçimde- şöhret kazanmasına hizmet etti. Örneğin ABD'deki ticari gazeteler, bir kerecik olsun

18) Anon., *"Un nuevo estreno"*, *Cineinforme*, No: 140, Ekim 1984, s. 12.
19) Jean Pierre Jeancolas, "Paris-Madrid aller retor: une conférence de presse espagnole", *Positif*, No: 304, Haziran 1986, s. 61.

Almodovar'ın ilgilendiği konuların ciddiyetine vurgu yapıyorlardı: cinsellik konusunu analiz etmesi, kadınların konumu ve aile konusunu ele alması.[20] Ayrıca, *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?* da etkili haftalık dergilerden yüksek düzeyde övgü aldı: *New York Times* onu 'küçük çaplı bir şaheser' olarak nitelendirdi.[21] Gösterim tarihinin gecikmesi nedeniyle eleştirmenlerin Almodovar'ın çalışmasından bıkkınlık duymaya başladığı İngiltere'de bile *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?*'ın çeşitli türden hayranları vardı. *Guardian*'ın eleştirmeni (aynen Amerikalılar gibi), Almodovar'ın ezilenlere sempati duymasına vurgu yapıyor;[22] komünist *Morning Star* onu, İspanyol işçi sınıfının yüreğinin derinliklerinden gelen bir çığlık" olarak nitelendiriyordu.[23]

Yabancı eleştirmenlerin Almodovar'ı kendi vatandaşlarından daha ciddiye aldığının güzel bir örneğidir bu. Bu sıralarda ona karşı kendi vatandaşları düşmanca bir tutum sergiliyor ve Almodovar'ın filmde sosyal ve cinsel eşitsizliklere gerçek anlamda eğilmesi konusunda isteksiz görünüyorlardı.[24] Bütün ülkelerden eleştirmenlerin birleştikleri ortak noktaysa, filmin ne kadarının önceden amaçlandığı şekilde gerçekleştirildiği konusunda gösterilen kararsızlıktı. Mizansenin göründüğü kadar pejmürde olması düşünülmüş müydü? Işık böyle solgun ve ölü mü olacaktı? Natüralistik olmayan sekanslara, Almodovar'ın oyuncularını sahneleri iyi oynama konusunda ikna etme yetersizliği mi yol açmaktadır sadece? Rastlantısal olarak, bu kendinin farkında olma sorunu, filmin ev kadını kahramanının ortaya konması şeklinde bir sorun da olabilir. Dolayısıyla, Laura Mulvey'in söylediği gibi, "Douglas Sirk'te karakterlere, aşkın farkındalık ya da bilgi sağlanmamaktadır"; onun filmlerinde, karakterlerin öyküsel anlatım içinde karşılık verebildiği mizansenle, sadece izleyiciye hitabeden ışık tarzı ve kamera hareketi gibi bu tür teknikler arasında bir çe-

20) Bkz. "Strat"ın eleştiri yazıları. *Variety*, 29 Ağustos 1984; ve *The Hollywood Reporter*, cilt 286, No: 14, 22 Mart 1985, s. 15.
21) Richard Grenier, "New Directors/New Films: 'What Have I Done' Depicts a Funny Unfamiliar Spain", 30 Mart 1985.
22) Derek Malcolm, 3 Ağustos 1989, s. 23.
23) Jeff Sawtell, 4 Ağustos 1989, s. 8.
24) Bkz. García de Léon ve Maldonado'da yer alan derleme eleştiri yazıları, s. 255-259.

lişki vardır (aynı şey Almodovar'da da göze çarpar).[25] Aynı şekilde psikanalitik teoride de anne bilgisi ve anne arzusu genellikle irdelenmeden geçilmektedir.[26] Burada Almodovar'ın feminizmle empati kurduğu yönündeki düşünceyi doğrulayan bir kanıt vardır. Gloria'nın kendi konumu hakkındaki bilgisi ister istemez sınırlı olmasına rağmen (kendisini çerçeve içinde yakalayan hareketli kameraya değil, çevresine cevap verebilmektedir), film boyunca bir özdeşleşme figürü olduğu çok açıktır. Oğlunun dışlanma şekli konusunda kesinlikle suçlanmamaktadır. Çocuklarını besleyip büyütme mücadelesi vermekte, ancak onlara karşı sık sık düşmanca ve kaba davranmaktadır. Gloria, ne soyunu yok eden ne de ona özen gösteren biridir, psikanalizdeki 'yeteri kadar iyi bir anne'dir.[27] Almodovar onu patriyarki dışında bir kadın arzusunun ifadesi olarak ortaya koyamasa da, (Gloria film boyunca seksüel olarak hayal kırıklığına uğramış halde kalmaktadır), en azından, devamlı olarak Gloria'nın bakış açısından çekim yaparak, onu içinde bulunduğu kötü durumdan sorumlu tutmayı kabul etmemektedir.

Kocasının ölümünden sonra Büyükanne'yle Toni otobüs garajından ayrıldıkları sırada Gloria oğluna, kendisinin annesi olduğunu hiçbir zaman unutmamasını söyler. Kamera Gloria'yı yakın çekimde, gözleri yaşlı ve kederli bir şekilde yürürken takip eder. Bu bir uzun çekimdir. Artık bomboş evine dönmüş ve kameranın objektifi 360 derecelik bir yavaş dönüşle onun bakış açısından bakarak evin boş halini kaydeder. Gloria'ın balkondan atlayarak intihara yeltendiği sırada, arkasındaki perde bir final anını karşı dairelerle doldurur. Gloria bir anda babasının yerini almak için dışçiden dönen genç oğlu Miguel'i aşağıya indirir. Babası ona, "Bu evin bir erkeğe ihtiyacı var," der. Kucaklaşırlar. Almodovar anneyle oğul arasındaki bu uzlaşma sahnesinin gerçek olduğunu ve filmin bir bütün olarak anneliği övme çabası içerisinde olduğunu söylemektedir (Albaladejo, s. 75). Ayrıca, *Bunu Hak Edecek*

25) "Notes on Sirk and Melodrama", Christine Gledhill, ed., s. 75-79 (s. 77).
26) Naomi Segal, "Motherhood", *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*, Elizabeth Wright, ed., Oxford, 1992, s. 266-70 (s. 269).
27) Winnicott'tan alınan bu terim için bkz. Segal, s. 267.

Ne Yaptım?, kendi annesinin de ilk defa yer aldığı (Büyükanne'nin *pueblo*'dan eski komşusu olarak) bir filmdir. Oğlanın ifadesi bağlam içerisinde ironik biçimde okunurken, bu melodramatik anın ciddi şekilde ifade edildiği konusunda çok az kuşku duyulabilir. Albaladejo onu "kuralların saydam bir şekilde ortaya konması ... kişisel ve çekincesiz bir samimiyet" olarak nitelendirmektedir (s. 22). Ayrıca, bu sekansların Bonezzi müziğinin *La ley del deseo*'nun aşk sahnelerinde yer aldığını da belirten Albaladejo, yine aynı filmde tekrarlanan Ödipal bir senaryo taslağı çıkarır: Nefret edilen babanın kaybından sonra gey oğul anne figürüne döner ve konu döngüsü kapanır. Burada benzerlik tam değildir, fakat cinsiyet rolleriyle ilgili ciddi anlatımı, şehir sorunlarını tartışmaya açması ve gösterim biçimleriyle *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?*, Almodovar'ın ilk dönem filmlerinin en tutarlı şekilde komik ve canlı olanı olarak durmaktadır.

5
İKTİDAR, HAZ VE GÖRÜNTÜ ÇILGINLIĞI
(*Matador*, 1986)



DİKİZCİLİK

"M. de matador y m. de mirar."
"Matador'un m'si ve bakmanın m'si."[1]

Bir kadın kendi banyosunda boğulmuş haldedir. Yüzündeki kan baloncuklarına bakılırsa boğazı kesilmiştir. Öteki kadının başı dairesel bir testereyle koparılmıştır. Bir erkek yüzünün aşırı derecede yakın çekimine yönelinmesi onu çok sarsıcı bir hale getirmiştir. Sonraki çekim adamın oturduğu sandalyenin arkasından yapılmıştır: Bacakları, ilk görüntülerin ortaya çıktığı TV

1) İspanyolca basın bülteni, Madrid 1986.



Assumpta Serna (Maria), *Matador*, 1986, Tartan Video, 1993 (fotoğraf: Jorge Aparicio).

ekranının iki yanındadır ve gözleri dönmüş bir şekilde masturbasyon yapmaktadır (çerçevenin hemen dışında). Daha sonra konuya dahil olma fırsatı verilmeden, bize bir sınıfı dolduran öğrencilere nasıl boğa öldürüleceği konusunda ders veren aynı adam (Nacho Martinez'in oynadığı Diego) gösterilmektedir. Kamera, özellikle absorbe edilmiş bir öğrencinin (Antonio Banderas) üzerinde durur. Bu pedagojik sahne, bir kez daha hiçbir açıklama yapılmadan, siyah saçlı bir kadının (Assumpta Serna'nın oynadığı Maria) yerleşik olmayan bir mekânda kaslı bir erkekle karşılaştığı arzu sahnesiyle çapraz kurgulanmıştır. Öğrenciler boğa yerine kullandıkları bir *carreton*'la (boynuzlu bir el arabası) uygulama yaparken, grafik ritimler ya da görsel ekoların yer aldığı bir sekanstaki çıplak kadın, adamı kemerinden tutarak yatağa sürükler. Öğrencilerden biri öldürme olayı üzerine yoğunlaşırken, üzerinde sımsıkı bir korseden başka bir şey bulunmayan Maria adamın üstüne tırmanır ve saçlarının arasından çıkardığı erkek cinsel organı görünümündeki sivri uçlu bir cismi ensesinin altındaki çukura batırır. Böylece, ölü partneri sayesinde orgazma ulaşmayı başarır; boğa güreşi eğitimi verilen akade-

miden Angel, gözleri kamaşıyormuş görüntüsü vererek bulutlu gökyüzüne bakar.

Matador'un bu ilk sekansı (1986) tam dikizcilik, feminizm ve inkâr sorunlarını ortaya koymaktadır. Öykülü sinemanın izleyicisi ister istemez mi erkektir? Kadın teşhirciliği kaçınılmaz olarak mı onun bakış nesnesidir? Bu heteroseksist seyir rejimi daima karşısında yer aldığı eşcinsel fantezinin reddine mi dayanır? Feminist ve gey psikanalitik teorisinin ortaya attığı bu genel sorular, Almodovar'ın en somut melodramında bir ölçüde sezilmekte ve ortaya çıkmaktadır. Ancak ben bu yazının sonunda tarihsel bağlam sorunu ve Yönetmen'in bu beşinci filmiyle, onun özel yapım, dağıtım ve İspanya içinde ve dışındaki gösterimle ilgili özel koşullar arasındaki ilişki üzerinde de kısaca duracağım.

Linda Williams *Hard Core: Power, Pleasure, and theFrenzy of the Visible*'da, Almodovar'ın burada sözünü ettiği, pornografiyle '*slice*' ve '*dice*' tarzları arasında var olduğu kabul edilen ilişkiyi irdelemektedir.[2] Sinemanın realist ontoloji ya da linguistik yapı olarak çatışan teorileştirilmeleri ile ahlâksal olarak olumlu görülen bir sinema sapkınlığı ya da doğuştan sapkın kabul edilen bir sinema örneği olarak grafik cinsel şiddetin farklı anlatımlarına dikkat çeken Linda Williams, bazı izleyicilerin korku filmlerini (ve onların hayali kuzenleri olan 'snuff filmleri') nasıl *hard core* pornografinin yerini alan filmler olarak gördüklerini ortaya koymaktadır: Penis girişinin yerini, daha kesin bir et delme eylemi olan bir diğeri almaktadır; inatla görülmemeye devam eden, kadın orgazmıyla ilgili istem dışı kasılma, ölümle sonuçlanan yeni bir görüntü çılgınlığı yaratmaktadır (s. 192-194). Carol Clover'den alıntı yapan Williams, bu türden seyir sadizmini sadece, hâkim sinema uygulamasının doğasında bulunan normalleşmiş sapkınlıkların aşırı bir örneği olarak gören teorisyenlere karşı çıkmakta ve seyircilikle ilgili bu tür küresel anlatımların hem feminen unsuru hem de erkek mazoşizmini baskı altına aldığını öne sürmektedir. İşkence içeren filmlerin hedef seyirci kitlesi olan genç erkekler bile, maskülen ve

2) Benim basımım, Londra, 1991. Son zamanlardaki pornografi üzerine sansür karşıtı daha fazla feminist bakış açıları için bkz. Lynne Segal ve Mary McIntosh, ed., *Sex exposed: Sexuality and Pornographi Debate*, Londra, 1992.

feminen, aktif ve pasif, sadistik ve mazoşistik olarak tarzlara ayrılan konumlar arasındaki belli bir salmımda, seyirci izleyici konumunda biseksüellikte yer alabilmektedirler (s. 204-206).

Matador İspanya'da gösterime girdiğinde kimi eleştirmenler tarafından 'pornografik' olarak nitelendirilmiş[3] ve İngiltere'de seks ve şiddet içerikli grafik kombinasyonuyla ilgili bazı kaygılar nedeniyle dağıtımı durdurulmuştu.[4] Ve açılış sekansında ortaya konduğu gibi, filmin temel karakteri Diego, üzerinde yaratılan etkinin insanlık dışı sadizme yol açtığı bir pornografi tüketicisi konusunda örnek bir çalışma oluşturmaktaydı (emekliye ayrılan boğa güreşçisi, videoda izlemekten zevk aldığı cinsel nitelikli suçları işleyen katillerin yaptıklarını yapmaktadır). Adamın tutkulu bir biçimde dikizlemeyi sürdürmesi (filmde daha sonra video ekranındaki Maria'ya bakarken tekrarlanmaktadır) başkalarıyla ilgili bilgiye yönelik ve onun üzerinde hâkimiyet kurma arzusunu ortaya koyuyordu. Ancak *Matador*'un İspanyolca tanıtım broşüründeki bir yazıya bakıldığında, Almodovar'ın filme belli bir psikanalitik kendilik dahil etmiş olduğu görülmektedir. Filmin başlığında kelime oyununa başvuran Almodovar, 'matador'un 'mata d'or'la aynı aynı anlama geldiğini söylemektedir; yani, 'tehlike işareti' olan uzun, altın rengi kadın saçı. Bu feminen fetiş (normalde saçlarını kahverengiye boyayan sarışın Serna bu filmde tersini yapmıştır) Almodovar'a, Brunel'in elli yıl önce yapılan *L'age d'or*'unu hatırlatmaktadır. Yönetmen, matadorun 'm'sinin aynı zamanda 'bakmak' ve 'ölüm'ü (*mirrar, muerte*) simgelediğini söylemeye vardırmaktadır. Dolayısıyla dikizcilikle ahlâklı olma arasında bir ilişki olduğu çok açıktır. Fakat kim bakmakta, kim ölmektedir? Almodovar'ın kendi sinopsisi, aşırı derecedeki arzularına daha uygun gelecek nesnelerin yerini alma arayışlarında karakterler arasındaki özdeşleşmeye vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla Maria Cardenal (birinci sekanstaki saç tokalı kadın) kasığına boynuz darbesi aldıktan sonra okuluna çekilen boğa güreşçisi Diego Montes'nin başvurduğu öldürme yöntemini kullanma ya da 'taklit' etme dürtüsü sonucu cinayet işlemeye sürüklenmektedir. Maria ve Diego'nun aynı 'cins'e ait olduğu söylen-

3) Pedro Crespo, *ABC*'deki eleştiri yazısı, 8 Mart 1986; Edurdo Gil du Muro, *Vida Nueva*, 22-29 Mart 1986, s. 58; Victor Vadorrey, *Hoja del Lunes*, 16 Mart 1986.
4) Bkz. Christopher Tookey, *Sunday Telegraph*'daki eleştiri yazısı, 8 Aralık 1991.

mektedir bize. Fakat ilk sekansta da gördüğümüz Diego'nun öğrencisi Angel, Diego'yla Maria'nın işlediği cinayetleri kendi üstüne alarak boğa güreşçisiyle tamamen özdeşleşmektedir. Almodovar sinopsisin final sahnesinde bize, Diego'yla Maria karşılaştıklarında, ne Angel ne de onların kendilerinin 'kaçınılmaz' olan sonuçtan kurtulamayacaklarını söylemektedir. Ve *Lo inevitable* (Kaçınılmaz) filmin çalışma başlığıydı.[5] Ancak ileride göreceğimiz gibi, filmdeki yansımalar (tekrarlar ve tersine döndürmeler) oyunu, kuşkusuz önceden belirlendiği şekildedir. Çünkü, çiftin arzuyla ilgili suçlarına ulaşma konusunda öncelik tanınan izleyicinin ayrıcalıklı bakış açısından bakıldığında, ilk sekansta da gördüğümüz gibi temel, heteroseksüel anlatıma (bir kadınla bir erkeğin sırayla, erkek cinsiyetli dikizci ve sadist konumlar aldıkları) genç Angel'in muğlak üçüncü terimi aracılık etmektedir. Görüntü çılgınlığının isteksiz alıcısı (kendi eylemleriyle hayal dünyasının ekranından yansıyan başkalarının işlediği cinayetler arasında ayrım yapamayan bir telepati) Angel, dolayımsız bir fantezi akınının hem kendini kaybetme hem de psikoza yol açmasının kanıtı olan bir dikizcilik örneğidir.

FETİŞİZM

DIEGO: *"Este es el lavabo de hombres, no has visto el letrero?"*
MARİA (con sorna): *"No te fies de las apariencas."*
DİEGO: "Burası erkekler tuvaletidir. İşareti görmedin mi?"
MARİA (yüzünü buruşturarak): "Görünüşlere inanma."

Daha önceki sekanslardan birinde Diego'nun kadınlara 'boğa gibi' davranılmalıdır şeklindeki öğüdünden esinlenen Angel, Diego'nun kız arkadaşı çıkan genç komşusu Eva'yı (Eva Cobo) gözetlemektedir. Biz önce Eva'yı, sanki bir dürbünle bakıyormuşuz gibi, bir duş sonrasında giyinirken izliyoruz. Bir odak değişikliğiyle Eva'nm yatak odasına çabucak bir yöneliş, önceki çekimin Angel'in bakış açısından yapıldığını ortaya koymaktadır: Biz şimdi onu karşı pencereden gözetleme yaparken görebilmekteyiz. Sonra iki genç adamın binadan ayrılışı gösterilmekte ve bir el kamerası

5) Pedro Almodovar ve Jesus Ferrero, "Lo inevitable", Madrid, 1986.

Eva'yı arkadan Madrid'in arka sokaklarından birinde yürürken takip etmektedir. Sokak lambasının düşürdüğü koyu gölgeler, Eva'nın canlı bir pembe renge sahip montu ve Angel'in kırmızı kazağıyla tezatlık oluşturmaktadır. Kamera daha sonra, Eva'yı dolaşırken ve kayıtsız bir şekilde kendini birden bir mağazaya atarken izlemektedir. Birdenbire sol taraftan Angel çekime girer ve onların arkasından Eva'yı bir dar sokağa sürükler. Angel'i, sırtı bir arabaya yaslanmış olan Eva'nın külotunu çıkarmaya çalışırken görürüz (yakın çekimlerle her ikisinin yüzü ve karın bölgesi sırayla gösterilir). Angel, elindeki kesme özelliğinden çok delme işlevi gören, İsviçre ordusunda kullanılan türden bir bıçakla tehdit eder Eva'yı. Birdenbire, yan taraftan, (giyinik haldeki) çiftin tam boy çekimine yöneliriz ve canlı bir mavi ışık parıltısı Angel'in orgazm halini gözler önüne serer. Bardaktan boşanırcasına yağan yağmurda Angel, yüzüne tokat atan kurbanından özür diler. Eva oradan ayrılmak için döndüğünde, ıslak zeminde ayağı kayıp düşer ve yüzünü yaralar. Eva sendeleye sendeleye uzaklaşırken, kamera aşağıya yönelip, yüzü gözü Eva'nın kan lekeleriyle kaplı olarak, baygın halde yerde yatan Angel'in görüntüsünü getirir.

Matador hakkında eleştiri yazısı kaleme alan bir İngiliz eleştirmen şaşırtıcı bir şekilde, ırza geçme teşebbüsüyle ilgili bir sahnenin kahkahalara yol açabildiği tespitinde bulunmaktadır.[6] Ancak Almodovar bu sekansta sadece mizah amacı gütmemektedir. O, bir kadının haksızlığa uğramasından çok adamın kendi içindeki çelişkilerle ilgilenmektedir: Angel, hocası Diego'yla özdeşleşmekte, ancak onun eylemlerini taklit etme konusunda başarılı olamamaktadır. Bu yüzden feminizm bize, tecavüzü bireyler *arasındaki* sosyal bir çelişki olarak görmeyi öğretirken, Almodovar burada erkek egemenliği sorununu (Eva, Angel'den önemli ölçüde daha kendine hakimdir) kabul etmemekte ve bireylerin kendi *içindeki*, gerçekleşmesi mümkün olmayan fantezi taleplerinin yarattığı ruhsal çelişkiler üzerine odaklanmaktadır.[7] İleride göreceğimiz gibi Angel, öteki karakterlerin ancak özlem duyabileceği imkânsız bir biseksüalite figürü olarak ortaya çıkmaktadır.

---

6) Anne Bilson, eleştiri yazısı, *New Statesman and Society*, 6 Aralık 1991.

7) Bkz. Margaret Whitford, "Rape: Political Perspectives", Elizabeth Wright, ed., *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*, Oxford, 1992, s. 364-366.

Dahası, eğer sinema (William'ın ileri sürdüğü gibi) ontoloji değil dil, varlıkların gösteriminin çevreden mesajın aracının önce gelmesi değil, o çevrenin mesaj aracı tarafından yaratılan olayların gösterimiyse, o zaman sinematografi ve mizansenin böyle bir sekansın anlamının bir parçası olması ve önceden belirlenmiş bir içeriğin basit bir aracı olmaması gerekmektedir. Dolayısıyla kamera çalışması ilk önce cinsel şiddetin doğru bir anlatımını ortaya koymakla birlikte (el çekimindeki kısa bir titreme), cicili bicili sanat tasarımı paleti ve dışavurumcu ışık tasarımı daha çok stilize edilmiş ve anti-realist bir kaydı işaret etmektedir. Mekân gerçek olmasına rağmen, yaratılan etki bir stüdyo setininki kadar uzak kalmaktadır. Almodovar bu sekansla ilgili olarak söylediği gibi, tek bir şehri sadece içinde gerçekleşen çekim süreci sayesinde bin tane şehre dönüştürerek, 'somut bir mekân'ı 'metaforik bir mekân' haline getirmiştir (Albaladejo, s. 79).

Ancak bu, böylesi bir stilizasyonun, şöyle ya da böyle, sinema dışındaki erkek egemenliği maddi gerçeğinin üstüne çıkabileceğini ileri sürmek anlamına gelmemektedir. Fakat *Matador* ilkin, çoğu feminist film teorisinin öykülü sinemanın özü olarak aldığı fetişistik ve teşhirci rolleri yeniden benimsiyor görünmektedir. Dolayısıyla, kadın kıyafetine güçlü bir vurgu vardır: Maria gösterişli kadın kreasyonlarıyla erkeksi iş kıyafetleri giymektedir; Eva filmin çoğu bölümünde kızıl renkli gelinlik elbise giymektedir; hatta annesi (emektar Chus Lampreave oynamaktadır) inanılmaz bir moda gösterisiyle onun yerini almaktadır (bkz. final bölümü). Bu kadın fetişleştirilmesi filmi hareketsiz kılmakta, baştan çıkarıcı bir şekilde estetik hale getirilmiş kaçış yolu sunarak erkek izleyicinin dikkatini hadım edilme tehlikesinden başka yöne kaydırmaktadır. Filmin ortalarında yer alan bir sahne bunun örneğini ortaya koymaktadır. Diego, Maria'yı aykırı tipteki yaşlıların kaldığı bir evden çıktıktan sonra takip ederken, Maria işlek bir yol üzerinde bulunan yüksek geçitte bir süre durur. Aşağıdan yapılan çekimde üzerindeki kızıl renkli pelerini kabarıp dalgalanmaktadır. Filmin en bariz ikonik sekanslarından biridir bu. Çekim mekânı güney Madrid'deki, on dokuzuncu yüzyıldan beri ünlü bir intihar etme yeri

olan 'Segovia Viaduct'tur. Kadınlık ve ölüm: karmaşık ve sık sık da hızlı gelişen aksiyonun, açıkça görülen 'göz kamaştırıcılığı', erkek izleyicinin fallus'la olan ilişkisini sürekli kılan kadının fetişleştirilmesine işaret eden bir filmdeki bu kısa kararsızlık anında, ikisi arasında var olduğu kabul edilen benzerlik.

Başka bir yerde Maria'nın figürü, heyecan yaratarak ve erkeklerin hadım edilme endişelerini gidererek, klasik ekran tanrıçası tarzıyla kesilip çıkarılmakta ya da gizlenmektedir. Dolayısıyla, Angel onu ilk başta ziyaret ettiğinde sadece kızıl renkli dudakları görülmekte, yüzünün üst yarısını hapishane parmaklıkları maskelemektedir. Ya da Diego ilk gördüğünde Maria egzost dumanı içinde kalmış bir şehir ikonudur. Mary Ann Doana, öldüren kadın örtüsünün (hem yakınlık hem uzaklık, hem yüzeysellik hem derinlik veren) fallusa bir meydan okuma olarak ortaya koyulabilen, ancak ondan kaçamayan aldatıcı kadın gücünün sınırlarını göz önüne serdiğini ileri sürmektedir.[8]

Fakat, eğer Almodovar sadece, çözülmesi gereken erkek hayal gücü için bir 'bilmece' olarak tasarlanan kadın bedenini parçalara ayıran ve gizleyen öykülü sinemanın fetişleştirici etkisini yeniden benimsiyor görünse de, filmdeki diğer noktalarda kadın kastrasyonu ve teşhircilik erkek egemenliğine 'kan kaybettirmektedir'. Dolayısıyla Diego, Maria'nın fetişistik dürtülerinin bir nesnesi durumundadır: Maria onunla bir 'tapınak'ta geçirdiği anılarını evindeki boğa güreşçisi için saklamaktadır. Gördüğümüz gibi, Maria'nın aşağıdan bir fallik otoritesi konumunda çekilmesine benzer şekilde, daha sonra Diego (ve Angel) da sık sık, akla uygun bir şekilde, İspanyolca'da *picados* ('pike yapmak' anlamına gelen *picar*'dan geliyor; aynı zamanda 'batmak' ya da 'delmek' anlamına gelir) olarak bilinen yüksek açılarla yukarıdan çekilmektedir. Çoğu sekansta Diego hareketsiz kalmakta (aksıyor) ve kamera onun üzerinde dolaşmaktadır; ancak Maria çerçeveye dikey olarak girmektedir (açılış sekansında ilk kurbanını bağladığı zaman olduğu gibi).[9]

8) *Femmes Fatales*, New York, 1991, s. 49-56.
9) Glenn Ford ve Rita Hayworth'un benzer çerçeveleri için bkz. Doane, *Gilda* (s. 99-101).

Ancak Ödipal-öncesi bir fallik feminiteyi kutlamak elbette feminizmden kaçmak anlamına gelmez; tam tersine. *Matador* daha çok ve daha sıklıkla, bir bulaşma ya da tersine dönebilirlikle ilgili grafik kodundaki cinsel farklılıkların fantastik bir şekilde ortadan kaldırılmasını işaret etmektedir. Maria batıracağı yeri erkeğin ensesine koyduğu bir ruj iziyle belirlemektedir ve kendi siyah-beyaz takım elbisesindeki kırmızı renkli ruj izini silmek için bir sinemada girdiği yer erkekler tuvaletidir.[10] Eğer cinsel farklılık, Maria'nın bu sekansta Diego'ya alaycı bir şekilde söylediği gibi, sadece bir görünüşler meselesiyse, o zaman özneler kendilerini arzuladıkları fallik bölünmenin hangi tarafına koymayı tercih edeceklerdir? Bütün bu değişikliğin bir ayna üzerinden çekilmesi bir belirti niteliğindedir. Daha sonraki bir sekansta Komiser figürü (Eusebio Poncela) akademinin bahçesinde konuştukları sırada, Diego'yla Angel arasındaki çerçeveye girmektedir; fakat hemen sonraki çekimde Diego'yla, eşcinsel ikilemeyi bozan üçüncü terimini ortaya atan Komiser arasına giriveren Maria'dır.[11] Bu grafik simetrilerden daha az ortada olan, sound köprülerinin kullanımıdır (sekanstan sekansa diyalog ya da efektlerin dağılması). Filmin sonuna doğru Maria'nın dışarıda kendisini izleyen Diego'yla birlikte bir dükkânın vitrininden çevrilen kamerayla yüz yüze geldiğini görürüz. Diego'nun kafası Maria'nın görünmesini giderek engellerken soundtrack'taki bir ses, ay tutulmasını andırırcasına giderek duyulmaz olur: İki yıldız biraraya geldiği anda ışıkları sönüp karanlığa gömülür; fakat kısa süreli yakınlaşmalarında her ikisi de karanlık ve alev alev yanan yeni bir parlaklığa sahip olmaktadır. Sonraki çekimin ortaya koyduğu gibi duyulan ses, Angel'in psikiyatristinin (Carmen Maura) sesidir; hastanede ona bir şeyler okumaktadır. Bu görüntü, Almodovar'ın âşıkane rolünü oynamaya çalıştığı o 'soyutlama'nın hoş bir örneği olmaktan ibaret değildir sadece. Aynı zamanda görselliği ve işitselliği-

10) Bkz. Peter Evans, "Almodovar's *Matador*: Genre, Subjectivity, and Desire", *Bulletin of Hispanic Studies*; bu sekansla ilgili, Maria'nın bir 'Ödipal dönem-öncesi maskülinite' iddiasına atıfta bulunan bir anlatım.

11) *Gilda*'daki, Doane tarafından bir kez daha analiz edilen üç taraflı çerçeveyi kıyaslayınız (s. 113).

nin, cinsel farklılıkla ilgili fantastik çözümünün, hem arzulanan hem de korkulan özneler-arası bir birleşmenin zevkli yanları ve tehlikeleriyle örtüştüğünü göstermektedir. Dolayısıyla *Matador*'daki feminen fetişleştirme, sonuçta, seksüel farklılığın kırılganlığını işaret etmektedir. Kadının kanayan yarası erkeğe sirayet ettiğinde, (Elizabeth Grosz'un ifadesiyle) "sadece erkeklerin kadınları nasıl nesneleştirdikleri değil, aynı zamanda tehdidin, kadının kastrasyona uğratılmış olarak algılanılışında fallik masküliniteye yönelik olduğunu da göstermektedir bize".[12]

İNKÂR

ANGEL: *"Vengo a denunciar una violacion."*
COMISARIO: *?Te han violado?"*
ANGEL: *"No. Yo he sido el violador."*
COMISARIO: *"Estas seguro?"*
ANGEL: "Bir tecavüz olayını bildirmek için geldim."
KOMİSER: "Size bir şey oldu mu?"
ANGEL: "Hayır. Tecavüz eden benim."
KOMİSER: "Bundan emin misiniz?"

Matador, Almodovar'ın kadınla erkek arasındaki aşkı en raspodik bir şekilde ele aldığı bir filmdir. Oysa Yönetmen, bu filmin kadınla erkek arasında değil, aynı 'cins'ten iki insan arasındaki bir aşk hikâyesi olduğunu söylemektedir: Başkahramanın görünüşteki heteroseksüelliğine rağmen, var olan ilişki gerçekten aynı cinsten iki kişi arasındaki bir 'eşcinsellik' ilişkisidir (Albaladejo, s. 81). Burada heteroseksüellik kabul edilmese de, başka yerlerde nekrofiliyle kıyaslanır. Diego cinsel ilişki sırasında içine girdiğinde, kız arkadaşı Eva'dan bir 'ölüyü oynaması'nı istemektedir ve asıl senaryoda izleyici, Diego'nun orgazm anında Eva'nın 'zevk alma ifadesi olan iç çekişleri' başladığında, onun rolünün ölüyü oynamaktan ibaret olmadığını anlamaktadır (s. 43). Eva'nın bedeninin istem dışı kasılmaları, Diego'nun alloerotizm pratiğinden

12) "Fetishization", ed. Elizabeth Wright, *Feminism and Psyhanalysis: A Critical Dictionary*, Oxford, 1992, s. 117-118.



Antonio Banderas (Angel) ve Nacho Martinez (Diego), *Matador*, Tartan Video, 1993 (fotoğraf: Jorge Aparicio).

ayrı düşünülemez hale gelen otoerotik ve pornografik dikizciliğinin gerçekliğini akla getirmektedir.

Angel'in Eva'ya tecavüz etme girişimini eşcinsel bir panik halini motive eder: Dieo'ya ve kendisine eşcinsel olmadığını kanıtlamaya çalışmaktadır. Bununla birlikte, aynı ölçüde şiddetli karşı çıkışları kabul edilmekle kalınmamakta, eşcinsellik sorunu filmde devamlı olarak işlenmektedir. Dolayısıyla, Maria'nın adamakıllı erkeksileşmiş kadınlığı (Almodovar 'bir balerin gibi' rol yaptığını söylemektedir, Albaladejo, s. 81) karşısında hadımlığı simgeleyen yaralı Diego'nun bakir Angel karşısında phallusu temsil ettiğini söyleyebiliriz: Çiftin bir bilardo sopası üzerine karşı karşıya geldiği daha önceki sekanslardan birinde Angel, 'bu oyunun nasıl oynandığını bilmediği'ni ve o güne kadar kesinlikle bir kadınla yatmamış olduğunu itiraf etmektedir. Ancak, isminden de anlaşıldığı üzere, Angel sadece cinsiyetsiz olmakla kalmaz. Diego'nun, erkekleri tercih etmesinin iyi olacağı şeklindeki öneriye cüretkâr bir şekilde karşı çıkmasına rağmen Angel, filmi bir bütün olarak berbat edecek kadar karakte-

rinin ötesine geçen bir inkârlar burcunun merkezi haline gelmektedir.

Garafik eşleşmeler, Diego'yla Maria arasında olması beklenen ancak erkekler arasında gerçekleşen bir özdeşleşmeye ya da birleşmeye işaret eder. Dolayısıyla, ilk defa polis karakoluna gittiğinde yüzü, nöbetçi Başkomiser'in yansıması eşliğinde pencereden görülmektedir: Farklı yönlerden yüz yüze gelseler de, görüntüleri çakışmaktadır. Başkomiser, Angel'in tecavüzcü olduğuna pek inanmaz ve daha çok onun tecavüze uğrayıp uğramadığı konusunda sorular yöneltir. Böylelikle Angel, ancak Diego'yla Maria'nın fantastik inkârında başarılabilecek olan, erkekler arasındaki 'aktif'-'pasif' ilişkilerinin gerçek tersine döndürebilirliğinin farkında olmadan ortaya konan bir göstergesi şeklinde işlev gören rahatsızlık gösterir.

İnkâr, fetişizme bağlıdır. Aynen fetişizmde olduğu gibi kadın kastrasyonu benimsemekte ve yadsınmaktadır; dolayısıyla ilkinde bu baskı sürdürülürken bile, baskı altındaki bedenin maddi bilince girmesi sağlanır. Ayrıca, D.A. Miller'ın ileri sürdüğü gibi, sinemada eşcinsellik sorununa kesinlikle kayıtsız kalınamaz, 'bilinçsizce yapılan bir gönderme' olarak nitelendirilip bir kenara atılamaz.[13] Diego'nun Angel'e yönelttiği soru film boyunca boşlukta kalır. Ve boğa güreşçisi, genç adama, Başkomiseri bir 'muamma' olarak, 'tanımlanması zor' biri diye anlatır. Angel çerçeve içinde devamlı olarak öteki karakterlerden daha gergin olarak çekilmekte, çırılçıplak soyunmakta ve kırmızı kıyafet giymektedir; gözleri mistik bir haz duyarak gökyüzüne bakmaktadır. Faaliyetsiz şeklinde tanımlanan (cinsel ilişkide bulunamayacak ve cinayet işleyemeyecek; kan gördüğünde bayılıp düşecek) karakterlerden birisi olarak öykülü sinemanın fetişleştirilmiş, feminen nesnesine Maria'dan daha istikrarlı uyum sağlamaktadır. Senaryo onun, cinayet kurbanlarının fotoğraflarını gördüğü zaman kapıldığı, 'neredeyse hipnotik bir durum'a varan 'tuhaf bir tahrik' olma halini ortaya koyarak bu niteliği onaylar(s. 35). Hastanede yatan Angel, 'hayal âleminde yaşayan birisi' gibi konuşmakta, söz-

13) "Anal rope", ed. Diana Fuss, *Inside/Out: Lesbian Theories*, Londra, 1991, s. 119-141.

leri 'bir vahiy anlamı' taşımaktadır (s. 92). 'Aynı cinsten' kadınlarla erkekler arasındaki ortadan kalkmış cinsel farklılık burada, (ara ara) fallik erkekle (Diego) onun silik, ruhsal hayranı arasında yeniden ileri sürülür. Ancak Angel'in kadınlaşmasının varacağı yer psikozdur. Kendisiyle dünya arasında (kendi arzularıyla telepatik halüsinasyonları arasında) ayrım yapamayan Angel istem dışı kasılmalar ya da beden 'eksitasyon'ları göstermekte, gizemli ya da orgazmla ilgili haz sahnesi izleyicisine hitap eden görüntü çılgınlığını ortaya koymaktadır.

Senaryonun da ortaya koyduğu gibi, çekingenliği ve kendine güven duyma eksikliği olmasaydı, Angel'in çok çekici olması mümkündü (s. 1). Tipik bir inkâr davranışıyla eşcinsel bakış ihtimal (hatta yayınlanmamış bir metnin özel bir yerinde bile) ortaya koyuluyor ve reddediliyordu. Bunun yanında filmde, izleyiciye görsel bir eşcinsel bilgi sunan Başkomiser gibi ikinci dereceden bir karakter daha vardır. Filmin ortalarındaki bir sekansta (senaryoda yer almayan bir sekans) bize, kamera objektiflerinin, bir balet çalışmasını andırır şekilde boğa güreşi sınavı verdikleri sırada genç erkek öğrencilerin kasık bölgeleri üzerinde yavaşça dolaştığı bir montaj gösterilmektedir (bu mekânda geçen daha önceki sekanslarda görülen kadın öğrenciler yoktur). Aynen filmin başındaki görüntüler gibi, dikizcilikle ilgili bu sahnenin bakış açısı da sağlam değildir. Sonuç olarak bize yansıtılan, kısmen yapraklar arkasında gösterilen ironik ve hoş bir Komiser figürünün ters çekimidir. Öğrencileri yönlendiren Diego'nun ilk başta gözetleyiciyi görememesi önemlidir: Dolayısıyla durum, hareket halindeki bir gövdenin saklanan bir gözetleyiciye (ağacın arkasına ya da sinemada) istemeyerek gösterildiğini bildirmektedir.

Almodovar, filmdeki ikinci dereceden rol alan karakterlerin, asıl çiftin etrafında dönen 'zombiler' olduklarını söyler (Albaladejo, s. 83). Ancak Komiser'in öznelliği filmde, görünüş tarzı sayesinde etkileyici şekilde vurgulanır. Dolayısıyla senaryonun da kabul ettiği gibi, doğası gereği "ölçülü, kuşkucu ve duygusallıktan uzaktır"; fakat kendisini Angel'in savunmasız ve gizemli güzelliği karşısında büyülenmiş olarak bulur (s. 26, 35). Dikizci

(Diego gibi) Komiser de örtülüdür, görülebilirlik alanına taşınması gereken bir karanlık arzular nesnesidir. Dolayısıyla o, daha önce biseksüel Angel'de gördüğümüz tersine dönebilirlik içerisinde yer almaktadır. Kameranın genç öğrencilerin bedenleri üzerinde dolaşıp durması da çok önemlidir; çünkü bu, film teorisinde sıkça karşılaşılan iki sorunu gündeme getirmektedir. Birincisi, erkek teşhirciliğidir (elbette klinik olarak kadınlarınkinden daha sık olan). Aksiyonun etkileyici bir hareketsizlik karşısında kendine yer bulamadığı durumda ortaya çıkan o fetişleri kadınlardan çok erkeklerin yarattığı bir öykülü sinema düşünmek mümkün müdür? İkinci soruysa, kadınlarla ilgili olan, yani heteroseksüel fetişizmdir. Naomi Schor son zamanlarda, "kadın fetişizminin görülemez ve teorize edilemez olduğunu, çünkü onun, *erkekler üzerine* olan fallus kültürünün yarattığı fetişleştirme demek olan, fallosantrizm fallus-merkezcilik kuralıyla çakıştığı"nı[14] ileri sürmektedir. O ayrıca, daha önce de belirtildiği gibi, kadınların fetişizm şeklinin, Maria'nın Diego'yla metonimikal olarak ilişkilendirilen nesneler kültü (ritüel enstrümanları ve boğa güreşi kostümleri) içinde filmin çokça vurguladığı bir aktivite olan, anıların biraraya getirilmesi olduğunu bildirmektedir. Dolayısıyla, aktif, arzulayan bir bakışın kısmi ve pasif nesnesi olarak erkek bedeninin nesneleştirilmesinin ancak, bakış açısı hâkim bir görünürlük rejimiyle ilgili olma eğilimi gösteren bir gey, erkek gözetleyicinin varlığıyla mümkün olduğu söylenebilir. Bu, Pauline Kael'in, genellikle olumlu şeyler söylediği eleştiri yazısında, bu sekansın zamanlamasını eleştirmesi gerektiğini söylemek anlamına gelecektir.[15] Oysa *Matador*'da bu ihtimal, bu şans (heteroseksüel bir izleyici için daima zamansız kalacaktır) yüksektir, çabucak yadsınacaktır sadece. Komiser, Almodovar'ın çalışmasında cinsel aktivite (görünüşünden başka) yüklenmeyen birkaç karakterden biridir: Hatta o, kadın psikiyatristin seks yapmama güvencesi vererek yatakta dostça bir gece geçirme teklifini bile kabul etmemektedir.

14) "Fetishism", ed. Elizabeth Wright, *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*, Oxford, 1992, s. 113-117.
15) *New Yorker*, 16 Mayıs 1988.

Aynen fetişizmin, gerçekleşeceğine çok inanılan kadın kastrasyonu karşısında bir savunma ve kadının fallusunun yerini başka nesnelerin almasıyla gerçekleşecek kastrasyonun bir yadsıması olması gibi, eşcinsellik de yalnızca inkâr edilmek üzere onaylanabilmekte, yalnızca baskının sürdürülmesi koşuluyla bilince girmesine izin verilmektedir. Bu yüzden, Diego'yla Maria, kadının kanayan yarasının tekrar ve tersine döndürüldüğü bir karşılıklı dans sahneleseler ve Angel aktifle pasifin birleştirildiği biseksüel bir pozisyonun gerekliliği ve imkânsızlığını ortaya koysa da, Komiser (ironik ve duygusallıktan uzak bakışıyla), gey erkeklerin, sayesinde hâkim bir görünürlük rejimiyle uzlaştıkları kayıp ve *pathos*'un öykülü sinemanın normalleşmiş sapkınlıklarına kısa yoldan ve zamansız olarak ulaşmasına izin verildiğini göstermektedir.

MİLLİYET MESELESİ

"España dividida."
"İspanya bölündü."

Matador'un jenerik sekansından önceki ilk başlıklar, filmin Kültür Bakanlığı tarafından desteklendiği ve İspanyol devlet televizyonuyla işbirliği içerisinde gerçekleştirildiğini gösterir. Resmi rakamlara göre, filmin 70 milyon pesetalık resmi bütçesinin yarısı, yapıma başlanmadan önce verilen devlet yardımıyla karşılanmış ve bedel olarak filmin gösterime girmesinden sonra elde edilecek gelir gösterilmiştir. Sadece 'özel sanatsal niteliğe' sahip olan filmlere verilen yüzde 25'lik yardım bu rakama dahildir.[16] *Matador* gösterime girdiği 1986 yılında iç piyasadaki en başarılı İspanyol filmleri içinde üçüncüydü; yaklaşık 1 milyon pesetalık bir hasılata ulaşmış ve 300 binin üzerinde izleyici tarafından seyredimişti.[17] Popüler bir fars ve star olarak günümüzün en fazla kazanç sağlayan aktörlerinden ikisinin yer

16) Ramiro Gómez B. De Castro, *La producion cinematografia española: de la transicion a la democracia*. Bilbao, 1989, s. 252.
17) Francisco Llinas, *Cuatro años de cine español, Madrid*, 1987. s. 99.

aldığı saygın bir edebiyat klasiği uyarlamasıyla sağlanabilirdi bu ancak.[18] 1985 yılında çekim aşamasındayken teşvik alan filmlerden biri olan *Matador*, devlete olan toplam borcun düşmesinden sonra yapımcılara en fazla para bırakan dördüncü filmdir, yaklaşık olarak 30 milyon peseta. Bir kıyaslama yaparsak, hem bütçe hem de aldığı teşvikler açısından Almodovar'ın filminin iki katına çıkan Saura'nın *El amor brujo*'su (Büyücü Aşk) yaklaşık 5 milyonluk bir borç bakiyesi (devlete borçlu) veriyordu (Gómez B. De Castro, s. 252).

Bu durumun açıkça gösterdiği, *Matador*'un İspanyol izleyicisiyle, ulusal temalar üzerine kurulmuş öteki filmlerin (Saura'nınki gibi) iş yapmadığı özgül bir tarihsel zaman diliminde, Almodovar'ın önceki çalışmalarından daha çok duygusal bir bağ kurmayı başardığıdır. Her ne kadar yönetmenin kendisi bunu kabul etmese ve boğa güreşine karşı ilgisinin olmadığını söylese de (Albaladejo, s. 80), o dönemde *corrida*'ya duyulan ilgide bir canlanma olduğu görülmektedir. Bir rastlantıyla, *Matador*'un çekimi aynı dönemde yapılmıştır. Yine o dönemde Katalan Antoni Ribas *El primer torero porno* (İlk Boğa Güreşi Pornosu) adıyla bir seks komedisi çekiyordu. *Matador*'un İngiltere ve ABD'deki geciken gösterimi gerçekleştirilirken eleştirmenler, onun ya 'İberyalı' geçmişine[19] vurgu yapma eğilimine girmişler ya da İngilizce konuşan izleyicilerin İspanyol şakaları ve altmetinleri anlamayacağı[20] konusuna dikkat çekmişlerdi; zira İspanyollar ın gözünde milliyet meselesi çok daha karmaşıktı. Daha anlayışlı olan eleştirmenler (Vicente Molina Foix ve José Luis Guarner gibi) Almodovar'ın radikal geleneği", *españolada*'yı zarif bir şekilde doğallığından çıkararak ve "İspanyollar için hayranlık uyandıran bir saçmalık eseri" yaratarak, fanteziye dönüştürdüğünü ileri sürmektedirler.[21] Bu yüzden yabancı eleştirmenler filmi, gerek sinemayı gerekse tarihi aştığı varsayılan ulusal özellikleri temsil etme (ve dolayısıyla ye-

18) Filmler, *Sé infiel y no mirescom quién* (Sevdiğin Kişiye Sadakat Gösterme) ve *Tiempo de silencio*'dur (Sessizlik Zamanı); ikincisinde sırasıyla Imanol Arias ve Victoria Abril rol almıştır.
19) Bkz. Philip French, eleştiri yazısı, *Observer*, 8 Aralık 1991.
20) Bkz. Peter Besas'ın yazıları, *Variety*, 9 Nisan 1986; "Rich.", *Variety*, 26 Kasım 1986.
21) Molina Foix, *Fotogramas*, Nisan 1986, s. 6; Guarner, *La Vanguardia*, 15 Mart 1986.

niden onaylama) şeklinde görme eğilimi içine girerken, İspanyol eleştirmenler (lehte ya da aleyhte olsun) filmi, içinden çıktığı kültürel bir geleneğin, ister istemez, belli bir sosyal tarihin yeniden çalışması, temsil edilmesi olarak görmektedirler.

Bu noktada özellikle uygun düşen bir sahne, Almodovar'ın bizzat kendisinin bir tasarımcı rolünü oynadığı moda gösterisidir. Eva'nın yüzünün yaralanması (Angel'in tecavüz etme girişimi sırasında olduğunu hatırlıyoruz) ve tesadüfen bir başka modelin elbisesine kusmuk sıçraması üzerine heyecanlanarak, kafası dağınık muhabir Veronica Forqué'ye, şovun adının "İspanya Bölündü" olduğunu, çünkü İspanyolların ya gıpta ettiklerini ya da hoşgörüsüz olduklarını söyler. Dolayısıyla Almodovar, parodik olarak, 'iki İspanya'nın, yani İspanya tarihindeki kötü bir şöhrete sahip olan acılarla dolu bölünmenin topografyasına, fakat onların devam eden tınısının bu tür klişelerini ortadan kaldıran eğlenceli bir kayıtla atıfta bulunmaktadır. Esas olarak moda, modernitedir; tabii, tarihsel gerçeklerden ziyade ruhsal alanda yer alan bir modernitedir bu. Dolayısıyla moda gösterisi, genelde bir aktif ve pasif dikizcilik yeri, kadınların birbirlerine karşı dikizcilik ve teşhircilik yapabilme alanıdır. Ve aynı zamanda fetişin, kendisini, kendi başına bir aldatmaca olan, gerçek dişiliğin yerini alan bir şey olarak sergilediği bir yerdir. Sonuç olarak, feminen kastrasyonun kendi olumsuzlanmasıyla doğrulanan bir inkâr sahnesidir. Maria bu sekansta uzun saç örgüsünü kıyafetinin arkasındaki yarığın her iki kenarı arasında hışırtılı bir sesle ileri geri hareket ettirerek gösteri yapmaktadır. Bu, kaybetme ve sahip olma, hadım etme ve fallusla ilgili çok yerinde bir eğlenceli ve müstehcen görüntüdür.

Ancak bu sahnede tarihin izleri kostümlerin modernitesinde görülmemektedir sadece. Seçilen mekânın kendisinde de yer almaktadır: Legazpi'nin güneyindeki bir kenar mahalledeki terk edilmiş mezbaha; senaryoda burasının "iç karartıcı bir yer... olduğu ve hâlâ eski kurbanların izlerini (*heullas*) taşıdığı" söylenmektedir (s. 67). Bunun yanında tarih, Diego'nun yanında oturan ve

ona *pipa*'yı (ilginç bir moda gösterisindekinden farklı olarak, geleneksel şekilde kurutulmuş ayçiçeği çekirdekleri) sevip sevmediğini soran Eva'nın annesinde de vücut bulur.

Podyumdaki ışığın etkisi altında olan Eva'nın annesi koltuğuna yönelmeden önce kısa bir dönüş yapar. Almodovar'ın komedisinin tipik bir özelliği olan esinlenmiş çılgınlık anlarından birisidir bu. Son olarak şunu söylemek istiyorum ki, Eva'nın çok modern olan annesi, değerinden hiçbir şey yitirmeyecek bir performans sevgisini temel karakterlerle paylaşmaktadır. Gerçekten de o *Matador*'daki milliyet meselesine, hem 'İberyalı karakter'in idealist sloganı hem de keyifsiz enternasyonalizmin steril olan kişisel özelliklerden yoksunluğundan uzak duran üçüncü bir yaklaşımı işaret etmektedir. Milliyetin ne öz ne de yokluk olması, fakat performans olma ihtimalidir.[22] Şimdi gelin bunun kanıtı olarak filmin son sahnesini irdeleyelim.

Diego'yla Maria, telepatik Angel'in yol açmasıyla memleketlerine dönmüşlerdir ve peşlerinden öteki karakterler de aynı yolu izlemiştir. Kamera, Diego'nun dişlerinin arasında tuttuğu gül Maria'nın cinsel organının etrafındaki tüylerle göğüs uçlarını okşarken, Diego'nun pelerini üzerine uzanmış âşıkların çıplak bedenleri üzerinde dolaşmaktadır. Hafif bir kızarıklık vermek için vücutları arkadan aydınlatılmaktadır. Mina'nın söylediği "Espérame en el cielo, corazon" (Cennette Bekle Beni, Sevgilim) adlı şarkı duyulmaktadır soundtrack'ten. Diego, Maria'nın içine girdiği sırada, Maria onun ensesine bir saç tokası batırır, kendisine bakmasını ister ve Diego, Maria'nın ağzının içine ateş eder.

Almodovar'ın kendisinin de bir basın bülteninde belirttiği gibi, o zamana kadar 'tek başlarına aşk yapan' karakterler için eşsiz bir karşılıklılık anıdır bu. Aynı zamanda filmdeki, kadın (erkek değilse) cinsel organının bir an göründüğü erotik soft porno seks sahnelerinin de 'en zorlusu'dur. Belki daha da önemlisi, bir soyutlama ve İspanyolluk kombinasyonudur: Âşıkların orgazm anı, tanrısal ve dünyevi bedenlerin nihai bir birleşimi olan, ev dışındaki

22) Performans olarak milliyet için bkz. Fernando Savater, "Teoria del nacionalismo performativo", *Impertinencias y desafios*, Madrid, 1981, s. 68-80.

tam bir ay tutulmasıyla çakışmaktadır;[23] ancak arzu sahnesi de gösterişli bir şekilde folkloriktir, *española*'nın ikonografisiyle (çiçekler, müzik, kostüm) yoğunlaşmaktadır. Thierry Cazals'a göre bu 'fetişist' dekor, yeni bir şeyin hiçbir zaman doğamayacağı, artık aşktan ölmenin mümkün olmayacağı, ancak kişinin kendi başına yaşadığı aşkın görülemeyeceği, 'boş bir saha' olan bir geçmişe ait mizansenler 'müzesi'dir.[24] Bununla birlikte, ben bu 'anı-karşıtı' sinemada önceden var olan motiflerin tekrarının sterilite ya da narsizm anlamına gelmeyeceğini savunuyorum. 'Modern hayatın sanatçıları'[25] kendilerine, korku salan bir ulusal tarihe yönelik fetişleştirilmiş imalar konusunda izin verebilirler ancak. Nasıl bu cinsel fetiş kadın eksikliği karşısında bir savunma ve bu eksikliğin bir inkârıysa, tarihsel fetiş de sinemasal mizansenin sımsıkı kapalı olan, estetik hale getirilmiş alanıyla sınırlandırdığı tarihi ortadan kaldırarak özneleri tarihin yaralarından korumaktadır. Eğer bu öykülü sinemanın, göz alıcı bir nesneye dönüştürülen kadının fetişleştirilmesiyle kadın görüntüsünün hızlandırdığı erkek kastrasyonunun krizini çözmek için soyunduğu bir rol ise, o zaman ulusal sinema da aynı şekilde tarihsel bölünme krizini çözme rolüne sahip olabilir. 'Japon' tarzına sahip 'ırkçı' bir İspanyol draması olan *Matador*'un başarısının sebebi budur (basın bülteni).

Başlığını daha önce verdiğim modernite üzerine makalesinde Vicente Molina Foix, Almodovar sinemasındaki bir paradoksa dikkat çekmektedir. Bir taraftan o, çağdaş toplumun herhangi bir evindeki Baudelaire'vari bir *flaneur* ve zamanının özelliklerine karşı ciddi şekilde dikkatlidir. Diğer taraftansa, talihsizlikleri kesinlikle sosyal adaletsizlik ya da siyasal baskılar sonucu olmayan, garip bir şekilde köklerinden koparılmış karakterler konusunda uzmanlaşmıştır (s. 18-19). Molina Foix bu paradoksu, her ne kadar kendisi ya da filmleri konusunda belirleyici bir güç olduğunu inkâr etse de, Almodovar'ın Franco'cu bir mirasla olan ihtiyatlı

23) Bedenlerin arzuyu serbest bırakan ve 'yeni bir nesne'de 'birleşmesi'ne vurgu yapan bu sahnenin okuması için bkz. Cristina Piccino'nun *Filmcritica*'daki yazısı, Cilt 40, No: 394, Nisan 1989, s. 272-274.

24) *Cahiers du Cinéma*'daki eleştiri yazısı, 407-408, Mayıs 1988, s. 144.

25) Bkz. Vicente Molina Foix, "Il cineasta della vita moderna", Sergio Naitza ve Valeria Patané, *folle, folle, folle, Pedro!*, Cagliari, 1992, s. 13-19.

ilişkisine bağlamaktadır ve ayrıca bu inkâr mekanizmasını (referans ve baskıyla ilgili) Almodovar'ın sinemasal aygıtın dikizci ve fetişizm karakteristiğine yaklaşımında da görmekteyiz. Ancak, Almodovar'ın yaptığı gibi, öznenin (tarihle, sinemayla ilgili) geçmişle belirlenmediğini ileri sürmek, öznellik ve arzu oluşumunda daha ustalıklı ve doğrudan bir rol oynadığını yadsımak değildir. Mükemmel eleştirisi ve iktidar ve hazzı kutlamasıyla, istem dışı ortaya çıkan ölüm kasılmasıyla yarattığı final büyülemesiyle, libidinal olduğu kadar ulusal da olan bir bölünme krizinin kendisine rağmen, sinemasal görüntü çılgınlığı içinde kendine bir yer bulması gereken *Matador* sözünü etkileyici bir şekilde söylemeyi başarmaktadır.

6
BİR YAPIM MARİFETİ
(*Arzunun Kanunu*, 1987)



ARZULAMA ARZUSU

"Hablar de estas cosas no es facil. Hay que ser muy sincero, muy habil, y tener mucho talento."

"Böyle şeyler hakkında konuşmak o kadar kolay değil. Çok samimi, çok becerikli ve çok yetenekli olmak lazım."[1]

Arzunun Kanunu'ndan genellikle Almodovar'ın en otobiyografik filmi olarak söz edilir. Pablo (Eusebio Poncela) da Almodovar gibi başarılı bir film yönetmeni ve tuhaf adları olan ("Midye Paradigması") çok sayıda sarsıcı filmin senaryo yazarıdır. Adı Almodovar'ın

1) İspanyolca basın bülteni, Madrid, 1987.

çok sevgili kardeşi ve iş ortağı Agustin'in ("Tinin") adına benzeyen cezbedici transseksüel rahibe Tina'yı da (Carmen Maura) o bulmuştur. Almodovar'ın kendisi, filmde kendi hayatından alınan iki anın olduğunu bildirmektedir: Birincisi, Tina'nın çocukluğunda kendisini taciz eden koro şefiyle karşılaştığı an; ikincisiyse, Pablo'nun sevgilisi Juan'a (Miguel Molina), işaretini verip kendisine geri dönmesini istediği kusursuz bir aşk mektubu gönderdiği an (Vidal, s. 196). Almodovar böyle bir mektubu göndermenin en iyisi olduğunu (böylelikle kendisini bir kez daha narsist başkahramanından uzaklaştırmaktadır) düşündüğünü söylerken, izleyicisiyle alay etmekte ve onları, İspanya'da böyle bir şöhreti yakalamış olan filmdeki yönetmeni film dışındaki biriyle ilişkilendirme konusunda açıkça yüreklendirmektedir. Yayınlanmamış senaryo,[2] Ortaçağ yaklaşımı ve ancak kendisi için bir anlam taşıyabilecek tartışmalı şöhret avantajlarına (Pablo ve Pedro tarafından paylaşılan) hatalı ve ironik bir şekilde atıfta bulunmaları içermektedir.

Filmle ilgili İspanyol basınında yer alan bir yazı, yazarla nesnenin bir ve aynı olduğunu söyleme konusunda isteklilik göstermektedir. Bir eleştiri yazısı bu filmi, Almodovar'ın "çırılçıplak soyunduğu, utanmaz ve azgın bir manifesto" olarak nitelendirmektedir.[3] Bir başkasıysa onun, bir dışavurum, bir çıkış ya da önceden şişelenmiş bir şeyin boşalmasına benzediği kanısındadır.[4] Bir üçüncüsü, filmin aşırılığının baskıyı, 'özgürlük skandalı yaratarak' kaldırma arayışı içerisinde olduğunu ileri sürer.[5] Belki de bu doğrudan ifade ediş (bedensel rahatlama ya da ruhsal boşalma olarak filmle ilgili) fantazisi *Arzunun Kanunu*'nun yapıldığı maddi koşullara paralellik gösterir. Ticari finansman bulamayan Almodovar ve kardeşi, sonunda 90 milyon pesetaya varan büyükçe bir bütçe (*Matador*'un 70 milyonuyla kıyaslandığında) sağladılar ve yeni çıkarılan Miro Yasası'ndan yararlanarak kendi şirketleri El Deseo, S.A.'yı kurdular. Tamamen bağımsız bir yapım olan (yüzde 40'lık

2) "La ley del deseo: guion", Madrid, 1987.
3) Antonio Guitti, "*La ley del deseo:* Almodovar al desnudo", *Cinco Dias*, 19 Şubat 1987.
4) Pedro Crespo, "*La ley del deseo*, un desahogo en la carrera de Pedro Almodovar", *ABC*, 8 Şubat 1987.
5) Josep Maria López, "Per l'escàndol, a la libertat", *Avui*, 20 Şubat 1987.

bir hükümet desteğine rağmen, yine de bazı güçlükleri vardı)[6] *Arzunun Kanunu,* kendisini çok açık bir biçimde, yönetmen figürünün izleyicinin filmi algılamasına şekil verdiği ve dönüştürdüğü yaratıcı bir çalışma olarak ortaya koymaktadır. Almodovar'ın basınla ilişkilerinde, hayatla sinema arasında kendini askıya almış bir yapım süreci devam ediyordu. Almodovar tanınmış gazeteci ve romancı Rosa Montero'yla yapılan önemli bir röportajda (karakteristik bir biçimde, "Benim Gibi Bir Çocuk" adlı) *Arzunun Kanunu*'nu bir gönül ilişkisiyle kıyaslamaktadır: Bir erkeğe delicesine âşık olduğunuzda ve birisi size, "Ondan hoşlanıyor musun?" diye sorduğunda, cevabın ne olduğunu bilemezsiniz. Bütün bildiğiniz, o anda kafanızdaki tek şeyin o konu olduğudur ve bunun da sevinçten kederlenmeye kadar uzanan, tasavvur edilebilecek her türden ruh halini kapsadığıdır.[7] Motero'nun çok güzel bir ifadesiyle 'kendi kendisinin mimarı' olan Almodovar, hem mesleğinin kendisinden beklediği olağanüstü disipline hem de isteği şekilde arzulanmadığını hissettiği özel hayatını kontrol altına alamamasına (kendi yarattığı Pablo gibi) vurgu yapmaktadır.

Ben burada bu ifadelerin doğrulanmasıyla ilgilenmiyorum. Ben daha çok, İspanyol basınında yer alan yazıların (ister Montero gibi olumlu yaklaşan, ister geriye kalanların çoğu gibi sürekli eleştiri getiren olsun), baskı altında tutulmanın çok uzağında bulunan eşcinselliğin, yazarın bedenine karşı açık bir tanıklık olarak sunulabilecek 'kişisel' ifadeler sağlamaya hevesli *straight* medyası tarafından fiilen desteklendiğini ortaya koyduğunu ileri süreceğim. José Arroyo'nun ileri sürdüğü gibi, böyle bir eşcinsellik arzusu, kendisiyle çok yakından ilgili olduğu kabul edilen bir konuyu ele alıncaya kadar Almodovar'ın kariyerinin olgunluğa ulaşamayacağı şeklinde bir varsayım vardı.[8] Bu 'gey baştan çıkarıcılığı'nda kimin asıl partner olduğu çok açık değildi.

---

6) Francisco Llinàs, *Cuatro años de cine español*, Madrid, 1987, s. 112-113, 161-117; Angeles García, "Amor con sagre y làgrimas: Pedro Almodovar estrena *La ley del deseo*", *El Pais* (Barcelona), 30 Ocak 1987.

7) Rosa Montero, "Entrevista: Pedro Almodovar, 'un chiquito como yo'" , *El Pais Semenal*, 28 Eylül 1986, s. 21. Nuria Vidal bu sözleri röportajdan aktarırken (247) "bir erkekle" ("de un chico") sözlerini atlamaktadır.

8) José Arroyo, "*La ley del deseo: A Gay Seduction*", Richard Dyer ve Ginette Vincendeau, *European Popular Cinema*, New York ve Londra, 1992, s. 31-46.

Straight eleştirmenlerin istediği bu yakınlık fantezisinin de (yönetmenle karakterin özdeşliği) filmin kendi içinde rol oynaması bir tesadüf değildir. Örneğin, Pablo ve Tina kardeşler arasındaki ilişkinin yakınlığı, bir göz hizası eşlemesiyle ortaya konmaktadır: Pablo'nun en son erotik filminin galasının yapıldığı sinemadan çıkan Tina, çerçeveden dışarıya doğru, Pablo'nun bir sonraki çekimde karşılık vereceği bir bakış bakar. Daha sonra görüntülerin dondurulduğu bir sırada ikisi kucaklaşır. Zaman ve mekân dışında kalan kardeşliğin ayrıcalıklı statüsü, erotik ilişkilerin çılgınca yer değiştirmesiyle çelişecektir. Ve arzulanan nesneyle ilişkisi olan bir karakter ruh hastası olduğunu hemen ortaya koyacaktır: Taşradan gelme genç Antonio (Antonio Banderas) Pablo'nun filmini izledikten sonra sinemadaki masturbasyon yaptığı tuvalete inerek perdedeki konuşmalardan duyduğu sözleri tekrarlar: "Sik beni, sik beni".

Aslında filmde 'izleyici ve özne' şeklindeki bu tür sıralamalar çok nadirdir ve bunun yerini 'fantezi döngüsü' almaktadır.[9] Sanatçı tipi olarak Pablo'nun hayatı 'iki tarafı keskin bir bumerang'dır; arzusu 'aracısız' olan Antonio'dan farklı olarak da o (basın bültenindeki ifadeyle), "daktilosuna tuşlar arasında atan kalbiyle bağlıdır". Dolayısıyla, nispeten grafik seks sahneleriyle doldurulmuş *Arzunun Kanunu*'nda, belli bir eşcinsellikten soyutlanma ve kendini geri planda tutma göze çarpar. Örneğin Pablo'yla renksiz Juan arasındaki ilişki, filmin başından itibaren kesinlikle geçmişe taşınmaktadır. Juan yazın Madrid'den ayrılmaya karar verir. Ve çift iffetli bir son gece için soyunurken soundtrack'ta Brel'in "Ne ma quitte pas" adlı şarkısı çalar. Pablo'yu arzuladığı kadar sevemeyen Juan devamlı olarak kaybetmektedir, Pedro'nun kendini sürekli uydurması gereken kaybının nesnesidir. Senaryo ikisi arasındaki ailesel ilişkiyi (Pablo, Juan'ı 'sözde bir çocuk olarak' yatak odasına götürmek için önayak olmaktadır)[10] ve namuslu olmalarını vurgulamaktadır (s. 31). Başkentte şafak sökerken yukarıdan yapılan bir çekim onları çırılçıplak olarak birbirine kenetlenmiş ve Juan'ın bacağı sevgilisinin beline dolanmış halde gösterir.

9) Bu ifadeler, Mark Finch'in *Monthly Film Bulletin*'de yer alan yazısından alınmıştır: Cilt. 55, No: 658, Kasım 1988, s. 334-335.
10) "La ley del deseo", Madrid, 1986, s. 27.

Bu sahneyle ilgili tanıtım fotoğrafı fazla gösterilmektedir. Ancak daha çok tanınan Antonio Banderas adının, sık sık Miguel Molina'nınkinin (yüzü gölgeyle kapatılmaktadır) yerini alması da önemli olabilir.[11] Bu filmde eşcinselliğin cinsiyetsi-yetsizleştirilmesinin bir yanı, Pablo'nun birbirinin yerini alabilir olarak sunulan çoklu partnerlerinin özelliklerinden arındırılmasıdır. Buradaki belirti, üst sesin muğlak kullanımıdır. Pablo, Juan'dan, kendisinin yaptığı gibi, dönmesini isteyeceği mektubu daktiloda yazarken, iki ses soundtrack'te belirip birbirinden ayırt edilemez hale gelir. Ancak filmin heyecan verici konusunun da ortaya koyacağı gibi, birleşmenin tehlikeleri vardır; kaynaşmanın (aşırı-özdeşleşme) maliyeti de ölümdür.

Mary Ann Doane *The Desire to Desire*'da[12] 'kadın filmi'nin güçlükleri konusunda mükemmel bir anlatım ortaya koyar. Doane, bu tür filmlerde izleyicilere hitap etmeye yarayan 'yakınlık, dirençsizlik, aşırı-özdeşleşme' gibi karakteristik özellikler olduğu saptamasında bulunmaktadır (s. 2). Hâkim sinemadaki kadının konumu, anlatımın bizzat kendisine karşı büyük ölçüde direnç gösterirken (çünkü "görünüm, mekân ya da imge bağlantılıdır" [s. 7]), kadın izleyiciler, saf bir biçimdeki pasif arzunun imkânsız yerini, içinde bedenin, çok yakından, "kendi içine kapandığı" (s. 12) sınırları ortak olan bir yeri benimseme konusunda yüreklendirilmişlerdir. Kadın fantezisi 'dünyevi bir doğrudanlık, uzamsal yakınlık (ve bir) arzu karışıklığı' üzerine oturtulduğu gibi (s. 7), 'cinsiyetsizleştirilip' (s. 18), görüntüyle oluşturulan tehlikeli bir yakınlıkla da sınırlandırılmıştı. Dolayısıyla bu filmdeki kadın arzusu bir arzulama arzusu, anlatı sinemasında (heteroseksüel) erkeklere görsel haz sağlayan fetişleştirme aralığına ulaşma yetisinden yoksunluktur.

Doane, izleyiciye hitap etmekle izleyiciye göre konumlanmak arasındaki ayrıma dikkat etmektedir (s. 34): Ampirik kadınların (ve erkeklerin) aktüel filmlere karşı tepkileri, onların analiz ettiği duygu yapıları tarafından zayıflatılmamıştır. Ancak Doane'ın cinsiyetsizleştirilmesi ve kadınların imgeye karşı tehlikeli yakınlığı konusundaki anlatımı, Almodovar'ın *Arzunun Kanunu*'ndaki gey erkek-

11) Örneğin, Arroyo, s. 40.
12) *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940*, Bloomington, 1987.

leri temsiline garip bir şekilde uygunluk göstermektedir; bedenleri öylesine yakındır ki, neredeyse yüzleri seçilemeyecek kadardır. Almodovar'ın kendisi sık sık, filmin gey izleyicilere hitap ettiğini inkâr eder; belki de bu tür inkârlar konusunda neden bu kadar ısrar edildiğini sormak daha ilginç olacaktır.[13] Çünkü Almodovar'ın da kabul ettiği üzere (Vidal, s. 207), koyu bir şekilde eşcinsel düşmanı bir toplumda böylesi konulardan söz etmek gerçekten zordur. Ve birinin 'yetenek'ine zevk duyarak, ironik ve narsist bir şekilde başvurmak bu bağlamda, hem deneysel hem kurgusal bir yönetmenin kullandığı işe yarar bir stratejidir. Bununla birlikte, *Arzunun Kanunu*'nun aksiyonu şunu gösterecektir ki, hazzın kaynağı, öznenin müthiş ve zevk verici sarsılışı sırasındaki birleşme anıdır sadece.



Eusebio Poncela (Pablo) ve Miguel Molina (Juan), *Arzunun Kanunu*, 1987, Tartan Video, 1993 (fotoğraf: Jorge Aparicio).

DOĞRUSUNU ORTAYA KOYMAK

> *"Un hombre no soporta oir que otro le pida: 'Fóllame'."*
> "Bir başkasının 'Sik beni' demesi karşısında kimse kendini tutamaz."
>
> (Almodovar, Vidal, s. 209)

José Arroyo "A Gay Seduction"da, *Arzunun Kanunu*'nun *straight* izleyiciye karşı ortaya koyduğu meydan okumaların anlatım araçları sayesinde tek tek ortadan kalktığını ileri sürmüştür. Erkek bedenini nesneleştiren ve bir heteroseksüel çiftin (Pablo-Antonio) oluşumunu grafikle yansıtan bir konu, Pablo'nun rahibe Tina'ya ve Tina'nın lezbiyen sevgilisinin kızı Ada'ya karşı duyduğu sevgiyle ilgili konu çizgisi sayesinde, "aile gibi geleneksel değerlerin benim-

13) Bu soru, Ellis Hanson tarafından, *Arzunun Kanunu* üzerine yazılmış fakat yayınlanmamış bir yazıda ve Kubric'in *2001*, "Technology, Paronia, and the Voice"de ortaya atıldı.

senmesiyle" dengelenir (s. 44). Tehlikeli gey erotizmi ve güven verici bir özgün yerli drama arasında çapraz kurguya başvuran Almodovar, kendi eşcinsel karakterlerini doğru yola çekmekte ve hem heteroseksüel İspanyol izleyicisinin kendisinden beklediği rahatlatıcı benzerlikleri hem de şok edici farkı ortaya koymaktadır. Arroyo filmin sonunda, süreç ve bitişle ilgili geleneksel anlatım gereklerinin yerine getirildiğini ileri sürmektedir.

Ancak ben burada, Antonio'nun karakterinin sorunlu, sallantılı olduğuna dikkat çekeceğim. Miguel Albaladejo, Antonio'nun, backstory'leri ayrıntılı bir şekilde belgelenen Pablo'yla Tina'dan farklı olarak, geçmişi olmayan 'anlamsız' biri olduğunu belirtir (s. 29). Tam ve kesin bir arzu figürü olan Antonio, öteki karakterlerin yarıkları ve 'çatlakları'ndan yoksundur (basın bülteni). Fakat ironik bir biçimde o, İngilizcede 'the closet' diye bilinen, kamuyla özel alanların kesiştiği yerde bulunan tek karakter olma özelliğine de sahiptir: Takıntısı olan Alman annesi tarafından gözetlenen Antonio ısrarlı bir biçimde, Pablo'nun, kendisine bir kadın adı kullanarak imzaladığı aşk mektupları gönderdiğini söylemektedir.

Pablo'yla Antonio arasındaki tartışmaların yer aldığı çerçeve onun marjinal konumunu çok açık bir hale getirir. Pablo ilk buluşmalarında Antonio'yu eve götürme girişiminde bulunur, ancak baştan savılır. Sonra yürüyerek çerçeveden çıkar. Hemen bir sonraki çekimde, kazanma yolundaki 'mücadeleyi kaybettiği'ni kabul eden Antonio şaşırmış haldeki Pablo'yu arkada bırakarak çerçeveden çıkıp gider. Yine aynı şekilde, daha sonra bir restoranın önünde birbirlerine elveda derken, Antonio'yla Pablo birbirlerine usulen el sallayıp çerçevenin kenarından yürüyerek uzaklaşır ve sonra kameranın delicesine kucaklaşmalarına yöneleceği bir sırada birden geri dönerler. Senaryo bize, bu arzulu öpüşün 'zorlayıcı' bir öpüş olduğunu, Antonio'nun 'sokağın ortasında bulunduğunu unuttuğu'nu bildirmektedir (s. 83). Orta sınıftan taşralı geçmişi aynı kısıtlamalar karşısında içine girdiği görkemli metropollerden daha kırılgan hale getirse de, sinemasal çerçevenin sınırlarıyla kuşatılan Antonio giderek sosyal kısıtlamalardan da kurtulmaktadır. Pablo'nun kendi eşcin-

selliğini rahat bir şekilde açık sır (medyanın el atmaktan mutlu göründüğü bir konu) olarak görmesi, Antonio'nun sosyal anlamda olsun, cinsel anlamda olsun, sınır tanımayı kabul etmemesiyle sorunlu bir hale gelmektedir.

Ancak bunun ötesinde de şeyler vardır. İki erkek ilk defa cinsel ilişkiye girmek üzereyken acemi Antonio deneyimli Pablo'ya, girdiği 'karışık cinsel ilişki'nin kendisini cinsel yolla bulaşan hastalıklara açık bir hale getirip getirmediği konusunda sorular yöneltir. Pablo, kendi isteği üzerine Antonio'nun içine girmeden önce bu suçlamayı sinirli bir tavırla reddeder. Prezervatif değil de krem kullanımını gösteren bu sahne, Almodovar'ı güvenli olmayan cinsel ilişki yolunu teşvik etmekle suçlayan bazı Kuzey Amerikalı gey izleyicilerin tepkisini çekmiştir.[14] Ancak Pauline Kael perspektif analizinde daha çok, 'bilinçli bir fantezici' olarak Almodovar'ın en az izleyici kadar AIDS'in farkında olduğunu vurgulayacaktır.[15] Bedensel zevklere düşkünlüğün hâkimiyeti ortadayken, Almodovar'ın İspanya'da ABD'dekinden daha az bilinen bir sağlık tehlikesine karşı tavrı taklitçiliğe değil, kurtarmaya yöneliktir: Gerçekliğin dayatması sonucu bir davranış ortaya koymayı reddetmekte ve daha çok izleyicisini, ona bir çözüm yolu bularak, bu gerçeklik karşısında rahatlatmaktadır.

Maria Donapetry yayınlanmamış bir yazısında, Genet'nin *Querlle de Brest*'inde bulunan bir Pietà'nın eşcinselleşmesinde sodomi ile ölüm arasındaki bağdan söz etmektedir.[16] Bu görüntü *Arzunun Kanunu*'nun son çekiminde, Pablo ölü Antonio'yu kucağında salladığı sırada da tekrarlanır. Bu yüzden, Almodovar korumasız anal ilişkinin ölümcül hastalıklarla olan tarihsel bağını kabul etmese de (filmsel bir fanteziyle, eski zamanların bilinçsizce alınan zevklerinin kaybedilmesi konusunda gey erkekleri teselli etme çabası içerisine girmektedir), sodomi ile ölümün farkına varılmayan birlikteliği, yansımasını film boyunca sıkı önlemlere karşı çıkma biçimlerinde gösterecektir.

14) Enrique Fernandez, "Desire Under the Palms", *The Village Voice*, 17 Mart 1987.
15) *New Yorker*, 20 Nisan 1987, s. 80-81.
16) "Almodovar: màrgenes y centros".

Almodovar kendisiyle yapılan röportajlarda, bir başkasının, "Gel bana geçir," demesi karşısında hiçbir erkeğin kendini tutamayacağını söylemekle birlikte, onların kendilerini düşünebilecekleri hakkını da teslim etmektedir (Vidal, s. 208-209). Bu pek çok gey erkeğin deneyimi açısından geçerli olmazken, Almodovar, homofobi ve cinsellik konusunda en açık toplumlarda bile bu tür önyargıların giderilememiş olma ihtimaline dikkat çekmekte kesinlikle haklıdır. Leo Bersani'nin "Rektum Bir Mezar mıdır?" adlı kitabı da, aynı ölçüde ters sonuçlara ulaşarak, benzer şekilde huzursuz edici alan üzerinde bir araştırma yapmaktadır.[17] Bersani, diyelim, "çoklu seks partnerlerinin yer aldığı poliseksüalitenin coşkulu şekilde benimsenmesiyle çok rahatlıkla birarada var olabilecek" sekse karşı yaygın bir nefret duygusunun bulunduğunu ileri sürerek başlamaktadır işe (s. 198). Çok yaygın olan bu fenomen, cinsel pratikle ilgili siyasal bir program oluşturmanın güçlüğüyle ilgilidir: Erkekler arası cinsel ilişki, liberalizme karşı olan kadar bir tutuculuğa yol açabilir (s. 205). Gey erkeklerin ilginç paradoksu, hem bizi baskı altına alan erkeklik tanımlamalarına karşı mücadele etmemiz, hem de "devamlı yenilenebilen heyecan kaynakları olarak içimizde taşıdığımız" bu tanımlamaları biraraya getirmemizdir (s. 209). İdealimizin ve haz duyduğumuz kimliğimizin çiğnenmesidir bu. Dolayısıyla patolojik AIDS korkusu, erkek boyun eğişiyle ilgili bir korkudur: "bacakları havada yetişkin bir erkeğin baştan çıkarıcı ve hoş görülemez görüntüsü, kadın olmanın öldürücü kendinden geçiriciliğine karşı çıkamama" (s. 212).

Bu tam olarak *Arzunun Kanunu*'ndaki, ayakları kulaklarına doğru uzanmış Antonio'nun pozisyonudur. Ve eğer, Bersani'nin söylediği gibi, "içine girilmek, iktidardan vazgeçmektir" (s. 212) demek ise, o zaman bu, Almodovar'ın kendisinin de 'hoş görülemez' bulduğu, bile bile ve zevk uğruna yapılan bir fedakârlıktır. Ancak yönetmenine boyun eğen ve başlangıçta "(erkek olarak kendisini) kim olduğundan emin olmaz bir hale getiren" sahneleri oynayan *straight* kimlikli bir aktörü (Banderas) izlediğimizde cevap daha da karmaşık bir hale gelmektedir (Vidal, s. 206). Dahası, Bersani'nin ortaya koyduğu çeşitli noktalar, filmde yer alan karakter (ve oyuncu?) An-

17) *October*, 43, 1987, s. 197-222.

tonio'nun konumu tarafından doğrulanmaktadır. Filmdeki cinsel ilişki konusunda bastırılması mümkün olmayan coşkulu arzusuna rağmen Antonio'nun, aynı ilişkiye karşı Almadovar'la birlikte belli bir nefret duygusu taşıdığı çok açıktır. Çalışkan, kuralcı ve namuslu bir hayat sürdüren Pablo tarafından 'gerici' diye nitelendirilen bir karakter olarak, eşcinsellikle siyasal radikalizm arasında zorunlu bir bağ olmadığını anlatmaktadır. Üstelik, *straight* gibi davranan biri şeklinde kodlanan (*camp*'a karşı kayıtsız ve ölçülü bir şekilde Lacoste spor gömlekler giyen) bir karakter olarak o, bazı gey erkeklere düşmanca ve çekici gelen belli bir hoşgörüsüz ve katı maskülinite, yani şiddet öğesini sıkça kullandığımız ve pişmanlık duyduğumuz maskülinite nosyonunu temsil etmektedir. Anallıkla ölümü bir tutan bu fanteziye hemen karşı çıkmamız gerekiyorsa, o zaman ve belki de daha acil şekilde, Pablo'yla (Almodovar'la) birlikte bu "sınırsız bir fedakârlık nesnesi olarak içselleştirilmiş fallik erkek"den zevk alabiliriz (Bersani, s. 222). Antonio'nun *Arzunun Kanatları*'ndaki rolü bu türdendir. Kendi içinde en büyük riski, (Bersani'nin dünyasındaki) 'iç görüşünü kaybetme' riskini taşıyan bir roldür.

TRANSSEKSÜEL TARİHLER

TINA: *"Los recuerdos son lo unico que tengo."*
TINA: "Elimde kalan tek şey anılarımdır."

Buxom ve alev rengi saçlara sahip Carmen Maura'nın Tina'sı, parmaklıkların arasından sıyrılarak Tina'nın eski okuluna (Almodovar'ın calle Serrano adlı süpermarkette tam olarak yerleştirdiği) girmektedir. Piyanoda Meryem Ana'ya bir övgü şarkısı çalarken, Tina şarkı söyleyerek yaşlı org sanatçısını içine alacak şekilde geriye çekilen kameraya doğru ilerler. Beyaz puanlı kırmızı renkli elbisesi[18] adamın ayak bileğine kadar uzanan koyu renkli kıyafetiyle tezatlık oluşturmaktadır. Tina kendisinin bir zamanlar onun korosunda şarkı söyleyen oğlan olduğunu açıkladığında, rahibin telaşlanmasıyla ilgili ters bir açı verilmektedir bize. Tina ona, gerçekten çok sev-

18) Tina'nın tipik bir biçimdeki İspanyol *lunares*'i, Endülüs şarkısının benzer şekilde kıyafet giymiş eşcinsellerinin abartılı dişiliğiyle bağlantıyı ortaya koymaktadır: Bkz. Daniel Pineda Navo'nun ünlü çalışması *Las folkloricas y el cine*, Huelva, 1991.

diği sadece iki adam tarafından aldatıldığını söylemektedir: aynı zamanda kendisini de terk eden manevi babası ve gerçek babası.

Rahip, Tina'ya anlaşılır bir şekilde, "Ne kadar değişmişsin!" dediğinde, Tina ona, "Değişmeyen bir şey yok ki," diye karşılık verecektir. Kendi değişimini küçümseyen Tina, tam bir irade gücüyle, tekil ve devamlı bir kimlik ortaya koymaya çalışır: Rahibin tepkisini ortaya koyan çekime yönelişi hızlandıran uzlaşmaz bir 'Soy yo'dur ("Benim o kişi") bu. Rahip, Tina'ya gönül işlerini unutmasını önerir. Ancak Tina artık anılarından başka bir şeyinin kalmadığını söyleyerek karşılık verir ona. Birazdan bu anı kültünün basit bir nostaljinin ötesinde bir şey olduğunu göstereceğim. Ancak bu noktada, filmde önemli olan, görüntüyle sözler arasındaki çelişkidir. Kilisede göze batan şey, Tina'nın (Pauline Kael'in sözleriyle) "kadınlığı... hayatının rolünü abartılı bir şekilde oynamasıdır". Ancak, eğer bu performans gösterişe kaçan yanıyla doğallıktan uzaklaşmışsa (kadınlık çok açık bir şekilde yapaylaştırılmışsa), o zaman transseksüel 'geçiş' yapamayacak, orta cinsiyet mesafesinde 'acil iniş'e zorlanacaktır.

Tina'nın (Pablo'nunki gibi) hep kaybolan nesnelere yönelik nostaljisi, onun, Pablo'nun Cocteau'nun *La Voix humaine* (İnsan Sesi) versiyonunda gösterdiği başrol oynama performansında tekrar ortaya çıkar. Bir kez daha hayatını oynayan (çünkü lezbiyen sevgilisi kapı aralığından onu izlemektedir) Tina telefon kulübesinde kayıp sevgilisine şöyle söyler: "Sorunlarla karşılaşmadan önce şöyle bir bakmaktan öte bir şey yapmıyoruz. Telefonda çok farklı oluyor." Burada Tina ve Cocteau'nun Sesi, telefonun mekanik yabancılığından çok farklı olan, görüntü sayesinde elde edilen bu aracısız iletişime duyulan bir özlemin tezahürleridir. Fakat buradaki ironi, görünürlük alanına mahkûm olan Tina'nın aynı zamanda, feminen olarak kodlanan bu şeyleri sessiz ve fetişistik sadakate mahkûm eden o sinema spekülarizasyonunun çok açık bir örneği olan görüntü sahteliğinin canlı bir ikonu olmasıdır. Bu sekansta 'GG'yi oynayan aktris Bibi Andersen'in İspanya'da transseksüel olarak iyi tanınması ve sık sık da yabancı eleştirmenler tarafından yanlış bir şekilde transvestit olarak görülmesi, bu görsel zorbalığı artıran bir



Carmen Maura (Tina), *Arzunun Kanunu*,
Tartan Video, 1993 (fotoğraf: Jorge Aparicio).

etki yapmaktadır sadece. Bakış, karşılıklı anlayışın garantisi değildir. Gerçekte ölümcül olabilmektedir.

Daha sonra Tina, Pablo ve Ada adındaki çocuk, bir performans sonrası, yaz günü reklam panolarına asılan afişlerle uğursuz biçimde kaplanan şehirde eve dönmektedirler. Birlikte, ekranda parıl parıl parıldayan kemer şeklinde su fıskiyesine rastlarlar. Bedenini iyice saran, önden fermuarlı, turuncu renkli örme bir elbise giyen Tina, suyun kendinden tarafa gelmesi için yalvarıp durur. Bu bir orgazm hazzı duyma sahnesidir ve öteki karakterler zevk alarak izlemektedirler. Almodovar'ı, filmdeki var olduğu düşünülen 'aşırılıklar'ı dengeleme ve süreklilik eksikliği nedeniyle eleştiren bir yazının bu sekanstan alınan bir fotoğrafla örneklendirilmesi karakteristik olabilir.[19] Marvin D'Lugo da bu sahneyi, "İspanyol toplumundaki geleneksel cinsel kimlik kategorilerinden ısrarlı bir kopuş yeri" olarak, transseksüelle şehrin çakıştığı erotik bir görünüm şeklinde okumaktadır.[20] Ancak böyle bir hazzın

19) Angel Fernandez Santos, "La ley del exceso", *El Pais* (Barcelona), 15 Şubat 1987.
20) "Almodovar's City of Desire", *Quartely Rewiew of Film and Video*, 13.4 (1991), 47-65, s. 58. Aynı şekilde, Amodovar'ın bu sekanslarda meşhur ettiği alışılmadık ailenin de, sanıldığı kadar mevcut İspanyol gelenekleri üzerinde yıkıcı bir etkisi olmayabilir; *estructuras familares en* Espana'da (Madrid, 1990) Rocio Trevino, *Arzunun Kanunu*'nda gördüğümüz şeyin ("eski aile geleneklerinin yeni içerikler kazandırılarak korunması") tipik bir şekilde İspanya'ya özgü olduğunu ileri sürmektedir (s. 135).

sürekli yenilenmenin yaşandığı bir şehirde erkekle kadın, heteroyla homo arasındaki ayrımları gerçekten ortaya koyup koymadığı konusu açık ve net değildir. Zira (kilise sahnesinde olduğu gibi) daha çok göze batan bir teşhirciliğe doğru kaçmakla Tina da, kadın filmindeki bu türden ölümcül etkileri olan bir görüntüye karşı yakınlığı doğrulamaktadır.

Basın bülteni Tina'yı bir 'öz-üretim' şeklinde tanımlamaktadır. Banderas'ın Antonio'su örneğinde olduğu gibi, Maura'nın Tina'yı oynarken gösterdiği performans da karaktere yeni bir tonlama getirir. Maura, Nuria Vidal'a, caddedeki su fıskiyesi gibi sahnelerde kendisini karaktere nasıl tamamen 'verdiği'ni, kendisini ondan ayıramadığını anlatacaktır (s. 211). Rol gereği yaptığı ağırlık kaldırma çalışmalarında (ki bundan nefret etmektedir) aşırıya kaçan Maura, kendi bedenini Tina'nın sahip olduğu beden ölçüsüne getirmeye çalışmıştır. Dahası, izleyicinin onun bir GG olduğunun farkında olması (Banderas'ın evli olduğunun farkında olmaları gibi), role karşı belli bir cinsel kimliği elde etmeye karşı işlev görmektedir.

Almodovar'm bizzat transseksüellere karşı büyük bir ilgisinin olduğu muhtemel gözükmemektedir; onun ilgisi daha çok, ağır baskılar altındaki her türden cinsel muhalifi kapsayan, sanatla gerçek arasındaki ayrımın ortadan kaldırılmasına yöneliktir (Vidal, s. 213). Ancak bu Tina tanımlaması, Sandy Stone'ın son zamanlardaki "Posttransseksüel Manifesto"suyla[21] çakışır. Bununla birlikte, radikal feministlerin, transseksüalizmin kadın bedenlerinin 'tecavüze uğraması' şeklindeki feminist anlatımına karşı çıkan Stone, 'karışımı reddeden' ve kendisinin bir türlü kabul edemediği operasyon-öncesi ve operasyon-sonrası cinsiyet kimlikleri arasında 'aşılmaz bir engel' oluşturan cinsiyet devrine ilişkin anlatımları eleştirmektedir (s. 288). Stone, potansiyel olarak istilacı bir erkek ilkesini 'Tanrı-gibi' bir cerrah ya da baba figürlerine taşımaktan ziyade, cinsiyet değiştirmiş insanların kendi kişisel tarihlerinin bütününü taşıdıklarını kabullendikerini ve kendilerinden beklenen bilinçli hafıza kaybı nitelemesini reddettiklerini

21) "The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto", *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, ed., Julia Epstein ve Kristina Straub, New York ve Londra, 1991, s. 280-304. Transseksüel argosundaki 'GG' ve 'acil iniş'i bu makaleden aldım.

savunmaktadır (s. 295). Böyle bir tarihin sorumluluğunu alma konusunda yapılacak cesur hareket, 'yeniden biçimlendirilmiş ve yeniden kaydedilmiş beden gücü'nü ortaya koyma üzerine temellenen bir siyasal eylem imkânı sağlayacaktır (s. 298-299).

Tina, tekil ve yarılmamış kimlik özlemine ve maskülen kimlikleri Tanrı-gibi baba figürlerine taşıma konusundaki istekliliğine rağmen, tam da böyle bir post-transseksüel olarak okunabilir. Geçmişteki anıların esiri olan Tina, tarihinin silinip gitmesine dayanamamaktadır. Ve Almodovar onun gösterişli dişiliğine rağmen, anlatımın kilit anlarında onun 'anlaşılmaz' cinsiyet uçurumlarına sahiptir. Örneğin, bir polis tarafından 'kadın olmamak'la suçlandığında, var gücüyle saldırıp yere sermektedir adamı. Aslında karışım varsayımı bir siyasal merci unsuru kaynağı olabilir.

Ancak en önemlisi, Tina'nın filmin sonuna doğru yaptığı büyük itiraftır. Kıskanç Antonio, Juan'ı öldürmüştür. Cinayet sanığı Pablo arabasıyla kaza yapmış ve şuurunu kaybetmiş olarak Madrid'de hastaneye yatırılmıştır. Alışılmadık bir sadelikte giyinmiş (beyaz bir kıyafet ve küpeler) olan Tina, Pablo'nun hafızasını canlandırmak üzere, kardeşlerin daha önce hiç söz etmedikleri hayat hikâyelerini yeniden anlatmaya koyulur. Tina bir oğlan çocuğuyken babalarıyla ilişki yaşamıştır. Babası, terk etmeden önce, Fas'a gittiğinde Tina'yı cinsiyet değiştirmeye teşvik etmiştir. Tina, onların çocukluklarında çekilmiş fotoğraflarını taşıyan Pablo'yla karşılaşır ve ikisi birden ağlamaya başlarlar.

Kuşkusuz aile romansı, absürd biçimde abartılmış ve tipik olarak Almodovarvaridir. Ancak komedisi, Maura'nın ciddi şekilde hafife alınmış performansı nedeniyle sınırlı kalmıştır; dolayısıyla filmin başka yerlerinde ortaya koyduğu oyunculuk tarzından farklıdır. Buradaki hayati öneme sahip bir cümle de Tina'yla ilgilidir: "Senin hafıza kaybın beni anılarımdan yoksun bırakıyor." Bu itirafta, tarih toplumsal bir projedir; geçmiş (ailede, toplumda) öznelerarası bir süreçtir, geçmişin zor elde edilen hazzından uzak durma ve tarihsel değişimin sorumluluğunu taşıma yönündeki post-transseksüel kararı ortaya çıkarmaktadır. *Arzunun Kanunu*'nun gey erkek karakterlerinin ortaya koymadıkları bir meydan okumadır bu.

ANTONIO: *"Quererte de este modo es un delito; pero estoy dispuesto a pagar por ello."*

ANTONIO: "Seni böylesine sevmek suç; ancak ben bedelini ödemeye hazırım."

Almodovar'la erkek kardeşi *Arzunun Kanunu*'nun senaryosunu Kültür Bakanlığı'na sunduklarında danışma kurulu (*comisiones*), filmin bir 'hikâyesi'nin olmadığı gerekçesiyle finansman sağlanması talebini kabul etmemişti (Vidal, s. 245). Sonuçta, film yapımından sorumlu olan hükümet temsilcisi Fernando Méndez-Leite'in bizzat kendisi bu projeye yeşil ışık yakmak zorunda kaldı. *Arzunun Kanunu* gösterime girdiğinde 200 milyon pesetanın üstünde bir hasılat rakamı ve 600 binin üzerinde bir yerli izleyici kitlesine ulaşarak, 1987 yılında İspanya'nın dördüncü en büyük filmi oldu.[22] Belki daha da önemlisi, *Arzunun Kanunu* Almodovar'ın ülke dışındaki başarısını teyit etmiştir. Bu filmin, o yıl yabancı bir festivalde İspanya'yı en iyi temsil eden film olduğu bildiriliyordu[23] ve sık sık, Mario Camus'nün, García Lorca'nın *La casa de Bernarda*'sının (Bernarda Alba'nın Evi) titiz uyarlamasının yanında gösteriliyordu. Eski ve yeni İspanya, kırsal kesimin sıkıntılı hayatı ve şehir savurganlığının yan yana getirilerek anlatılması bundan daha iyi yapılamazdı. *Arzunun Kanunu* ABD'de büyük bir övgüyle karşılandı; Madrid'deki gösteriminden sadece on iki gün sonra, Miami Film Festivali'nde gösterilmesinin ardından ticari sinemalarda galasının yapılması, bir İspanyol filmi adına daha önce görülmemiş bir başarıydı.[24] Almodovar yine o yıl bu altıncı uzun metrajlı filmiyle, Los Angles eleştirmenleri tarafından verilen 'en iyi yeni yönetmen' ödülünü aldı.[25]

---

22) J.M. Caparros Lera, *El cine español de la democracia*, Barcelona, 1992, s. 416.

23) Anon., "*La ley del deseo*, pelicula que mas veces representó a España en festivales extranjeros en 1987", *La Vanguardia*, 13 Ekim 1987.

24) José Luis Guarner, "El cine de Pedro Almodovar y la musica de pegasus, grandes triunfadores del Festival de Cine de Miami", *La Vanguardia*, 21 Şubat 1987.

25) Anon., "Pedro Almodovar, premiado por la critica de Los Angeles como mejor neuvo realizador", *La Vanguardia*, 22 Aralık 1987.

Almodovar'm İngiltere'de ticari olarak gösterilecek olan ilk filmi *Arzunun Kanunu*, henüz yolun başında olan Almodovar'a, bir gey yönetmen olarak kötü ün kazandırdı ve daha önceki, öteki filmlerinin okunmasına yönelik bir referans çerçevesi yarattı. Bu film ayrıca onu sansür ve İspanyol bağlamında pek fazla anlam ifade etmeyen eşcinsellik 'promosyonu' etrafındaki tartışmaların içine çekti: Bu durumda, İngiltere prütenizminde yaşanan korkuya teslim olması kaçınılmazdı.[26] Fakat *Arzunun Kanunu*'nun ülke dışındaki başarısının sebeplerinden birinin de, Almodovar'ın Warhol'unda bir seks sembolü, yeni bir Joe Dallesandro olarak Antonio Banderas'ın ortaya çıkmış olmasından neredeyse hiç kuşku yoktur. Ancak burada, sık sık olduğu gibi, İspanyolların tepkileri yabancıların tepkilerinden daha karmaşıktı. Almodovar'ın iki filminde daha oynadıktan sonra Hollywood'da Arnie Glimcher'in *The Mambo Kings*'iyle (1992) bir İngiliz dili kariyerine başladığında, İngiliz basınının ünlüsü onu sadece, 1991 belgeseli olan *Madonna'yla Yatakta* (ABD'deki adı *Truth or Dare*) adlı filmde Madonna'nın aşk odağı olarak görülen eski Almodovar starı, *Latin-Lover* olarak biliyordu.[27] Fakat Madrid *El Europeo*'da yer alan uzun bir yazıda aynı mitin eleştirel bir incelemesine girişilmişti: "Antonio Banderas: el mito del Latin-lover."[28] Angel López Sato'nun tam sayfa fotoğrafı Banderas'ı ironik ve ikonik biçimde, Valentino olarak çerçevelemektedir; kıyafetlerde resmi ya da bağrının açıklığı ve boncuklarla 'doğal' bir halde. İlişikteki metin de, bir İspanyolun ilk defa İngilizce konuştuğu rolünün bir Kübalı olması gibi uyumsuzluğu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla yabancılar, 'Latin' imajını doğru almakta ve aktörü, oynadığı tutkulu rollerle özdeşleştirmekte özgürken, İspanyollar daha çok yansıtıcı olmakta, Banderas'ın dışarıdaki başarısından haz duymaktadırlar; ancak Kuzey Amerika'nın kendi kültürlerine kayıtsız kalıp, önem vermediğini bilmeleri bu duyguyu azaltmaktadır.

Bu karşı kültürel kısma belirsiz bir şekilde tanıklık edilmesi, Oscar Ödülleri töreninde Banderas'ın Sharon Stone'a eşlik etmesi

26) Tim Clark, "Pedro Almodovar: Desperado Living", *Time Out*, 2-9 Kasım 1988.
27) James Ryan, "Latin Lover", *The Face*, 45, Haziran 1992, s. 64-67.
28) Jesus Beltran ve Juan I. Francia'nın metni, *El Europeo*, 37, Kasım 1991.

(her ikisi de AIDS dayanışması için kırmızı renkli kurdeleler takmıştı) ve Freixenent marka köpüklü şarap için Long Beach'teki *Queen Mary*'de çekilen ve bugünlerde revaçta olan sinema yapımcısı Bigas Luna tarafından yönetilen, paranın su gibi harcandığı bir İspanyol ticari filminde onunla birlikte yer alması şeklinde olmuştu.[29] Sharon'un buradaki bozuk İspanyolca'sı (Banderas'ın yetersiz İngilizce'sine çok benzemektedir) Hollywood'un göz kamaştırıcılığını 'Latin' romansına bağlayan tuhaf ve ortak bir sömürünün kanıtıdır.

Bazıları Banderas'ın başarısını çekemeyecektir; bundan sonraki ABD yapımı filminde AIDS'li bir gey erkeği oynayacağı konusunda söylentiler dolaşmaktadır. Ancak *Arzunun Kanunu*'nun sebep olduğu İspanya'daki sarsıntının hâlâ devam ettiği açıkça görülmektedir. Almodovar *Arzunun Kanunu*'ndan bu yana konusu tanınabilir bir gey çevresinde geçen bir film yapmadı; 1970'lerin sonundakilerin dışında, çağdaş İspanya'da da gey temalı çok az film yapıldı.[30] Bugün filmin hayranları bile 'eşcinsellik' sözcüğünün telaffuz edilmesinden huzursuz olmaktadırlar. Ateşli savunucusu Angel S. Harguindey (*Entre tiniebla*'da bir gazeteciyi oynayarak küçük bir rol aldı) geçenlerde filmin sinemasal gösterimi sırasında sebep olduğu 'küçük çaplı skandal'ın televizyonda gösterildiği zaman tekrar yaşanmayacağını yazıyordu. Nedense o, keyifli keyifli, 'yasak aşklar'dan söz etmektedir.[31] Daha sonra da *Arzunun Kanunu* medyayı ağına alıp, basındaki ilanlar 'imkânsız aşklar' ve 'beklenmeyen durumlar'dan daha gizemli bir şekilde söz etmeye başladığı sırada[32] Almodovar'ın, kuşkusuz filmin geyler için benzeri bulunmayan *amour fou*'sunun soyut çerçevesiyle düşünce birliği içerisinde olduğu kesindir. Fakat rastlantı olarak, gazetenin aynı sayfasında aykırı köşe yazarı Eduardo Haro Tecglen, İspanyol lezbiyenleriyle geylerine yönelik baskılara son verilmesi için ateşli bir çağrıda bulunmuştur.[33] İspanyollar için pek

29) Lucia Argos, "Ponte un lazo rajo", *El País*, 30 Eylül 1992; Rocio García, "Por Navidad, Sharon Stone", *El País*, 29 Kasım.
30) Bkz. Benim, *Laws of Desire*, 4. Bölüm.
31) "El deseo cumplido", *El País*, 18 Nisan 1991.
32) Anon., "La estralla es... Pedro Almodovar: *La ley del deseo*", *El País*, 3 Mayıs 1993.
33) "Sexo prohibido".

alışıldık olmayan bir şekilde, eşcinsellik sorunun çözülmemiş olduğunu ve toplumun sadece küçük bir bölümünün önyargıdan uzak durduğunu söyleyen Haro, kadınların ve erkeklerin uzun yıllar önce Franco rejimine muhalif olan kimselerinkinden bile daha kötü bir 'gizlilik'e mahkûm edildiklerini yazmaktadır. Üstelik bunları genel seçimlerden kısa bir süre önce yazan Haros'un korkuları, demokrasiye geçiş öncesindeki anlatılması mümkün olmayan bir geçmişle körüklenmiştir.

Haro'nun, *movida*'nın bir kaybı olan merhum evladının İspanya'da eşcinsellik ve popüler kültür üzerine açıkça yazılar yazan çok az sayıda insandan biri olduğunun not edilmesi yerinde olacaktır.[34] Zamanının çok tipik bir özelliği olan *Arzunun Kanunu*'nun özgürlükçü etiğinin İspanya'da devam eden eşcinsellik tartışmaları açısından siyasal ya da kültürel bir alana katkı sağlayamadığı çok açıktır. Bunun ciddi belirtilerinden biri, son zamanlara kadar AIDS'le ilgili etkin toplumsal örgütlenmelerin olmaması ve İspanyol gay erkeklerin Avrupa'daki en yüksek etkilenme oranına sahip olmalarıydı.[35]

Antonio, Pablo'yla en son sevişmelerinden sonra yataktan ayrılırken Pablo'nun çekimi kefene benzer bir örtünün arkasından yapılır. Kriminal bir arzunun bedelini ödeme yolunu seçerek kendi kendini vurma noktasına gelen takıntılı âşık Antonio'dur. Pablo ölü gibidir ama, hayattadır. İspanya'daki gey erkeklerin uğursuz bir imgesi, bozulmuş ya da silinmiş öznelliğin zevkleri ve tehlikelerinin, cinsel pratik üzerine kurulu bir topluluk ya da politikanın kuşkuculuğunun ürkütücü bir göstergesidir bu. İspanya'daki gey erkekler adına da uğursuz bir göstergedir bu. Fakat *Arzunun Kanunu* AIDS ve homofobiyi reddedişiyle, İspanya'daki lezbiyen ve geylerin günlük hayatlarını ele almaya yanaşmıyorsa, bunun sebebi, Almodovar'ın daha güçlü ve akıcı bir

34) Eduardo Haro Ibras, "La homosexualidad como problema sociopolitico en el cine español del postfranquismo", *Tiempo de Historia*, 52, Mart 1979, s. 88-91. Haro Ibars'ın kitabı *Gay Rock*, Alaska gibi *movida*'nın önde gelenleri üzerinde de büyük bir etki yaratmıştı; bkz. José Luis Gallero, *Solo sev ive una vez*, Madrid, 1991, s. 331.

35) İspanya'daki AIDS'le ilgili faaliyetler ve ayrıntılı bir anlatım için bkz. Jordi Esteva ve Oscar Fontrodona, "Tu si puedes parar el SIDA", *Ajoblanco*, 47, Aralık 1992, s. 25-30.

fantezi, yeni sinemasal konuların oluşturulması düzeyinde müdahale etme arayışı içerisinde olmasıdır. Ve sabit cinsiyet kimliğiyle nesne seçimini küçümseyen kendi kendisini yaratan özüretim karakterleri, sessizliği artıran homofobik sağdan ve daha pozitif imgeler üzerinde ısrar eden moralistik soldan gelen saldırılara maruz bırakmıştır onu. Dolayısıyla Almodovar, kendi sınırsız arzusu, sinema sevdası kavranamadığı için belli bir bedel ödemektedir.[36]

36) Bkz. Jean Douchet, "L'Amour du cinéma", *Cahiers du Cinéma*, 435, 1990, s. 52-53.

7
TASARLANMIŞ KADINLIK
(*Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*, 1988)



YÜKSEK KOMEDİ

"Soy infeliz."
"Mutsuzum."[1]

BİRİNCİ SAHNE. GENİŞ TERAS. PEPA'NIN ÇATI KATINDAKİ EVİ. ŞAFAK VAKTİ. İÇ.

Her gün olduğu gibi, gelişini kimselere çaktırmayan günün ilk ışıkları, şehrin üstünde yüzen kir tabakasını yara yara Madrid'e düşmeye başlar ve anlaşılmaz bir sihirle Pepa'nın yaşadığı çatı katının geniş terasını aydınlatır. Güneş, her gün bu terastaki yerini almak

1) Bu, açılış tanıtımında Lola Bltran'ın söylediği abartılı mazoşist şarkının adıdır.

üzere doğmaktan haz duyuyor olmalıdır. Pepa burada, taşradaki bir cangılda ve bir çiftlikte yaşama arzusunu yerine getirir: Palmiyeler, hamaklar, kuşların doluştuğu ağaçlar ve hatta içinde tavuklar, horozlar ve tavşanın da bulunduğu küçük bir avlu vardır. Bunların dışında çok sayıda da görmeye alışık olduğumuz bitki. Her şey keyifle ve zevkle biraraya getirilmiştir. Madrid'in gökyüzünde silueti beliren bir horoz sabah erkenden ötmektedir.[2]

Almodovar'ın *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'ın ortamıyla ilgili anlatımı, en başarılı filminin içine sinen 'memnuniyet teorisi'ni ortaya koymaktadır. Filmin ütopyacı tezi, 'toplumun artık kendisini bireylere kabul ettirdiği' ve onların bütün toplumsal ve mesleki ihtiyaçlarının karşılanmış olduğu şeklindedir.[3] José A. Hergueta'nın belirttiği gibi, calle Montalban'daki çatı katında, M-30'un çok uzağında bulunmaktayız gerçekten.[4] Fakat terasın sentetik mekânı (taşrayla şehri, üst sınıfla alt sınıfı; İspanya'yla ülke dışını birbirine bağlamaktadır) aynı zamanda, Almodovar'ın *alta comedia* ('yüksek komedi' ya da 'töre komedisi') diye adlandırdığı bir soyut tarz alanıdır. Filmin modaya uygun basın bültenine göre, yüksek komedi, anti-natüralizmle karakterize edilmektedir: Setler abartılı bir şekilde yapay, performans ve konuşmalar aşırı derecede hızlı ve en derin insan tutkuları soyut ve nereyse sentetik bir tavır içinde ele alınmıştır. "En genel tutku", diye yazar Almodovar, "sevdiğiniz kişiyle mutlu ya da mutsuz olmaktır".

O halde, coşku soyutlamayla, duygusal rahatsızlık huzurla nasıl biraraya gelebiliyor? Filmin açılış sekansı (gerçek huzurdan bir ölçüde ayrılır) buna bir ipucu sağlamaktadır. Carmen Maura'nın Pepa'sı, üst seste Ivan'la (Ricardo Gullon) ilişkisinin yürümemesi hakkında konuşurken, apartmanla (ki daha sonra bir emlak komisyoncusu modeli olduğu görülecektir) ilgili bir dizi çekim görürüz; tavuk kümesi ve üzerinde kargacık burgacık bir yazıyla yazılmış not bulunan bir plak kılıfı (Ivan'dan hediye). Kamera, kızıla çalan saçının gösterildiği hareketsiz başının üzerinde durmak için yavaşça Pepa'nın çikolata renkli darmadağınık yatak odasına

2) "Argumento original y guion", Madrid, 1987, s. 1.
3) Bu alıntılar Almodovar'ın basın bültenindeki uzun metinlerinden alınmıştır.
4) "A vueltas con P.A.", Albaladejo, s. 10-13 (s. 11).

yönelmektedir. Bu görüntü, yerleşik olmayan bir mekândaki siyah-beyaz bir sekansta erir: Yaşlı bir Romeo olan Ivan, elindeki eski moda bir mikrofondan bir grup egzotik kadına aşk sözcükleri fısıldayarak esrarengiz görünümlü boş bir sokakta yürümektedir. Sound tuhaf bir biçimde doğallıktan uzaktır, iç mekâna rağmen stüdyoyu andırır. Çatı katındaki ev belli bir yer sabitliği ortaya koysa da (ve Pepa film boyunca oraya tekrar dönecektir), açılış sekansının kurgusunun devamsızlığı bütün sınırları birbirine karıştırma tehdidi yaratan huzursuz bir mekân serer gözlerimizin önüne. Ancak daha sonra tekrenkli sekansın, uyumakta olan Pepa'nın kadın peşinde koşan Ivan tarafından ihanete uğratılma korkularını tekrar yaşatan bir rüyası olduğunu görürüz.

Dahası, burada filmin tipik bir özelliği olan başka bir teknik daha vardır: görüntüyle soundtrack arasında bağlantı olmaması. Pepa uyumakta olan kendisinin bir çekimi üzerine konuşmaktadır. Ivan'ın kablosuz bir mikrofonla 'yükseltilen' sesi bomboş bir sokakta yankılanır. Burada Pepa'nın kâbusunda bile tamamen spesifik bir şehir referansı akla gelir. Derken, Ivan'ın önünden geçtiği vitrinlerde yansıyan ve şehir plancılarının Manhattan'la yarışmak için tasarladıkları, Madrid'in merkezindeki Azca gökdelenlerini görürüz. Almodovar burada, yaşlanan bir âşıkla, şimdi uzaklarda kalan 1960'larda planlanmış 'saldırgan biçimde modern' bir projenin yan yana getirilmesiyle modernitenin kendisini ironize etmekte, hatta tarihselleştirmektedir. Dolayısıyla seçilen ortam bir ölçüde bağdaşmamaktadır: Hatta kılavuzlar Azca'nın bir felaket olduğu,[5] şöyle bir yürüyüş yapmak ya da açık havada bir kimseyle karşılaşmak için, muhtemelen şirin bir yer olarak ancak Madrilenos'un kaldığını kabul etmeye zorlanmaktadırlar. Dolayısıyla, yüksek komedinin sentetik ya da soyut tutkuları, komedinin yaşandığı şehrin tarihi tarafından lekelenmektedir. Gerçekten de Almodovar'ın bu şekilde öne çıkardığı şey, filmin ileri ölçüde stilize edilmiş Madrid'inin (terastan bakıştaki ufuk çizgisini kullanarak gerçek hayatta görebilmek mümkün değildir) tarihi binaların güzelliğini bir kez

5) Bkz. Javier Martinez ve ANAYA personeli, *Guia de Madrid hoy*, Madrid, 1991, ki Azca'nın "saldırgan biçimdeki modern günümüzü sembolize ettiği"ni fakat yaya alanlarının bir felaket olduğunu onaylamaktadır (s. 13, 106).



Carmen Maura (Pepa), *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*, 1983 (fotoğraf: Macusa Cores).

daha ortaya koyan Şehir Konseyi'nin gerçekleştirdiği son zamanlardaki yeniliklerden kısmen etkilendiğidir (Vidal, s. 264).

Görsellik ve işitsellikle ilgili çatışan rejimler daha sonraki sekanslarda öne çıkmaktadır. Ivan ve Pepa dublaj sanatçısıdır ve stütyodaki çalışmada her ikisi de ilmikledikleri filmin (*Johnny Guitar,* Joan Crawford ve Sterling Hayden oynamaktadır) görüntüleriyle paralel bir çarpraz kurgudur. Bu iki sekansın dağılmışlığı sevgililer arasındaki karşılıklılık eksikliğini ortaya koyar: İkisi de sadece perdeye hitap etmektedirler. Fakat diyalogun içeriği de temel anlatım üzerine ironik bir yorum olarak işlev görmektedir. Hayden aldatmak amacıyla Crawford'a dil dökmekte ve onu, Crawford'ın kendisini sevdiği kadar çok sevdiğini söylemektedir. Bu eski simetri rüyası dublaj stüdyosunun 'akustik ayna'sında[6] birbirini izleyen anlarda bile gerçekleştirilebiliyordur (Pepa ve Ivan fiziksel olarak birbirlerine gösterilmezler). Fakat bu aynı zamanda, doymak bilmez olduğu kanıtlanan bir arzuyu da besleyen teknolojik bir ilavedir: Güçsüzleştirilen erkek sevgili mikrofon ya

6) Bu ifade Kaja Silverman'a aittir: *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, 1988.

da telesekreterle zayıflatılarak bir Ses'e (senaryoda da büyük harfle yazılı) indirgenir, artık mutsuz kadın görüntüsü ortadan kalkar ve kadın, erkekle ancak filmin final sekansında karşılaşır.

Kaja Silverman 'klasik' (öykülü) sinemanın, "erkek öznesini hâkim konuşma, görüş ya da işitmeyle özdeşleştirerek gözle görülür şekilde tutarsız bir dışsal konuma düşürürken, kadın sesini ve bedenini ısrarlı bir biçimde öyküsel anlatımın içine çeken metinsel bir model olduğunu ileri sürer.[7] İleride, *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'ın 'klasik' pozisyonlar arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, bu ikilileri tersine çevirdiğini göstereceğim. Pepa'nın sesinin ve bedeninin filmin içsel alanlarıyla sınırlı kaldığı ve aşk üzerine 'soyut' söylemiyle ironikleştirildiği ya da patolojik hale getirildiği ortadadır. Dolayısıyla kamera, gelip Pepa'nın yüzüne yerleşmeden önce, projektörlerden gelen ışığı izlemekte ve ekranla oluşan ters açılar izleyiciyi, onun bakış açısını yakalama konusunda cesaretlendirmektedir. Fakat senaryo, Pepa'nın, dublaj yerinin 'kafesine girdiği', onu bu anlaşılması mümkün olmayan ve olağanüstü niteliklere sahip makinenin sadece bir başka parçası"na indirgeyen projektörlerin, boyunu küçülttüğü vurgusunu yapmaktadır (s. 12). İleride göreceğimiz gibi, Almodovar *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'da, sinemasal mekanizmayı (dublaj sekanslarında en açık şekliyle görülen) kadınların tasarım gücü (zevkleri ve acılarıyla ilgili) olarak hedeflemiştir.

YÜKSEK TOPUKLAR VE BORU ETEKLER

PEPA (al policia): *"Comentabámos el modelo de la señora."*
CANDELA (llorando): *"Es horroroso, horroroso."*
PEPA (polise): "Hanımefendinin kıyafeti hakkında konuşuyorduk."
CANDELA (ağlayarak): "İğrenç, iğrenç bir şey."

Karışıklıklar komedisi (İspanyolca'da *enredo*) gelişirken, yerle yersizlik arasındaki değişim hızlanır. Dolayısıyla *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*, Pepa'nın evdeki diğer karakterlerle karşılaşmaları ve bir taksiyle (duygusal açıdan kendisi kadar hassas olan

7) Silverman, s. ix.

komik bir sürücü tarafından eğlendirilerek) Madrid'de tek başına yaptığı gezisi arasında gidip gelmektedir. Senaryoda da belirtildiği gibi taksi, Pepa'nın kendi durumunun farkına varabildiği, 'hiçbir dramatik etki olmadan' ağladığı, herhangi bir yerde bulunmayı gerektirmeyen iki yer arasındaki bir ara mekândır (s. 76). Ayrıca sinematografi, Pepa ve evine gelen ikinci dereceden karakterler arasındaki ayrımı da güçlendirmektedir. Kamera devamlı olarak onun görüş noktasını almaktadır. Hitchock'a çok açık bir bağlılık gösteren Pepa, Ivan'ın eski karısı Lucia'nın (Julieta Serrano) yaşadığı evi gözetlemekte ve kamera aydınlatılmış pencerelerin birinden diğerine geçip, giderek bir Madridli Bayan Torso ortaya koymaktadır. Aynı şekilde Lucia'nın evinin karşısındaki bar da, Pepa'nın, Lucia'nın çekingen oğlu Carlos'la (gözlüklü Antonio Banderas) onun kibarlık budalası nişanlısı Marisa'yı izlediği 'ayrıcalıklı bir yerdir' (senaryo, s. 48). İzleyicinin Pepa'dan daha fazla bilgi sahibi olmasına ancak zaman zaman izin verilmekte ve onun anlaşılmaz derecede karmaşık bir örgünün 'noktalarını birleştirme'sini ('attando cabos') izlemesine yol açılmaktadır.

Fimin Pepa'nın gösterilmediği birkaç sahnesinden birinde, çatlak Candela (Maria Barranco) çerçeve içinde ileri doğru koşarken, kamera bir televizyonun haber programını (Almodovar'ın annesi Francisca Caballero'nun okuduğu) gösterir. Eleştirmenlerden biri Candela'yı Olive Oyle'la kıyaslıyordur[8] Ve onun buradaki çılgınca hareketleri kesinlikle çizgi filmlere benzemektedir. Gerek olay örgüsü, sinematografi, gerekse Pepa'yla kadın arkadaşlarının gösterimi arasındaki yakınlığın ortaya koyulması arasında belli bir gerginlik vardır. Parçalara ayırmayla (fetişleştirme) speküler bütünlük (narsizm) arasındaki şeklinde özetlenebilecek bir gerginliktir bu.

Filmin ünlü başlangıç sekansı (Studio Gatti yapımı), kesilip şekli değiştirilmiş kadın kıyafetleri ve bedenlerine ait parçalardan ibarettir. Vicente Sanchez Biosca bu film akımını, bir bakıma muğlak bir ifadeyle, 'tasarım zaferi'[9] olarak adlandıracaktır. Ayrıca tanı-

8) Sheila Johnston, eleştiri yazısı, *Independent* (Londra), 15 Haziran 1989.

9) "El elixir aromatico de la postmodernidad o la comedia sergun Pedro Almodovar", ed. José A. Hurtado ve Francisco M. Picó, *Escritos sobre el cine español 1973-87*, Valencia, 1989, s. 111-124 (s. 121).

tım çekimleri de kime ait olduğu bilinmeyen ayakların yakın çekimlerini kapsamakta ve Almodovar filmin bizzat kendisinde sık sık kıyafet ve beden parçalarının (Ivan'm ağzı, bir kez daha Pepa'nm ayakkabıları) yakın çekimlerini kullanmaktadır; bunlar, izleyicinin dikkatini başka yöne çekmeye, genellikle gözden kaçırılan tasarım görüntülerini ön plana çıkarmaya yaramaktadır. Ancak bu, (asıl olarak kadın) bedeninin parçalara bölünmesi, kendini tekrarlamaya yönelik narsist bir ilgiyle dengelenir. Pepa'nın kendisi sık sık, soyunurken ve ayna karşısında makyaj yaparken gösterilir (sevgilisinin oğlu Carlos'un önünde olduğu gibi); ayna görüntüsünün her şeye hâkim bulunduğu ve Ivan'ın onu terk etmesinden bu yana zamanın geçmemiş olduğu konusunda ısrar edilerek, Ivan'ın eski karısı Lucia 1960'lardan kalma bir perukla Courreges marka leopar desenli bir şapkayı denerken gösterilmektedir.

Bu parçalara bölme ve narsisizm üzerine yapılan vurgular, çelişkili bir durumun göstergesidir. En azından bir İspanyol kadın eleştirmen (Maria Asuncion Balonga), Almodovar'ın genelde kadınlarla alay ettiği ve şakaların kadın izleyiciler üzerine yapıldığı iddiasındadır. Ve bu eleştirmen Almodovar'ın kızlarının 'chica'lar' tuhaf modernite ve gelenekçilik kombinasyonunda 'eksik' (modern fakat naif, özgürleşmiş fakat duygusal, her zaman sevilmek, korunup kollanmak, dikkate alınmak isteyen) olduğunu ileri sürmektedir.[10] Bu kadın düşmanlığı suçlaması, özellikle (ve ironik bir biçimde) en gerici gazetelerin yazarları başta olmak üzere, İngiliz eleştirmenlerin daha karakteristik bir özelliğidir.[11]

Bu iddiaların kaynağı daha çok, Almodovar'ın Doris Day ve Frank Tashlin'in Hollywood seks komedilerine borçlu olduğunu inkâr etmesine bağlıdır.[12] Eğer bu kadınlık anlatımlarıyla ilgili bir İspanyol bağlamı arıyorsak, bu ancak 1960'larda, yani Almodovar'ın delikanlılık dönemindeki kadınların temsilinde bulunabi-

10) Akt. Caparros Lera'nın düşmanca yazısı, *El cine español de la democracia*, Barcelona, 1992, s. 324.

11) Christopher Tookey 18 Haziran 1989 tarihli *the Sunday Telegraph*'da filmin duygusal özürlüler olarak kadınlar hakkındaki... maço görüşü güçlendirdiğini ileri sürmektedir.

12) Bkz. Bruce Babington ve Peter W. Evans, *Affairs to Remember: The Hollywood Comedy of the Sexes*, Manchester, 1989.

lir. Dolayısıyla *Women's World* (Kadın Dünyası) ve *Spinsters Today* (Günümüzün Evli Olmayan Kadınları)[13] gibi başlıklar taşıyan Katolik kitapçıkları bile, modern kadınların haklarını ev dışında çalışabilme ve belli bir özerkliğe kavuşabilmek şeklinde ortaya koymaktadır; evli olmayan kadınlar denir, "çalışıp kendi hayatlarını kazanırlar... iyi giyinirler, seyahat ederler, kitap okurlar ve erkek ve kadın arkadaş sahibi olurlar" (Salas, s. 8). Fakat diğer taraftan kadınların özünde duygusal oldukları da evrensel olarak bilinen bir gerçektir. Aynı dönemle ilgili olarak yapılan sosyolojik bir çalışmada da şunları okuruz: "Şundan kuşku yoktur ki, kadınlar sevmek ve sevilmek için yaratılmışlardır... sevgi; kadının varlık sebebi, kişiliğinin tasarlandığı bir çerçeve ve eşiktir."[14] Aynı yazarlar 'kadın uçuk kaçıklığı'nı, geniş bir önemsiz çıkarlar alanı, perde rolü oynayan bir tür yüzeysellik üzerinde etkili olmayı amaçlayan parçalanmış bir kişilik olarak tanımlamaktadırlar (s. 38). Almodovar'ın bizzat kendisine yönelik düşmanca eleştirilerde kendini gösteren bir dildir bu.

Ancak çok açıktır ki bu bölümlere ayırma ve yüzeysellik, bir tehdit ve yem de olabilir. Katoliklerin çıkardığı cinsellikle ilgili bir elkitabı, bir parfüm şişesi, bir çift eldiven, ucu müstehcen bir şekilde hareket ettirilen bir ruj çizimiyle 'cinsel dürtülerin harekete geçirilebileceği'ni söyleyerek, "(böylesi) görüntülerin çağrışımının tahrik edici olacağı konusunda uyarıda bulunmaktadır".[15] Bu aynı zamanda, maskeli balolarda kadınların kullandığı eşyaların tınlamalı ve baştan çıkarıcı bir yalıtılmışlık içerisinde tanımlandığı *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'ın tanıtım sekansını andıran bir anlatımdır. Başka bir şekilde, genç Katolik kızları hedef alan kitapçık dizilerinden birinde, Max Factor ve Royal Ambrée'nin ihtiyatlı bir şekilde kullanılmasının, genç bir kadının kendi içinde taşıdığı kadınlığa 'ışık tutma' konusunda yardım edeceği ileri sürül-

13) Ana Maria Calera ve Julio C. Acerete, *La mujer de hay*, Barcelona, 1966 (benim basımım 1972); Maria Salas, *Solteras de hay*, Madrid, 1966.

14) Francisco Anson ve Vincente Roa, *Mujer y sociedad*, Madrid, 1966, s. 11.

15) Dr. A. Clevaro Nuñez, *Antes de que te cases...: un texto de formacion prenupcial*, Madrid, 1961. s. 28. İlk defa 1946 yılında yayınlanan bu kitap Diktatörlük Dönemi boyunca sık sık yeniden basılmıştır.

mektedir.[16] Almodovar'ı en çok hatırlatanlardan birisi de, ilki 1962'de yayınlanan üç ciltlik *Enciclopedia de la mujer*'dir.[17] Parçalara bölünen (farklı saç türleri) ve sıkı bir günlük rejime tabi tutulan kadın bedenine bir dakikalık disiplin tavsiyesinde bulunulmaktadır burada. Bazı anlatımlar pekâlâ Almodovarvari diye nitelendirilebilecek anlamsız bir sürrealizm şeklini almıştır: 'Kilolarınızdan kurtulun' demeden önce, modern kadınlar dirseklerini sıcak zeytinyağına batırırken ya da başlarını portatif Türk hamamından çıkarırken gülümsemektedirler (I, s. 53, 71).

Almodovar sık sık kendi kadın oyuncularını benzer onur kırıcı davranışlara maruz bırakmakla suçlanmaktadır. Ancak onun kadınların duygululuğuna vurgu yaptığından kuşku duyulamaz (basın bülteninde belirtildiği gibi onun inancına göre, "en güzel, kadınlar ağlar"); 1960'ların 'modern kadın'ının klişelerini tekrarlamaktadır o. Ancak *Enciclopedia de la mujer*'in bize hatırlattığı gibi, "Gerçek şıklık ayrıntıya dikkat eder" (I, s. 308). Ve ben Almodovar'ın gençlik döneminin kadınlarıyla ilgili olarak hafızasında yer eden speküler görüntüleri, doğal durumunun dışına çıkarıp totalize etmesinin kesinlikle ayrıntıya dikkat etmesinden kaynaklandığını savunuyorum. Bundan dolayı, en etkili ABD'li eleştirmenlerden ikisi (Pauline Kael ve Vito Russo) konu açısından hiç önemi olmayan kıyafet unsuruna dikkat çekmişlerdir: Candela'nın kahve fincanları biçimindeki küpeleri (Almodovar onların film için özel yaptırıldığını söylemektedir).[18] Kael ve Russo, filmin yarattığı görsel haz ile renk ve kostümün vereceği haz konusunda çok hassastırlar. Kael özellikle, bu kadınlar için güzel göründüklerini bilmenin 'küçümsenecek bir şey' olmadığını be-

16) Maria Emilia González Sevilla, *Moderna y mujer*, Madrid, 1965, s. 13. Yazar genç kadınları, 'erkek' kıyafetlerini benimsememeleri ya da bir erkeği elde edip ellerinin altında tutmalarını engelleyebilecek davranışlar (kot pantolon giyme ya da motosiklete binme) konusunda uyarmaktadır. *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'ın ultra-feminen kadınlarının yürekten benimsedikleri bir öğüttür bu.

17) Benim basımım, Barcelona, 1969. Birinci cilt, 'güzellik, egzersiz, moda, psikoloji ve grafoloji [aynen alınmıştır], görgü kuralları, iş ve cinsel hayat' konularını; İkinci Cilt, 'yemek yapma'; Üçüncü Cilt ise 'ev bark' konularını ele almaktadır. *Enciclopedia* sinemayı, kadınlar için özellikle uygun olan bir meslek olarak tavsiye etmektedir (I, s. 327).

18) Pauline Kael, eleştiri yazısı, *The New Yorker*, 14 Kasım 1988; Vito Russo, "Man of La Mania", *Film Comment*, Cilt 24, No: 6 Kasım/Aralık 1988, s. 13-17 (s. 17).

lirtmektedir. Ve olumlu yaklaşan birkaç İngiliz eleştirmenden biri olan Margaret Walters, Almodovar'ın kadınların neden hâlâ dişiliklerini dramatize etmeye devam ettiklerini ve... gerçek zevkleri giyim kuşamda ve makyaj yapmakta aradıklarını iyi bildiğini ileri sürmektedir.[19]

Mary Ann Doane, kılık değiştirmenin (sinemasal) sistemde geçici bir kusur olduğunu... kadına, seksüalize edilmiş linguistik farkla ilgili psikanalitik dramanın mantıksal bir sonucu olan yakınlık ve anlamlı bir varlıktan çok uzaklık, yabancılaşma ve benliğin parçalanmışlığını yüklediğini ileri sürmektedir.[20] Almodovar'ın bizzat kendisinin kadınlara patalojik yakınlığı, benlikle sinema arasında ayrım yapamadığı için eleştirildiğini biraz sonra göreceğiz. Fakat yine de bir yandan, ruhsal ve tarihsel anlamda karşılaştıkları engellerin azaldığını kabul ederken, öte yandan onun kadınlarla ilgili anlatımlarındaki toz pembe zevklerinin itirafı da varlığını sürdürmektedir muhtemelen. Sinemasal sistemde bir 'kusur' olan Almodovar'ın kendisi (uluslararası şöhret kazanmış; kadınlara olan aşkı bilinen, alenen gey bir İspanyol yönetmen) kurumsallaşmış etkilerin sınırlarını aşmakta, sinemasam aygıtın sınırlarını karıştırmaktadır.

KADIN KARAKTERLER, EFENDİLERİNİN SÖZLERİNİ Mİ TEKRARLIYORLAR?

PEPA: *"Me Puede enganar con todo menos que con la voz."*
PEPA: "Beni ancak sesinden başka bir şeyle kandırabilir."

Almodovar'ın 'kızları' sinemasal görüntünün sınırı olan çerçeve içine çekildiklerinde, dille olan ilişkileri de sınırlanmaktadır. Candela hiç nefes almadan, çok hızlı bir şekilde konuşur ve konuşması Endülüs aksanının damgasını taşır. Şii terörist sevgilisi tarafından terk edilmesi ve 'Arap Dünyası'nın kendisine nasıl kötü davrandığı konusunda şikâyette bulunurken komik derecede oransızlıklar yüklenmektedir ona. Senaryo onun 'sıkılgan değil, canlı' birisi olduğunu kabul eder (s. 41). Terk edilmiş bir kadın

19) *Listener*, 15 Haziran 1989.
20) *Femme Fatales*, New York ve Londra, 1991, s. 37.



Julieta Serrano (Lucia), *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar* (fotoğraf: Macusa Cores).

olan Lucia akıcı bir şekilde konuşmakta; ancak (bize kendisini anlatırken) çok aklı başında birisi olarak hareket etmektedir. Filmin final sekansında, havaalanına gitmekte olan Ivan'ı çalıntı bir motosikletle takip ettiği sırada, sesi soluğu kesilmiş biri haline gelmekte, peruğu yerinden çıkıp makyaj boyaları akmaktadır. Carlos'un nişanlısı Marisa, Salamanka'nın varlıklı bir bölgesinden gelen kibirli bir zengin kızdır (*pija*) ve filmin çoğu bölümünü bir tesadüf sonucu alkol karıştırılmış içecekten içtikten sonra terasta uyuyarak geçirmektedir. İlk başlarda yatağında gizemli bir şekilde orgazma ulaşan bir bakiredir. Dolayısıyla bu karakterlerin hepsi, dil dışında belli bir hazla hazcılık (dahice bir vitalizm, takıntılı bir nevroz, bilinçsizce bir cinsellik) damgalanmış ve sakatlanmıştır. Dolayısıyla işitsel rejim, her birinin şahsına münhasır kostümler giydiği görselliği güçlendirme eğilimine girmektedir. Fakat bu performanslarda (Maria Barranco, Julieta Serrano ve Rossy de Palma'nın performanslarında) göze çarpan şey, oyuncuların rollerini ortaya koymaları konusunda sergiledikleri ciddiyet ve ucuz gag'lara eğilim göstermeyişleridir. Hatta Lucia'nın bile bir

eğlence figürü olarak görülmediğini ("kişiliği olabildiğince tuhaf kıyafetlerinden daha güçlüdür ve kesinlikle grotesk görünmemektedir") tekrar bildiren senaryo tarafından da teyit edilmektedir bu (s. 21). Lucia'yı havaalanındaki final sahnesinde, 'kaderin getirdiği trajik bir kahraman yüzünün ciddiyetiyle' görürüz örneğin (p. 137).

Performansta gerçekleşen bu (kostümle konumun durum ötesine geçen bir 'kişilik'le ilgili) psikolojik derinlik sahnesi Almodovar'ın son zamanlarda ortaya koyduğu uzamsal derinliğin kullanımıyla ilgilidir. Dolayısıyla, *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'ın sahnelerinin en ustalıklı farsları çoklu aksiyon düzlemlerinde yer almaktadır. Örneğin, Ivan ön planda bir telefon kulübesinden Pepa'yla telefon görüşmesi yaparken, uzakta, aradığı ve çerçeveyi paylaşacağı adama da kayıtsız kalacak olan Luci'nin yaklaştığını bildiren pembe renkli bir görüntünün belirdiği sırada, Pepa'nın kendisi orta planda, Ivan'm valizini çöpe atmak için onun arkasından yürümektedir. Bu tür sahneler Almodovar'ın ta *Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*'dan bu yana kullandığı bir mekân olan sokak köşesinden bir kavşak olarak yararlanmaktadır. Fakat bunlar aynı zamanda ilk dönem filmlerinden daha geniş bir alan derinliği ile eşzamanlı çoklu aksiyon düzeylerini anlamak açısından hareket ve renklerin ustalıkla kullanımını da ortaya koyacaktır. İzleyicileri düz perdeyi üç boyutlu bir alan olarak okumak için yüreklendiren bu biçimsel 'gösterimler' derin işaretler olarak bilinir.[21] Almodovar, sinematografiye ve kurguya daha büyük bir karmaşıklık vermek için alan derinliğini kullandığı gibi, aynı şekilde oyuncularından da çoklu motivasyon ve kusursuz bir eşzamanlılık ortaya koymaya yarayan ustaca sergilenmiş performans tarzları edinmektedir. Üstelik bunu, çok başarılı olduğu bilinen dış görüm kültünü (tasarım ve ayrıntıyla ilgili) tamamen terk etmeden yapmaktadır.

Almodovar'ın oyunculara rollerini çekimler sırasında gösterdiği ve verdiği diyalogları tekrarlattığı söylenir sık sık. Burada, kadın

21) Bkz. David Bordwell ve Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, New York, 1990, s. 143.

oyuncuların sadece efendilerinin sözünü tekrarlayan taklitçiler olup olmadıkları sorusu ortaya atılmaktadır. Ancak *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'da erkeklerin dil üzerindeki egemenliğinin kadınlarınki kadar kırılgan olduğu açıkça görülüyordur. Ivan bir Ses (büyük harfle) olsaydı, sık sık bir kısmi-nesneye indirgenmiş olacaktı; dudakları aşırı derecedeki bir yakın çekimde görünerek. Filmin başındaki fantezi sekansı, onun tam boy görüldüğü çok az sayıdaki sekanstan biridir. Ve eğer onun sesi, senaryonun 'rüzgâra kapılıp gelen yemek kokusu'na benzettiği gibi, etrafa yayılmış olsaydı, maddi olmayan, hayali ve tamamen önemsiz olacaktı. "Tanınmayan bedeni, yüzünü hiç göstermeden hareket edecekti" (s. 3).

Pepa şikayetlerini, makineler hakkında bilgi sahibi olmanın erkekleri anlamaktan daha kolay olduğunu ve motosikletlerin erkeklerden daha çok şey ifade ettiğini söyleyerek şikâyetlerini dile getirir. O halde fars trafiğinde belli bir tarz değişimi vardır; burada kadınların (genel) perspektifinden bakıldığında, erkekler özgüllüklerini değişebilme yeteneği, yalancılık ve muamma şeklinde ortaya koymaktadırlar. Ayrıca burada aynı soydan gelme konusunda da bir sorun vardır: Düzgün konuşan Ivan'ın çekingen oğlu Carlos'un, Candela'nın alaycı bir şekilde onun sahip olduğu 'konuşma yeteneği' diye söz ettiği kekemelik sorunu kendisini gösterir. Savurgan ve renkli kadınlara terk edilen bir görüntü takibinden uzaklaştırılan erkekler kadın hikâyelerine (ve, gerçekte, kadın şarkılarına) adanmış bir soundtrack'ten de uzak tutulmaktadırlar.

Almodovar *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'ın tanıtım çekimlerinde oyuncu kadrosu arasındaki yerini alır. Bazen senaryo okuyor görüntüsü vererek kendi çekimini yaptırmaktadır. Aksiyonu yöneten kameranın arkasında görünme eğilimi gösteren, diyelim Saura'dan farklı olarak,[22] Almodovar sık sık, kendisini çerçevenin içine yerleştirmek için o aksiyonun bir parçası olmayı tercih eden bir yönetmendir. Belki de Almodovar'a yöneltilen en olumsuz eleştirilerden birisinin, yönetmenin, daha önce benzeri görülmemiş bir şekilde (kendisi böyle söylüyor), işine 'yakınlık' göstermesine vur-

22) Marvin D'Lugo'nun *The Films of Carlos Saura*'sının (Princeton, 1991) kapağındaki, Costa Rica'da *El Dorado*'yu yöneten buyurgan bir Saura fotoğrafındaki gibi).



Pedro Almodovar, Carmen Maura (Pepa), Rossy de Palma (Marisa), Maria Barranco (Candela), Julieta Serrano (Lucia) ve Antonio Banderas (Carlos); *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'ın bir tanıtım çekimi (fotoğraf: Paco Navarro).

gu yapılması şeklinde olması önemlidir.[23] Bu noktada ben, eleştirmenlerin rahatsız edici bulduğu şeyin, bir sinemacının filmlerinde yer alan kadınlarla 'aşırı derecede özdeşleşmesi' olduğunu ileri süreceğim. Tania Modleski *The Women Who Knew Too Much*'da böyle bir aşırı özdeşleşmeyi daha az ölçüde Hitchcock örneğinde görmenin mümkün olduğunu ileri sürmektedir.[24] Kadın kahramanın neredeyse tamamen erkek başrol oyuncusu tarafından tasarlandığı *Vertigo* gibi filmler, kadınlığın büyüsüne kapılmanın... erkek kimliğini tartışmalı hale getirip krize soktuğu"nu göstermektedir (s. 87). Bu, "kadından farklı olarak, kendi kimliğini kendisiyle kadın arasında kesin bir sınır oluşturarak elde eden erkeğe gözdağı olabilecek bir sınır karışıklığına yol açacaktır" (s. 99). Dolayısıyla, arzuyla kimlik arasındaki fark belirgin değildir.

Stuart Hall *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'ın son zamanlardaki bir okunuşunda Almodovar'ın cinsel ve ulusal olanın 'sınırlarım

23) Bkz. Caparros Lera, *El cine espanol*, s. 321.
24) *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, New York ve Londra, 1988.

parçalamakta' olduğunu ileri sürmektedir. Almodovar'ın 'melezleşmiş' İspanya'sında Avrupa'yı erkek ve hâkim olarak görmek mümkün değildir. 'Feminen' sicile [ve] feminen düzensizliğe dönüştürülen her şeye hayat denmektedir sadece.[25] Hall benim de kabul ettiğim gibi, 'hakikilik' olarak nitelendirdiği belli bir derinlikten söz etmektedir: "anlatımın yüzeyini delen ve onu başka bir düzeye taşıyan bir şey... aşk, sanat, kültür ve sinema konusundaki muhteşem anlatımlara dolambaçlı bir yaklaşım". Hall burada, Pepa'nın film boyunca yorulmak bilmeden peşine düştüğü adama kolaylıkla elveda dediği final sekansına atıfta bulunmaktadır. Fakat bu yeni keşfedilen 'hakikilik' statüsü ne olursa olsun, Almodovar'ın kendisini devamlı olarak kadınların yanına (duygu ve görüntünün yanma) yerleştirdiği için erkek eleştirmenler tarafından cezalandırıldığı akla gelmektedir. Elde ettiği başarılara rağmen *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*, ne en iyi yönetmen ödülü olan Spanish Goya ne de yabancı dilde en iyi film ödülü olan Oscar'la ödüllendirildi; Ödüller daha 'ciddi' (daha 'maskülen') çalışmalara gitti. Sahici kadınların karşı koymak isteyecekleri feminen klişelerle aşırı derecede özdeşleştiği için Almodovar'a teşekkür etmeleri beklenmezken, onun sinemasal narsisizminin getirdiği sınır karmaşıklığını hoş karşılamak için sebep vardır. Ancak o, sosyal ve psişik değişikliklere bağlı feminizmi destekleme eğilimi gösterebilecek bir kimlik (cinsel ve ulusal) sabitsizliğini ortaya koymaktadır.

EĞLENCE FİGÜRLERİ[26]

"Teatro; es puro teatro."
"Tiyatro; sadece ve sadece tiyatro."[27]

Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar'ın Almodovar'm en popüler çalışması olduğu konusunda küçücük bir kuşku bile yoktur. Bu film, iç piyasada 1 milyar pesetanın üstünde gişe rakamına ulaşan

25) "European Cinema on the Verge of a Nervous Breakdown", ed. Duncan Petrie, *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*, Londra, 1992, s. 15-53 (s. 52).
26) Bu ifadeyi Mansel Stimpson'un *What's On*'daki (Londra, 14 Ocak 1989) olumlu eleştirisi'nden aldım.
27) Bu, La Lupe'un kapanış kısmında duyulan aşırı abartılı teatral şarkının başlığıdır.

bir film olarak kayıtlara geçmiş durumdadır[28] ve İspanyol televizyonuna daha önce benzeri görülmedik bir şekilde 200 yüz milyon pesetaya satılmıştır (*Arzunun Kanunu*'yla birlikte).[29] *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'ın dışarıdaki ticari başarısı da alışıldık bir şey değildi ve Almodovar'ı 1989 yılında ABD'de yabancı dilde en büyük gişe rakımına ulaşan yönetmen durumuna getirmişti.[30] Bu film İngiliz televizyonunda ilk defa gösterildiğinde, o yılın prime-time kuşaklarından birinde yer verilmişti: Noel Arifesi akşamı.[31] Yönetmenin ülke dışında kazandığı başarıların sırları konusuna birazdan döneceğiz; ancak dışarıda elde edilen popülaritenin kanıtının Almodovar'ın içerideki algılanışını değiştirdiğini görmek önemlidir; çünkü bu durum Almodovar'ın kendisinin Franco sonrası İspanya'yı dış dünyada temsil ettiği şeklindeki iddiasına inandırıcılık kazandırıyordu. Almodovar kendi kâr getiren projesini (nispeten küçük bütçeli) çok sivri bir şekilde diğer film yapımcısı arkadaşlarının karşılaştıkları felaketlerle kıyaslayıp, *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'ın galasının Hollywood'da yapılmak üzere olduğunu ve Sauras'ın tarihsel epiği *El Dorado*'yu yarı maliyetine ve egzotik mekânlardan yararlanmadan yapabileceğini söylemektedir.[32]

Richard Dyer ve Ginette Vincendeau'nun bize hatırlattığı üzere, 'popüler' sözcüğü kaygan bir terimdir: Almodovar'ı 'sanat' ve 'eğlence' şeklindeki Anglo-Amerikan ayrımına atıfta bulunmadan okumanın bir anlamı yoktur, ancak Dyer ve Vincendeau'nun ileri sürdüğü ayrımın ('yaratıcı' ve 'anayol') Fransa ve İtalya'da paylaşıldığına atıfta bulunarak okumak bir anlam ifade edebilir.[33] Bu, Almodovar filmlerinin nasıl hem geniş bir izleyici kitlesine hem de sanatsal olarak kendine has özelliklere (yaratıcı) sahip olmayı sürdürebildiğini açıklayacaktır. Ancak *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar* sinemasal olarak Almodovar'ın ilk zamanlardaki diğer

28) Emilio C. García Fernandez, *El cine español contemporaneo*, Barcelona, 1992, s. 140.
29) Piedad Sancristoval, "Pedro Almodovar vende todas sus peliculas a Television Española", *El País*, 29 Aralık 1990.
30) Anon., "Almodovar fue el cineasta extranjero independiente mas taquillero en EEUU en 1989", *El País*, 6 Ocak 1990.
31) BBC 2; 24 Aralık 1992.
32) Ramiro Villapadierna, "Pedro Almodovar: lo que ha hecho para merecer esto", *ABC*, 11 Aralık 1988.
33) *Popular European Cinema*, Londra ve New York, 1992, s. 3, 8.

filmleri kadar hırslı olsa da (eleştirmenlerden ve jurilerden aldığı çok sayıda ödülle teyit edilen bir izlenim), benzeri görülmedik bir acımasız anda İspanyol sinema tarihindeki yerini aldığı için kârlılığı da olağanüstü olmuştu. Pedro Crespo'nun "Sinemanın Siyasal İktisadı" başlıklı bir makalesinde belirttiği gibi, Miro Yasası denen yasaya dayandırılarak sağlanan cömertçe yardımlar hükümetin hazinesini boşaltmıştı; 1988 yılında çok az film yapılmıştı ve sayının 1989 yılında yapılan film sayısından bile daha az olduğu bildiriliyordu.[34] Film bütçeleri ve gişe hasılatlarıyla ilgili resmi rakamlara karşı duyulan yaygın güvensizliğe rağmen, *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar* gösterime girdiği yılın tartışma götürmez bir şekilde en başarılı filmiydi. Dolayısıyla, sinemasal arenadaki ulusal küçümsemeye karşı bir panzehir olarak görülecekti.

Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar'ın başarısının sebeplerinden birinin de, Almodovar'm tanıtım sürecini şimdiye kadar girişilenlerden daha geniş bir çapta gerçekleştirme yönündeki çabası olması gerekir. *La Repubblica*'nın Yönetmen ve şimdi artık ünlü olan 'kızları' tarafından onurlandırılan Venice Festivali'ndeki basın konferansını 'görülmeye değer' olarak nitelendirmesi de bunun bir belirtisidir.[35] Almodovar'm dünyanın dört bir yanında ortaya koyduğu bu türden promosyona yönelik görüntülerle dolu geçen bir yılının filmin performansında belirleyici bir rol oynadığı konusunda kuşku yoktur. *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar* genel olarak Almodovar'ın kült izleyicisini geride bırakıp, daha geniş bir izleyici kitlesini memnun etmeyi öğrendiği (*Variety*'de görülen olumlu bir eleştiri olarak) bir film olarak görülürken,[36] filmin ABD'li dağıtımcıları ve sinema sahipleri tarafından uygulanan stratejiler de bu izlenimin doğrulandığını ortaya koymaktadır. Kuzey Amerika hakları için daha önce benzeri görülmedik bir şekilde 350 bin dolar ödeyen Orion'un İspanyol dilinde 50 şehirlik bir plan hazırladığını bildiren de gene *Variety*'ydi; bu araştırma kadınların, İspanyolların sinema salonlarına çekildiğini gösteriyordu.[37] Aslında 'anaakım-tarz'

34) "Economia politica del cine", *Ya*, 10 Ocak 1989.
35) Bkz. Vidal, s. 393.
36) Peter Besas, 6 Nisan 1988.
37) Richard Gold, "Mainstream-Style Release Set for 'Women on the Verge'", 14 Aralık 1988.

gösterimi, tamamen spesifik olan izleyicinin cinsiyet, demografi ve din farklılıklarına göre sinemaya çekilmesi için 'planlanmıştı'. New York City'nin Upper West Side'ındaki bir sinemada izlenme rekorları kırarken genel müdür, izleyicilerin çoğunun onun bir İspanyol filmi olduğunu bile bilmediklerini ve daha önce altyazılı bir film izlemediklerini açıklıyordu. Radyo istasyonlarında New York'taki en güçlü kadın reytingleriyle birlikte kullanılan reklam cümlesi de ('tanıdığınız biri hakkında yeni bir komedi') filmin İngilizce konuşan Kuzey Amerikalı izleyicilere yakınlığına vurgu yapıyor ve İspanyol kökenli olmasını önemsemiyordu.

Variety Carmen Maura'yı Los Angeles, Miami ve Texas gibi yerlerde toplanan İspanyolları hedefleyen promosyon kampanyalarında 'kahramanca' bir çaba harcayarak tanıtmıştı. Ayrıca onun performansının (Almodovar'a gösterdiği son ve en ustaca performansı) filmin başarısına büyük bir katkı sağladığı konusunda kuşku duyulmamaktadır. Hollywood'un yeniden yıldızlaştırdığı Jane Fonda konusunda ısrarlı bir biçimde yayılan söylenti, öfkeli İspanyol eleştirmenlerinin kendi keskin davranışçılıklarıyla Jane Fonda'nın daha ustaca ve etkileyici ironisinin tezatlık oluşturmasına yol açmıştır.[38] Yabancı izleyiciler Carmen Maura'nın performansını komik ve canlı bulurlarken, İspanyolların tepkisi, onun televizyonda ve çeşitli niteliklerdeki filmlerde yer almakla geçen uzun meslek hayatını bildiklerinden daha karmaşıktı. Sonuçta Maura'yı tartışma götürmez bir şekilde göz alıcı ve başarılı görmek için karmaşık duygular yaşamak gerekiyordu: aynen canlandırdığı karakter Pepa'nın evcimenliğiyle mesleğini kolaylıkla birleştirmesi gibi; Maura (daha güzel olan rakiplerinden çok daha fazla öne çıkan 'sade' kız) bildik şeylerle yenilikler arasında, eskinin tavuklar ve tavşanlar İspanyasıyla şimdinin İslamcı teröristler ve telesekreterler İspanyası arasındaki çelişkiyi uzlaştırma görevi görüyordu. Dolayısıyla, Maura'nın ustalıkla sergilediği performans ve bunun onun mesleğinden kaynaklandığı bilinen şeyle kamu 'kişiliği'nin kesiştirmesi, Almodovar'ın filmle ilgili asıl düşüncesinin her zaman cesaret vermediği kadınlar cephesinde özdeşleşmeyi kolaylaştırmıştır.

38) Angel Fernández Santos, "El espejo", *El País*, 1 Şubat 1990.

Mujeres'le ilgili İspanyolca basın bülteninin kapağı, dikey olarak ikiye bölünüp ne olduğu anlaşılmayan mekanik yapılarla sol tarafa yerleştirilmiş 1960'ların tarzındaki stilize edilmiş bir kadın yüzünü (*Enciclopedia de la mujeres*'den alınmıştı sanki) gösteriyordu. Kadınlara sevgi gösterisinde bulunmakla onlara acımasız fars mekanizmaları sunmak arasında gidip gelen bir filmle ilgili yaşanan karmaşık duyguların simgesi gibi görünüyordu o. Bu makine ve organizmadan meydana gelen melez oluşumun bir adı da 'siborg'du. Ve Donna Haraway harika bir yazıda, siborg'u, ironik bir biçimde feminist gelecekler için bir manifesto olarak ortaya koymaktadır.[39] Siborg'un 'parçalanmış kimliği' organizmayı ve çoğalmayı reddetmekte, doğalla yapay arasındaki ayrımı kabul etmemekte ve (Almodovar'la Maura gibi) ironiyi doğal karşılamaktadır(s. 153, 180). Dolayısıyla *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'daki kadınlık ve mekanikliğin ağ gibi örülmüşlüğü (makinelerle fetişleştirilmiş kadın bedenleri üzerine ikiz odaklanmalar) cinsiyet ve teknolojinin sofistike ve hatalardan arınmış bir anlatımına giden yolun gösterilmesi, Haraway'in söyleyişiyle, 'kısmen birbiriyle bağlantılı, bütün parçalarımızla etkileşim halinde, günlük hayatımızın sınırlarının yeniden oluşturulması' için bir çaba şeklinde görülebilir (s. 181).

Ancak *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'ın final sahnesinde Pepa'nın, Rossy de Palma'nın canlandırdığı, nihayet uyuşturucu katılmış içeceğin etkisinden kurtulan Marisa'ya hamile olduğunu itiraf etmesi vardır. Bu tamamen, sevinçleri senaryoda belirtildiği gibi 'histerik değil, dışarı vurma şeklinde olan' kadınlar arasındaki paylaşımı gösteren bir sahnedir (s. 141). Anneliğe yapılan bu vurgu, siborg'un mekanik olarak ürettiği replikasyona olan hayranlığıyla kıyaslandığında bir gerileme olarak görünmektedir; ancak, Tıpkı Marisa'nın uyuşturucunun etkisiyle, uyuklarken tek başına orgazma ulaşması gibi, Pepa'nın hamileliği de, erkek aracılığını gerektirmeden (hiçbir çekiciliği olmayan Ivan hayatından tamamen çıkmıştır) tek başına gerçekleştirilen bir şeydir. Dolayısıyla, maddi bedenle libidinal beden ayrı ayrı şeylerdir, fakat Pe-

39) "A Cyborg Manifesto", *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Londra, 1991, s. 149-181.

pa'nın sihirli terasının ayrıcalıklı mekânında birarada bulunmaktadırlar. Ancak Almodovar'ın 'tatmin teorisi' daha geniş bir dış dünyada çok az yankı bulmuş olsa da, sonuçta onun kendi eğlence figürlerine sahip olma hakkı tanıdığı hazları kötülememek gerekir. Eğer görmek istersek, bütün ütopyacılar için olduğu gibi, calle Montalban'daki çatı katının da tarihsel köklerinin ve açıkça görülen siyasal engellerinin olduğu ortadadır.

8
BU BİR AŞK HİKÂYESİ DEĞİL Mİ?
(*Bağla Beni!*, 1990)



AŞK BAĞIMLISI

MEDICA (Marina): "*Eres una toxicomana nata.*"

DOKTOR (Marina'ya): "Sen uyuşturucu bağımlısı olarak doğmuşsun."

Bağla Beni aslında bir aşk hikâyesidir; ya da daha çok, bir kimsenin bir aşk hikâyesi kurma düşüncesiyle yola çıkıp, biraz çaba göstererek (emek vererek, güç harcayarak, ısrar ederek) nasıl bir aşk hikâyesi kurabileceğinin bir örneğidir. Arzu önceden tasarlanabilir mi, hesaplanıp bir başkası üzerinde yaratılabilir mi? Hayatta hiçbir şeyiniz olmadığı zaman, benim temel karakterim gibi, her şeyi güç kullanarak yapmak zorunda kalırsınız. Aşk dahil. Antonio

> Banderas'ın oynadığı Ricki karakteri, hayatını bakımevlerinde geçiren bir insandır. Üç yaşındayken yetim kalmış ve bütün hayatını yetimhaneler, ıslahevleri ve akıl hastanelerinde mekik dokuyarak geçirmiştir. Sokağa terk ettiklerinde Ricky'nin, bir Flamenko şarkıcısının söylediği gibi, gecesi, gündüzü ve hayvani bir gücünden başka bir şeyi yoktur.[1]

Bu sözler Almodovar'ın bizzat kendisi tarafından yazılıp, Madrid'in güneyindeki Leganés'de bulunan akıl hastanesinde *Bağla Beni*'nin çekimine başladığı gün yayınlanan bir gazete makalesinden alınmıştır. Bu paragraf bitmiş olan filmin keşfettiği pek çok sorunu ortaya koymaktadır. Bunlardan birincisi arzu problemidir: içgüdüsel midir yoksa öğrenilerek mi, hayvanlar gibi mi yoksa tasarlayarak mı yaratılır? İkincisi, bir güç problemidir: Almodovar'ın soyutlanmış arzusunun, heteroseksüel ilişkileri ifade eden ve 'tecavüz'le ilgili anlamlar içeren *forzar* gibi bir fiilin kullanımında kendini açıkça belli eden cinsiyet hiyerarşilerinden ayrı düşünülmesi mümkün müdür? Son olarak, bir de mizah problemi vardır: Takıntılı anlatımını ironik referanslarla süsleyen (popüler İspanyol şarkılarının klişelerine başvurmaktadır) Almodovar muhteşem arzu mefhumunu devam ettirebilecek ya da üzerine en fazla odaklandığı aşk hikâyesi, ilk başlardaki komedilerinin karakteristik bir özelliği olan çılgın mizahın devreye girmesiyle sabote mi edilecektir?

İspanyol eleştirmenler *Bağla Beni* gösterime girdiğinde onu, "aşırı derecede şefkatli bir aşk hikâyesi"[2] diye nitelendirmekle yetinerek, Almodovar'ın en cesur filmiyle ilgili idealize edilmiş düşüncesini sorgulamaya pek fazla yanaşmadılar ve başlangıçta Ricki tarafından iradesi dışında alıkonan uyuşturucu bağımlısı ve porno aktristi Marina'nın (Victoria Abril) sonunda bağlanmayı kendisinin istediği sahnenin en iyi sahne olduğunu söyleyen Almodovar'la aynı görüşü paylaştılar; bu sahneye göre Ricki, Marina'da

1) Pedro Almodovar, "A veces hay que forzarlo todo, incluso el amor", *El Pais*, 4 Haziran 1989.
2) Lluis Bonet Mojica, "Romper las ataduras del exito facil", *La Vanguardia*, 1 Şubat 1990.

sevgi uyandırmayı başardığı için kaçma isteği duymayacaktır. Eleştirmenlerden birisi bu tutsaklık arzusunu 'büyük bir aşk yoğunluğu', bir 'feminist' ifade diye nitelendirmektedir.[3] Filmdeki alıkoyma olayının gerçek hayattakine benzemediği ve ancak karakterlerin 'mükemmel' doğasıyla kabul edilebilir bir duruma kavuştuğunu teyit etmek Rossy de Palma'ya (*Bağla Beni*'de uyuşturucu satıcısını oynamaktadır) kalmıştı.[4] İspanyol ticari medyasının kolaylıkla kabul ettiği şey,[5] *Bağla Beni*'nin (*Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'da olduğu gibi) o yılın en büyük gişe hasılatına sahip olan film olduğu ve Ağustos 1990'da 1 milyonun üstünde bir izleyici kitlesine ulaştığı gerçeğiydi. Bu rakamı Almodovar'ın belli başlı rakiplerininkiyle karşılaştırdığımızda bu sonuç, Carlos Saura'nın diriliş filmi *Ay Carmela*'yı ikiye, Fernando Trueba'nm çok övülen uluslararası ortak yapımı *El sueno del mono loco*'sunu (Deli Maymunun Rüyası) dörde katlıyordu. Gişe hasılatları az olan bu filmlerin ikisi de *Bağla Beni*'den daha büyük bütçelere sahipti.[6]

İleride göreceğimiz gibi, yabancı izleyiciler bu ortak görüşe katılmıyorlardı. Antonio Banderas ABD'de verdiği bir röportajda kendi karakterini Tarzan'la karşılaştırırken ("Tarzan Jane'i zorla tutar, birkaç kez vurur... [Ağacına] çıkarıp üzüm asmasıyla bağlar"),[7] bazı kadınların böylesi bir zorlamayı kötücül olarak görebileceğini duyduğu zaman şok geçirir. Banderas, Almadovar'm Marina'nın bağlanmayı kendisinin kabul etmekle âşıkane kaderini kabullendiği şeklindeki savını yinelemektedir. Bu röportajın beraberinde sunulan fotoğraflar (sırılsıklam olmuş ve motor yağına bulanmış Banderas'ın fotoğrafları), klişeleşmiş maskülinite imajlarının maymun adamların zayıf noktasını İspanyollarla paylaşabilecek ABD'li izleyiciler için de belli bir çekicilik yaratacağını ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte, açılış sekansı izleyicilerin Ricki'yle özdeşleşmeyeceği düşüncesini ortaya koymaktadır. Kapatıldığı akıl hasta-

3) Javier Maqua, "Almodovar, lo sublime y lo grotesco", *Cinco Dias*, 30 Ocak 1990.
4) Rossy de Palma, "Atame, si pero atame bien", *El Periodico*, 27 Ocak 1990.
5) Bkz. imzasız eleştiri yazısı, *Cineinforme*, Cilt 29, No: 575-576, Şubat 1990, s. 34, 36.
6) Alberich, *Cuatro años*, s. 133, 161, 152, 180, 190.
7) Frederich Kaufman, "Antonio Banderas", *Interview*, Cilt 20, No: 5, Mayıs 1990, s. 114.

nesinin kadın müdürünü (emektar Lola Cardona'nın oynadığı) görmesi istenen Ricki, 'çalışıp normal bir insan gibi aile hayatı yaşama' niyetini ifade etmektedir. Müdür çok açık bir şekilde onun normal bir insan olmadığını belirtmektedir. Ve Ricki'nin film boyunca sergilediği davranışlarının, eğer delice değilse, kesinlikle çocukça olduğu ortadır. Senaryo, Ricki'nin çizimlerinin (letmotif) 'çocukça', "gülümsemesinin masum olmayan bir çocuğun gülümsemesi, gözlerinin bir aslanın gözlerinden farksız olduğunu"[8] belirtmektedir. Gerileme gösteren saf Ricki, aynı zamanda maddi yararlar için bedenini feminen değiş tokuş konumuna da sokan birisidir: Ofisinde sevişip kendisine iyi davrandığı için gözü yaşlı müdüre teşekkür etmektedir.

Ricki asker tıraşını andıran kısa saçları ve üstündeki pantolonla, topluma 'entegre' olmaya çalışan standart bir maskülinite parodisidir. Fakat Ricki'nin kusursuz bir erkek aşk nesnesi olması (nereye gitse kadınların şehvetli bakışlarını üzerine çekmektedir) kadar, Marina da oldukça yüklü bakışları olan bir alıcıdır. İlkin parıltılı bir dergide bir fotoğraf olarak gösterilen (kendi görüntüsünden çok farklı bir tarzda) Marina daha sonra, yönetmen Maximo Espejo'yla (Francisco Rabal) korku filmi tarzında bir B filminin (*Geceyarısı Hayaleti*) çekimi sırasında stüdyonun soyunma odasında makyaj yaparken gülümsemektedir. Daha çok duygularıyla hareket eden narsisist Ricki, Marina'yı stüdyoya kadar takip eder ve Marina'nm oradan ayrılmasından sonra başına bir heavy-metalci peruğu geçirip soyunma odasındaki aynanın karşısında gitar çalıyormuş gibi yapmaya başlar.

Victoria Abril'in ustaca sergilediği performansında Marina başlangıçta, erkek dikizciliğini devam ettirebilecek kadar kendinden emin bir kadın olarak sunulmaktadır: Gözüken külotu sorun yaratırken, sekansların çekimine başlanmadan önce külotunu çıkarmaktan mutludur. Fakat film başlarken stüdyoda bulunanların bakışları üzerine çevrilir: Ters açılar onu, film ekibinin, takıntılı yönetmeninin ve uzun peruğuyla dikkat çekecek kadar tuhaf görünen, kılık değiştirmiş Ricki'nin büyülenmiş bakışlarının nesne-

8) "Guion original", Madrid, 1989.



Victoria Abril (Marina), *Bağla Beni!*, 1990 (fotoğraf: Mimmo Catarinich).

si haline getirecektir. Bir tanıtım fotoğrafında Marina-Abril dört ayak üzerinde, saçları darmadağınık ve kıyafeti baştan çıkarıcı bir şekilde vücuduna yapışmış halde, saldırıya açık ve cüretkâr bir şekilde gösterilmektedir. Bu sekansta Marina, yönetmen Maximo'ya kendisine 'öyle' bakmamasını söyler. Maksimo bakmadığını, hayranlık duyduğunu ("No te miro; te admiro") söyleyerek karşılık verir; bunun üzerine Marina bu şekilde bir hayranlığa ihtiyacının olmadığını söyleyerek tepki gösterir. Geçirdiği bir inme sonucu akülü, tekerlekli sandalye kullanan Maximo sessiz kalır ve kadının üstünlüğü karşısında erkeğin güçsüzlüğünün bir görüntüsü olarak çaresiz bir şekilde olduğu yerde dönmeye başlar.

Bu yüzden Almodovar'da hep gördüğümüz gibi erkek bakışı parodisi, ironize edilmeyen kadınlar-arası bir alanla tamamlanır. Dolayısıyla Marina önce kız kardeşi Lola'yla (alıngan Loles León) birlikte gösterilmekte ve senaryo, Marina'nın 'kapalılığı ve gizemiyle' Lola'nın 'patlamaya hazır', 'el kol hareketleriyle konuşma özelliğine sahip' kadınlığının zıtlığını ortaya koymaktadır (s. 20). İki kadının da tamamlayıcı olduğu çok açıktır ve babaların olmadığı bir film (Almodovar'ın eserlerinin çoğundaki gibi)

olan *Bağla Beni*, içinde erkeklere sadece geçici olarak bir barınak sağlanan kadın soyundan gelmeyi matrilinear ve partenojenetik nesli ima etmektedir. *Bağla Beni*'nin paradokslarının en hafifi, sık sık kadınlara karşı uygulanan erkek şiddetine göz yummakla suçlanan bir filmin kendisini çok açık bir şekilde anne işareti altına yerleştirilebilmesinden ibaret değildir: Lola'nın bir kızı vardır, fakat kocası yoktur; iki kız kardeşe, Almodovar'm gerçek hayattaki annesi Francisca Cabellero'nun oynadığı unutulmaz bir aile reisi kadın sağlanır.

Ancak kendi devamlılığı içinde bu kadar rahatlatıcı olan bu kadın silsilesi, kesintiye uğratılmakla gözdağı verilen sürekli bir tehdit altındadır. Marina'nın kırılganlık işaretlerinden birisi de uyuşturucu bağımlısı olmasıdır. Doktor olduğu kuşkulu bir arkadaşı (çatlak Maria Barranci) tarafından 'uyuşturucu bağımlısı olarak doğmuş' şeklinde teşhis konan Marina, bir İngiliz eleştirmen tarafından isabetli biçimde 'her şeyin bağımlısı'[9] diye tanımlanmaktadır. Yerel bir Fransız gazetesinde yer alan bir makale ("Bağla Beni"), uyuşturucu tutkusu metaforunun filmin en önemli anlarına dayanak oluşturduğunu ileri sürmektedir: Uyuşturucular, "devamlı artış gösteren bir alışkanlık [*accoutumance*] olarak anlaşılan bir sevme şekli ve William Burrough'nun uyuşturucu kullanıcısının kendi ilişkisini görme (güç kudret sahibi olma, başkalarını mutlu ya da mutsuz edebilme gücüne sahibi olmanın zevkine varma) tarzına şaşırtıcı bir benzerlik gösteren bir arzu nesnesi görme sanatıdır."[10]

Marina'nın dişi ağrıyordur ve o (yukarıda sözü edilen Bourrough'nun uyuşturucu bağımlısı gibi) filmin çoğu bölümünde acısını dindirecek bu hediyenin gelmesini bekleyecektir. Ancak bağımlılık metaforu (cinsel şiddet büyülenmeleriyle hipnotize olmuş Anglo-Amerikan eleştirmenler tarafından nadiren görülmektedir) arzu ve uyuşturucu denkleminin ötesine gider. Çünkü *Bağla Beni*, Avital Ronell'in anlaşılması güç maddeler olan '*toxic drive*' diye nitelendirdiği şeye tanıklık etmektedir.[11] Birincisi, bağımlılık 'şarta

9) Rupert Smith, eleştiri yazısı, *Time Out*, No: 1037, 4 Haziran 1990.
10) Philippe Vecche-moi", *Liberation*, 23-24 Haziran 1990.
11) Avital Ronell, *Crack Wars: Literature, Addiction, Mania*, Lincoln ve Londra, 1992, s. 23.

bağlı' değil, genelleşmiş bir şeydir: Filmdeki temel karakterlerin tamamı bağımlıdır. Tıpkı Marina'nın eroin bağımlılığı gibi, Ricki'yle Maximo da kesinlikle dergiler ve porno videolarındaki Marina görüntüsünün bağımlısıdırlar. İkincisi, eğer uyuşturucular, geniş anlamda, Ronell'in söyleyişiyle 'kültürümüzün temelleri' ise (s. 13), o zaman bedenin bütünlüğü sorgulanır ve sınırlar ihlal edilir: Gerçekliği yaşamak için yabancı şeyleri içine alan "beden kendi kimliğini koruyamaz... tehlikede olur" (s. 17). Dolayısıyla uyuşturucuda," vaat edilen dışsallıktan kaçışı sağlayamayan, fakat daha çok benlik içinde denetlenemeyen bölünmeler, parçalanmış kısımlar" meydana getiren belli bir 'içsel kriz' vardır (s. 15). Ronell, Freud'un erişilmezlikleri ve libidinal bağımsızlıkları konusunda bağımlı kimseleri kedilerle kıyasladığını belirtmektedir (s. 53). Marina'nın uyuşturucu bağımlılığı kendi bedeninin (ki kendisine ait değildir ve dışarıdan bütünlenmeye ihtiyaç duymaktadır) 'uygun olmayan' karakteristik özelliğini ortaya koymakta ve 'hermetizm'ini (ki onu dış dünyadan ayırmakta, başkalarının taleplerinden uzaklaştırmaktadır) doğrulamaktadır. *Bağla Beni* gerçekten sevgi bağımlısı olmasının yanında, bedenlerle öznelerin başlangıçta göründüğü kadar sarsılmaz olmadıklarını, sanat eserinin (canlandırıcı ve sakinleştirici) değişken kimliklere ve sınır karışmalarına imkân sağladığını da ortaya koymaktadır.

KORKU EVİ

> ANGELINA: *"Mas que una historia de horror parece una historia de amor."*
>
> ANGELINA: "Aşk hikâyesi kadar korkunç bir hikâye yoktur."

Almodovar filmlerinin hermetik olarak en kendine-dönüşlü olanı *Bağla Beni*'de, daha önce *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'ın çekildiği yer olduğu besbelli bir sette çekilen, Maximo'nun film içindeki filmi *Geceyarısı Hayaleti*'nden alınan genişletilmiş bir sekans yer almaktadır; burada, riskli hareketler yapan Marina görkemli dairesinde Hayalet'in görünmesini bekler. Pencereye

vardığında onun, dalgalanan bir kefen görünümündeki perdeye sarılmış halde geldiği gösterilir. Marina ortaya çıkmasını istediğinde Hayalet ona, seni, "Hiç kimsenin bizi tanımadığı, mutlu olabileceğimiz ve baskıların olmadığı bir yere götürmek için geldim," der. Marina ondan yüzündeki maskeyi çıkarmasını ister; fakat o yüzü olmadığını, yüzünün ölü bir adamın yüzü olduğunu ileri sürerek bunu kabul etmez. Marina birden kement şekline getirdiği telefon kablosunu onun boynuna geçirivererek pencereden aşağıya atlar; Hayalet'in kafası duvara çarpar ve aynı anda da boynundaki kablo boğazını sıkar. Marina 'bir sarkaç gibi' havada sallanıp dururken (senaryo, s. 49) kamera rüzgârı, yağmur makinesini ve Marina'nın evinin cephesinin görüldüğü setin etrafını gözümüzün önüne serer.

Bu komik *tour of de force*, Almodovar'ın gerilimi canlı tutmak üzere sinemasal aygıtlardan ironik şekilde yararlanması ve çılgın mizahı kullanmasının tipik bir örneğidir. Ancak bu tehlike tarzına (daha sonra George A. Romero'nun zombie filmlerine göndermede bulunarak tekrarlanan) sadakat, mevcut durumla ilgili olmanın ötesine geçmektedir ve *Bağla Beni*, Carol J. Clover'ın ABD'deki şiddet içeren filmlerde farkına vardığı yıkıcı potansiyelle pek çok noktada kesişmektedir.[12] Clover bu tarzın kadınlara erkekler tarafından kötü davranılması ve onların bunlara karşı öfkesine vurgu yapan bir feminizme verilen muğlak bir karşılık olduğunu ileri sürmektedir (s. 3). Feminist psikanalitik film teorisi genellikle, erkek (ya da erkek kimlikli) izleyicilerin pasif bir kadın nesne karşısında sadist-dikizci bir konum benimsedikleri cinsiyete bağlı bir izleyicilik bölünmesi ortaya koymaktadır (s. 8). Bu model (kadınların çok açık bir şekilde ağlatıldığı ya da acı çektirildiği korku filmleriyle ilişkisi ortadadır) bu tarzın can alıcı bir özelliğini anlatmakta başarısız kalacaktır: Filmin sonunda canavarı gönderen (bir sonraki olaya kadar) becerikli kahraman *Final Girl*'ün ortaya çıkışı buna örnektir (s. 4). Bu tür filmlerin asıl izleyicilerinin ergenlik çağındaki erkekler olduğu dikkate alındığında

12) Carol J. Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Londra, 1992.



Antonio Banderas (Ricky) ve Victoria Abril (Marina), *Bağla Beni!* (fotoğraf: Mimmo Catarinich).

kadın kurban-kahramanın öne çıkması, çapraz cinsiyet kimliğinin sanılandan daha sık olduğunu gösterir. Gerçekten de, silahlı bir katilin (*Psycho*'dan bu yana kadın kimlikli bir regresif olarak çerçevelenmiş) feminizasyonu erkek kimliğinin nominal olarak erkek olan karakterle özdeşleşmesine engeldir. Dolayısıyla, korku aslında izleyicilerinin çoğuna bir pozisyon ve empatiler çeşitliliği sunmakta, "yasaklanmış arzularını gerçekleştirme ve inkâr etmeleri" için genç erkeklere [kendi fantezilerini] "bir kadın figürü"nü kullanma imkânı sağlamaktadır (s. 18). Böyle bir akışkanlık ve hareketlilik dikkate alındığında, bir 'erkek bakışı'nın erkek hakimiyetine eşit olduğunun düşünülmesi akla uygun değildir (s. 19). Daha çok, eğer cinsiyet biyolojik cinsiyetten değil de fonksiyondan kaynaklanıyorsa (aktörün cinsiyetinden değil, kurban olmasından kaynaklanan kadınlık), o zaman izleyici kuban-kimliğinde 'feminize', 'terörize' olmuş demektir.

Bağla Beni'nin bir tanıtım fotoğrafında acımasız bir kararlılık ifade eden Ricky, eliyle dehşete düşmüş Marina'nın ağzını kapatmış halde görünmektedir. Ancak burada bile korku tarzına en

açık bir referansta bulunan *Bağla Beni*'nin arzu trafiği ilk ortaya çıkışındakinden daha karmaşıktır. Seyri (Clover'in söyleyişiyle) 'ritüalistik ve basmakalıp' (s. 9) şiddet içerikli filmler gibi Almodovar'ın sineması da kurgu hareketlerini sezmeye ve film yapımcısıyla halk arasındaki ironik bir suç ortaklığını onaylamaya hazır bir 'uzman' izleyici kitlesini çekmektedir. Geceyarısı Hayaleti sekansının modellerinin zaten parodik olan aşırılıklarına parodik olarak yeni bir biçim verdiği çok açıktır. Marina'nın karakteri, 'akıllı, uyanık, mantıklı' ve gayet dengeli bir Final Girl'dür (Clover, s. 44). Üstelik Hayalet, Evrenin Efendisi adındaki oyuncağın senaryosuyla kıyaslandığında, bütün abartılı kasları ve fetişistik deri drag'ıyla, daima insansız, bir ceset gibi kefenli ve yüzden yoksundur (s. 17). Dolayısıyla biyolojik cinsiyet, kurbanın kahramana dönüşmesi ve kendisini ölümle tehdit eden canavarı öldürmesini içeren anlatım fonksiyonu sayesinde kendi yerini bulmaktadır. Marina (Maximo'nun filminde, Almodovar'ın filminde) galip gelen kişi olarak erkek egemeni gücünden etmekte ve izleyicinin kendisiyle özdeşleşmesini sağlamaktadır. Bir sirkte arkaplanda performans sergileyen Marina hem atları eğitmekte hem de göreli 'esneklikten uzaklığı' çok açık olan erkekleri bağlamakta oldukça maharetlidir.[13]

Dolayısıyla Clover'in çapraz cinsiyet kimliği konusundaki hipotezi, İngilizce -ve Almanca- konuşan izleyicilerin, imgelerinin 'olumsuz' siyasal içeriği nedeniyle Almadovar'ı eleştirdikleri, İspanyol ve Fransız eleştirmenlerinse tamamen ironik mizah ya da pastişe dönüştürülmüş bir içerik taşıyan bu görüntüleri bağışladıkları *Bağla Beni* üzerine sürdürülen eleştirel tartışmanın kısır çiftlerinden kurtulmanın bir yolunu ortaya koyar.[14] Filmsel hazdaki fantezinin rolünü kabul eden Clover, stilize edilmiş perfor-

13) Almodovar İspanyol erkeklerin (aktörler dahil) 'esneklikten uzaklığı'nı onların 'maço asilzade' rolü oynama mecburiyetlerine bağlamaktadır: "La Passion Almodovar", *Première*, No 159, Haziran 1990, s. 114-116.

14) Adam Mars-Jones'ın *Independent*'ta (5 Haziran 1990) yer alan ve bu filmin cinsel hiyerarşiye yönelmekte başarılı olamadığını savunan yazısını, Philippe Rouyer'in *Positif*'te (352, Haziran 1990) yayınlanan ve filmdeki cinsellikle ilgili sahnelerin daima kitsch bağlamlaştırmayla ironik biçimde sınırlandırıldığım ileri süren yazısıyla karşılaştırınız.

mans ve sanat tasarımının sağduyulu bir tepkinin yersiz olduğu konusunda açıkça işaret verdiği filmlerle (Almodovar'ınki gibi) ilgili tartışmayı bir yana bırakmakta; fakat bu tür filmlerin tüketildiği özgül koşullara dikkat çeken Clover aynı zamanda böyle 'figüratif' ya da mecazi olmayan okumaların kendi başlarına yetersiz olduğunu da ileri sürmektedir. Ricki evine gitmekte olan Marina'yı takip eder, evine zorla girer ve dişinin kırılmasına sebep olan sert bir kafa vuruşuyla yere serer; şimdi soru bütün aciliyetiyle sorulmayı bekler: "Mecazi ve figüratif olan nerede başlar? Siyasal bir değerlendirme yaparak... hangisine öncelik verebiliriz?" (Clover, s. 44) Almodovar'ın korku evi *Friday the Thirteenth* ya da *Slumber Party Massacre*'da ortaya konandan daha estetik bir biçimde tasarlanmış olabilir; fakat yarattığı problem de aynı ölçüde rahatsız edicidir.

MAZOŞİST ESTETİK

RICKI: *"Cuanto tiempo vas a tardar en enamorarte de mi?"*
RICKI: "Bana âşık olman ne kadar sürer?"

Bağla Beni'nin ilk çekimi stilize bir kalple ilgilidir. Kalp atışını, soundtrack'ten gelen Ennio Morricone'nin hipnotik müziği takip etmektedir. Kamera burada, izleyiciye Kutsal Kalp'leri gösterilen İsa'yla Meryem'in kitsch tarzı görüntülerini ortaya koymak için geri çekilir. Bu yalnızca, Almodovar'ın keyifli postmodernizminin tanınmasına vesile olan içeriğin (büyük anlatımların gücünün) boşaltılmasını değil,[15] aynı zamanda birileri tarafından mazoşist sensualizmin Katolikliğin karakteristik özelliği olarak düşünüldüğünü de ifade eden bir sekanstır.[16] Belki de daha az belirgin olan, bu görüntülerdeki biseksüelliktir. Eleştirmenlerden biri (Susanne Moore) bir başka açıdan bakarak Marina'nın duvarında da göze çarpan, erkeklerin en femineni olan, İyi Çoban kı-

15) Bkz. Gonzalo Navajas, "Lo antisublime postmoderno y el imperativo en *Atame* de Pedro Almodovar", *España Contemporanea*, Cilt 4, 1991, s. 65-83.
16) Bkz. Mandy Merck, *City Limits* (Londra), No: 457, 5 Haziran 1990; Suzanne Moore, *New Statesman and Society*, Cilt 13, Haziran 1990 s. 32.

lığındaki İsa imgesinin silindiği bu başlangıç sekansındaki 'kadın' mazoşizminden söz etmektedir. Marina'nın alıkonduğu evin hermetik alanı, cinsiyetler arasındaki eşitsiz kaba kuvvetin sergilendiği bir gösteri yeri değildir sadece; aynı zamanda oyuncular ve izleyiciler tarafından yeni ve daha esnek cinsiyet rolleriyle de ilgili bir performans sahnesidir.

Film gelişme gösterirken, sınırlar giderek artan bir baskı altına girmektedir. Örneğin, Maximo (film setindeki zalim yönetmen) film bitirilirken sessiz bir izleyici haline gelir. Bağımlısı olduğu porno filmlerin gösterildiği TV ekranından evinin penceresine döner ve Marina'nın telesekreterinden bırakılan bir mesaja cevap vermek için telefonla konuşur. Bu konuşma sırasında, bir boğa güreşçisi büyük bir başarı kazandığında nasıl hayranlarının omzunda taşınarak evine götürüldüğü ve sonra balkona çıkarak onların alkışlarıyla karşılandığının hikâyesini anlatır. Maximo bunları Marina'ya neden anlattığını bilmediğini söylemektedir. Fakat burada ilginç olan, güçlü gösterisinin muğlak bir şekilde ortaya konduğu bir zamana yönelik nostalji değildir sadece; Maximo'nun daha önce Marina'ya verdiği rolü benimsemesi de vardır: ışıkta, pencereye sabitlenmiş erkek bakışıyla karşı karşıya kalması. Maximo tuhaf hikâyesini sert bir ses tonuyla anlatırken, Almodovar onun sesinin makineden yayıldığı Marina'nın evine yönelir. Kamera yukarıdan bir çekim için yavaş bir şekilde yeşil bir kordonla bağlanmış ve ağzı bantlanmış Marina'ın üzerinde yer alır.

Almodovar başka bir yerde bu çapraz kurguyu, seçilen temasının hareketsiz kıldığı anlatımı kurtarmak üzere kullanmaktadır. Dolayısıyla, Ricki Plaza de la Lechuga'daki (Madrid'in eski merkezindeki Plaza Mayor'un güneyinde yer alan) uyuşturucu satıcıları tarafından dövülürken, Marina umutsuz fakat kalbinin küt küt attığı bir kaçma girişiminde bulunur. Ancak genellikle, Almodovar aksiyonu yavaşlatmayı ve onu çapraz kurgunun ifade ettiği gerçeklik anından uzaklaştırmaktan hoşlanmaktadır. Buradaki çerçeveler (yatakta kımıldamadan duran büyüleyici başrol oyuncularının aşırı derecedeki yakın çekimleri) fetişistik bir don-

muş anın duygusunu güçlendirmektedir. Ricki Marina'ya, kendisine âşık olmasının ne kadar süreceğini sorduğu zaman, bu soru şık ve kusursuz sadelikte kıyafetler giymiş sabırsız izleyicilerin bazılarında yankı bulacak bir soru haline gelecekti.

Almodovar, *Bağla Beni*'nin iplerinin sado-mazoşizmle herhangi bir bağlantısının olduğunu ısrarlı bir şekilde reddetmekte[17] ve en azından eleştirmenlerden birisi, onun 'iplere ve ağız bağlamaya erotik bir anlam yüklemeyi şiddetle reddetmesi'ne katılmaktadır.[18] Fakat bu, mazoşizmin çok sınırlı bir şekilde tanımlanması olabilir. Çünkü *Bağla Beni*'nin Gaylyn Studlar'ın Dietrich/von Sternberg filmlerinden çıkardığı 'mazoşist estetik'in pek çok yanlarıyla çakıştığı çok açık bir şekilde görülmektedir.[19] Hâkim sinemanın kadınları erkek bakışının pasif nesneleri olarak gördüğünü ileri süren belli bir feminist görüşe karşı çıkan (Carol Clever gibi) Studlar, hâkimiyetin ötesinde yer alan bir erkek seyirciliğinin muhtemel zevklerine dikkat çekmektedir (s. 2, 3). Yüzeyselliği, kendisini iyi ifade edememesi ve hoşgörüsüz fantezisi nedeniyle (Almodovar gibi) eleştirilen von Sternberg/Dietrich işbirliğiyle yapılan filmler "güçlü görsel aşırılığı, ironik bir biçimde abartılan melodramı [ve] koyu egzotik erotizmi geniş bir anlamdaki mazoşist estetik"le biraraya getirmiştir (s. 4). Freud'un Ödipal mazoşizm etiyolojisini reddeden Studlar, mazoşizmdeki annenin ve oral çocuğun doymak bilmez (bağımlılık yapan mı) talebinin rolüne vurgu yapma konusunda Deleuze'yi takip eder (s. 14, 15). Mazoşizmin temel karakteristik özelliği, askıya almaktır: Geliş koşulları acıyla belirlenen bir orgazmın gerçekleşmesinin askıya alınması; Masoch'un acı çekmenin aksiyonu durdurduğu ve duyguyu dondurduğu *tableaux vivants*'ının askıya alınması (s. 16, 19). Şiddet içerikli filmlerin biseksüel ekonomisinde olduğu gibi, mazoşist estetiğin oral dürtüleri de, (hem) babanın varlığını (hem) anneden ayrılmayı reddeden" (s. 25) cinsler arasındaki

17) Bkz. Enterprise Pictures Ltd tarafından yayınlanan "Production Notes" adlı UK basın bülteni.

18) Kim Newman, eleştiri yazısı, *Monthly Film Bulletin*, Cilt 57, No: 678, Haziran 1990, s. 189-190 (s. 190).

19) Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*, New York, 1988.

sembiyotik 'birleşme arzusu ve korkusu'nu ortaya koyacaktır (s. 22). Dolayısıyla amaç, (bir kez daha korku filmlerinde olduğu gibi) "fantazmatik bir patojenetik yeniden doğuştur" (s. 26), ancak bu "ironik mizahın melodramatik absürdlüğe haklılık kazandırdığı fantazmatik bir patojenetik yeniden doğuştur" (s. 24).

Bağla Beni'nin mazoşizmle (Studlar'ın genişlettiği anlamda) olan ortak yanlarının, Sade'cı sahnenin çılgınca hızlandırılmış aktivitesinden (s. 20) daha fazla olduğu çok açıktır. Film, yalnızca Marina'ın anne babasını temsil etmekle kalmayıp, fiziksel olarak filmin yönetmenini de meydana getiren (İspanyol izleyicilerin çok iyi bildiği gibi) arkaik annesinin gölgesi altında gerçekleşir. Ricky de, Marina'nın, Francisca Caballero'ya telefon etmesine izin verdiğinde, Caballero (kuşkusuz) mutfakta torunuyla birlikte (ratatouille'un tipik bir İspanyol versiyonu olan) *pisto* yapmaktadır. Ancak orallık, annenin yiyeceklerle olan ilişkisinde Ödipal-öncesi dönemdeki çocuğun tipik bir özelliği olan, kızın doymak bilmez talebindeki kadar fazla değildir. Yine de Ricki, aşkının acınacak haldeki doğası (ona gözyaşları döktüren) ve uyuşturucu satıcıları tarafından feci şekilde dövülmesiyle feminize olan o mutlak arzuyu paylaşır. Mutlu çiftin ancak bu dövülme olayından sonra (Ricki'nin anlatım fonksiyonunun biyolojik cinsiyetini yok etmesinden sonra, zevkin askıya alınıp acıyla hafifletilmesinden sonra) her ikisi için de harika bir orgazmla sonuçlanan uzun ve gürültülü patırtılı bir sahnede yer almasına izin verilmektedir. Üstelik bu sekans, çekici bir şekilde yara berelere bezenmiş (Banderas'ın) bir bedenin sergilediği, cinsel faaliyet sırasında ortaya çıkan fiziksel rahatsızlığa vurgu yapan ironik bir mizah perspektifiyle çerçevelendirilir.

Eleştirmenler Almodovar'ı, *Bağla Beni*'nin var olduğu düşünülen sanat tasarımına bağlılığından dolayı eleştirmektedirler.[20] Ancak mazoşist estetiğin parçası olarak düşünüldüğünde, Almodovar'ın renk koordinasyonuna yönelik sevdasını (kostümlerin doyurulmuş mavileri, kırmızıları, turuncuları dekordakilerle uyum sağlamaktadır) *tableau vivant*'ın böylesine karakteristik olan ke-

20) Bkz. Terence Rafferty, *New Yorker*, 7 Mayıs 1990, s. 90-91.

yifli estetikleştirilmesinin bir parçası olarak okumak mümkündür: Şayet haz, en azından şekil verilmesi ve sıkı bir denetim altında yutulması gereken bir şeyse. Ancak *Bağla Beni*'nin görsel hazlarının erkek hâkimiyetini ifade etmesine gerek yoktur. Tersine, alıkoyma olayının devam ettiği sırada ve çekim mekânı daha barok bir hal alırken (Ricky, Marina'yı, postmodern bir ev fantezisinden ibaret olan komşu daireye götürür), maskülinite giderek baskı altına girecektir. Gözü yaşlı Ricki tamamen evcilleşir, daha yumuşak ip ve daha esnek bant satın alır ve Marina'ya 'yiyecekler soğumadan' kahvaltısını yapmasını söyler. Ricki'nin belirtilen amacı, Marina'ya iyi bir koca ve çocuklarına iyi bir baba olması şeklindedir; fakat ironik biçimde, Marina'yı kendisine bağlamanın ve muhtemel bir kaçışının ancak kısa süreli olmasının sağlanması, besleme ve feminen cinsiyetli oral rolü benimsemeyle olmaktadır. Sinemasal izleyicinin 'bir tür hipnozdan uyanmada askıda olması' gibi (Studlar, s. 24) kurban-kahraman Marina da bir boşlukta asılı kalmıştır; statüsü belirsiz, koşulları (duvarda asılı feminize edilmiş İsa'nınki gibi) onunki gibi değil, dünyada olması gereken şekildedir.

SİNEMA, SANSÜR, CİNSELLİK

"Resistiré."
"Ayakta kalacağım."

"SM Gays" adında Londralı bir grubun yayın organı şu manşeti kullanmaktadır: "Bağla Beni, Baştan Aşağı." Şunu hatırlatmakta yarar var; yöneticilerinin tepkileri ne olursa olsun, filmler daima yazarlarının tasarlamadıkları ve kabul etmeye yanaşmadıkları bağlamlar içine otururlar. SM Gays Almodovar'la, tutsaklığın beraberinde bir anlatım taşıdığının, kuşkusuz başarıyla sonuçlanacağı garanti olan bir anlatım taşıdığının farkında olmayı paylaşmaktadır. Grup üyeleri yeni gelenlere şu tavsiyede bulunuyorlar: "Sahnenin bütününün çerçevesi içinde tutsaklığı nasıl yerleştireceğinizi düşünün ve bulun. Daha sonra ne yapacağını bilme-

den birini bağlamanın hiçbir anlamı yoktur."[21] Marina'nın tutsaklığından sonra ortaya çıkan düşünce değişikliğini inandırıcı bulmayan eleştirmenlere inanmamız gerekirse, onlar Almodovar'ın kendisinin bu işi iyi takip ettiğini söylüyorlar.

Bağla Beni Almodovar'ın stratejilerini geliştirmek için daha fazla zaman harcarken bile, basında yer alışını kontrol edebilmesinin en iyi örneğidir. Öyle görünüyor ki, yönetmenin tek tek ülkelere özgü sinema ve sansür üzerine yürütülen tartışmalardan kaynaklanan siyasal konumuyla ilgili farklı düşüncelerin sonucu olarak ortaya çıkan filmin kendisi, değişik fikirlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla film Berlin Film Festivali'nde gösterilmek üzereyken Almodovar İspanyol basınında, Doğu Avrupalı 'marjinal' insanları, bugüne kadar dışında kaldığı 'normal' tüketici hayat tarzına sahip olmak için can atan Ricki'yle kıyaslayan yazılar kaleme almıştı.[22] İspanyol eleştirmenler de Almodovar'ın 'haddini aşan' ya da 'polemik yaratıcı' olduğunu söylemeyi sürdürüyorlardı.[23] İngilizlerin feminist *Spare Rib*'indeki[24] Sylvia Velasquez gibi şaşkınlığa uğramış eleştirmeler Almodovar'ın 'solcu şöhret'e sahip olduğunu söylerken tamamen haklı değildi. Onun, İspanya'da Sosyalist hükümetin kurulmasına kadar uzanan bir süreç olan 1970'lerin sıkıntı verici, sakallı radikallerinden ayrı düşmesinin devam ediyor olması da bunu gösteriyordu.[25] Yabancı gazetecilerin, Berlin Film Festivali'nde herkesçe paylaşılmayan, Almodovar'ın yurt dışında çektiği izleyicilerin radikal görüşlerini (özellikle de feminizm ve gey özgürlüğü üzerine fikirlerini) paylaştığı şeklindeki düşünceleri de doğru değildi. Uğursuz gösterimi (projektör bozulmuştu) takip eden 'gergin' basın konferansında Almodovar, bir İspanyol muhabirin, "'aşırı sağcı' Katolik Aksiyon partisinin adaylarının rüyası olan, kendisinin

21) SM Gays, "Programme: Temmuz-Aralık 1992".
22) Pedro Almodovar, "Madrid-Berlin", *El Mundo*, 8 Şubat 1990.
23) Joan Lorente Costa, "El transgresor Pedro Almodovar, entre tenebres", *Avui*, 14 Şubat 1990; José Luis Guarner, "*Atame*: después de la expectacion llage polémica", *La Vanguardia*, 12 Şubat 1990.
24) Eylül 1990, s. 32.
25) Andy Robinson, "Tenderness and Tyranny", *City Limits*, No: 457, 5 Temmuz 1990, s. 14-15 (s. 15).

eşcinselliği, İspanya'daki uyuşturucu kullanımının ileri boyutlara varması ve 'sinemasının İspanyolluğu' konularındaki sorularına muhatap olmak zorunda kalmıştı".[26] 'Kot pantolonlu Antonio Banderas'ın seksüel imajına yönelik eşcinsellik iddiası'ndan etkilenmiş bir gazeteci öfkeli bir şekilde dangalakça bir soru yöneltmişti: "Filminizde ironik bir şey var mı?"[27] İspanyollar mizahtan ve metafordan anlamadıklarını gördükleri Almanların saflığı karşısında çok şaşırmışlar; fakat, Ricki'nin o kadar belirgin maskülen imajının gey-kodlu kayıt şeklinde görülmesi gibi, bastırmayı tercih ettikleri o resmi olmayan figüratif (lafzi olmayan) okumaları sansür etme haklarını muhafaza ettiler. Ne var ki Almodovar'ın cesurca ortaya koyduğu özgürlükçülüğüne (sanatçıların sınırsız ifade özgürlüğünü savunması) rağmen, Festival'deki İspanyol taraftarlar, ajandası cinsiyet ve cinsellik sorunlarını kucaklayacak kadar kapsamlı olmayan bir ilerici siyasal programa (Katolik Aksiyon'a muhalefet ederek) açıkça destek veriyorlardı.

Bu tartışma, Amerikan Sinema Birliği'nin (MPAA) *Bağla Beni*'ye X-rating (normal olarak *hard-core* pornografilere veriliyordu) notu verme kararı üzerine açılan savaşın başlangıç noktası olmuştu. Dava, New York'ta mahkemeye intikal ettiğinde, ABD'de sinema, sansür ve cinsellik üzerine genel bir tartışmanın başlamasına yol açtı. Miramax'ın (filmin Kuzey Amerika dağıtımcıları) avukatı değerlendirmenin 'keyfi' yapısını gözler önüne sermek üzere son zamanlardaki Hollywood filmlerinden (*Fatal Attraction; The Accused*) alınan bir tartışmalı sahneler sekansı oluşturdu ve onun Kara Panterler ve Bayrak Yakıcılar'ın deneyimli avukatı olarak orada bulunması davayı sansür ve liberalizm konusundaki bir tartışmanın içine oturttu.[28] Jüri Mirax'ın davasını reddetti; fakat avukat *Variety*'nin, "mevcut filmleri sınıflandırma yöntemine karşı eşi benzeri görülmedik bir saldırı"[29] olarak nitelendirdiği bir çı-

26) Fernando Lara, "Reacciones encontradas ante el estreno de *Atame*", *El Independente*, 12 Şubat 1990.
27) Félix Flores, "Almodovar topo con el muro", *La Vunguardia*, 12 Şubat 1990.
28) Vicki Sabatini, "Mirimax Sticks to R-Rated Debate in N.Y. High Court", *Hoollywood Reporter*, Cilt 313, No: 6, 22 Haziran 1990, 1, 56.
29) Will Tusher, "*Up* Loses Fight; Judge Comes Down on MPAA", *Variety*, 25 Haziran 1990, s. 5, 16, 20 (s. 5).

kışla, "endüstriyel bir onay damgası [taşıyan] sömürü ve şiddet filmlerinin pazarlanmasını kolaylaştıran MPAA'nın sansür dayatmasında bulunduğu"nu ileri sürdü. AAP'ye ('ortalama Amerikalı anne-baba'), 'yoğun şiddet' ve 'uyuşturucu kullanımı'yla ilgili gösterimlere izin verip, 'müstehcenlik'e vermeyen bir sistem tarafından iyi bir şekilde hizmet sunulmuyordu. Bu eleştirileri çürütme arayışına giren MPAA'nın avukatı da ailelere çağrıda bulunarak, "sadece demokratik olmayan ülkelerde hükümetlerin kolektif aklı ailelerin yerine koyduğu" şeklinde bir uyarıda bulundu. Sonunda MPAA, NC-17 değerlendirmesi (yetişkinlere yönelik, fakat pornografik olmayan) adıyla yeni bir uygulama başlattığında *The Hollywood Reporter*, [İspanya'da] "yeni özel TV kanallarının üstsüz (bazen de altsız) kadınların gösteri yapmasına izin vererek izleyici edinme yarışına girdiklerini" belirtip ABD'deki kısıtlamaların İspanyol lisansıyla çeliştiğini ileri sürecekti.[30]

İspanyollar Almodovar'ın sadece pornografinin klişeleriyle 'oynadığı'nı[31] anlayamayan (Almanlar gibi) Amerikalıların püritenizmine hayıflanırken, tehlikenin bundan da büyük olduğu çok açıktı; MPAA'nın büyük ABD firmalarının lehine ve kırılgan yabancı ve bağımsız yapımcıların zararına olacak şekilde ayrım yaptığı sadece bir kuşkudan ibaret değildi. Değerlendirme tartışması, her ikisi de ifade özgürlüğüne bağlı kalma taahhüdünde bulunan iki ulusal ideoloji arasındaki çatışmayı da gözler önüne sererken, metnin ABD'deki lafzi okumalarını da (bir filmi içeriği açık ve net fragmanlara indirgeyen) bağlamın çok açık, içeriğin net olmadığı İspanyol figüratif okumalarıyla karşı karşıya getirmiştir.

Annette Kuhn'un ahlâkçılarla özgürlükçülerin benzer şekilde, temsili 'gerçeklik'e tabi kılma ve imgeleri irdelenmemiş bir 'hayat'a tekabül ettirerek değerlendirme eğilimi gösterdiklerini belirttiği bir sansür tartışması karşısında can alıcı öneme sahip bir ayrımdır bu.[32] 'Yasaklar/kurumlar modeli'ni sorgulayan Kuhn,

---

30) Anon., "Almodovar Seeks New Rating, New Release for *Tie Me Up!*", *Hollywood Reporter*, Cilt 314, No: 24, 1 Ekim 1990, s. 6.
31) Angel Fernández Santos, "El ambito de la libertad", *El Pais*, 13-14 Nisan 1990.
32) Annette Kuhn, *Cinema, Censorship, and Sexuality 1909-25*, Londra ve New York, 1988, s. 2.

sansürün bir 'dışlama ya da sınırlandırma' veya bundan ibaret bir unsur olmaması gerektiğini söyler(s. 3); bu kurum kendi başına üretici bir işleve sahiptir: "Sinemayla ilgili bir kamu alanının oluşturulması konusunda kendi başına hareket eder", "düzenleme nesneleri filmlerin tüketim tarzları, filmlerin tüketicileri, filmlerin kategorileri ve son olarak (çok muhtemeldir ki en az) filmlerin içeriğini kapsar" (s. 10-11). *Bağla Beni* hakkındaki zıt görüşler, cinsellik ve milliyetçilik etrafında açık bir tartışma başlatmakla kalmayıp, aynı zamanda düşük bütçeli bir yabancı filmin küresel düzeyde hâkim olan sinema piyasasının düzenleme yapısında bir değişime gidilmesini etkilemesine de hizmet edecektir. Almodovar'la AAP arasındaki bu beklenmedik mücadelede kimin galip geldiği çok açıktır kuşkusuz.

Kız kardeşi Lola'nın yardım ettiği Marina, aşk doğuran bantlarını çıkarıp tutsaklıktan kurtulur ve sadece Ricki'nin peşine düşmek üzere bir zamanlar onun çocukluğunun geçtiği yer olup, şimdiyse bundan daha fazla şey ifade eden Extramadura'daki harabeye dönmüş köye gider. Kuşkucu Lola'nın sorgulamasından sonra Ricki'nin, en azından geçici olarak, onların sadece kadınlardan meydana gelen ailelerine katılması için tekrar Madrid'e dönmek üzere Marina'nın kullandığı kadınların arabasına binmesine izin verilir. Yolda giderken üçü birden arabanın teybinden yükselen bir şarkıya eşlik eder: "Resistiré" (Ayakta Kalacağım). Marina'nınki kadar Almodovar'ın da yüreğine yakın bir ahlâk olduğu çok açıktır bunun. Ancak erkek cinsel şiddetine maruz kalan pek çok kurbanın ayakta kalamadığını belirtmekte de yarar vardır. Ben bu bölümü yazmayı bitirdiğim gün, Londra'daki bir geçitte bağlanıp dövüldükten sonra öldürülmüş bir kadınla ilgili gazete haberi okudum.[33] Çapraz cinsiyet kimliği ve Ödipal-öncesi akışkanlık hakkındaki lafzi ve figüratif okumalar arasındaki ayrımla ilgili tartışmaların alıcısı burada pek yoktur. Bununla birlikte, sansür tartışmalarında da gördüğümüz gibi, gösterimlerin gerçekliğe tabi kılınmasında ısrar ediyorsak (ki filmsel görüntü-

33) Edward Pilkington, "Body of Girl, 12, Found Beaten and Tied in Alleyway Near Home", *Guardian*, 29 Mayıs 1993.

nün şeyin kendisiyle eşit görülmemesi gerekir) bunun sebebi, sinemanın sosyal hayattan soyutlanması ve bütün sorumluluklarından muaf tutulması için değil; film ve içinde bir ağ gibi örüldüğü söylemler, kendisi gerçek hayatın parçası olan bir kamu alanı oluştururlar, fakat diğer söylemlerle ve pratiklerle ilişkisi ileri derecede karmaşıktır. Mizahla iktidarı karşı karşıya getirme konusunda Almodovar'ın cevabı (en azından *Bağla Beni*'de) cesurca ortaya konan bir ütopyacılık, tarihin silindiği ya da pitoresk bir zemin statüsüne indirgendiği Ricki'nin evi gibi sinemasal bir yer yoktur şeklindeki karşılıktır. Eğer *Bağla Beni* kimi izleyiciler için bir aşk filminden ziyade korku filmi olarak akıllarda kalacaksa, bu, Almodovar'ın bu ölçüdeki fanteziyi, bilinçsiz dürtülerin gücünün bilinçli denetime indirgenemeyeceğinin anlaşılması için farklı niteliklere sahip izleyicilerine (Alman feministlerden AAP'ye kadar) meydan okuyarak oluşturduğu çerçevenin merkezine sağlam bir şekilde yerleştirmesi sayesinde olacaktır.

9
HAYAT TAKLİTLERİ
(*Yüksek Topuklar*, 1991)



ANNELİK VE TEMSİL

REBECA (a Beckey): *"He Pasado toda la vida imitandote."*
REBECA (Becky'ye): "Bütün ömrümü seni taklit ederek harcadım."

Almodovar'ın *Yüksek Topuklar* kadar çelişkili tepkiler alan bir başka filmi yoktur. İngiltere ve ABD'deki bazı eleştirmenler anneyle kızı arasında geçen bu seksüel rekabet dramasını, klişe (nörotik meslek kadını ve kurban anne)[1] ve 'cinsiyet ayrımcılığı alta-

1) Irene Coffey, *Spare Rib*, Mayıs 1992, s. 13.

kıntısı'na[2] yönelmekle eleştirirken, diğerleri de erkeği sağlam bir şekilde 'destekleyici rol'e[3] yerleştirerek erkeğe ait şeyleri marjinalleştirme tarzına övgüler düzüyordu. Bir Fransız eleştirmen de bu filmi daha karakteristik bir soyut tarzda, 'kaybetme', 'uzaklaşma' ve onların sonuçlarına (anı, fetiş ve izler) maruz kalan bir hikâye" olarak görüyordu. Buna bağlı olarak da *Yüksek Topuklar*'ın kadın kahramanlarını, Almovar'ın "ayrılık ya da terk edilme acısı, tamamlayıcı olarak bir başkasını arama ve kaynaşma özlemiyle işlenen" karakterlerinin uzun bir geçmişiyle ilişkilendirmekteydi.[4] Marasha Kinder de bugüne kadar ortaya konan en ayrıntılı ve kuramlaştırılmış okumalarda, Almodovar'm yıkıcı feminist metinler tarzındaki 'anneliği özgürleştirme' arayışı içerisinde olduğunu ileri sürüyordu.[5] Kinder'e göre film kapanış sahnesiyle, kadın düşmanlığından uzak bir şekilde, 'güçlü seksüel anne'yi (annelikle arzunun birleşimi) savunmakta ve dolayısıyla her cinsten ve tercihten seksüel muhalif arasında "bir stratejik ittifak oluşturmaya yönelik yeni bir erotik fantezi ortaya koymaktadır" (s. 44).

Anne-kız ilişkisinin Hıristiyan kültürlerinde yeteri kadar teorize edilmemiş, sembollendirilmemiş olduğu bilinen bir şeydir.[6] Ayrıca bunu, Almodovar'ın sinemasal ve eleştirel söylemde belli bir sıkıntıya sebep olan hâkim (erkek) kaygılarının (sık sık bastırılan) yadsınması anneliğe odaklanma çabaları şeklinde görmek de mümkündür. Ayrıca filmin kendisi de, açılış sekansından itibaren ve hem sound'da hem görüntüde, seçilen konusuyla ilişkisi açısından belli bir istikrarsızlık ya da kararlılık zafiyeti gösterir. Dolayısıyla jenerik gösterilirken (stilize silah ve ayakkabı görüntüleri), Gil Avans'ın "Solea"sının Miles Davis'e ait bir versiyonunu (bir Endülüs temasının Afro-Amerikan yorumu) duyarız. Kültürel yer değişikliği anlamına da gelen bu orijinallik duygusu en baştaki sekanslarla doğrulanmaktadır.

---

2) Caryn James, "Almodovar, Adrift in Sexism", *New York Times*, 12 Ocak 1992.
3) Carol Sarler, "Man in Supporting Role", Londra *Times*, 21 Mart 1992.
4) Jacques Valot, "Talons aiguilles", *Revue du Cinéma*, 478, Ocak 1992, s. 23-24.
5) *Film Quarterly*, 45.3, ilkbahar, 1992, s. 39-44 (39, 40).
6) Bu kayboluş Luce Irigary tarafından çok ayrıntılı bir şekilde keşfedilmiştir: bkz. Margret Whiteford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, Londra ve New York, 1990, s. 76-84.

Kamera Madrid'in öfkeli görünen gökyüzünden, şarkıcılık kariyerini Meksika'da devam ettirmek için kendisini on beş yıl önce terk eden büyüleyici annesi Backy'nin (Marisa Parades) gelişinden dolayı havaalanında bekleyen, çalıştığı Kanal'a ait bir kıyafet giymiş, aşırı derecede zayıf görünen TV sunucusu Rebeca'yı (Victoria Abril) bulmak için aşağıya yönelir. Rebeca ilkin, kırılgan imgesi dışarıdaki uçağın üzerine yansıyacak şekilde pencereden gösterilmektedir. Filmin tipik özelliğini ortaya koyacak uzaklaştırıcı, durağancı bir çekimdir bu.

Rebeca yakın çekimde tutulurken, görüntü iki açıklayıcı flashback'e kaymaktadır. Birincisi, 1970'lerde tropikal bir adada geçmektedir. Senaryo, bu sekansın amacının Powel ve Presburger filmlerini hatırlatan "hipnotik bir atmosfer, bir rüya ya da kâbus durumu yaratmak" olduğunu belirtir. Nefret ettiği üvey babası lokallere satacak görüntüsü verirken Rebeca palmiye ağaçlarının arasına kaçar. Rebeca'nın görüntüsünün kaybolmasıyla kendisi görünmeyen annesinin onun adını söyleyerek seslenmesi aynı anda gerçekleşmektedir. İkinci ("1974'ün Madrid'i" olarak ortaya konan) flashback'te Rebeca üvey babasının haplarıyla oynarken gösterilir. Yüzünde 'gizemli ve saklı bir ifade' vardır.[7] Daha sonra üvey babasının bir araba kazasında ölmesinden sorumlu tutulacaktır.

Almodovar sık sık anlatımın ileriye yönelik dinamizmine engel olma eğilimi gösteren flashback'lere karşı hoşnutsuzluğundan söz etmektedir. Onların buradaki kullanımı açısından Almodovar'ın çalışmasındaki asıl örnek, yetişkin başrol oyuncularının nevrozlarının da bir kez daha egzotik sahil ortamında yaşanan çocukluk travmalarına giderek takip edildiği, ilk zaman filmlerinden *Arzu Labirenti*'dir (1982). Ancak *Arzu Labirenti*'ndeki flashback'lerin bir pop psikanalizi parodisi bağlamında çerçevelendirildiği yerde *Yüksek Topuklar*'ınkiler, karakterlerin daha sonraki rolleri açısından özgün ve 'derin bir motivasyon' olarak okunmak için tasarlanmışlardır: Rebeca'nın erkeklerle olan öldürücü ilişkilerine, her şeye rağmen kendisini terk edecek annesinden ayrı kalamaması neden olmaktadır. İzleyicinin özdeşleşmesi, kamera

7) "Guion original", Madrid, 1990.

yüksekliğiyle ilgili muğlak bir sinematografik teknikle sağlanıyordur: Çocuk yaştaki Rebeca devamlı olarak kendi boy hizasından çekilmekte ve sanki yetişkin bir gözlemcide hor görülme, küçümsenme havası yaratmamaktadır .

Douglas Sirk'ün ünlü maternal melodramı *Imitation of Life* (Hayatın Taklidi) de (1959) bir tatil yerinde kaybolan çocukla başlar: Lana Turner'ın oynadığı aktrist Coney Island'da genç yaştaki kızından ayrılır. Ve iki konu arasındaki çoklu paralellikler çok açık ve nettir: İkisi de bir anne-performansçının hayatı, maternal aldırmazlık, anne-kız sürtüşmesi ve aile bireyleri arasında bir erkek üzerine sürdürülen rekabet[8] (*Yüksek Topuklar*'da Rebeca, Becky'nin eski sevgilisiyle evlenecektir) üzerine odaklanmaktadır. Almodovar iki kadın tarafından paylaşılan bir erkek sevgilinin ölümüyle, ünlü ve muğlak bir biçimde, kendisinin ticari olarak en başarılı perde rollerinden birine sahip olan Turner'ın gerçek hayat dramıyla ilgili basında çıkan anlatımların devamını sağlıyor da olabilir. Almodovar, Rebeca'ya, "Rol yapmayı bırak, anne," dedirtirken *Hayatın Taklidi*'ne çok açık bir göndermede bulunur.[9] Bu da Sirk'ün içinde ve karşısında yer alarak çalıştığı ABD popüler kültüründeki annelik rollerinin değişiminin kısaca ortaya koyulmasına değmektedir.

E. Ann Kaplan, gerçek kadınlık kültü"yle (saflık, dindarlık, eve ve aileye bağlılık ve itaat)[10] on dokuzuncu yüzyıl romanlarının 'domestik feminizmi'nden yirminci yüzyılın ilk yarısının maternal melodramı ve kadın filmlerine kadar görülen bu rollerin izini serür. Rebeca 'iyi' (fedakâr) ve 'kötü' (kıskanç, açgözlü) anneler kutuplaşmasını göstermektedir. Her ikisi de çocuk bakış açısından görülme eğilimindedir; gerçekte maternal öznellik sadece seksüelleştirildiği zaman merkez haline getirilmekte ve dolayısıyla da cezalandırmayı

8) Ed. Lucy Fischer, *Imitation of Life*, New Brunswick, 1991, s. 25. *Yüksek Topuklar*'ın konusu Sirk'ün ilk ABD melodramı olan *All Desire*'ına (1953) daha yakın da olabilir; orada aktris-anne Barbara Stanwyck uzun bir sahne ayrılığından sonra sevgili kızına döner.
9) Anthony Lane'in Londra'da yayınlanan *Independent on Sunday*'deki (24 Mart 1992) yazısında belirttiği gibi, Becky *Hayat Taklidi*'ndeki Lana Turner karakterini esas alır.
10) "Mothring, Feminism, and Representation: The Maternal in Melodrama and the Woman's Film 1910-40", *Home is Where the Heart Is*, ed. Chsitine Gledhill, Londra 1987, s. 113-137 (s. 116) ve Kaplan'ın oldukça uzun inceleme kitabı, *Motherhood and Representation*, New York ve Londra, 1992.



Marisa Parades (Becky) ve Victoria Abril (Rebeca), *Yüksek Topuklar*, 1991 (fotoğraf: Mimmo Catarinich).

gerektirmektedir. Son zamanlardaki psikanalizle ilgili bayağılaştırmalar anneyi, çocuğun ruhsal sağlığı ya da, daha sık olarak, rahatsızlığından sorumlu tutularak suçlanmaktadır (s. 123). Anne yaşadığı yeri terk ettiğinde (kariyer yapmak için evini bırakarak ya da kendi arzularını kızınınkilerin üzerinde tutarak) kız 'sorun' yaşamaktadır (s. 131). *Hayatın Taklidi* ve *Mildred Pierce* gibi filmlerdeki sadist ve mazoşist annelerin kendi heteroseksüel arzularını ve kızlarıyla birlikte oldukları zaman alacakları muhtemel hazları feda etmeleri gerekir, birlikte olmak tehlikeli bir yakınlaşma, hatta canavarca bir şey olarak sunulmaktadır artık (s. 134).

İleride özellikle Hollywood kadın filmlerinin İspanyollar tarafından algılanışına dikkat etmemiz gerektiği konusu üzerinde duracağım. Ancak Almodovar'ın anlatımının Kaplan'ın ikilileri olan 'iyi' ve 'kötü' anneler, fedakârlık ve şehvet düşkünlüğü, özdeşleşme ve arzu şeklindeki ayrımlar içinde çerçevelendirildiği de çok açıktır. Aslında, Marsha Kinder'ın *Yüksek Topuklar*'ı bir karşıtlıklar draması olarak alması, anne-kız çiftinin varsayılan yeniden değerlendirilmesine dayanmaktadır: "başkasına (bu örnekte baba)

duyulan heteroseksüel arzudan çok aynı cinsten ebeveyn sevme/taklit etme/olma yönündeki homoerotik arzu" (s. 40). Almodovar da filmin ilk sekanslarında çerçeveyi, iki kadının hem birleşmesi (simetri) hem de ayrılmasını (asimetri) göstermek için kullanır. Dolayısıyla çift, bir limuzinle havaalanından ayrılırken ikili bir çekimde *straight*, fakat Becky'nin kırmızı renkli frapan şapkası onların arkasında ve arasında gösterilmektedir. Gidecekleri yere vardıklarında (Becky'nin satın aldığı, doğduğu yer olan bodrum kattaki dairenin bulunduğu Plaza del Alamillo) iki kadın bir kez daha arkalarındaki duvara yapıştırılmış olan gösterişli posterlerin gölgesinde kalır. Posterlerde, Backy'yi taklit eden bir *drag queen* olan Femme Letal yer almaktadır. Bu sekanstan çokça alınan bu fotoğrafta Becky kızının çenesinin altına dokunurken, oyuncuların ikisi de profilden ve birbirlerinin gözlerinin içine bakarken görülür. Ancak (Hollywood kadınlarının resminde olduğu gibi) böyle bir birleşme tehlike yüklüdür: Kucaklaştıkları sırada, Rebeca'nın midye kabuğundan küpeleri (açılış flashback'inde annesinin ona aldığı) Becky'nin platin sarısı rengindeki saçlarına dolaşır. Anne küpelerin kendi hediyesi olduğunu çıkaramaz (kızının hatırladığı şeyin doğruluğunu onaylayamaz). Senaryo Victoria Abril'in buradaki, asık suratlı da olsa, önemli performansını teyit etmektedir: Rebeca'nın annesine duyduğu arzu, "yamandır, öldürücü"dür (s. 32). Ancak sahiciliğe (çocukluk travmasına dayanan yetişkin coşkusu) yapılan bu vurgu, filmin bir başka zıt temasını (feminitenin mekanik olarak ortaya koyulması, gerçeğin devamlı olarak yenilenmesi) bildiren Femme Letal'in posteriyle çelişki içindedir.

SİMÜLASYONLAR ZİNCİRİ

> LETAL (a Rebeca): *"Puedo convertirme en lo que tu quieras... Dime qué tipo de hombre te gusta y en éste me convertiré."*
>
> LETAL (Rebeca'ya): "İstediğin her şeye dönüşebilirim... Nasıl bir adam olmamı istiyorsan söyle, hemen öyle olayım."

Victoria Abril'in Rebeca'sı çantasını açtığı sırada Almodovar, onun kanal logosunun yakın çekimine yönelir. İngiliz diline sa-

hip eleştirmenler kostümlere ve ayrıntılara yönelik bu dikkati, *Tacones lejanos*'un aksesuarlarla birlikte ortaya çıktığı görülüp, takıntılı bir durum yaratan önemsizliklerini eleştirmek için kullanmaktadırlar.[11] Buradaki *attrezzo*'nun zaferi (Almodovar'ın öteki filmlerinden daha bariz bir şekilde), Franco sonrası İspanya'daki tüketiciliğe ve milliyetçilik kültünün yerini para arayışının, *patria*'nın yerini *pasta*'nın aldığı bir toplum karşısında ister istemez yapılan bir tanıklık olarak görülebilirdi.[12]

Ne var ki Almodovar burada Hollywood geleneğine sadakat gösterecektir. *Hayatın Taklidi*'nin yapım notları da Lana Turner'ın 1 milyonun üzerinde değeri olan kıyafetleri ve takılarının önemine vurgu yapar.[13] Becky'nin bir bakıma kasvetli görünen kıyafeti (bu kez Armani'den), Turner'ın daha beklenmedik kostümleri gibi, (geleneksel olarak maternal) yumuşaklık, dolgunluk ve sıcaklığa yer verilmeyen geometrik bir katılık ve ayrılışın ortaya koyulmasına hizmet etmektedir.[14] Üstelik, 'aksesuar teorisi'nin belli bir eleştirisi de filmin kendisi tarafından içselleştirilmiştir: Anneyle kız arasındaki duygusal birliktelikte Becky, Kanal'a ait kıyafeti üzerine Rebeca'ya iltifatta bulunmayı ihmal etmemektedir; senaryo bize Becky'nin, onun görünüşünü kadın değil de 'sanki bir kek'miş gibi, duygusallığa kapılmadan değerlendirdiğini söylemektedir (s. 40). Dolayısıyla film bir yandan kostümün yarattığı görsel hazzı ön plana çıkarırken, bir yandan da çelişkili duygulara sahip kadınların bu hazlar ve kostüm karşısında yaşadıkları duyguyu vurgulayan bir akışa sahiptir.

Gösterimden önce aylık Madrid *El Europeo* (Mayıs 1991) için hazırlanan bir tanıtım resmi Marisa Paredes'in eldivenli elleriyle çerçevelenmiş, maskeli gibi görünen yüzünü göstermektedir. Filmde yer alan posterde görüldüğü gibi, Beck'in canlandırdığı

11) Bkz. Anne Billson'la yapılan röportajlar, *New Statesman and Society*, 27 Mart 1992; Terence Rafferty, *New Yorker*, 10 Şubat 1992.
12) *To do por la pasta*, adı askeri bir şiara ("Todo por la patria") dayanan bir TV oyunu şovudur.
13) Bkz. Fischer, "Production Notes", s. 183.
14) Richard Dyer, "Four Films of Lana Turner", s. 186-206 (s. 202).



Miguel Bosé (Femme Letal), *Yüksek Topuklar* (fotoğraf: Mimmo Catarinich).

Femme Letal'a dayalı bir pozdur bu. Ve film gelişirken kadın aksesuarlarından oluşan eşyalar, Miguel Bosé'nin ağır başlı *drag queen* Letal, yumuşak huylu Judge Dominguez ve sivil polis Hugo olmak üzere oynadığı üç değişik role odaklanan bir 'simülasyonlar zinciri'nde (ifade Kinder'e aittir) tekrar ortaya çıkar. Bir İtalyan eleştirmenin Almodovar'ın 'şekil değişikliği rüyası'[15] olarak nitelendirdiği şey gerçekleşirken, bu sürekli değişik şekillere giren karakter bir kez daha çok beğenilen Almodovarvari bir nakaratı gözler önüne serer: dikizciliğin önceliği, kadını/erkeği seksüel bölünmenin her iki yanına da yerleştirme konusunda öznenin özgürlüğü.

Letal ilkin, Becky anne ve isteksiz koca Manuel'i Madrid'in merkezinde bulunan Plaza de Santa Ana'daki gerçek hayatta var olan Villa Rosa gece kulübünde aldığı role tanıklık etme konusunda aklını çeldiği zaman görülür. Kamera, boncuklu perdelerin arasından çıkan Letal'ı, sahnedeki yerini almak için izleyicilerin arasında yürürken alışılmadık uzunlukta ve akıcılıkta çeker. Le-

15) Emanuela Imparato, "Tacchi a spillo" (eleştiri yazısı ve röportaj), *Cineforum*, 313, 1991, s. 72-76 (s. 73).

tal Becky'nin 'tarih öncesi' bir hit'ini, "Un año de amor" (Aşk Yılı) taklit ederek söylemektedir. Zaten uzun olan boyu, tipik bir 'dönem' modasıyla (sahne ayakkabıları) daha da uzatılmıştır. Sesin vücut bulması kostümündeki kromatik anımsatıcılar sayesinde gerçekleşmektedir: Letal'in kırmızı bluzu ve pembe rujuyla zıtlık oluşturan yaldızlı mini eteği; tıpkı filmin başında Becky'nin Armani'den giydiği kırmızı renkli kıyafetinin pembe renkli yüksek topuklarla süslenmesi gibi. Sahnede oluşan komik bir ters açıyla izleyiciler arasında bulunan üç *drag queen,* Letal'in kusursuz bir şekilde tekrarladığı stilize hareketler (taklidin taklidi) ortaya koymaktadır.

Almodovar'da her zaman olduğu gibi, şarkılar anlatıma tamamen spesifik bir referans sağlar: Becky'yle Manuel, Rebeca'nın çocuk yaşta olduğu sıralarda yaşadıkları ilişkilere geri dönmeyi düşünüyorlardır. Ancak aynen Miles Davis'in "Solea"sının belli bir kökenden uzaklaşmayı (doğduğu topraklardan, anadilinden) ifade etmesi gibi, Letal'in dudaklarını oynatarak şarkı söyler gibi yapması da (gerçekte çağdaş pop starı Luz Casal söylüyor) geçmişteki dalgalanıp duran gelecek zamana taşınan temel bir nostaljiye işaret etmektedir: Şarkıcı vefasız sevgilisini hatırlarken, o da bir zamanlar sevgilisiyle birlikte paylaştıkları anları göz önüne getirecektir. Bu şimdiki zaman düzeylerine yapılan ilaveye (gelecekteki pişmanlığın geçmişte görülmesinin şimdi taklit edilmesiyle ilgili), Kinder'in, taklitçinin (transvestit, hâkim ve hayatını böyle bir performans ortaya koyarak yaşayan kız için bir anneyi taklit eden muhbir) 'sürekli kimlik kaybı' (s. 43) olarak nitelendirdiği şey eşlik eder. Kinder'in kendisinin çok sayıdaki karakterin adını ve rolünü karıştırmasının sebebi, bu simülasyonlar zincirinin yarattığı şaşkınlık olabilir.[16] Ancak o, Almodovar'ın çoklu ikamelerini ciddiye alıp kamp ıskartaları olarak görmemekle, filmin feminist fetiş-

16) Kinder, "Juez"in (Hâkim) onun mesleğinin değil, kendisinin adı olduğunu sanmakta, Isabel'i (Manuel'in sevgilisi) karakter oyuncusu Luisa'yla karıştırmakta ve Bibi Andersen'in karakterinin kızıyla (kadın sevgilisinden çok) birlikte olabilmek için hapishaneye girmeyi başardığını yazmaktadır.

ler seferberliğini ne dikkate alan ne de saygı duyan yeni bir okumasına yol açmaktadır.

Senaryo Letal'in, amacı kadın olmak değil, daha çok onlara parodik bir saygı göstermek olan *drag queen*'ler yeni dalgasından birisi olmasına vurgu yapmaktadır (s. 48). Letal de performansını sergilendikten sonra sahne arkasında gösterilirken, onun 'utangaç' göründüğü, fakat 'efemine' olmadığı anlatılmaktadır bize (s. 50). Özdeşleşme ve arzuya karşı çıkan Letal, belli bir cinsiyet rolüyle onların tarihinin farkında olmayı sürdürür. Kadın/erkek olarak da 'onu (kadın/erkek) istediği şekilde adlandırabileceği'ni ve İspanyolca'da hem eril hem de dişil olan bir ismi tercih edebileceğini söylemesine rağmen, izleyiciden (gece kulübünde, sinemada) basitçe post-modern bir yüzeyin baş döndürücülüğüne indirgenemeyecek belli bir tarihsel özbilinç (mini etekleri ve sahne ayakkabılarını 'yerleştirme' yeteneği) talep etmektedir. Kinder'in hatırlattığı gibi (s. 44) Bosé, ünlü bir boğa güreşçisinin oğlu ve aktris olarak İspanyol halkı tarafından iyi tanınan biridir; dolayısıyla onun burada klişeleşmiş matadorlar ve çingenelerin geçmişine karşı tutum takınırken sergilediği performansta keskin bir ironi yatar. Üstelik, Villa Rosa'nın kendisi daha 1980'lerin sonlarında yaratılan 'geleneksel' dekoruyla, kuşkusuz 'tarihsel olmayan' fakat günümüz Madrid'inin ileri derecede karakteristik özelliklerini taşıyan İspanyol ikonografisinin yeni yeni duymaya başladığı kendine güveni ve ironik bir hak edişi harekete geçirmektedir.

Yüksek Topuklar'daki oyuncular film boyunca, Villa Rosa'daki Bosé gibi, içine dahil oldukları ya da rekabet etmek zorunda kaldıkları göze çarpan geçmişlere karşı çerçevelenmişlerdir. Almodovar ayna çekimlerini kullanmasında olduğu gibi (*Yüksek Topuklar*'da sıkça) burada da pek çok eleştirmenin Sirk'ün tipik bir özelliği olduğunu savunduğu bir 'estetik uzaklık' duygusuyla karşılaşır. Dolayısıyla Fred Camper, aktörlerin hareketsiz bir tablo üzerinde donmuş halde bulundukları Sirk'ün çerçevesinin 'sahteliği' ve 'durgunluğu' konusunda ortak bir görüş sergile-

mişti yazısında.[17] Nesneler "sadece çekimlerdeki anlam ifade etme fonksiyonları bakımından (ve oradan kaynaklanan) dünyevi fiziksel gerçeklik (s. 253), 'başka nesnelerin... salt maskeleri ya da yansımaları' olarak" görülmektedirler (s. 263). Paul Willemen, Sirk'ün 'uzaklaşma ' sevdası onu, sahneyi anımsatan ve öyküsel anlatımın arkasındaki bir 'boşluk'u ifade eden hermetik bir alan (s. 274-275) olan "bir akis odasında aksiyon başlatma"ya[18] götüren teatral bir eğitime dayandırmaktadır. *Yüksek Topuklar*'da benzer alanlar ve anlatım dünyasının ötesinde benzer bir boşluk duygusu buluruz: Hukuksal kurumlar şeklindeki kurumlar özde hayati bir eksiklik olduğunu ortaya koyacaktır. Eleştirmenlerden birisi bu noktada Almodovar'ı, karakterlerinin sinemasal alanın dışında ilişkilere girmesine izin veren 'sadık bir referans dünyası' yaratmakla suçlamıştı.[19]

Ancak ben Almodovar'ın bu türden hermetik, kendine-dönüşlü okumalarının yetersiz olduğunu ileri süreceğim; gerçekten de, Almodovar 'referansa en sadık' göründüğü yerde tarihe de en fazla dikkati göstermektedir. Lucy Ficher gibi,[20] Sirk'ün son zamanlardaki eleştirilerinin de, dönüşümlülüğe agorafobik bir vurgudan kopuş ve 'cinsiyet, sınıf ve ırk temsilinde ... tarihsel değişikliklere daha fazla özen gösterme' arayışına girmesi gibi (s. 5), Almodovar'ın daha olumlu bir okunması da, onların maternal boyutunun reddedilmediği ya da seksüel muhaliflerine sundukları sığınağın bulunmadığı gece kulübü gibi kapalı mekânları sorgulayabilir. Lethal, Rebeca'yı kostümlerinin yarısı ve hâlâ makyaj boyalarıyla kaplı yüzünün bulunduğu soyunma odasına davet ederek onu bir havada sevişme faslının içine çeker (yerden yüksekte bir barın üzerinde asılı durmaktadır). Letal partnerine gayet ciddi bir biçimde düşüncesini açıklar: "Senin için bir anneden daha fazlasını olmak istiyorum." Onların akrobatik cinsel ilişkileri (ki Becky'nin hamile kalmasıyla sonuçlanacaktır), annenin sinemasal melodrama benzersiz bir katkısı olan bu maternal aşı-

17) Fischer, "The Films of Douglas Sirk", s. 251-267 (s. 258).
18) Fischer, "Distanciation and Douglas Sirk", s. 268-272 (s. 270).
19) David Thompson, *Sight and Sound*, Nisan 1992, s. 61-62.
20) *Three Way Mirror* adlı kitabının önsözünden, s. 3-28.

rılığın yeniden değerlendirilmesine (tehlikeli libidinal bütünleşme) tanıklık etmektedir.

ALMODRAMA[21]

REBECA: *"Mamá, deja de montar numeros."*
REBECA: "Rol yapmayı bırak, anne."

Columbia Tristars'ın İngiliz dağıtımcıları video kiralayan şirketlere *Yüksek Topuklar*'ın 'erotik drama' olduğunu söylüyorlardı. Almodovar'ın bizzat kendisi bu filmi 'bir parça ciddi komedi' olarak tanımlıyordu; fakat *El Pais*'de[22] yayınlanan karakteristik bir kendiyle konuşma filmi, bugünlerde İspanya'da popüler olan, televizyonda yayınlanan kalitesiz Venezuella pembe dizilerine karşı muhteşem bir sinemasal tarzda yapılmış melodram olarak nitelendiriyordu. Bu tarz sorunu filmin İspanyol basınında yer alışına hâkim olacaktı. Angel Fernández Santos "Un globo hinchado" (Şişirilmiş Bir Balon) gibi ileri derecede sembolik bir başlığı olan bir yazıda, Almodovar'ın melodramın üç amacı olan kurgunun dramatik devamlılığı; karakterlerle duygusal özdeşleşme; ve sekansların 'müzikal' derecelendirilmesini gerçekleştirmekten uzak olduğunu söylemektedir. *Hayatın Taklidi*'nin Everest'inin yanında *Yüksek Topuklar* ufacık bir İspanyol tepeciğinden başka bir şey değildir.[23] Francisco Umbral'ın daha olumlu bir yazısı[24] da filmin 'kararsızlığı'nı, bir tarzla (burada pembe diziler alınmalı) bu tarzın bir hiciv versiyonu arasında gidip gelmesini eleştirmektedir. Ben filmin devamlılığının çok az olmasından çok daha fazla şeyler ortaya koyduğunu ve bunun da filmin ikinci yarısında belli bir durağanlık katkısı sağladığını savunuyorum. Hâkim olan üç sekansa (itiraf, performans ve karşılaşmayla ilgili) bakıldığında Almodovar'ın melodramatik projesinin kolayca bir yana bırakıla-

21) Bu sözcük Vicente Molina Foix'in *Fotogramas*'taki (1778) yazısından gelmektedir, Ekim 1991.
22) "Almodovar también llora: autoentrevista de Pedro Almodovar", *El Pais: Babelia* (Cumartesi eki), 19 Ekim 1991.
23) *El Pais* (Barcelona), 27 Ekim 1991.
24) *El Mundo*, 26 Ekim 1991.

mayacağı ve eleştirmenlerin iğnesine dayanamayacak kadar patlamaya hazır bir balon olmadığı görülecektir.

Manuel (Rebeca'nın kocası, Becky'nin sevgilisi) ölü bulunduğunda film birdenbire bir cinayet muammasının içine sürüklenmektedir. Hâkim Dominguez'in sorguladığı Rebeca ilk başta ısrarla suçsuz olduğunu söyler. Ancak daha sonra, televizyonda haber bültenini okuduğu sırada, "kameraya (senaryonun bize söylediği şekilde), bütün dünyaya, annesine" (s. 100) yönelerek, bir komedi ve acıma ve merhamet duygusu uyandırma gösterisiyle suçunu itiraf eder. Meraklı teknisyenler onu hedefleyip hedeflememeyi tartışırken, Rebeca kamera için fotoğraflar üreterek ölen kocasının çok sevdiği koltuğunu ve dolabım kameraya (ve bize) göstermektedir. Sahnenin mizahının çoğu Rebeca'nm yanında bulunan bir başka kadının varlığından kaynaklanır; bu kadın, Rebeca'nın okuduğu haber bültenini sağır ve dilsiz izleyiciler için 'işaretle anlatması' tasarlanan Manuel'in sevgilisi Isabel'dir (Miriam Diaz de Aroca). Bu çok özel, komik ikili çekim Almodovar'ın tipik özelliklerinden olan duygusal anlatımına dayalı bir ironik yorumu akla getirmektedir. Fakat bu aynı zamanda, narin yapıdaki esmer Rebeca'nın sesi ve duygusallığı, dolgun yapıdaki sarışın Isabel'in vücudu ve hareketleriyle kadınlıktaki belli bir bölünmeyi de ortaya koymaktadır. Bu ikili komik bir şekilde birarada bulunur, fakat bu bir tesadüf değildir. Dolayısıyla, görüntünün devamlı olmayışı (bölünmüş çerçeve) görüntü ve soundtrack arasındaki bir kaymada, performansın muğlaklıklarını etkileyen mizah etkisinden yararlanan bir kaymada yansımaktadır. Zira Isabel sözlü bir itirafın görsel olarak ortaya konuşunda, izleyicilerin kendisini suçun yaratıcısı olarak görmemelerini sağlamayı çok istemektedir. Dahası, Victoria Abril'in bu sekansta Rebeca'ya ödünç olarak verdiği ağlaklığa rağmen izleyici onun doğru söyleyip söylemediğinden emin olamamaktadır. Rebeca'nın çok açık bir şekilde filmin ilk yarısının özdeşleşilen figürü (bütün aksiyonların gözlemleyicisi; bütün sempatilerin toplayıcısı) olmasına rağmen, bize cinayetin nasıl işlendiği gösterilmemekte, faili meçhul kalmaktadır.

Becky'nin zafer kazanmış edasıyla sergilediği konser performansının (lüks Teatro Maria Guerrero'da çekilen) yer aldığı ikinci bir gösteri bölümünde tekrar ortaya çıkan bağlantı ve uzaklaşma arasında gerçekleşen bir gidip gelme vardır. Becky'nin buradaki heyecan verici melankolik aşk şarkısı "Piensa en mi" (Beni Düşün), Rebeca'nın televizyondan yayınlanan itirafı ve Hâkim'in muallakta kalan soruşturmasının ardından gönderildiği Yeserias hapishanesine varışıyla paraleldir. Mekânın ironik tezatlığı sound köprüsünün kullanımıyla artırılmaktadır: İzleyicilerin gök gürültüsünü andıran alkışları Rebeca'nın hemen arkasındaki hapishane kapısının bir çekimi üzerine kulağımıza gelmekte ve Becky'nin şarkısı hapishane koğuşundaki bir transistörlü radyoda çalmaktadır. Burada itirafla ilgili bölünmüş çerçevenin yerini, ironik yorumun sinematografiden kurguya taşındığı hayati öneme sahip bir montaj kullanımı almıştır. Fakat, bir kez daha, bu sekansta özdeşleşme sorunu kendini göstermektedir. Becky soylu ve absürd bir hareketle sahneyi öpmek için diz çöker: Kırmızı ayakkabılarıyla yakın çekimde çerçevelenmiş, dudaklarından aşağıya doğru tek bir damla gözyaşı süzülür. Bu noktada senaryo bize, "Becky'nin duygu yoğunluğu altında ezildiğini... eldivenli elleriyle sildiği gözyaşlarına hâkim olamadığı"nı anlatacaktır (s. 133). Ancak Almodovar alışılmadık bir etkileyici röportajda, Becky'nin davranışının "samimi mi yoksa hayatın taklit edilmesi mi"[25] olduğunu bilmediğini söyler. 1989 yılında Madrid'de düzenlenen Goya Ödülleri töreninde Carmen Maura'yla uyumlulukları konusunda kamuoyunda ortaya çıkan tavra değinen Almodovar, teatrallikle 'gerçek' heyecan arasında basit bir ayrım olmadığını, sahnede sergilenen herhangi bir hareketin 'izlenebilir hale geleceği'ni belirtmektedir.

Bu noktada bir kez daha 'simülasyonlar zinciri'ne döneriz. Fakat *Yüksek Topuklar*'ın problemi, kendisini, özellikle ABD'de olmak üzere jurnalcilikte genelleşen, yüzeysel post-modern okumalar için çok kolay bir şekilde ortaya koymasıdır. David Danby

25) Nigel Floyd, "The New Man from La Mancha", *Guardian*, 5 Aralık 1991.

filmle ilgili olarak *New York* dergisine verdiği kısa röportajda telegrafik özlülüğe sahip bu sıradanlıkların listesini çıkarmıştır: "performans olarak heyecan, sahip olma şeklinde taklit, gerçek olanın teatralliği ve teatral olanın hakikiliği" (16 Aralık 1991). Dolayısıyla film araştırmasına meydan okumak, eleştirel tiyatrodan kopmak ve bir yandan Almodovar'ın ensest ilişkilerin yaşandığı aile romansının sınırlamalarına bağlı kalırken, öte yandan samimi 'agorafobik' okumaları reddetmek demektir.

Ancak ilk bakışta Almodovar daha büyük toplumsal kaygılarından kurtulurken, Sirk'ün dağılmamış ve yoğunlaşmış biçimciliğine (dönüşümlülük, durağanlık, sahtelik) sahip görünmektedir. Dolayısıyla *Hayatın Taklidi* ihmalkâr bir beyaz anneyle fedakâr bir siyah annenin zıtlığını ortaya koyarken, *Yüksek Topuklar* çok farklı olan İspanyol bağlamında ırk açısından bir kaygı durumu sergilemeyip sadece varlığını sürdüren sınıfsal bir çıkarı ortaya koyacaktır. Öte yandan, Lana Turner'ın karşı karşıya kaldığı meslek/aile çıkmazı Almadovar tarafından hafifletilir: Becky mesleğini devam ettirmek için kızını terk ederek kendini kolaylıkla Meksika'ya atar; çocuğu olmayan Rebeka'nın işi herhangi bir fedakârlıkta bulunmasını gerektirmez; tersine, kocası çalıştığı televizyon kanalının patronudur. Anne-kız rekabeti de etkisizleştirilir: Her ikisinin de aynı adamla yatmasına kimse şaşırmaz ve Rebeca sonunda üvey babası ve kocasının ölümünden sorumlu olduğunu itiraf ederken, Becky sadece, bir bakıma pişmanlık duyarak, erkeklerle olan fikir ayrılıklarına bir çözüm yolu bulması gerektiğini söyler.

1950'lerin ABD'sinde melodram semptomatikti; kendisine rağmen baskı altına alınan fakat görünürde sorunsuz olan bir beden politikasının gizli çelişkilerine tanıklık ediyordu. 1990'ların İspanyasında (hiçbir şeyin tabu olmadığı, her şeyin söylenebildiği) aile artık baskı altına alınan ruhsal ve sosyal travmaların geri dönebileceği bir arena işlevi görememektedir: Tekrar söylemek gerekirse, kişisel olan ancak kişisel olarak kalmaktadır. Michael Stern'in *Hayatın Taklidi*'nin beyaz ailesinde bulduğu 'dramatik anlamın boşaltılması',[26] Sirk'ünküler gibi kadın filmlerinde ortaya

26) Bkz. Fischer, "*Imitation of Life*", s. 279-288 (285).

konan (ancak çok açık bir şekilde çözülmeden kalan) kolektif ve sosyal sorunların atlanmasını gerektirir. Becky, bütün hayatını 'rol yaparak' (*actuar*) geçirdiğini söylerken, ABD'deki maternal melodramlarda çok daha güçlü bir şekilde ifade edilen sosyal ve ekonomik performanslara atıfta bulunmamaktadır.

Tuhaf bir biçimde, Sirk'ün kendisi ve en modern eleştirmenler ironik mesafeyi onun çok başarılı bir şekilde ele aldığı melodramatik malzemeye en karakteristik bir cevap olarak alırken, Almodovar ısrarlı bir şekilde sözünü ettiği şey Sirk'ün filmlerindeki ironi eksikliğidir.[27] Fakat Almodovar'ın özellikle Hollywood'un kadın filmlerinin İspanyollar tarafından algılanmasıyla ilgilendiği muhtemel görünmektedir. Carmen Martin Gaite, cinsiyetler arasındaki ilişkilerin 'teatrallik'le damgalandığı ya da rol-yapmanın aptallaştıran bir ideolojiye sadıkmış gibi görünme gerekliliğiyle damgalandığı bir Franco'cu İspanya'daki o algılamaya, kısmi, tesadüfi ve tanıklık şeklinde de olsa önem vermektedir.[28] Martin Gaite kadınların kimliği ve cinselliği etrafında dönen tartışmanın, materyalizmi ve bireyciliğinden hem korkulan hem de gıpta edilen bir ABD sinemasıyla muğlak bir ilişkiyle çarpıtıldığını ifade etmektedir. Dolayısıyla fedakâr anneliği vampircesine bir şehvet düşkünlüğü üzerine oturtma konusundaki çaba, evcilleştirilmiş Greer Garson'un, Greta Garbo'nun paslanmış ve solmuş atraksiyonlarını göklere çıkardığı 'the battle of GG's'de ortaya koyacaktır (s. 135). Yine, başrol oyuncularını gizli ruhsal travmaların yiyip bitirdiği *Gaslight* ya da *Rebecca* gibi kadın filmleri, devletin yüzünde gülücük eksik olmayan Falanjist kadınları teşvik etmesi ve yalnızlıktan hoşlanan kızlarını 'tuhaf' (*raras*) ve telafi edilemez biçimde, evde kalmaya mahkûm şeklinde damgalayarak karalaması ışığında yorumlanıyordu (s. 38-40). Bu tür filmler önemli ölçüde *'peliculass de complejos'* (psişik kompleks filmleri) olarak bilinmektedir; kadınların özel sorunları üzerine odaklanmaların

27) Bkz. örneğin, Charles Affron, "Performing Performing: Irony and Affect", Ficher (s. 207-216). Sirk sık sık, ABD'deki izleyicilerin ironiyi anlayamamalarından şikâyet etmektedir.

28) *Usas amorossos de la postguerra española*, Barcelona, 1987, 210.

da devletin bitip tükenmez kamu iyimserliğine karşı çarpık bir direniş şekli olarak okunabileceği ifade edilebilir.

Buradaki hayati öneme sahip bir zıtlık da, malların ve duyguların sıkı bir şekilde belirlendiği sıkışık bir İspanya ekonomisiyle, malların ve psişik kaynakların çok açık bir şekilde perdelerde savurganca harcandığı ABD safahatı (İspanyolca *derroche*) arasında yaşanan zıtlıktır. Martin burada 1940'lara atıfta bulunmaktadır. Fakat Almodovar savurgan gösteri (renk, kostüm ve duyguyla ilgili) sevdasıyla ülke içindeki yasaklamalar üzerinde büyük bir zafer kazanırken, Hollywood'un belli bir İspanyol okumasına saygısını ortaya koymaktadır. Anneyle kız arasındaki, duygusallığın doruğa ulaştığı karşılaşmada (dramatik bir etki sağlamak için boş bir mahkeme salonu sahnesi) Rebeca, Becky'ye, yanlış bir şekilde hakaret olarak yorumlansa da, annesini taklit etmesinin de bir 'saygı gösterisi' olduğunu söyler. Bu uzun sekansta, televizyondaki itirafın ikili çekimiyle ve sahne/hapishane performansının çapraz kurgusunun yerini, müthiş bir yavaşlıkla ardı ardına getirilen sıkı bir şekilde çerçevelenmiş yakın çekimler alacaktır. Abril'le Paredes'i cansız bir diyaloga sokan bir kafa yapısının açıkça görüldüğü bir sahnedir bu; fakat aynı zamanda Almodovar'ın melodram versiyonunun (Hollywood referans noktasından çok farklı) nihai hareketsizliğe yaklaştığı bir anlayıştır.

ALMODOVAR DA AĞLAR[29]

REBECA: *"Yo tampoco entiendo a Vd."*
JUEZ DOMINGUEZ: *"Eso se llama reciprocidad."*
REBECA: "Seni de anlamıyorum."
HÂKİM DOMINGUEZ: "Karşılılık diyorlar buna."

İspanya'da 1991 yılının Ekim ayı ortalarında gösterime giren *Yüksek Topuklar* yılın sonunda 700 milyon pesetanın üstünde bir gişe hasılatı elde etmiş ve 1.6 milyon izleyici tarafından izlenmişti.

29) Kendiyle röportajın başlığı, Almodovar'ın *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'la ilgili basın bülteninde sözünü ettiği, 1960'ların pop starı Raphael'in söylediği bir şarkıyı hatırlatmaktadır: "Erkekler de Ağlar."

O yıl ülke içindeki en yakın rakibini neredeyse üçe katlayan *Yüksek Topuklar*, tüm zamanların en kârlı İspanyol filmleri sıralamasında Almodovar'ın kendisine ait olan *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'ın hemen ardından ikinci olmuştu.[30] Film yalnızca Barcelona'daki gösteriminin ilk üç gününde 100 bin doların üzerinde bir gişe hasılatına ulaşmıştı.[31] Filmin İspanya dışında gösterime girmesinden önce ve sonra şaşırtacak çeşitlilikteki gazetelerde tanıtımı yapılmıştı. *Cahiers du Cinéma*'da yer alan bir kapak[32], sanatevi gözdelerinden Cronenberg ve Vitali Kanevski üzerine yazılmış bezer bir yazının hemen yanında, Almodovar üzerine uzun bir habere yer vermişti; *Cosmopolitan*'daki bir röportaj ("Kadınları Seven Adam") *Bağla Beni*'nin bir kadın izleyiciye sinir krizi geçirttiğinden emin olmaya çalışıyordu belki de.[33] İngiltere'nin en gerici gazetelerinden birinin yepyeni renkli sayfaları, üstünde Kanal'a ait kıyafet bulunan Victoria Abril tarafından onurlandırılıyordu.[34]

İspanya'da yazılıp çizilenlerin çoğu, sanki Almodovar'ın ve yerel basının çoklu anlaşılamamasına tanıklık edercesine -açık söylemek gerekirse- düşmancaydı. Gazeteciler yaşanacak mali felaket konusunda tahminde bulunuyor ve Almodovar'ın zamanının geçtiğini bildiriyorlardı.[35] Hatta normalde destek veren *El Europeo* bile, Almodovar'ın bugüne kadarki başarılarıyla ilgili daha olumlu bir değerlendirme yazısını 'dengelemek' üzere düşmanca bir yazıya yer vermişti.[36] Yönetmeni küstah olduğu iddiasıyla eleştiren *El Sol*'dan Rafa Fernández dahil, eleştirilerin çoğunun tonu kişiseldi.[37] Ekonomik çöküş tahminleri tutmazken, Almodovar'ın kendi tercihi olan promosyon stratejileri dikkate alındığında, saldırıların kişileştirilmesi kaçınılmaz olabilirdi: tanıtım fo-

30) Rupert Viddicombe, "Heels Towers over Spanish Competition", *Screen International*, 851, 3 Mayıs 1992, s. 3; ayrıca son zamanlarda yayınlanan rakamlar için bkz. Emilio C. García Fernández, *El cine español contemporaneo*, Barcelona, 1992, s. 140.
31) Patricia Dobson, "Domestic Bliss for Spain, Italy's Local Heroes", *Screen International*, 832, 8 Kasım 1991, s. 33.
32) Frédéric Strauss, "Madrid-sur-scéne, 446, Temmuz/Ağustos 1991, s. 18-24.
33) Angela Holden, Mart, 1992, s. 99-100.
34) *Mail on Sunday*, 29 Mart 1992, s. 39.
35) Eduardo Torres-Dulce, "*Tacones lejanos: el ultimo saldo*", *Expansion*, 2 Kasım 1991.
36) Llatzer Moix'nın "La otra transicion"u lehte; Pedro Azara'nın "Chanzas y chascarrillos"u karşı görüşteydi; her ikisi de Ocak 1992'de yayınlandı (s. 104 ve 105).
37) "La 'novena' de Almodovar", 29 Ekim 1991.

toğrafları için karamsar bir şekilde yüksek topuklarla poz vermek;[38] kendisiyle yaptığı bir söyleşide iş ağlamaya geldiğinde karakterlerine uyum sağlamanın ötesine geçtiğini açıklaması.

Finalde yer alan uzatılmış bir ölüm sahnesinde Rebeca, gözyaşlarına boğulmuş bir halde, kendi kendisini suçlaması konusunda ona katılan ve kurtarmaya çalışan annesine suçunu itiraf eder. Senaryo burada, Rebeca'nın [kendisini] 'nefret yıllarından arındıran' (s. 216) gözyaşları ve can çekişmekte olan Becky'nin üstüne vuran yeni doğan güneşin 'görkemli ve ilk ışıkları'yla (s. 220) birlikte, bir bedel ödeme ve aşkınlık sahnesinin amaçlandığını kabul etmektedir. Bu aynı zamanda, başlığın ne kadar önemli olduğunu öğrendiğimiz bir sahnedir: Çocuk yaştaki Rebeca sorumsuz annesinin, görkemli gece toplantıları ya da büyüleyici bir performansının ardından, yerdeki parkelere tak tak diye vuran 'uzaktaki topuklar'ının seslerini duyuncaya kadar uyuyamamaktadır. Finaldeki kararmada Rebeca'mn, tekvücut olmuş gibi, ölen annesine sarılması yer almaktadır. İzleyicilerin tamamının katılma duygusu hissedecekleri bir ekstatik birleşmedir bu.

Almodovar burada, kendisinin tipik bir özelliği olan ironik uzaklık duygusunu terk etmiş görünmektedir. Çekim yerinden gelen haberler onun, oyuncuların konuşma tarzlarıyla yakından ilgilenip tamamen kendi ses tonunu taklit etmeye zorlayarak, bu sahneye gösterdiği yakınlığı ortaya koymuştur.[39] Hatta *Cahiers*, Almodovar'ın kronolojik sıralamada filmle ilgili normal uygulamasının burada, normalde olduğu gibi, her oyuncunun bir seferdeki katkısının tamamını filme almaktan çok, sekansı senaryoda yazıldığı gibi devam ettirmek için, işi diyalogların her satırını tek tek çekmeye kadar vardırdığını ileri sürmektedir (s. 23). Dolayısıyla buradaki devamlılığa her anlamda (aktörün, yönetmenin ve izleyicinin kusursuz bir birleşme arzusu) güçlü bir yatırım vardır. Yüksek topuklu kadınların gölgelerinin, bir kez daha, Becky'nin bodrum kattaki evinin duvarlarına vurduğu, güneşin batmaya başladığı bir anda aksiyonu soyutlama, hareketsiz kılma eğilimi gösteren bir arzu-

38) *American Film*, Ocak/Şubat 1992, s. 38. Ayrıca resimler de ABD ticari basınında yer almıştır.

39) Shawn Levy, "King of Spain", *American Film*, Ocak/Şubat 1992, s. 38-43, 48.

dur bu. Coğrafi ve dünyevi görünen bir soyutlamadır. David Thompson, *Sight and Sound*'da filmin garip bir biçimde, ancak bir kamera önünde bulunan belirsiz bir Euroland içinde sürüklendiğini söylemektedir (s. 62). *Cahiers*, *Yüksek Topuklar*'ın El Deseo'nun ilk ortak yapımı ve anaakımdan Fransız yapımcı Ciby 2000'in tercihinin de yersiz olduğunu bildirmektedir (s. 6). Filme yedirilmiş olan, şiddetli bir yerinden edilme duygusudur.

Ancak ben, filmin İspanyol geçmişinin biliniyor olmasının görülebilir tarihsel referansların yabancı izleyicilerin gözünden kaçmasına yol açtığını ve bunun İspanyol eleştirmenler tarafından sık sık göz ardı edildiğini savunuyorum. Şayet Almodovar meslek sahibi kadın ve fedakâr anne klişelerini tekrarlıyorsa, ikisini tek bir karakterde birleştirmekle kendi Sirk modeli üzerinde de tarihsel bir ilerlemeyi işaret etmektedir; zira Becky duygusallığı nedeniyle cezalandırılmamakta ve kendi kendisini suçlamakla hiçbir şey kaybetmemektedir; son derece rahatsız bir haldedir. Ancak seksüel bir annenin bu yeni rüyası (bir annelik ve arzu birleşimiyle ilgili), kuşak çatışmasının kişisel olanın ötesindeki bütün tınıları kaybettirdiği ruhsal bir 'çatışma taklidi' yaratarak, gerginlik kurgusunun içini boşaltmaktadır. Filmin içine düştüğü çıkmaz ideolojik ve yapısaldır: Almodovar kendi kendini ilan eden bir feminist olarak (en azından bu filmde), kendi kadınlarınm bütün arzularını karşıladıklarını yadsıyamaz; ancak kanunu gücünden ayırmakla (hâkimi, kelimenin tam anlamıyla adaletle alay ederek sunmakla), onların özgürlüklerinin değerini azaltmakla başarılarını zayıflatmaktadır. Fakat Vicente Molina Foix perspektif izleniminde belirttiği gibi, tarihinden sürülen Almodovar değil, Rebeca'dır: duyguları harekete geçiren süveteri ve pop sanat tarzındaki mobilyalarıyla 1960'larda sürüklenip durmaktadır. Öte yandan Becky günümüze gelmeye zorlanmakta, muhtemelen ve nihayet, rol yapmaktan vazgeçmeyi öğrenmektedir. Filmin özdeşleşme ve arzuyu birleştirmesi düşünüldüğü kadar kolay olmayabilir. Ancak bütün yüzeysel aşk ve simülasyona rağmen, duygusallığın yeniden değerlendirilmesine yönelik cesur hareketleriyle *Yüksek Topuklar*, eksikleri olsa da, geçmişi inkâr etmeden günümüzle uzlaşmaya, geleneği unutmadan gerçeklikle buluşmaya işaret eder.

SONUÇ:
BEYAZPERDE ANILARI



Muhtemelen Almodovar sinemasını bir görüntüler seçkisiyle baş başa bırakmamız gerekiyor: bundan haz duyan Eva Siva'nm üstüne işeyen genç bir Alaskalı; Chus Lampreave ve talihsiz kertenkele; yatağa bağlanan Victoria Abril; kırmızı renkli kıyafet giymiş dudakları pembe boyalı Miguel Bosé. Psikanalizden alacağımız bir terimle söylemek gerekirse, bu tür görüntülere 'beyazperde anıları' denebilir: Bunlar canlı fakat maddi değildir; maddi olmadıkları için canlanabilmektedirler.[1] Tıpkı analistlerin, beyazperde anının ait olduğu, fakat yer değiştirdiği unutulmuş travma araştırması gibi, eleştirmenlerin Almodovar'ın sinemasal görüntülerindeki önemli anlamları araştırması da uzun ve karmaşıktır.

1) J. Laplanche ve J.-B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, Londra, 1988, s. 410-411.

Görüntülerde eksik olan şey, sestir. İspanyol izleyiciler de Almodovar'ın filmlerinin, baştan çıkarıcı resimlerin ötesine geçen, konuşan resimler olduğunu bilmektedirler. Onlar, Chus Lampreave'nin kullandığı gençlik argosunu, Maria Barranco'nun coşkulu Endülüs aksanını, Almodovar'ın kurgularında geniş yer tutan lirik şarkıları kulaklarında hissedip kafalarında canlandıracaklardır. Gerçekten de, *Entre tinieblas* ve *Arzunun Kanunu* gibi filmlerin merkezinde yer alan boleroda, duygusallığın Almodovar sinemasının en yakın unsuru olduğunu görmekteyiz; cinsiyet farklılıklarının estetik bir soyutlanmaya tabi olduğu ve çift cinsiyetli partnerlerin bir konumdan diğerine taşındığı filmlerdir onun filmleri.[2] Almodovar'ın aşk tarihi de bu tuhaf akışkanlık ve formalite kombinezonunu paylaşmaktadır.

David Thomson, Sirk'ten bahsederken, prim vermeye tenezzül etmeden, kabalık içindeki ciddi şeyleri ayırt edebildiğini söylemektedir.[3] Aynı değerlendirme, ironik ve keskin bir zekâyla pop kültürünün erdemlerini ortaya koyan Almodovar için de geçerlidir. Ancak Almodovar sadece kabalıktaki ciddiyeti görmekle kalmamakta, aynı zamanda ciddiyet içindeki kabalığı da görmekte ve Sağ'dan ve Sol'dan geleceğini bildiği sofuca tepkiler karşısında acımasız davranmaktadır. Bu yüzden İngilizce konuşulan dünyadaki algılanması konusunda bir kafa karışıklığı göze çarpar: Liberaller, onu Avrupa'nın gelişmemiş bir köşesinden gelen birisi olarak görüp, kendi kendini ilan eden bir erkek feminist olmasına, açık bir şekilde (en azından onlar tarafından) gey altkültürüyle özdeşleşmesine, erkek şiddeti ve pornografi konusundaki feminist eleştirilere fazla aldırış etmemesine, artık kültürel olarak modernize olmuş bir İspanya'nın cehaletinden rahatsızlık duymamasına ve cinsel tercihler üzerinde bir kimlik oluşturma karşısındaki kuşkuculuğuna dikkat çekiyorlardı. Yabancılar, İspanyolların apolitik olduğu kanısındaydılar; İspanyollar da yabancıları püriten olarak görüyorlardı. Bir anlamda her ikisi de haklıydı. İspanyol liberaller cinsiyet, milliyetçilik ve 1982'de iyi niyetli Sosyalist-

2) Iris M. Zavala, *El bolero: historia de un amor*, Madrid, 1991, s. 33-73.
3) *A Biographical Dictionary of the Cinema*, Londra, 1975, s. 569.

lerin elde ettikleri zaferle erken bir zamanda 'çözülen' eşcinsellik sorunlarını çözmekte başarılı olamamışlardı; yabancı liberallerse, kendilerinin karşı duruşları ve bazen de moral veren kriterlerinin, kültürel iklimleri büyük ölçüde güçlü muhafazakâr hükümetler tarafından belirlenen İngilizce konuşan ülkelerdeki daha riskli konumlarının etkisi altında olduğunu kabul etme konusunda isteksiz davranıyorlardı. Ancak Almodovar'ın haz meselesinin peşine fazla düşmesi yabancılar açısından da politik olarak okunabilirdi; bu meselede, 1990'larda daha özgürlükçü bir ajanda öngörülerek, sansüre karşı feministlere ve SM dykes'e, performans gösteren ulusal kimliklere, giderek çoğalan kendi kendini ilan eden cinsiyet kategorileriyle cinsel sapkınlar arasında denenmiş bir *queer* ittifakına işaret edilmişti

Bu arada İspanyol sinemasının 1990'lardaki çöküşü devam ediyordu. Pilar Miro'nun (El Deseo'nun kurulması için Almodovar'a yardım eden devlet sansürünün mimarı) başkanlığındaki bir konferansta, İspanya'da sinema olmadığı ve endüstrinin 'küçük düşürüldüğü' bildiriliyordu.[4] Gazeteciler ara sıra, inandırıcılıktan uzak bir şekilde, *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar* örneğinde daha çok sebeplerinin bulunduğunu söyleyerek, İspanyol sinemasının Kuzey Amerikan pazarını zorlama noktasına geldiğini ileri sürüyorlardı.[5] Göklere çıkarma ve yerme retoriği devam ederken Almodovar işini yapmaya devam ediyor ve El Deseo'nun sponsorluğunda, bir yabancı olan genç Alex de la Iglesia'nın yönetmenliğini yaptığı, kabul gören bilim kurgu komedisi *Accion mutante*'yle (Mutant Aksiyonu) yapımcılığa soyunuyordu.[6])

Ayrıca, Almodovar'ın İspanyol sanatevindeki küçük çaplı bir patlamanın bu dönemde yaşanmış olmasından da bir ölçüde sorumlu olduğu konusunda çok az kuşku duyulmaktadır. Julio Medem'in Bask kırsalına yönelik draması *Vacas* ve Bigas Luna'nın cinsellik komedisi *Jamoni jamon* (her ikisi de 1992 tarihlidir) gibi çe-

4) Regina Valenzuela, "El cine español, humillado: Pilar Miro reunio a los profesionales descontentos", *El Mundo*, 16 Ağustos 1992.
5) Angel Gil Orrios, "Nueva York descubre el cine español", *El Pais*, 12 Ekim 1992.
6) Rocio García, "Alex de la Iglasia: "Almodovar como productor es unico", *El Pais*, 22 Ocak 1993.



Verónica Forqué (Kika) ve Alex Casanovas (Ramón), *Kika*, 1993 (fotoğraf: Jean Marie Leroy).

şitli filmler, Almodovar'ın İspanya'dan modaya uygun erotizm ve güldürecek bir mizah beklentisinde olan yabancı izleyicilere sunduğu açıklık çerçevesinden yararlanıyordu. Gerçekten de Bigas Luna'nın filmi neredeyse Almodovar'dan kaynaklanan bir beyazperde anıları antolojisi işlevi görmektedir: stajyer matadorların kasık bölgesi-çekimleri; kadınlar tuvaletindeki sahneler; öldürülen bir sevgiliyle birlikte sergilenen görüntü, hepsi görkemli kamera açılarıyla çekilmiş, doymuş renklere sahip filmler. Bununla birlikte, Bigas Luna'nın rastgele heteroseksizmi, Almodovar'ın 'çekim'inin daima daha ustaca, daha az geleneksel olacağının iyi bir hatırlatıcısıdır.

Almodovar'ın kendi ülkesinde onurlandırılmadığı da bir gerçek olarak ortadadır. *Yüksek Topuklar*'la Fransız Cesar Ödülleri'nin (Altman, Woody Allen ve James Ivory'yle rekabet ederek) yabancı dilde en iyi film ödülünü kazanan Almodovar,[7] aynı zamanda, gayrı resmi olarak, Venedik Bienali'ndeki multi-medya sanatçıları sergisine katılmak için de seçilmişti.[8] Bu arada, İspan-

7) Borja Hermoso, "El cine frances corona a Almodovar", *El Mundo*, 9 Mart 1993.
8) Antonio Astorga, "Tapies, Cristina Iglesias y Pedro Almodovar, presencia espanola en la XLV Bienal de Venecia", *ABC*, 27 Mart 1993.

ya'da Almodovar'a karşı sık sık düşmanca tavırlar sergileyen eleştirmenler tarafından göklere çıkarılan, Fernando Trueba'nın önemsiz bir dönem komedisi olan *Belle époque* her yıl düzenlenen Goya Ödülleri'ni silip süpürmüştü.[9] İspanyol film endüstrisinin tehditlere boyun eğmeyip ayakta kalan korkusuz kadrosu için alışıldık bir işti bu.

Almodovar 1993 yılının yaz aylarında *Kika* ya da *Las unas del asesino* (Katilin Tırnakları) olarak bilinen, oyuncuların (Abril, Forqué, de Palma) her zamanki ailesinin Kuzey Amerikalı Peter Coyote tarafından tamamlandığı ve içinde ensest ilişkilerin yaşandığı onuncu uzun metrajlı filmini çekmeye başladı.[10] Çekim programı ülke çapında başlayan genel seçim kampanyalarıyla birlikte yürüyordu; Almodovar'la birlikte hareket eden oyuncular (Abril, Forqué, de Palma) bu kampanyada mücadele veren Sosyalistlere açık destek veriyorlardı ve Felipe González bir grup sempatik sanatçıya, 'hoşgörüsüzlük'e karşı kendisiyle birlikte mücadele etmelerini söylemişti.[11] Artık pek çok İspanyolun gerçekten uzak olduğu Faşizmin anısından medet umarak 'korku oyları'nı almak için yapılmış kurnazca bir yöntemdi bu.

Almodovar kariyerini bu etaba oturtmuştu. İspanyollar özgürleşme ve modernleşme konusunda belli bir konsensüsü paylaşırken siyasal bir angajmana girmek gerekmiyordu. Almodovar sineması, Sosyalistlerin neredeyse hiç muhalefet görmeden geçen on iki yıllık hâkimiyetlerinden sonra güçlü iktidarlarını kaybetmeleriyle birdenbire tarihselleşen bir döneme yapılan en kalıcı ve yaratıcı katkıdır. İspanyollar da 1980'li yılları pek çok insan için bir fanteziden ibaret kalan Avrupa rüyasının esiri olarak geçirirken, onun sineması bu sanatsal ve ticari girişimi gerçekten de açıkça görünen bir başarıyla bağlantılı hale getirmişti. Almodovar'ın arzunun sınırlarının şimdiye kadar olandan daha görülebi-

9) Diego Munoz, "*Belle époque* arasa en los premios Goya 1993", *El Pais*, 14 Mart 1993.
10) Anon., "Reality Kils", *Guardian Europe* (*El Mundo*'dan), 3 Haziran 1993.
11) Rocio García, "Felipe González pide a los artistas que luchen contra la intolerancia", *El Pais*, 4 Haziran 1993.

lir olacağı, yeni ve daha karmaşık bir kültürel çevreye nasıl uyum sağlayacağının beklenip görülmesi gerekmektedir. Ancak o şu ana kadar görsel olarak göz kamaştırıcı ve kavramsal olarak meydan okuyan bir çalışma yapısı oluşturmuş bulunmaktadır. Çoğu insan yaşamak için yaşarken, abartılı, hatta aşırı derecede, yaratıcı olan Almodovar'ın anlatacak daha çok hikâyesi vardır.

FİLMOGRAFİ VE SİNOPSİSLER

Almodovar ilk uzun metrajlı filminden önce, asıl olarak sessiz Super 8'i de içeren çok sayıda kısa film yaptı. Bunlar 1970'lerin sonunda yönetmenin canlı bir soundtrack sağlamasıyla gayrı resmi olarak beyazperdeye aktarıldı. Bu kısa filmlerden, *Salome* (1978) hariç, hiçbirisi son zamanlarda gösterilmedi; *Salome*, Sevile Expo 1992'de videoda oynatıldı; televizyon için yapılan *Trailer para amantes de lo prohibido* (Yasaklı Sevgililer Karavanı, 1985) ve Volkswagen için hazırlanan fakat gösterilmeyen bir reklam spotunu içeriyordu. Bu kaseti izleme imkânı verdikleri için El Deseo'ya çok teşekkür ediyorum.

Sinopsisler *Mounthly Film Bulletin*'den ya da *Sight and Sound*'dan alınmıştır. Bu materyalleri çoğaltma izni verdikleri için British Film Institute'a teşekkür ediyorum.

1980

PEPI, LUCI, BOM, Y OTRAS CHICAS DEL MONTON (PEPİ, LUCİ, BOM VE DİĞER KIZLAR)

Yapım şirketi: Figaro Films

Yapımcı: Pepon Corominas

Baş yapımcı: Félix Rotaeta

Senaryo: Pedro Almodovar

Görüntü yönetmeni: Paco Femenia

Kurgu: José Salcedo

Kostüm: Manuela Camacho

Ses: Miguel Polo

80 dakika

Oyuncular: Carmen Maura (Pepi), Félix Rotaeta (polis), Olvido Gara 'Alaska' (Bom), Eva Siva (Luci), Kitti Manver (şarkıcı), Julieta Serrano (aktris), Cristina S. Pascual (sakallı kadın), Fabio de Miguel (Fanny McNamara) (Roxy)

Pepi, yolun karşı tarafındaki bir blokta bulunan evinden ektiği marihuana bitkilerini fark eden bir polisin tecavüzüne uğradıktan sonra, bekâretini kaybetmesinin intikamını almak için Bomitoni adlı punk rock grubundaki arkadaşlarından yardım alır. Yanlışlıkla tecavüzcünün ikiz kardeşi Juan'ı dövdüklerinin anlaşılması üzerine Pepi, polisin dertli karısı Luci'den entrika dersleri alarak bir başka intikam planını uygulamaya girişir. Luci'nin mazoşist zevkleri çabucak ortaya çıkar ve Pepi'nin arkadaşı Bom'la (Bomitoni'den geliyor) karşılaştığında kendisine sadist bir eş bulmuş olur.

Daha sonra bu üç kadının arkadaşlığı partiler, vahşi oyunlar ve garip insan ilişkileri ağı içerisindeki rastgele buluşmalarda yaşanan rezilce olaylarla devam eder. Pepi'nin babasından harçlık alması onu kendi hayatını kazanmaktan alıkoyduğundan, bir gün ansızın reklamcılık işine girmeye karar verir ve Luci ve Bom'un hikâyesini yazmak dahil olmak üzere bir dizi tuhaf televizyon ilanları tasarlar. Luci, Bom'un 'grup arkadaşı" olarak Cuenca'ya gitmek üzere yozlaşan kocasını terk ederken, Pepi hikâyelerini

kendilerinin oynayacağı bir filme dönüştürme düşüncesiyle onlara katılır. Kocası Luci'nin yokluğunda, ikiz kardeşiymiş görüntüsü vererek bir başka tecavüze girişir (Bu kez kurban, komşusu Charo'dur).

Karısının çekip gitmesinin acısını yaşayan ve intikam almak üzere başlattığı Pepi'yi tutuklatma girişimi ters tepen kocası, Luci'yi üç kadının bir akşam vakit geçirmek için gittikleri diskoya kadar takip eder. Bom'un Luci'yi bir işe gönderdiği sırada, kocası onu zorla götürür ve Luci'nin hastanelik olmasıyla sonuçlanan şiddete dayalı bir mücadeleyle hayranlığını kazanıp kendisine bağlanmasını sağlar. Luci'nin ortadan kaybolmasından sonra Pepi'nin arkadaşlığı Bom'u teselli eder ve hastaneye ziyarete gitmelerinden sonra Luci'nin kocasıyla barıştığı, birlikte yeni bir hayat planladıkları ve Bom'a bolero şarkıcısı olarak bir gelecek düşündükleri anlaşılır (Rikki Morgan).*

1982
LABERINTO DE PASIONES (ARZU LABİRENTİ)
Yapım şirketi: Alphaville
Yapım amiri: Andres Santana
Senaryo: Pedro Almodovar
Görüntü yönetmeni: Angel Luis Fernandez
Kurgu: José Salcedo
Yapım tasarımı: Pedro Almodovar
Kostüm tasarımı: Helga Liné – Alfredo Caral
Ses: Martin Müller
100 dakika
Oyuncular: Cecilia Roth (Sexilia), Imanol Arias (Riza Niro), Helga Liné (Toraya), Antonio Banderas (Sadec), Marta Fernández-Muro (Queti), Fernando Vivanco (doktor), Ofelia Angélica (Susana), Fanny Mcnamara (Patty Diphusa), Luis Ciges (kuru temizlemeci)

*) *SS*, Cilt 2, No: 4, Agustos 1992.

Sexilia bir pop şarkıcısı ve kronik olarak güneşten nefret eden bir nimfomanyaktır; Riza, Tiran imparatoru'nun oğlu olan bir geydir. İkisi de erkek bulmak amacıyla Madrid Rastro'da dolaşmaktadırlar. Eski Tiran imparatoriçesi Toraya, Sexilia'nın babası ünlü jinekologa akıl danışmak amacıyla şehirde bulunmakta ve fotoroman pornosunda oynayan eşcinsel Patty Diphusa ve Tiranlı bir Müslüman özgürlük savaşçısı olan Sadec'le yaşadığı aşk maceralarıyla ilgili buluşmaları sırasında Riza'yı takip etmektedir. Riza sonunda, 'Johnny' kılığına girip bir punk grubuyla sahne alırken Sexilia'yla karşılaşır. Birbirlerine âşık olurlar, fakat cinsel ilişkiye girmezler.

Yoğun programı içinde kuru temizlemeciye uğramak için vakit ayıran Sexilia, kuru temizlemecinin kızı Queti'ye, babasının cinsel yaklaşımlarından kendisini nasıl kurtaracağı konusunda öğütler verir. Queti plastik cerrahi sayesinde kendisini Sexilia kılığına dönüştürme fikrine katılır ve böylece aşka meyilli baba bir başkasına yönlendirilir. Toraya sonunda Riza'yla karşılaşır ve Sexilia onların birlikte yattıklarını öğrenir. Sexilia, babasına tutkulu olan psikiyatristine giderek nimfomanisinin sebebi konusunda itirafta bulunur: Riza'nın da gey olmasına yol açan bir çocukluk travması: Babası tarafından terk edilmiştir ve plajda Rıza'nın gözleri önünde erkeklerle sevişmiştir. Sexilia artık kendi yerini almış olan Queti'yle buluşur ve Riza'yı affedip onunla birlikte Karayib'deki Contadora'ya gitmeye karar verir. 'Johnny'nin kılığına büründüğü punk şarkıcısı Eusebio, onun aslında Riza olduğunu fark eder ve Sadec'le Tiranlı arkadaşlarının bu durumu öğrenmesini sağlar. Sadec'le grup arkadaşları, Riza'yla Sexilia'nın uçaklarına yetiştiklerini anlar ve yerine Toraya'yı kaçırırlar. Sexilia'nın kılığına girmiş olan Queti, Sexilia'nın babasıyla yatar ve onun cinsel korkularını giderir. Sexilia'yla Riza Contadora'ya uçuşlarının sonunda arzularını gerçekleştirirler. (Paul Julian Simith)*

*) *SS*, Cilt 3, No: 10, Şubat 1993.

1983
ENTRE TINIEBLAS (KARANLIK ALIŞKANLIKLAR)
Yapım şirketi: Tesauro
Yapımcı: Luis Calvo
Yapım amiri: Luis Briales
Senaryo: Pedro Almodovar
Görüntü yönetmeni: Angel Luis Fernandez
Kurgu: José Salcedo
Yapım tasarımı: Pin Morales – Roman Arango
Kostüm tasarımı: Francis Montesinos
Ses kurgu: Martin Müller – Armin Fausten
115 dakika
Oyuncular: Cristina S. Pascual (Yolanda), Julieta Serrano (Baş Rahibe), Mari Carrillo (Marquesa), Marisa Paredes (Rahibe Gübre), Chus Lampreave (Rahibe Fare), Carmen Maura (Rahibe Lanetli), Lina Canalejas (Rahibe Yılan), Manuel Zarzo (Chaplain)

Madrid. Erkek arkadaşı akıl ermez bir şekilde aşırı dozdan ölen bir şarkıcı ve part-time eroin satıcısı-uyuşturucu bağımlısı Yolanda Bell, polisten kaçmaktadırlar. Yolanda, 'düşmüş insanlar'la birlikte hayır işleri yapan rahibelerden meydana gelen küçük bir tarikat olan Alçakgönüllü Kurtarıcılar tarafından idare edilen bir manastıra sığınır. Kızı Virginia'nın (misyoner olarak Afrika'ya giden ve orada yamyamlar tarafından yenen) buraya ait olması nedeniyle bu tarikatı destekleyen bir aristokratın dul kalan karısı Marquesa desteğini çeker. Eroin kullanan ve duygusal bir lezbiyen olan Baş Rahibe manastırın varlığını sürdürmesi için mücadele vermektedir. Yolanda diğer rahibelerle karşılaşır: sahte isimle sansasyonel romanlar yazıp 'düşmüş' kadınların yaşadıkları üzerine çizimler yapan Rahibe Fare; daha bir yavruyken beslenmeye başlanıp büyütülen bir kaplana sadakat gösteren Lanetli Rahibe; ağır bir kaza geçirmiş olan Rahibe Gübre ve bir rahibe âşık olan moda tasarımcısı Rahibe Yılan.

Bir gün Rahibe'ye Afrika'dan bir mektup gelir; mektubun içinde, Marquesa'ya satmaya çalışacağı, Virginia hakkında bilgi bu-

lunmaktadır. Rahibeler, Baş Rahibe'nin onuruna ve tarikat analarının katılmasını umdukları, Yolanda'nın da şarkı söylemeyi kabul ettiği bir parti verirler. Baş Rahibe'ye dostça yaklaşıp uyuşturucu alışkanlığından kurtulmasını sağlayan Yolanda, Virginia'nın, maymunların mesken tuttuğu bir cangılda büyütülen bir erkek bebek doğurduktan sonra öldüğünü bildiren mektubu bulması için Marquesa'ya yardım ederek ona ihanet eder. Yolanda, ısrarla tarikatın dağıtılması gerektiğini söyleyen ziyaretçi rahibeler karşısında skandal yaratacak nitelikte şarkılar söyler. Daha sonra Yolanda ve rahibelerin çoğu Baş Rahibe'yi perişan bir halde bırakarak oradan ayrılırlar.*

1984

QUE HE HECHO YO PARA MERECER ESTO? (BUNU HAK EDECEK NE YAPTIM?)

Yapım şirketi: Tesauro
Yapım amiri: Luis Briales
Senaryo: Pedro Almodovar
Görüntü yönetmeni: Angel Luis Fernandez
Kurgu: José Salcedo
Set dekorasyon: Pin Morales – Roman Arango
Kostüm tasarımı: Cecilia Roth
Müzik: Bernardo Bonezzi
Ses kurgu: Bernardo Menz
102 dakika
Oyuncular: Carmen Maura (Gloria), Angel de Andrés (Antonio), Chus Lampreave (büyükanne), Juan Martinez (Toni), Miguel Angel Herranz (Miguel), Veronica Forgué (Cristal), Kitti Manver (Juani), Luis Hostalot (Polo), Gonzalo Suarez (Lucas), Amparo Soler Leal (Patricia), Javier Gurruchaga (dişçi)

Madrid. Gloria taksi şoförü kocası, on dört yaşındaki oğlu Toni, on iki yaşındaki Miguel ve kaynanasıyla birlikte küçük bir

*) *MFB*, Cilt 57, No 651, Ekim 1990.

apartman dairesinde yaşamaktadır. Temizlik işi yapar (bir kendo akademisinde, duş alan bir öğrenciyle karşılaşıverir ve öğrenciler kendisiyle sevişmeye çalışırlar); Antonio sık sık para konusunda sorun çıkarır, Gloria ekstra iş yapmak zorunda kalır ve çalışmaya devam edebilmek için amfetamin kullanır. Bu arada Toni uyuşturucu işine girer (kazandığı paralar büyükannesi tarafından bankaya yatırılır) ve Miguel babasının erkek arkadaşlarıyla yatar. Gloria, üzerindeki baskıları kaldıran bir dişçi tarafından gayrı resmi olarak evlatlık alınır. Apartmanda, ABD'ye gidip aktris olarak kariyer yapmak üzere para biriktiren Cristal adında bir fahişe (Gloria'ya ekstra temizlik işi için müşteri bulmaktadır), Juani adında bir kadın terzisi ve onun Venesa adındaki kızı da yaşamaktadır; Venesa onu yanlış tanımıştır ve intikam alma amacıyla, zihinsel gücüyle maddeleri etkileme yetisi sayesinde ev eşyalarına ve apartmanın asansörüne zarar vermektedir.

Antonio bir gün arabasına mesleği yazarlık olan Lucas Villalba adında orta yaşlı bir yolcu alır; Antonio'nun bir zamanlar Berlin'de şarkıcı Ingrid Müller'in şoförlüğünü yapmış olması ve ona, Hitler tarafından yazılmış gibi bazı sahte mektupların hazırlanmasında yardım etmesi şeklindeki hikâyesi yazarın ilgisini çeker. Antonio'nun sahtekârlığından esinlen Lucas, kleptoman kız arkadaşı Patricia'yla birlikte Berlin'e uçup Ingrid'i intihar etmekten kurtarır ve ona, Antonio'yu çağıracağını söyleyerek şantaj yapar (sahtekârlık işinin aslını ifşa etme tehdidinde bulunur). Daha sonra Lucas ve Patricia, Patricia'nın psikoterapist olan, alkol tedavisi görmüş eski kocası (hastalarından Polo adında biri 'kız arkadaşı' konumundaki Cristal'la birlikte ortaya çıkar) vasıtasıyla planları için para sağlama girişiminde bulunurlar. İhtiyaç duydukları imzayı alamazlar, fakat Patricia'nın kleptomanisi günü kurtarır.

Ingrid'in telefon ederek çağırması üzerine Antonio olabildiğince şık görünme düşüncesiyle Gloria'ya gömleğini ütülemesini söyler; Gloria bunu kabul etmez ve kavga sırasında kocasına kendo sopasıyla bir darbe indirir. Antonio ölür, fakat Gloria sanki hiçbir şey olmamış gibi görünmeye davam eder; ancak Cristal eve

ziyarete geldiğinde cesedin varlığı anlaşılır ve polis çağrılır (Müfettiş Polo da kendo akademisinde Gloria'yla sevişmek isteyen adamdır). Luca'yla Patricia havaalanında, Ingrid'in intihar ettiğini ve Antonio'nun öldüğünü öğrenirler. Toni'yle büyükannesi, Toni'nin birikimleriyle köylerine dönmeye karar verirler; evde tek başına kalan Gloria, geçici olarak yanına aldığı Venesa'nın yardımıyla evin dekorasyonunu yeniler. Evin bomboş olması gerçeğiyle yüz yüze kalarak intihar etme düşüncesiyle balkondan aşağıya doğru eğilir, fakat Miguel'in döndüğünü görünce 'ailede bir adam' olabileceği aklına gelir. (Mark Nash)*

1986

MATADOR

Yapım şirketi: Iberoamericana, TVE'yle birlikte

Baş yapımcı: Andres Vicente Gomez

Senaryo: Pedro Almodovar – Jesus Ferrero

Görüntü yönetmeni: Angel Luis Fernandez

Kurgu: José Salcedo

Sanat direktörleri: Roman Arango – Jose Morales – Josep Rosell

Kostüm tasarımı: Jose Maria Cossio

Müzik: Bernardo Bonezzi

Ses kurgu: Bernard Orthion – Tino Azores

96 dakika

Oyuncular: Assumpta Serna (Maria), Nacho Martinez (Diego), Antonio Banderas (Angel), Eva Cobo (Eva), Eusebio Poncela (komiser), Julieta Serrano (Berta), Chus Lampreave (Pilar), Carmen Maura (Julia)

Boğa güreşçisi Diego Montes, yaralanması nedeniyle erken emekli olur ve bir boğa güreşi okulu işletir. Sadist içerikli videokasetlerde teselli bulur. Avukat Maria Cardenal uzun zamandır onun hayranı olan birisidir ve orgazm sırasında uzun bir saç tokası kul-

*) *MFB*, Cilt 56, 668, Eylül 1989.

lanarak, matador yöntemiyle öldürmek için erkekleri baştan çıkarmaktadır. Diego'nun öğrencileri arasında yer alan Angel'in baş dönmesi rahatsızlığı vardır ve kan görmeye dayanamamaktadır. Angel, Annesiyle birlikte yaşarken, ateşli bir *Opus Dei* üyesidir. Diego'nun modellik yapan aşkı Eva, annesi Pilar'la yaşamaktadır.

Angel, Diego'ya eşcinsel olmadığını kanıtlamak için bir akşam Eva'ya tecavüz girişiminde bulunur. Daha sonra bu suçunu polise itiraf eder, ancak Eva'yla annesi basın mensuplarına bunun doğru olmadığını söylerler. Sonra Angel uzun bir iğneyle esrarengiz bir şekilde öldürülen dört kişiyi öldürdüğünü itiraf eder. Dedektif buna kuşkuyla yaklaşır. Angel'i savunmak üzere Maria Cardenal görevlendirilir ve polis psikiyatristi Julia da dava da yer alır. Angel'in evinden ayrılırken Maria'nın gözüne, arabasında bulunan Diego ilişir. İkisi birlikte kendilerini bir sinemada, *Duel in the Sun*'ın son anlarını izlerken bulurlar. Birlikte Diego'nun, mahkemeyi etkileme konusunu görüştükleri evine giderler, fakat Maria beceriksizlik yapar ve iğnesini yere düşürür. Bu arada Julia, Angel'in şehirde işlenen suçları görebildiği translara girdiğini öğrenir.

Dedektif, Diego'nun evinin bodrumunda iki kadına ait ceset bulduğunda Maria, Diego'nun bir katil olduğunu anlar. Onu, arenada gösterdiği kahramanlık nedeniyle bir türbe olarak hazırlanan evine götürür. Orada kaderlerinin kesiştiğini fark ederler. Diego Eva'yla ilişkisini bitirir, fakat Eva düşüncesini değiştirmesi umuduyla onun evinde saklanır. Diego'yla Maria'nın birlikte işledikleri suçlar konusunda itiraf niteliğindeki konuşmalarını dinler. Angel'in ölü ikizleri önceden görmesiyle harekete geçen Eva, Julia, Angel ve dedektif, Maria'yla Diego'ya engel olma çabası içine girerler. Diego'nun evine giderken güneş tutulmasıyla karşılaşırlar. Bir silah sesi duyulur. Diego'yla Maria'yı bir aşk birlikteliği izlenimi veren görüntüyle ölü olarak bulurlar. (Verina Galaessner)*

⚜

*) *SS*, Cilt 1. No: 9, Ocak 1992.

1987
LA LEY DEL DESEO (ARZUNUN KANUNU)
Yapım şirketi: El Deseo, Lauren Films'le birlikte
Baş yapımcı: Miguel Angel Perez Campos
Yapımcı asistanı: Agustin Almodovar
Senaryo: Pedro Almodovar
Görüntü yönetmeni: Angel Luis Fernandez
Kurgu: José Salcedo
Set tasarımı: Javier Fernandez
Kostüm tasarımı: Jose Maria Cossio
Müzik: Bernardo Bonezzi
Ses kurgu: James Willis
100 dakika
Oyuncular: Eusebio Poncela (Pablo Quintero), Carmen Maura (Tina Quintero), Antonio Banderas (Antonio), Miguel Molina (Juan), Manuela Velasco (Ada), Bibi Andersen (Ada'nın annesi), Fernando Guillén (müfettiş), Helga Liné (Antonio'nun annesi)

Yönetmen Pablo Quintero son filminin galasından sonra, küçük bir sahil kasabasına çekilmeye karar veren erkek arkadaşı Juan tarafından terk edilir. Onu unutmaya çalışan Pablo bir sonraki projesine eğilir: Cocteau'nun hayat dolu fakat yapayalnız olan Rahibe Tina ve bakımını üslendiği, eski kız arkadaşlarından birinin kızı olan Eva'ya yer verdiği *la Voix humaine*'inin teatral bir yapımı. Oyunun başarısını kutlayan Pablo, gece ilerlerken ilk eşcinsel deneyiminden talepkâr bir sevgili olma yolunda ilerleyen, hükümetteki bakanlardan birinin oğlu olan Antonio tarafından baştan çıkarılır. Pablo kurtulmak için ona Laura P. (bir sonraki filminde yer alan bir karakter) sahte adıyla yazmaya karar verir. Ancak Pablo'nun Juan'a aşkını öğrenen Antonio arabayla kasabaya gider ve Juan'ı bir kayanın başından aşağıya yuvarlar. Polis önce Pablo'dan kuşkulanır, fakat daha sonra sahte 'Laura P.' adından dolayı suçu Tina'nın işlediğine kanaat getirir.

Çok üzüntülü olan Pablo bir araba kazasında ciddi şekilde yaralanır ve hafızasını kaybeder; polis hastane dışında beklerken Ti-

na (adı bilinmeyen yakışıklı bir yabancıyla ilişkisi yüzünden yerinde duramaz hale gelen) ergen yaşta bir erkek çocukken geçirdiği cinsiyet değişimini ve babasıyla yaşadığı gönül ilişkilerini hatırlayarak onu tedavi etmeye çalışır. Sonunda hafızası yerine gelen Pablo, Tina'nın yeni sevgilisinin deli Antonio olduğunu anlar ve onu evine kadar takip edip, katilin rehin aldığı kişilerle kendisinin takas edilmesi önerisini getirir. Tina'yla Ada, Pablo'yla Antonio, Antonio kendi kendisini vurmadan önce sevişirler ve polisin izlediği ev Tina'nın ayin mumlarının neden olduğu yangında alevler içinde kalır. (Mark Finch)*

1988

MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS (SİNİR KRİZİNİN EŞİĞİNDEKİ KADINLAR)

Yapım şirketi: El Deseo
Baş yapımcı: Agustin Almodovar
Senaryo: Pedro Almodovar
Görüntü yönetmeni: Jose Luis Alcaine
Kurgu: José Salcedo
Set tasarımı: Felix Murca
Altyazılar/grafik tasarımı: Studio Gatti
Kostüm tasarımı: Jose Maria Cossio
Müzik: Bernardo Bonezzi
Ses kurgu: Gilles Orthion
95 dakika
Oyuncular: Carmen Maura (Pepa), Fernando Guillén (Ivan), Julietta Serrano (Lucia), Antonio Banderas (Carlos), Maria Barranco (Candela), Rossy de Palma (Marisa), Kitti Manver (Paulina)

Madrid. Pepa, uyuşturucunun etkisiyle girdiği uykudan uyanır ve uzun süredir sevgilisi olan Ivan'ın telesekretere, valizini hazırlaması için bir not bırakıp gittiğini görür. Hamile olduğunu anlayan Pepa, Ivan tekrar arayıncaya kadar histerik durumlara girer ve hiç

*) *MFB*, Cilt 55, No: 658, Kasım 1988.

düşünmeden çatı katındaki evini kiraya çıkarır. Gelişen bir dizi tesadüfün ardından kendisini Ivan'ın eski deli sevgilisinin peşinde bulur ve Ivan'ın yirmi bir yaşında Carlos adında bir oğlunun olduğunu öğrenir. Ertesi gün erkenden Candela gelir ve Şii bir teröristle ilişkisi nedeniyle polisten kaçtığını söyler; tesadüfen evi (Pepa'nın üzüntüden çıldırdığı sırada kısmen yakıp yıktığı) kiralama amacıyla Carlos'la baş belası kız arkadaşı gelir. Pepa, Ivan'la ilişkisinin iç yüzünü anlattıktan sonra Candela'ya avukat tutmak üzere evden ayrılırken Carlos Ivan'dan gelecek telefonu bekler. Bu arada Marisa, Pepa'nın Ivan için hazırladığı, içine çok miktarda uyku ilacı katılmış içeceği içerek bir yanlışlığın kurbanı olur; Carlos polisi arayarak, Şii teröristlerin o akşam Stockholm'e kalkacak uçağa bomba koyacakları konusunda bir ihbarda bulunur.

Pepa şehir merkezinde itici bir feminist olan avukat Paulina de Moralis'le şiddetli bir kavgaya girer; Lucia'yla iki dedektifin teröristlerle ilgili ihbar konusunda konuştukları bir sırada eve döner. Carlos orada bulunan çok sayıdaki ziyaretçiye içine uyuşturucu katılmış içecek servisi yaparken Pepa'nın aklına, Ivan'ın talihsiz Stockholm yolculuğuna yeni sevgilisi Paullina'yla çıkacağı düşüncesi gelir. Havaalanına giden yolda Lucia'nın Ivan'ı silahla vurma girişimine engel olmaya çalışan Pepa, Lucia'yla yarış halindedir. Pişmanlık duyan Ivan eve birlikte dönebileceklerini söyler, ancak Pepa artık onun yüzüne bakma ve konuşma arzusunun kalmadığını anlar. (Mark Finch)*

1989
ATAME! (BAĞLA BENİ)
Yapım şirketi: El Deseo
Baş yapımcı: Agustin Almodovar
Yapım amiri: Esther Garcia
Senaryo: Pedro Almodovar
Görüntü yönetmeni: Jose Luis Alcaine
Kurgu: José Salcedo

*) *MFB*, Cilt 56, No: 665, Haziran 1989.

Set tasarımı: Ferran Sanchez
Kostüm tasarımı: Jose Maria Cossio
Müzik: Ennio Morricone
101 dakika
Oyuncular: Victoria Abril (Marina), Antonio Bandares (Ricki), Francisco Rabal (Maximo Espejo), Loles León (Lola), Julieta Serrano (Alma), Maria Barranco (Berta), Rossy de Palma (motosikletli kız), Lola Cardona (akıl hastanesinin müdürü)

Hayatı bakım evlerinde geçmiş genç bir adam olan Ricki, kurul tarafından iyileştiğine dair karar verilmesinin ardından akıl hastanesinden çıkar. Daha önceki kaçışlarından birinde bir gecelik bir ilişkiye sahip olduğu porno aktristi/B-filmleri oyuncusunun cazibesine kapılan Ricki, yaşlı ve takıntılı Maximo Espajo'nun yönetmenliğini yaptığı korku filmi *Geceyarısı Hayaleti*'nde yer alması nedeniyle, filmin çekildiği stüdyoya giderek Marina'yı bulur. Film sonrası düzenlenecek bir partiye katılmak için üstünü değiştirmek üzere evine dönen Marina'nın engelleme çabalarına rağmen Ricki içeriye girip onu alıkoyar ve ite kaka yatağa bağlar. Ricki Marina'ya, doktora götürüp sokak satıcılarından uyuşturucu alacak kadar anlayışlı davranır; çünkü Marina eski bir uyuşturucu bağımlısıdır ve güçlü bir sakinleştiriciye ihtiyaç duymaktadır. Marina, Ricki'ye karşı koyma tavrını sürdürür, fakat Ricki ona kendisiyle evlenme niyetinde olduğunu bildirir, en yumuşak iplerden ve ağzını bantlamak için en rahat bantlardan alarak sevgi gösterisinde bulunur.

Özellikle Ricki'nin zorlaması sonucu Madrid dışına çıktığı şeklindeki haberi duyduğu zaman olmak üzere, kendisi de Maximo'yla birlikte çalışan, Marina'nın kız kardeşi Lola da Marina'nın ortadan kaybolması konusuyla birazcık ilgilenmektedir. Tatilde olduğu için Marina'nın komşu dairesi boştur ve Ricki Marina'yı oraya götürür. Ricki tekrar uyuşturucu almaya çalışırken, daha önce paralarını ödemediği uyuşturucu satıcılarından feci şekilde dayak yer ve Marina, kaçmasa da, bağlarından kurtulmayı başarır. Ricki eve döndüğünde Marina, Ricki'nin yaralarını tedavi

eder ve birlikte sevişirler. Marina'nın komşusunun çiçeklerini sulama işini üslenen Lola, Ricki'nin bir araba çalmaya gittiği sırada eve döner ve kız kardeşler evden birlikte kaçarlar. Ancak Marina Ricki'ye âşık olur ve onu bulmak için, terk edilmiş bir yer olan Ricki'nin doğduğu köye giderler. Ricki'yle Lola arkadaş olur ve Marina'nın kullandığı arabayla hep birlikte tekrar şehre dönerler. (Kim Newman)*

1991
TACONES LEJANOS (YÜKSEK TOPUKLAR)
Yapım şirketi: El Deseo/Ciby 2000
Baş yapımcı: Agustin Almodovar
Yapım amiri: Esther Garcia
Senaryo: Pedro Almodovar
Görüntü yönetmeni: Alfredo Mayo
Kurgu: José Salcedo
Set tasarımı: Pierre-Louis Thevenet
Kostüm tasarımı: Jose Maria Cossio
Ses kurgu: Jean-Paul Mugel
Müzik: Ryuichi Sakamoto
113 dakika
Oyuncular: Victoria Abril (Rebeca), Marisa Parades (Becky), Miguel Bosé (hâkim), Dominquez/Femme Letal/Hugo, Feodor Atkine (Manuel), Bibi Andersen (Chon), Miram Diaz Aroca (Isabel), Mairata O'Wisiedo (hâkim'in annesi)

1960'larda ünlü bir pop şarkıcısı olan Becky del Paramo on beş yıllık bir ayrılıktan sonra, ilk evliliğinden olan kızı Rebeca'nın dört gözle beklediği Madrid'e dönüşünü gerçekleştirir. Annesinin gidişi ve gazeteci Manuel'den önceki değişik sevgililerinin (daha sonra 'kaza eseri' ölüm planını hazırlayacak olan Rebeca'ya oldukça ilgisiz davranan ikinci koca dahil) ardından, peşini bırakmayan acıyla harmanlanmış çocukluk anılarının Rebeca'da yeni-

*) *MFB*, Cilt 57, No: 678, Temmuz 1990.

den canlanması Becky'yi Meksika'da kalmaya ikna etmiştir. Rebeca annesiyle karşılaşır ve Becky'nin çocukluğunda koruyucu babasıyla birlikte yaşadığı bodrum kattaki evde nostaljik bir zaman geçirdikten sonra evinin yolunu tutar. Becky, Rebeca'nın şimdi Manuel'le evli olduğunu öğrendiği için şoka uğramış bir haldedir; Manuel, Rebeca'nın anne babası hakkında bilgisi olmadığından, içine düştüğü durum karşısında şaşkınlık yaşar.

Artık Rebeca'nın haber spikerliği görevini üslendiği bir televizyon istasyonunun müdürü olan Manuel, Becky'yle eski gönül ilişkilerini yeniden canlandırma çabası içerisine girer ve kızından boşanmak istediğini söyler. O akşam üçü birlikte, Becky'nin eski şarkılarını taklit ederek söylemekte uzmanlaşmış olan Femme Letal adında drag giyimli bir sanatçının performansını izlemeye giderler. Manuel'in sanatçıya karşı özel bir nefreti vardır, fakat Letal'ın, annesinin anısının canlı tutulmasına yardımcı olduğunu ileri sürerek her zaman onun sadık bir hayranı olduğunu söyleyen Rebeca, sahne arkasına gidip onunla gizlice sevişir.

Ertesi sabah Manuel ölü bulunur ve soruşturma hâkimi Dominguez, o gece onu üç kadının ziyaret ettiğini ortaya çıkarır: Becky, Rebeca ve televizyonda Rebeca'yla birlikte sağır izleyiciler için haberleri 'işaret diliyle anlatan' ve Manuel'le de gönül ilişkisine giren Isabel. Kadınların üçü de suçsuz olduklarını iddia eder, fakat daha sonra Rebeca televizyonda cinayetle ilgili haberi verirken gözyaşlarına boğulur ve suçunu itiraf eder. Rebeca tutuklanıp cezaevine gönderilmesine rağmen Dominguez, özellikle de Manuel'in, annesinin eski sevgilisi olduğunu gösteren, ancak geçerli kanıt olarak görülmeyen gazetelerden kesilmiş belgeler koleksiyonunu eline geçirmesinden sonra onun suçlu olduğuna inanmaz. Rebeca cezaevinde birlikte kaldığı kişilerden birinin Hugo adındaki erkek arkadaşının resmini görür; Hugo, Femme Letal'a çok benzeyen ve polis muhbiri olduktan sonra öldürüldüğü anlaşılan bir uyuşturucu satıcısıdır. Ayrıca Rebeca, Femme Letal'dan hamile kaldığını da fark etmiştir.

Becky görkemli bir performansla dönüş yapar ve ilk şarkısını kızına adar. Rebeca cezaevinden çıkar ve Manuel'e ait kayıp cina-

yet silahını saklamak üzere eve gider. Hâlâ Rebeca'nın suçsuzluğuna inanmakta olan Dominguez, Beck'ye katilin suç dünyasına girmeyi kabul eden pek çok kişiden biri olan Femme Letal oluğunu ve aynı zamanda Rebeca'nın kendisine de âşık olduğunu açıklar. Rebeca'yla duygusal bir karşılaşmanın ardından, çocukluğunda 'cani' olduğunu itiraf eden Becky sahnede yığılır kalır. Hastanede, onun aslında ölümcül bir hastalık nedeniyle eve dönüş yaptığı ortaya çıkar ve sonunda anne, kız barışır, Becky, Dominguez'e katilin kendisi olduğunu itiraf eder, fakat daha sonra bir papaza yalan söylediğini anlatır. Ölümünü beklemek üzere tekrar kalmaya karar verdiği evine döner ve Rebeca, üzerinde parmak izlerinin kalması için cinayet silahını ona uzatır; böylelikle sırları kendileriyle birlikte mezara gidecektir. (David Thomson)*

*) *SS*, Cilt 1, No: 12, Nisan 1992.

SEÇME KAYNAKÇA

Bu kaynakça, senaryoları, eleştiri yazılarını ya da ilgili bölümün sonunda yer alan notlarda bulunan materyalleri kapsamamaktadır.

1. ALMODOVAR

Albaladejo, Miguel ve diğerleri, *Los fantasmas del deseo: el cine de Pedro Almodovar*, Madrid, 1988.

Almodovar, Pedro, *Patty Diphusa y otros textos*, Barcelona, 1991; Kirk Anderson tarafından *The Patty Diphusa Stories and Other Writings* adıyla çevrildi, Londra, 1992.

———, "Relatos", Madrid 1975 (yayınlanmamış müsveddeler).

Arroyo, José, "*La ley del deseo:* A Gay Seduction", ed. Richard Dyer ve Ginett Vincendeau, *European Popular Cinema*, New York, 1992, s. 31-46.

D'Lugo, Marvin, "Almodovar's City of Desire", *Quarterly Review of Film and Video*, 13.4, 1991, s. 47-65.

Donapetry, Maria, "Almodovar: margenes y centros", yayınlanmamış yazı.

Douchet, Jean, "L'Amour du cinéma", *Cahiers du Cinéma*, 435, 1990, s. 52-53.

Evans, Peter, "Almodovar's *Matador*: Genre Subjectivity, and Desire", *Bulletin of Hispanic Studies*.

Francia, Juan I. ve Pérez Perucha, Julio, "Primera pelicula: Pedro Almodovar", *Contracampo*, No: 23, Eylül 1981, s. 5-7.

García de León, Maria Antonia ve Maldonado, Teresa, *Pedro Almodovar: la otra España cani*, Ciudad Real, 1989.

Hall, Stuart. "European Cinema on the Verge of a Nervous Breakdown", ed. Duncan Petrie, *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*, Londra, 1992, s. 15-53.

Hergueta, José A., "A vueltas con P. A.", Miguel Albaladejo ve diğerleri, *Los fantasmas del deseo: el cine de Pedro Almodovar*, Madrid, 1988, s. 10-13.

Molina Foix, Vicente, "Il cineasta della vita moderna", Sergio Naitza ve Valeria Patané, *folle folle, folle, Pedro!* Cagliari, 1992, s. 13-19.

Naitza, Sergio ve Patané, Valeria, ed., *Folle, folle, folle, Pedro! Il cinema di Pedro Almodovar*, Cagliari, 1992.

Navajas, Gonzalo, "Lo antisublime posmoderno y el imperativo en *Atame* de Pedro Almodovar", *España Contemporanea*, Cilt 4, 1991, s. 65-83.

Olla, Gianni, "L'impossibilita di eserse banale", Sergio Naitza ve Valeria Patané, ed., *folle, folle, folle, Pedro!*, Cagliari, 1992, s. 25-32.

Sanchez-Biosca, Vicente, "El elixir aromatico de la postmodernidad o la comedia segun Pedro Almodovar", José A. Hurtado ve Francisco M. Picó, ed., *Escirotos sobre el cine español 1973-87*, Valencia, 1989, s. 111-124.

Vidal, Nuria, *El cine de Pedro Almodovar*, Barcelona, 1989.

2. İSPANYOL SİNEMASI

Alberich, Ferrani, *Cuatro años de cine español*, Madrid, 1991.

Besas, Peter, *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema under Fascism and Democracy*, Denver, 1985.

Caparros Lera, J. M., *El cine español de la democracia*, Barcelona, 1992.

D'Lugo, Marvin, *The Films of Carlos Saura*, Princeton, 1991.

Fernández, Lluis, Richard Dyer'in *Gays and Cinema: Cine y homosexualidad* ının İspanyolca çevirisinin (Barcelona, 1982) önsözü.

Gallero, José Luis, *Solo sev ive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, 1991.

García Fernández, Emilio C., *El cine español contemoraneo*, Barcelona, 1992.

Gómez B. De Castro, Ramiro, *La produccion cinematografica española: de la transicion a la democracia*, Bilbao, 1989.

González Ballesteros, Teodoro, *Aspectos juridicos de la censura cinematografica en espana*, Madrid, 1981.

Haro Ibars, Eduardo, "La homosexualidad como problema sociopolitico en el cine español del postfranquismo", *Tiempo de Historia*, 52, Mart 1979, s. 88-91.

Higginbotham, Virginia, *Spanish Film Under Franco*, Austin, 1988.

Hopewell, John, *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco*, Londra, 1986.

———, *El cine español después de Franco*, Madrid, 1989.

———, "'Art and a Lack of Money': The Crises of the Spanish Film Industry, 1977-1990", *Quarterly Review of Film and Video*, Cilt 13 (4), 1991, s. 113-122.

Llinas, Francisco, *Cuatro años de cine español*, Madrid, 1987.

Luqui, Joaquin, *Treinta años de diseno grafico en el cine español*, Madrid, 1987.

Pineda Novo, Daniel, *Las folkloricas y el cine*, Huelva, 1991.

Smith, Paul Julian, *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in spanish Literature and Film, 1960-1990*, Oxford, 1992.

Soria, Florentino ve González Requena, Jesus, *La comedia en el cine español*, Madrid, 1986.

Vallés Copeiro del Villa, Antonio, *Historia de la politica de fomento del cine español*, Valencia, 1992.

Zulueta, Ivan, *Pausas de papel: carteles de cine de Ivan Zulueta*, Valencia, 1990.

3. GENEL VE TEORİK

Babington, Bruce ve Evans, Peter W., *Affairs to Remember: The Hollywood Comedy of the Sexes*, Manchester, 1989.

Bersani, Leo, "Is the Rectum a Grave?", *Ekim*, 43, 1987, s. 197-222.

Clover, Carol J., *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Londra, 1992.

De Lauretis, Teresa, "Sexual Indifference and Lesbian Representation", *Theater Journal*, 40, Mayıs 1988, s. 155-177.

Doane, Mary Ann, *The Desire to Desire: The Woman's Film of 1940s*, Bloomington, 1987.

———, *Femmes Fatales*, New York, 1991.

Dyer, Richard, "Four Films of Lana Turner", Lucy Ficher, ed., *Imitation of Life*, New Brunswick, 1991, s. 180-206.

——— ve Vincendeau, Ginette, ed., *Popular European Cinema*, Londra ve New York, 1992.

Ficher, Lucy, ed., *Imitation of Life*, New Brunswick, 1991.

Gledhill, Christine, ed., *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londra, 1987.

Haraway, Donna J., "A Cyborg Manifesto", *Simians, Cyborgs, and Women: The Re-invention of Nature*, Londra, 1991, s. 149-181.

Kaplan E. Ann, "Mothering, Feminism, and Representation: The Maternal in Melodrama and the Woman's Film 191-40", *Home Is Where the Heart Is*, ed. Christine Gledhil, Londra, 1987, s. 113-137.

———, *Motherhood and Representation*, New York ve Londra, 1992.

Kuhn, Annette, *Cinema, Sensorship, and Sexuality 1909-25*, Londra ve New York, 1988.

Laplanche, J. ve Pontalis, J.-B., *The Language of Psychoanalysis*, Londra, 1988.

Mayne, Judith, *Cinema and Spectatorship*, New York ve Londra, 1993.

Merck, Mandy, "*Lianna* ve the Lesbians of Art Cinema", *Perversions: Deviant Readings*, Londra, 1993, s. 162-176.

Miller, D.A., "Anal Rope", ed. Diana Fuss, *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Londra, 1991, s. 119-141.

Modleski, Tania, *The Women Who Knew Too Much: Hitchock and Feminist Theory*, New York ve Londra, 1988.

Mulvey, Laura, "Notes on Sirk and Melodrama", ed. Christine Gledhill, *Home Is Where Hearts Is*, Londra, 1987, s. 75-79.

Ronell, Avital, *Crack Wars: Literature, Addiction, Mania*, Lincoln ve Londra, 1992.

Savage, Jon, *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*, Londra, 1991.

Segal, Lynne ve McIntosh, Mary, ed., *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, Londra, 1992.

Silverman, Kaja, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, 1988.

Stone, Sandy, "The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto", ed. Julia Epstein ve Kristiana Straub, *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, New York ve Londra, 1991, s. 280-304.

Studlar, Gaylyn, "Midnight S/Exccess: Cult Configurations of 'Feminity' and the Perverse", J.P. Tolette, *The Cult Film Experience*, Austin, 1987, s. 138-155.

———, *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*, New York, 1988.

Telotte, J.P., *The Cult Film Experience*, Austin, 1987.

Thomson, David, *A Biographical Dictionary of the Cinema*, Londra ve New York, 1975.

Whitford, Margaret, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, Londra ve New York, 1990.

Williams, Linda, "'Something Else Besides a Mother': *Stella Dallas* ve the Maternal Melodrama", *Home Is Where the Heart Is*, ed. Christine Gledhill, Londra, 1987, s. 299-325.

———, *Hard Core: Power, Pleaure, and the "Frenzy of the Visible"*, Londra, 1991.

Wright, Elizabeth, ed., *Feminism and Psiychoanalysis: A Critical Dictionary*, Oxford, 1992.

İKİNCİ BÖLÜM

10
GELECEĞİN MODASI
(Kika, 1993)



SİNEMA TARİHLERİ/ÖYKÜLERİ

DONA PACA: *"Como España no hay nada."*
DONA PACA: "İspanya hiçbir şeyle kıyaslanamaz."

Madrid'de kış mevsiminin oldukça soğuk geçmesi beklenmektedir. 1992'nin Olimpik *annus mirabilis*'inin kalıntıları hâlâ varlığını sürdürmeye devam ederken, İspanya işsizlik, devam eden siyasal skandallar ve kısıtlamaları yeni yeni kalkmaya başlayan medya konusuna karşı giderek artan ilgiyi kaydetmekle yüz yüzedir. İngiltere'ye tutulan aynadaki görüntüyse, bütçe açıklarıyla baş edemeyen ve giderek artan suçlar karşısında çaresiz kalan ve uzun süredir işbaşında olan bir hükümet, etkisiz bir muhalefet ve

duyarlılığını kaybetmiş seçmenlerden ibarettir. Bunların aralarındaki tek fark, İspanya'da hükümettekilerin Sosyalist, muhalefettekilerin asıl olarak temel prensiplere bağlı muhafazakârlar olmasıdır. Ayrıca yaklaşan kış mevsimi de bir zamanlar umut vaat eden İspanyol sinema endüstrisi açısından yeni bir düşüşe işaret eder. O dönemde zaten, 1980'lerde cömertçe yapılan devlet yardımlarına dayalı yüksek düzeydeki umutlar da gerçekleşmemişti, ABD-Macaristan dağıtımcılarına verilen dublaj lisanslarının azaltılması için panik önlemleri niteliğinde yasalar çıkaran hükümetle birlikte korumacılığa yönelinmişti ve sinema ve televizyonun GATT'ın (Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması) dışında tutulması için etkin kampanyalar yürütülüyordu.

Uzun zamandır beklenen, yılın en büyük bütçeli ve iç ve dış piyasalarda tüm zamanların en kazançlı yönetmeni olan Pedro Almodovar'ın onuncu uzun metrajlı filmi *Kika* işte bu uğursuz zamanda geldi. Ortada üç soru vardı. Bunlardan birincisi, Almodovar kendisinin de yakından tanık olduğu çok açık olan 1980'lerin sonuna nasıl uyum sağlayacaktı? İkincisi, artık sürekli hale gelen krizleri had safhalara varma tehlikesi gösteren bir İspanyol sinema endüstrisiyle ilişkisi ne durumdaydı? Son olarak, neden onun tartışma götürmez ticari başarısı, gerek sık sık 'çılgın' ya da 'kamp' şeklinde değerlendirilip bir tarafa atıldığı dışarıda, gerekse eleştirilerin daha çok kişisel olduğu ve giderek acımasızlaştığı ülke içinde, böylesine ciddi bir alaycı yaklaşıma muhatap olmaktaydı? Bu soruların cevapları tam olarak tahmin edildiği gibi değildir; sonuçta bunlar, tipik biçimde İspanyollara özgü olan ve artık yabancıları sık sık hayrete düşüren kimlik politikalarıyla ilgili bir kuşkudan kaynaklanmaktadır.

Kika'nın gösterildiği hafta içinde, Madrid şehir konseyindeki 200 kişilik personel alımı için 17 bin kişi başvuruda bulundu ve sınavlara girmek için eski belediye mezbahasında oturup beklediler. Almodovar *Matador* için aynı mekânda garip tarzda bir çekim yaparken (1986) basit bir şaka gibi karşılanmıştı; fakat işsizlik on yıllık bir mesafe kaydedince artık kimse gülmemektedir. Bu anın ruh haline duyarlı yaklaşan Almodovar'ın en son filmi, ünlü bir



Verónica Forqué (Kika) ve Rossy de Palma (Juana), *Kika* (fotoğraf: Jean Marie Leroy).

güneşli görüntünün üzerine çöken yeni bir kötümserlik bulutunun yepyeni bir kanıtını ortaya koymakta ve eskiden esin kaynağı olan Madrid artık 'geçmişinden uzaklaşmış' ve uyuşturucuyla ilgili suçların batağına saplanmış bir şehir haline geldiğini göstermektedir. Dolayısıyla, *Kika* sinema hayranlarına çılgınca fars komedileri ve yönetmeninden beklediğimiz muhteşem doymuş renklerle kostümler sunmaktadır ve filme adını veren karaktere baktığımızda onun, Almodovar'ın kadın kahramanlarının tipik bir özelliği olan, iflah olmaz iyimser özelliğini görmekteyiz. Verónica Forqué'nin -daha önce *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?*'da (1984) hayat dolu bir fahişeyi oynayan- oynadığı *Kika*, rahatsız edici boyuttaki bir alışılmışlıkla devam eden, şehirde yaşanan tecavüz ve çoklu cinayet olaylarıyla karşı karşıya bulunmaktadır. Yeri geldiğinde naif, seksi ve ciddi anlamda bağımsız birisi olan ve İspanyol izleyiciler tarafından *Salsa rosa* gibi ("Pink Sauce", Manuel Gómez Pereira, 1991) başlıklar taşıyan yerli farslarda yer almasıyla tanınan Forqué, Judy Holliday ve Barbara Windsor'un ilginç bir kombinezonunu ortaya koymaktadır.

Ancak iyi kadın Kika, "Günün En Kötüleri" adı altında gerçek hayatta işlenen suçlara yer verilen sömürü niteliğindeki şov programının sunucusu olan Victoria Abril'in canlandırdığı kötü kadın Andrea Caracortada'yla ("Kesik Yüz)") biraraya getirilmiştir. Şov programının sponsorluğunu çok bariz bir çelişkiyle, süt üreticisi bir firma yapmaktadır. Abril'in, Gaultier'in reklamı fazla yapılan siyah deri kıyafetlerinin gösterildiği ve şimdiye kadar perdede görülen en kıllı kadın koltuk altlarının sergilendiği rolünden memnun göründüğü çok açıktır. Filmin temel sahnesinde, hapishanede 'eşcinsel' (*maricones*) düzmekten bıkmış bir kaçak tarafından Kika'ya tecavüz edilir. İşlenen suç, komik bir zor kullanma turu olarak sunulur. Bu filmi Madrid'deki devasa Müzik Sarayı salonunda izlediğim gece, asıl olarak kadın izleyiciler olmak üzere gençler arasında büyük bir kahkaha kopmasına yol açmıştı. Bununla birlikte Kika'nın aşağılaması eylemin kendisinden değil (ki Kika bütün gücüyle direnmektedir), esrarengiz bir dikizcinin çektiği grafik video filmini alan kötü niyetli dominant Andrea'nın bu görüntüleri televizyonda yayınlamasından kaynaklanıyordu.

Bu tür sekanslar kesinlikle, bir taraftan İngiltere'deki izleyicilerin sabrını zorlarken, diğer taraftan Almodovar'a karşı tipik biçimde ironikleşmiş ve mesafeli yeni bir toplumsal ilgiyi de ifade etmekteydi. *Kika*'nın gösterime girdiği hafta, bir kez daha, zorla alıkoyma olayı kurbanı olan bir İspanyol aile kendi yaşadıkları olayın bir özel televizyon kanalı tarafından 'iğrenç bir şekilde' kullanılmasından şikâyet ediyordu. Almodovar'ın kendisiyle ilgili son zamanlarda basında yer alan düşmanca yazılar da bugüne kadar, İspanyolca'da *morbo* diye bilinen bu sağlıksız merakla iğrenç bir şekilde haz alma kombinezonunun bilinmeyen derinliklerini ortaya koymuştur. Film Almodovar'ın, uzun zamandır birlikte çalıştığı, bugünlerdeyse ünlü kişilerin katıldığı bir sohbet şovunda hosteslik yapmasıyla şöhret salan ve daha önce de Avrupa'nın en uzun boylu transseksüeli ilan edilen Bibi Andersen'le evli olduğu yönünde haberlerin çıkmasına yol açmıştır. Evlilik söylentilerinin kaynağının kendisi olduğunu reddeden Almodovar, meslek hayatı boyunca titizlikle besledi-

ği, basındaki imajını en kötü zamanda yüzünde patlayacak bir 'bomba'ya benzetmektedir. Ancak, *morbo* iki yönlü bir caddedir. Almodovar da *Kika* 'da Andersen'in eğlendirici, önden çekilmiş çıplak görüntülerine sebepsiz olarak yer vermekle, kendisinin, sinemasal geleneğin yüksek standartlarını onaylamadığını göstermek istemiş olabilir.

Kika'nın tipik biçimde modaya uygun olan jenerik sekansı bir projektör ışığı, bir anahtar deliği ve bir objektif kapağı ortaya koymaktadır. Bunu toplumsal olarak İspanyol medyasının giderek artan dikizciliğine bir referans olarak okumak mümkündür; ayrıca bu çok açık bir şekilde, isimlerini verdikleri kendi hayat hikâyelerinin bir video versiyonunu yapan üç kadın kahramanın yer aldığı ilk uzun metrajlı filmi *Pep, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*'dan (1980) bu yana Almodovar'ın çalışmasında kendini gösteren sinemasal aygıtlara yansımalı ve ironik bir dikkat çekmeyi de işaret etmektedir. İspanyol Godard'ın yerini tutması mümkün olmayan bir yönetmen olarak Almodovar, *Kika*'yı, postmodern bir kültürün tipik bir özelliği olarak kabul edilen bencil sinema tarihleri/öykülerinden yüzümüzü silmek için kullanmaktadır.

Aslında *Kika*'nın karakterlerinin tamamı kendi deneyimlerini öyküleştiriyor görünmektedir: Kika'nın kendisi bir makyaj sanatçıdır, bir cesede 'doğal renk' veren birisi konumundadır; Andrea futuristik başlığı üzerinde yer alan bir kamerayla Madrid'i dolaşır ve göğüslerinin yerinde ışıklar bulunuyordur; Kika'nın erkek arkadaşı Ramon'la (Alex Casanova, Antonio Banderas'ın çekici ve duygusal genç erkek rolünde) üvey babası Nicholas (Peter Coyote, inandırıcılıktan uzak bir şekilde İspanyolcaya dublajlanmış), dikizci bir fotoğrafçıyla bir otobiyografi yazarını oynamaktadırlar. En gereksiz ve zorlama olanı da, seksenlik öz annesine bir televizyon programı sunucusu rolü vermesi ve onun, oğlunun mesleğine yönelik kulaktan dolma bilgilere sahip olmasıdır. İzleyiciler annenin görüşlerine, bu sekansta onun, ülkesinden ayrılmış olan Amerikalı Nicholas'a, "İspanya hiçbir şeyle kıyaslanamaz," dediği zaman katılmaktadırlar ancak.

JUANA: *"Soy auténtica!"*
JUANA: "Sahiciyim ben!"

Ancak, *Kika*'nın ticari back story'si bu vurgulu biçimde içe dönük olan unsurlardan daha önemlidir belki de. Almodovar'ın kendi şirketi El Deseo'yla (Desire Ltd) bir anaakım Fransız yapımcı olan Ciby 2000'in ikinci ortak yapımı *Kika*'nın cömert bütçesi, Hollywood dışındaki çok az film için hayal edilen parıltılı yapım değerlerine ulaşmıştır. Eğer Avrupa sineması, Stuart Hall'un ifadesiyle söylersek 'sinir krizinin eşiğinde'yse, Almodovar 'ticari markası'nın devam eden başarısı, en görkemli şekliyle Fransa'da görüldüğü gibi, hem ülke içinde ilgi görme hem de yabancı izleyicileri çekmeye dayalı bir film uygulaması için başka yerlerde bir model oluşturabilir. *Kika*'nın şu anda Grand Via'nın (Madrid'in Shaftesbury Caddesi) devasa film saraylarının oynattıkları içinde en göze çarpan yerli film ve gişe hasılatı açısından ilk ona giren (ilk üç haftada 300 dolar getiren) tek yerli film olduğu İspanya'nın başkentinde, El Deseo'nun bu hâkimiyeti karşısında endüstrinin iç yüzünü bilenlerin Zalim Kral Pedro şeklinde bile eleştiri getirmedikleri söylenmektedir.

Ancak Almodovar'ın kendi başarısının kurbanı olması da muhtemeldir. Artık yabancı izleyiciler İspanyol filmlerinden modaya uygun erotizm ve sert fars beklentisi içine girmiş bulunmaktadır; şimdi onların bunları kendilerine sağlayacak Bigas Luna (*Jamón, jamón,* 1999; *huevos de or,* Altın Yumurtalar, 1993) gibi başka yönetmenleri vardır. İspanya'nın kendi içindeki son zamanların ihtiyatlı ruh hali Fernando Trueba'nın hassas dönem komedisi *Belle Epoque*'u (1992) Kika'nın gösterime girmesinden önce eleştirel ve ticari olarak yılın en popüler filmi haline getirmiştir. Zamansız bir duyuru da gerçek anlamda entelektüel Victor Erice'e (*El espiritu de la colmena,* Arı Kovanının Ruhu, 1973); *El sur* (Güney, 1983); ve *El sol del membrillo*'yla (Ayva Ağacı Güneşi, 1992) Ulusal Sinematografi Ödülü'nü kazandırmıştır. *Kika*'nın muhteşem sanat tasarımı ve devamlılık gösteren yaratıcı sinematografisi (Alfredo Mayo, Vicente Aranda'nın *Amentes*'inin düzenli ve *lenser*'ı Almodovar [Âşıklar, 1991] tarafından gerçekleştirilen) haz vermekte, fakat ar-

tık şaşırtıcı gelmemektedir. Ancak şu soruyu sormak yerinde olabilir: Almodovar başına iş mi açtı acaba?

Almodovar bir zamanlar şakayla, klasikleşmek için modanın dışına çıkmayı bekleyemeyeceğini söylemişti. Bu arzusunun sadece bir parçası gerçekleşmişe benziyor. *Kika* İspanya'da, eleştiri adı altındaki bir sövüp saymalar kreşendosuyla karşılandı; Almodovar böyle bir ortamda, ilerici Sosyalistlerin iktidarda bulunduğu on yıldan daha uzun bir süredir İspanya'nın peşini bırakmayan kadın düşmanlığı ve homofobi sorunu için arzu edilmeyen ve belki de farkında olmadan bir turnusol kâğıdı testi yapma işlevini yerine getirmiştir. Bu tepkiler hem filmin kendisi hem de Almodovar'm kendine özgü, onun ilgili promosyonuyla bağlantılıdır. Her zaman olduğu gibi güçlü kadınlardan ('iyi kadın' Kika'dan 'kötü kadın' Andrea'ya, Rossy de Palma'nın muhteşem "çirkinliği"yle canlandırdığı, hanımefendisine âşık lezbiyen hizmetçi Juana'ya kadar) meydana gelen bir alaya dayanan *Kika*, kendisini hiç çekinmeden bir kadın filmi olarak ortaya koymakta ve kadın karakterleri, ana damar filmin karakteristik bir özelliği olan 'ultra feminen' görsel haz sağlamakta ve temel anlatım konumu genellikle erkekler tarafından işgal edilmektedir. Maskülİniteye karşı gösterilen bu açık tehdit, Almodovar'da sık sık görüldüğü gibi, kıyaslamalı olarak sönük kalan erkek başrol oyuncuları tarafından doğrulanmaktadır: Katalepsi hastalığına yakalanmış Casanovas'ın sesi soluğu çıkmamaktadır; asık suratlı Coyote şaşkın haldedir, ve saire.

Üstelik tam bir kadın temsilcisi olan Almodovar kendisini çok açık bir şekilde feminen olarak kodlanan sinemasal cinsiyet kısmı tarafına yerleştirmektedir. Dolayısıyla o şaka yollu, İspanya'nın en çok satan günlük gazetesi *El Pais*'ye bir çift perdenin arkasından, gür saçlarına kocaman bir puanlı taç tutturmuş halde gizli gizli bakarken poz vermektedir. Aynı gazetede, erkek olsun kadın olsun, filmin bütün temel rolleri için kullanılan kostüm içindeki Yönetmen'nin resimleri de yer alır. Hatta *Cahiers du Cinéma* da, yönetmen ve hamarat bir şekilde çamaşır ütüleyen ya da tecavüz sekansı sırasında ve öncesinde Rossy de Palma'nm canlandırdığı hizmetçi gibi bir sandalyeye sımsıkı bağlanmış olan Almodovar'la bir-

likte, setteki sahneleri oynayan oyuncuların buna paralel fotoğraflarını yayınlamıştı. İngiltere'nin liberal standartlarına göre normal olan bu tür tuhaflıkların İspanyol medyasının gizli homofobisini artırdığı görülmektedir. Gerçekten de gazetelerden birisi Almodovar'ı, yalanlamak amacıyla aşırı çaba sarf ettiği bir suçlama olan 'eşcinsellik modası'nı desteklemekle suçlamıştı.

Daha derin bir düzeyde, Almodovar'ın performans konusundaki sözlerinden yansıyan tehdit, onların öznel birleşimi ve akıcılığıyla ilgili imalarında yatmaktadır. Tıpkı onun filmlerinin anne babalarından, sevgililerinden ayrılamayan karakterlerle (anne takıntısı olan Ramon buna örnektir) dolu olması gibi, Almodovar'ın kendi yarattıklarıyla aşırı derecede özdeşleşmesi, onların sette ve set dışındaki ikilemlerini tekrarlama ve oynama zorunluluğu da sabitlenmiş bireysel sınırları krize sokmakta ve cinsiyet çiftlerinin keskin bölünmelerini kargaşaya atmaktadır. Bilerek hafif ve yüzeysel bir nitelik verilen Almodovar filmlerini, derinlik ve özden yoksun rollerin oynandığı bir kimlikler geçidi olarak okumak mümkündür. Bu yüzey kültü hiçbir yerde *Kika*'daki kadar bariz değildir. Muhteşem çekimler, şık kıyafetler ve ustaca oynanan rollere sahip bu filmin konusu basittir ve Almodovor'ın çok açık bir şekilde beklentisine girdiği izleyici özdeşleşmesini bir parça sağlayan grotesk sabıkalılar koleksiyonuyla karakterize olmaktadır.

Ancak *Kika*, maestronun 1980'lerin gerçek hazlarıyla 1990'ların daha bunalımlı iklimi arasında ayakta kalmayı başarabildiği, Almodovar'ın meslek hayatında bir dönüm noktası olarak görülecekse, bir bütün olarak bu melek hayatının öneminden kuşku duyulmayacaktır. Almodovar filmlerinin de çok açık bir şekilde ortaya koyduğu gibi, geç kalmış olmanın çok ötesinde, İngiltere'nin siyasal ve ekonomik çöküşünün taklit niteliğindeki bir yansımasını ortaya koyan İspanya, Major'ın 'geleneksel değerler'e sinik başvurusu ya da Clinton'un aslında samimiyetsiz olan 'güvenlik' talebinin işaretini verdiği regresyonlarla ilgili hiçbir sinyal göstermemektedir. Ülke içinde anlatılan tüyler ürpertici hikâyelere rağmen İspanya'da, İtalya örneğinde görüldüğü gibi, az da olsa neo-faşizme dönüşe rastlamaktayız. Aslında Madrid, cinsellik

arenasında pekâlâ Londra ya da New York'un önünde yer alabilir. Dolayısıyla cinsiyet ve cins akışkanlığına hayranlık duyan, bütün türlerin sabit konumlandırılmasına şiddetle karşı çıkan Almodovar, bugün artık kimlik politikalarıyla ilgili eleştirinin Anglo-Amerikan feminist ve eşcinsel teorisinde klişeleşmiş bir şey haline geldiği bütün bir onyılı önceden görmüştür.

Gey/*straight*, kadın/erkek şeklindeki bölünmelerin rahatlıklarını sağlamaktan uzak durulduğunda, Almodovar sineması İngilizce konuşulan yerlerdeki insanlara hem bir kâbus vaat etmekte ve hem de bir 1990'lı yıllar rüyası sunmaktadır. Kâbus olan, feministlerle gey erkeklerin örgütlenme yetisi gösteremedikleri ve birlikte yaşadıkları deneyimler üzerinde bir topluluk duygusu edinme konusunda isteksiz davrandıkları bir güçsüzlük geleceğidir (İspanya'da olduğu gibi). Rüya ise (belki de, bir kez daha, İspanya'da olduğu gibi) cinsel pratiklerin sabit bağlılıklarla sınırlandırılmadığı ve her birimizin libidinal ekonomideki kendi değerini kendisinin belirlediği bir gelecek akışkanlığıdır. Buradaki mali metafor yerinde kullanılmıştır. Almodovar'ın kâr, zarar hesabına olan devamlı ilgisinin de gösterdiği gibi, eğer uyumsuz bir sesin giderek küreselleşen bir eğlence endüstrisinde duyurulması isteniyorsa, ekonomik güç zorunludur.

Kika, yürekli kadın kahramanının çoklu cinayetlerin işlendiği bir sahnenin ardından, yol kenarında duran rastgele bir genç yabancıyı aldığı arabasını süratli bir şekilde sürmesiyle sona ermektedir. Bu sahne, ayçiçeklerinin muhteşem parıltısı karşısında çekilmiştir. En olumsuz koşullarda bile müthiş iyimser olan bu sekanstaki kadın kahramanı gibi Almodovar da yön duygusunu kaybetmiş olabilir. Bununla birlikte, gelecek yolculuğunun yapılmaya değer olacağı, sinemasal ve seksüel maceranın karakteristik bir biçimde kestirilemez olduğu da muhtemel gözükmektedir. Bu arada *Kika* görkemli bir komedi filmi olarak karşımızda durmaktadır. Almodovar'ın ödünsüz modernlikle çekincesiz görsel haz kombinezonu da, daha ürkek ve beğeni sahibi İngiltere sinema endüstrisine bir iki şey öğretebilir.

(*Sight and Sound*, Ocak 1994)

11
PEDRO ALMODOVAR'LA RÖPORTAJ
(*Sırrımın Çiçeği*, 1995)



YALNIZLIKLARIN EFENDİSİ

Rosa y negro (basın bülteni)
Pembe ve siyah (basın bülteni)

Londra, kış mevsiminin dondurucu soğukluktaki ilk günleri. Almodovar yeni uzun metrajlı filmi, hükmedici *Sırrımın Çiçeği*'nin İngiltere'deki galası nedeniyle şehirdedir. Marisa Paredes (*Yüksek Topuklar*'ın fedakâr annesi) ve Rossi de Palma'yla (*Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'ın Kübisti) birlikte beş aydır dünya çapında bir



Imanol Arias (Paco) ve Marisa Paredes (Leo), *Sırrımın Çiçeği*, 1995 (fotoğraf: Jean Marie Leroy).

promosyon turuna çıkmışlardı; yöntem etkiliydi ve Almodovar gribe yakalanmış halde olsa bile davete geldi. Almodovar bu haline rağmen, Piccadilly yakınlarındaki Brown's Hotel'in sakin, havasız lüks ortamında çok çekici görünüyordu: eğlenceli, şık ve konuşkan. Asıl olarak siyah renkli kıyafetler vardı üzerinde.

Almodovar'ın mutlu olması için pek çok sebep vardı. Son uzun metrajlı filmi *Kika*'nın var olduğu söylenen aşırılıkları üzerine yaratılan skandaldan sonra, *Sırrımın Çiçeği* kendisini tartışmasız bir eleştirel ve ticari başarı olarak kanıtlamıştı. New York Film Festivali'ne gidenler kendinden geçmiş haldeydiler; Fransa'da ilk iki ay içinde 400 bin kişi izlemişti filmi ve şimdiye kadar İspanya'nın en şöhretli ihracatına övgü niteliğinde söz söylemeyen Madrid'in çok sert yaklaşan yerli eleştirmenleri nihayet filmi sahiplenmeye başlamışlardı. Hatta soğuk tavırlarıyla ünlü İngiliz izleyiciler bile sakinliklerini kaybetmişe benziyorlardı: Ertesi gün tıklım tıklım dolan Odeon West End; Pedro, Marisa ve Rossi'yi pek de İngilizlere özgü olmayan haykırışlar ve alkışlarla selamlayacaktı.

NFT'deki Guardian Lecture'da kaba bir üslûpla konuşan Almodovar sinema yapımcılığına yeni soyunanlara alaycı bir şekil-

de yol gösteriyordu: Oyuncuları takmayın; sikinizin büyüklüğünü anladıklarında ikinci gün yollarını şaşırır onlar. Fakat *Sight and Sound*'a konuşan Almodovar aşk, kaybetme, edebiyat ve yas konularına yer verilen *Sırrımın Çiçeği*'nin kasvetli teması ve ciddi üslûbuna uygun düşecek şekilde, kendisinden beklenmediği kadar ciddiydi. Acılı görünen bir annenin, doktorlara, çok sevilen birinin ölüm haberinin nasıl verileceği konusunda ders veren bir aktris olarak ortaya çıktığı aldatıcı bir başlangıcın ardından *Sırrımın Çiçeği*, asker kocası (*Arzunun Kanunu*'daki yürek hoplatan adam) tarafından ihmal edilen ve artık eskisi gibi yazamadığını düşünen orta yaşlı romantik yazar Leo'nun (Paredes) hikâyesi haline gelmektedir. Burada hiç beklenmedik şekilde ortaya çıkan komik iç rahatlatıcı hava, De Palma ve Chus Lampreave'nin (*Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?*'daki cimri büyükanne) ustaca bir uyum sergileyerek oynadıkları kavgalı anne-kız tarafından sağlanmaktadır. Şehirde yaşayan terk edilmiş bir kadının hikâyesi olan *Sırrımın Çiçeği*, aynı zamanda ülkede yaşayan kadınlar arasındaki bir dayanışma hikâyesidir: Leo'yla annesi, Madrid'in güneyindeki nüfusu azalmış bir tarım bölgesi olan, Almodovar'ın doğum yeri La Mancha'nın kızıl renkli topraklarına dönerler. Leo'ya, sembolik adı Angel olan erkek bir arkadaşı (cana yakın, kısa boylu ve şişman Juan Echanove) yardım etmektedir. Leo filmin sonunda, Almodovar'ın ifadesiyle, 'yalnızlığının efendisi' haline gelir. Bütün bunlar yeterli olmayacak ki *Sırrımın Çiçeği*, İspanya'nın en ateşli, genç Flamenko dansçısı ve gençlerin seks sembolü olan Joaquin Cortés'in müthiş katkısını da bir övünç kaynağı haline getirmektedir.

Almodovar bu röportajda gerçekçilikle sanat arasındaki zorunlu bir danışıklı dövüşten, söz ve imajın anlamlı potansiyelinden ve Avrupa'da film yapma uygulaması ve işinden söz etmektedir. Ayrıca, şu an İspanya'daki benzeri görülmedik bir parlamento krizi karşısında alışılmadık ölçüde açık bir siyasal konum da sergilemektedir. Sonuç olarak, Almodovar en azından *Sırrımın Çiçeği*'nde, bir kızın en iyi kız arkadaşının bir erkek olabileceğini ortaya koymaktadır. Pedro Almodovar anadili İspanyolca'yı zen-

gin biçimde kullanırken, vurgu yapmak için zaman zaman İngilizce'ye de geçiş yaparak konuşmaktadır.

* * *

Paul Julian Smith: *İspanyol basınına bunun, en La Mancha'lı ve en geleneksel filminiz olduğunu söylediniz. Fakat bana öyle geliyor ki NATO'ya, Bosna'ya,* El Pais *gazetesine ve Başbakan Felipe González'e göndermede bulunmakla, bu sizin en Avrupalı ve en çağdaş filminiz olmaktadır.*

Pedro Almodovar: Ben filmin La Mancha'lı olduğunu söylerken en gerçekçi filmim olduğunu söylemek istemiştim. Ebette natüralizmle ilgilenmiyorum: Belgesel bile yapsaydım, o konuda bir kurgusal çalışmaya dönüşecekti. Bana esin kaynağı oluşturan şeylerle gerçekten yaptıklarım arasında daima bir mesafe, bir gösterim unsuru vardır. Kamerayı nereye yerleştireceğinize karar verdiğiniz anda bile gerçekliği manipüle etmektesiniz. Dolayısıyla, bu benim en gerçekçi filmimdir; fakat benim gerçekçiliğimin çok kişisel olması ve orada daima bir sanat dokunuşu bulunması koşuluyla. Bunun yanında siyasal gösterilere ve insanların sokaklarda hissettikleri gerginliklere atıfta bulunmakla da benim en çağdaş filmimdir. Doğduğum yere dayanmaktadır: La Mancha; ve şu anda yaşamakta olduğum yere dayanmaktadır: bu özel tarihsel andaki Madrid.

Biraz önce bunun en kişisel filminiz olduğunu söylediniz.

Normal olarak, kendi kökenim, annem ve birinci tekil şahıs olarak kendim hakkında konuşmaktan sıkılıyorum. Bu sefer bana rağmen film bu hale geldi. Bununla birlikte, benim bütün filmlerim tamamen kişiseldir; normalde beni kişisel olarak etkileyen şeyler, karakterlerin arkasında saklıdır. Örneğin, insanlar sık sık bana şöyle söylüyorlar: "Sizin filmleriniz, sanki hiç babanız olmamış gibi, hep annelerle dolu." Oysa bu doğru değil. Mesela *Yüksek Topuklar*'da, babam Marisa Paredes'in oynadığı annenin öğeleri için bir modeldir: Tıpkı filmdeki anne gibi, babam kanser

hastasıydı ve doğduğu yerde bir odada ölmek için memleketine dönmüştü. Daha önce bu konudan hiç söz etmedim.

Karakterlerin geldikleri köylerin görünmesi filmlerinizde ilk kez oluyor. Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?*'daki büyükanneyle torunun köyünden ayrılışı gösterilmektedir;* Bağla Beni!*'de Antonio Banderas köyüne dönmekte; ancak köy harabeye dönmüş haldedir. Fakat* Sırrımın Çiçeği*'nde gerçekte dönülmesi mümkün olmayan, idealize edilmiş bir köy düşüncesi vardır.*

Aslında ben köyüme dönmüyorum. Orada ne yapacağımı bilmiyorum. Fakat sırf toprağa, La Macha'nın kızıl renkli topraklarına karşı kamerayı yerleştirmek beni harekete geçiriyor: Çocukluğumun o topraklarında atalarla ilgili ve primitif bir şey var. Sonuçta, şimdi çok değişmiş olan kendi köyümde çekim yapmadım, ama yirmi kilometre uzaktaki Almagro'da yaptım. Almagro şimdi benim köyümden daha çok benim köyüm gibi görünmektedir. Bir kez daha, bir temsil meselesidir bu.

Bu çekim hakkında biraz konuşabilir miyiz? Görüntü yönetmeni Alfonso Beato'yla ilk defa çalıştınız.

Beato'nun Glauber Rocha ve Jim Mcbride'la çalışmasını çok beğenmiştim; fakat onu seçmemin asıl sebebi, İspanya'daki film yapımcılığı feci bir krizin içinde bulunmasına rağmen, Ocak 1995'te on beş filmin çekimine başlanması ve benim beğendiğim görüntü yönetmenlerinin ellerinde işlerinin olmasıydı. Dolayısıyla, dışarıdan birini getirmek zorunda kaldım. Bu film ötekilerden daha zayıf bir palete sahip olmasına rağmen, yine de çok bariz şekilde bana ait bir renk düzeni var.

Görüntü daha önceki çalışmanızdaki kadar stilize kalıyor.

Filmin görüntüsü çıplak ve yalındır. Ben aslında filmi daha çok harcama yapılacak şekilde tasavvur etmiştim, fakat giderek onun daha gösterişsiz ve yalın, bu şekilde daha anlamlı olduğunu fark ettim. Yalın olması bu filme anlam kazandırıyor: Daha önce de terk edilmiş kadınlar hakkında filmler yaptım, fakat böy-



Marisa Paredes (Leo), *Sırrımın Çiçeği* (fotoğraf: Jean Marie Leroy).

lesine ekonomik ve bu kadar basit bir sinemasal dil konuşan film yapmamıştım.

Yıllardır ilk kez bir stüdyoda değil de, tamamen stüdyo dışında bir film çektiniz; bu yerinde bir seçim miydi?

Gerçek mekânda çalışmak belli bir çekim tarzı dayatır. Birincisi, kafa karıştırıcıdır; çünkü elbette, çekim yapmak için duvarları yıkamazsınız. Fakat stüdyo dışındaki mekânlar kamera çalışmasında bir gerginlik yaratmakta ve doğallık sağlamaktadır, çünkü her zaman için yeni çözümler yaratmanız gerekmektedir.

Bu iç mekânlarda ayna çekimlerini çok kullanıyorsunuz.

Aynalar çok sayıda fonksiyon sağlar. Birincisi, uygulama düzeyinde, alanı daha da büyük hale getirir: Gerçek bir ev daima küçük gelir, çünkü ekibi de içine sığdırmak zorundasınızdır. Öte yandan, onlar bir çoğaltma imkânı da sağlıyorlar. Bu, karakterlerin çoğaltılmasıyla (Leo birkaç sahte isim kullanan bir yazardır) ve edebiyat ve kitle iletişim araçlarıyla ilgili çoğaltma fonksiyonlarıyla bağlantılıdır: Leo *El Pais* gazetesinin basım ça-

lışmalarını görmeye gittiğinde görüntüsü, aynen yazılı bir sözcüğün çoğaltma işlemine tabi tutulması gibi, çok sayıda pencerede yansımaktadır. Filmdeki bir diğer kilit sahne de, Leo'nun kocasının eve geldiği zamandır. Alan çok küçüktür ve biz orayı genişletmek için bir ayna koyuyoruz. Fakat ben tek bir ayna yerine çok sayıda aynadan meydana getirilen bir aynayı tercih ediyorum, dolayısıyla iki karakter öpüşürken dudakları görünmemektedir. Bunun amacı, o çiftin ilk andan itibaren ayrı ya da parçalı olduğunu göstermektir.

Bir de, bir uzaklaştırma işlevine sahip görünen dantellerin yer aldığı çekimler var. Dantel işlemek de köy hayatının bir sembolü.

Dantel işi geleneksel olarak kadınlar tarafından yapılan bir iş türüdür. Ben danteli anneyle kızın yalnızlığından söz etmek için kullanıyorum ve onlar arasındaki kilit sahnede, onların tamamen bir kadın dünyasında olduklarını göstermeyi amaçlıyorum. La Mancha belki de kadınların sokakta oturup güneşin son ışıklarının tadını çıkara çıkara elleriyle dantel işledikleri tek yerdir dünyada. Bu bir yalnız kadın ve kadına anaerkil bir toplumdaki diğer kadınlar tarafından eşlik edilmesiyle ilgili bir imgedir. Filmin tamamı kadın bakış açısıyla çekilmiştir; hatta, hatalı olduğu ya da kocasına karşı haksızlık ettiği zaman bile onun perspektifinden bakılarak.

'Leo' İspanyolca'da 'okurum' anlamına geliyor ve bu film de, tıpkı sizin filmlerinizde sinemasal tarzları değiştirmeniz gibi, asıl karakterin edebiyat tarzlarını değiştirmesiyle, tam bir edebiyat filmidir.

Çok sayıda diyalog içermesi anlamında benim filmlerimin hepsi edebi filmlerdir. Fakat Rohmer'in sineması edebi ve aynı zamanda konuşma dili üslûbundadır. Bana göre edebi sinema, dilin temel bir konuma sahip olduğu ve aksiyona itici güç sağladığı bir sinemadır. Bu film edebiyattan, bir kendini anlama aracı olarak söz eder: Leo'nun yazısı, tıpkı hayatı gibi giderek kasvetli bir hal almaktadır.

Bir film senaryosu yazmaya başladığınızda işe diyalogla başlıyorsunuz.

Evet, öyle yapıyorum: Benim gözümde, diyalog aksiyon demektir. Her zaman söylüyorum ve bir şaka olarak algılanıyor, oysa öyle değil: Biz Avrupa'da insanlar hakkında film yapıyoruz; çünkü konuşmaların yapıldığı bir oturma odasına iki kişi yerleştirmek özel efektlerle dolu bir film yapmaktan daha ucuzdur. Bana göre, iki kız ve güzel bir diyalog *Terminator*'deki FX kadar etkilidir.

Godard, bir film için ihtiyacınız olan bütün şey, bir kız ve bir silah bulmaktır, diyor. Siz iki kız olması daha iyi mi diyorsunuz?

Onlar çantalarında silah taşıyor olabilirler ve sizin bundan haberiniz olmayabilir. Ya da dillerini silah olarak kullanıyorlardır.

SICAKLIK SİNEMASI

LEO (a Paco): *"Te fuiste a solicionar una guerra huyendo de la que tenias aqui, en tu casa."*

LEO (Paco'ya): "Burada, kendi evinde yaşadığın savaştan kaçmak için başka bir yerde barış sağlamaya gittin."

Siz normal olarak sekans çekimleri yapmaya çalışıyorsunuz. Sırrımın Çiçeği*'nde de mi aynı yöntemle çalıştınız?*

Yapmaya çalıştım, fakat doğrusunu söylemek gerekirse pahalı olduğu için yapılamıyor. Çekim yerlerine göre çekim yapmak ve hepsi Leo'nun evinde yer aldığı için sekanstaki aksiyon bloklarını çekmek zorundasınız. Bu kez filmin ortasında yer alan bir sahnenin çekimiyle başladım: Leo'nun kocasının eve gelişi. Sıkı bir sekansla başlamayı kafama takmıyorum. Karakterler kendiliğinden rollerine bürünüyorlar ve ben başından itibaren güçlüklerle karşılaşmaktan hoşlanıyorum.

Sekans çekimleri sizi sette az çok doğaçlama yapmaya zorluyor mu?

Yapım programını etkileyen değişiklikler olmuyor. Set hazırlanır hazırlanmaz bir hafta boyunca prova yapıyorum. Senaryoya

uyum sağlama sürecidir bu. Filmin daha da zengin bir hal aldığı yer, Chus Lampreave'nin anne rolüdür. Chus benim sinemasal annemdir ve beni çok iyi anlar. Ona çekimden beş dakika önce bir yığın diyalog cümlesi verdim. Hepsini çabucak ezberledi. Fakat kesinlikle doğaçlama yapan birisi değildir. Doğaçlamayı ben yapıyorum. Kamera önüne ilk geçişte bir şey olmuyor. Her zaman önceden çalışmış halde geliyoruz.

Birbiriyle ilgisi olmayan sahneler arasında çapraz kurgulamaya başvurduğunuz ilk sekansı görsel olarak alırsak: seminerdeki kederli anne ve evinde umutsuz bir bekleyiş içinde olan Leo. Bu, senaryoda var mıydı yoksa kurgu da mı karar verildi?

O şekilde yazılmıştı.

Buradaki teknik daha önceki filmlerinizden bazılarının açılışını hatırlatmaktadır, özellikle de Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar *ve* Matador'*u.*

İzleyici henüz ne olup bittiğini bilmediği için başlangıçta simyasal ve şaşırtmaya yönelik bir metafordur bu. Bir başka düzeyde gerçekleşen ve daha sonra neler olacağı konusunda bir sezi olarak işlev gören bir sekansa gerek duyulmaktadır: *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'da karakter'in rüyası buna bir örnektir; *Matador*'da *slasher footage*'dır o. Bu tür sahneleri çekmekten hoşlanıyorum.

Edebi değil, tam anlamıyla sinemasal bir teknik bu.

Evet, sinemaya özgü bir şey. Ben başından beri bunun bir gösterim ya da performans olduğunu söylüyorum.

Marisa Parades başrolde olağanüstüdür. Filmde olduğu kadar tiyatro çalışmalarıyla da ünlü birisi. Onunla buradaki işbirliğiniz nasıl gelişti?

Evet, o filmlerden çok tiyatro çalışmalarında yer aldı. Performansı muhteşem, fakat benim yaptığım en kolay işlerden biridir o. Yapmaya çalıştığım tek şey, onu belli bir yöne kanalize etmekti. Bu

bir üzüntü epiğidir ve bir oyuncu abartı eğilimine girebilir. Ben onu sürekli yontarak belli bir yöne kanalize ettim. Bir yerde ona şöyle söylemiştim: "Yüzündeki tek bir kası oynatmayacaksın." Ve bu bomboş maske olağanüstü derecede anlamlıdır. Marisa bu hareket ekonomisinin bu rol için temel bir şey olduğunu hemen anladı.

Chus ve Rossi'nin yer aldığı sahneler olağanüstü derecede komik; fakat onlar iki taraflı bir duyguyla da oynuyorlar.

Birbirlerini devamlı böyle kavga ederek seven iki insanı görmek feci bir şey. Annem kız kardeşime aynen böyle davranıyor ve bu durum kız kardeşimi mahvediyor. Komik görünüyor ama beni dehşete düşürüyor.

Komedi ciddi bir şeyse, ciddilik de komik olmaz mı? Leo intihara teşebbüs ettiği zaman izleyici nasıl tepki vereceğinden emin olamamaktadır.

Leo banyo küvetinde tekrar hayata döndüğünde yaşayan bir ölü gibi görünmektedir. Kuşkusuz bunda pek çok mizah unsuru var. Bu çok riskli, fakat benim uzmanı olduğum bir tekniktir.

İlk film deneyiminizden söz edebilir miyiz? Sinema yolculuğu köye gelirken, siz onu Erice'in Arı Kovanının Ruhu*'yla kıyaslıyorsunuz.*

Benim sinemayla ilişkim çocuk yaşta, içi parıl parıl parlayan ucuz kömür parçalarıyla dolu tenekeden bir konserve kutusuyla okula gittiğim sıralarda başladı; savaş sonrası dönemin ortalarında yanımızda kömür götürmemiz akıllıca bir işti ve soğuk havada ısınabilmek için okula konserve kutusuyla gidiyorduk. *Arı Kovanının Ruhu*'ndaki karakterlerin aynen böyle bir doğaçlama sinemasına gittiklerini hatırlıyorum. Benim sinema anlayışım hâlâ o bana sıcaklık veren, rahatlatan konserve kutusu gibi bir şeydir.

Eğer bu İspanyol sinemasının geçmişine ilişkin bir imge ise, geleceği konusunda ne diyeceksiniz? Şu ana kadar Fransız şirketi Ciby 2000'le işbirliğine giderek üç başarılı film yaptınız. Bu Avrupa film yapımcılığı için bir model midir?

Benim Ciby'yle ilişkim tamamen serbest bir ilişkidir. Mesele, sadece film çekerken beni rahatsız etmemeleri değil; Fransızca altyazılı hale gelinceye kadar da filmi görmüyorlar. İşbirliği yapmak, melezlik ya da köklerinden koparılmak anlamına gelmediği için ideal bir modeldir. Bizim ilişkimizde para, projenin özgünlüğünü etkilememektedir ve alınan kararlar finansal değil, sanatsaldır. Finansman kaynağı Fransız olmasına rağmen, film hâlâ İspanyoldur. Üstelik benim filmlerim ucuzdur ve Ciby bunların bütün dünyada sattığını bilmektedir. Dolayısıyla, onlar açısından iyi bir iştir. Bu yüzden ben çok serbestim. 40 milyon dolar maliyeti olan *Küçük Buda* gibi bir film işine girmiş olsaydım çok sayıda problemim olurdu.

Fakat İspanyol standartlarına göre sizin filmleriniz pahalı.

Normal bir İspanyol filminin maliyeti benimkinden azdır, bu doğru. Ben set tasarımına çok para harcıyorum. Dükkânlardan satın alınabilecek şeylerle yetinmiyorum. Dört bir yandan bir şeyler getirtiyorum. Bu stilizasyon çok pahalı. Ayrıca oyunculara, maliyeti oldukça yüksek olan provalar yaptırıyorum. Bunlar benim filmlerimin temeli olan şeylerdir.

Post-prodüksiyon konusunda neler söyleyeceksiniz? On bir filminizin tamamını José Salcedo'yla birlikte yaptınız.

Kurgu konusunda çok hızlıyım. Çekimden sonra her gün kurgu yaparım ve gider, kaba kurguyu ayıklamaya devam ederim, çünkü çekimleri bitirdiğimizin ertesi günü filmin tamamının kurgusu elimizde olur ve daima on gün sonra final versiyonuna sahip oluruz. Çekimi bitirdikten sonra oturup kurguyu bekleyemiyorum. Film canlıdır ve eğer çekim devam ederken kurgu yaparsanız nasıl bir ritim alacağını ve karakterlerin nasıl ortaya çıkacağını bilirsiniz. Ayrıca, kurgu sürecindeki gelişlerine bakarak sorunları çözmeniz mümkün olur.

Leo'nun bir sözü vardı: "Ülke patlama noktasına gelmiş." İspanya'nın şu andaki siyasal durumu üzerine herhangi bir görüşünüz var mı?

Ülke çok gergin. Sosyalist hükümete katlanamıyor ve istifa etmediği için Felipe González'i suçluyorlar. Fakat Sosyalistler giderse yerlerine (aşırı sağcı) Halk Partisi gelecek. Genç insanların siyasal aktivizm hatırası yok; siyasal konum sahibi olmanın ne anlama geldiğini bilmiyorlar. Sağda yer aldıklarını söyleyebilirler fakat sağın şu anda sürdürdükleri hayat tarzına son vereceğini bilmiyorlar.

Gelecekteki bir sağcı hükümet kendisine karşı bir reaksiyonu görürler mi?

Kesinlikle. Hepimiz reaksiyon göstereceğiz ve daha radikal bir hale geleceğiz.

İngiltere ve ABD'deki eleştirmenler sık sık sizden filmlerinizde açık bir siyasal tutum takınmanızı istiyorlar.

Benim siyasal tutumum çok açık. Bağımsızlığımı korumak istediğim için hiçbir siyasal partiye üye değilim. Fakat solda yer alan biriyim. Filmlerde karakterlerin politikadan söz etmesi gerekli değil. Filmlerin politikası çok açıktır.

Bitirirken, bu size saçma gelebilir, fakat Angel adlı karakterler arasında bir bağlantı var gibi geliyor; bunlardan biri Sırrımın Çiçeği*'ndeki Leo'nun yardımına gelen kişi, diğeriyse* Matador*'da benzer bir rolü oynayan Angel (Antonio Banderas'ın oynadığı). Her ikisi de cinsiyetsiz kimseler.*

Bu benim aklıma gelmeyen bir şey. Gerçek olan şu ki, Angel film boyunca bir kadınlaşma süreci yaşıyor. Sonunda kendisi ve Leo, *Zengin ve Ünlü*'deki Candice ve Jacqueline Bisset gibi şöminenin başında karşılıklı kadeh kaldıran iki kadın yazar olmuşlardır. Dolayısıyla, adam kendisini kadının en iyi kız arkadaşı olarak bulmaktadır. Bu süreç fazlasıyla olumludur.

(*Sight and Sound*, Şubat 1996)

12
MUTLAK KESİNLİK
(*Canlı Et*, 1997)



KUSURSUZ BİR FİLM KURGUSU

"Ensayo de un cimen." (Bunuel)
"Bir suç provası" (Bunuel, *The Criminal Life of Archibaldo Cruz* – Archibaldo Cruz'un Suçlu Hayatı)

Londra Film Festivali'nde saat 23.30 ve Pedro Almodovar ciddi bir tavır içerisinde. *Canlı Et*'in İngiltere'deki galasından sonra tıklım tıklım dolu Odeon West'te sahneye çıkan Almodovar, halinden memnun olan izleyicilerin beklenen seks, uyuşturucu ve komedi üzerine sorularına şaklabanlıkla cevaplar verme yoluna gidiyor. Fakat artık laubali 'Almodovar tarzı'ndan ve 'sertliğin ca-

zibesi'nden bıktığından söz ettiğini gözlemliyoruz. Bu nokta, eleştirmenler tarafından şimdiye kadar olan filmlerinin en iyisi olduğu söylenen on ikinci filminin algılanması açısından önem taşımaktadır. *Canlı Et*'in muhteşem görsel tarzı ve abartılı duygusal yanı kestirilebilir olsa da, kurgu ve karakterlere sınırlı yaklaşımıyla, yeni ve sınanmamış oyuncuları kullanmasıyla ve Almodovar'ın daha önceki filmlerinde ele alınmamış olan sosyal ve tarihsel konulara değinmesiyle yeni ve aşina olmadığımız bir alan ortaya koymaktadır.

Bu ruh hali değişikliği, düşmanca tutum takınan, Almodovar'ın yirmi yıldan uzun bir zamandır kurgulama biçimi ve senaryolaştırmada var olduğunu düşündükleri pürüzlü yanı ve kendisini Manchalı maestro ilan edip, 'şaheseri'ne 'tutarlı' ve 'kaynaştırıcı' gibi alışılmadık sıfatlar eklemesi nedeniyle eleştiren eleştirmenlerin bulunduğu kendi ülkesinde kitlesel destek bulduğunu göstermektedir. Ayrıca *Canlı Et*, Almodovar'ın geleneksel merkez ülkeleri olan Fransa ve İngiltere'de de gösterime girdiği geçtiğimiz Aralık ayında önemli bir izleyici kitlesiyle buluşmuştur. İngiliz Pathé dağıtımcıları, Almodovar'ın geleneksel izleyici azınlığıyla (ve sadece arada bir ulusal gazetelere röportaj vermekle) yetinmeyerek filmi daha geniş bir kitleye ulaştırmayı planlamaktadırlar. *Canlı Et*'in ABD'deki dağıtımı yeni kurulan Goldwyn Films'e öncülük eden büyük dağıtım şirketi MGM tarafından yapılmaktadır. Peki ama, İngilizce konuşan izleyicilere olan bu güven yanlış yere mi oturtuluyor? Almodovar'ın çarpıcı hedonizmine ve çılgın komedisine alışmak zorunda kalan bizler adamakıllı ve gerçekten büyümüş bir Pedro karşısında yeterli olgunluğa ulaştık mı?

Almodovar nefes kesen başlangıçlarıyla tanınmaktadır: hemen akla gelen *Matador* ve *Arzunun Kanunu*'nun şok edici geliştirme senaryoları. Ayrıca, ekonomik ve unutulmaz bir biçimde beş temel karakter ortaya koyan *Canlı Et*'in jenerikten sonraki sekansını da bunların dışında tutmak mümkün değildir. Saçlarında beyaz bir hale bulunan kemikleri sayılabilecek durumda bir uyuşturucu bağımlısı Elana, görkemli bir evde (duvarlarında Titian'lar, TV'de

Buñuel'in *Archibaldo'nun Suçlu Hayatı* vardır) uyuşturucu satıcısını beklemektedir. David'le Sancho polis arabasıyla gece devriyesi olarak sokakları dolaşmaktadırlar; David genç, ciddi ve ağırbaşlı, Sancho ise orta yaşlı, dengesiz bir alkoliktir. Sancho'nun şiddete maruz kalan ve başkalarıyla ilişkisi olan karısı Clara terasında bitki yetiştirmeye yönelmiştir. Sonunda Elana'nın masum ve toy seks partneri Victor, kafasını bir zamanlar kendisini kullanıp bir kenara atan kadına takmış halde, onun evine girmenin yollarını aramaktadır. Sahne sona erdiğinde David iki kez yaralanmış durumdadır: Fiziksel olarak, Victor'un elindeki silahtan çıkan kurşunla; duygusal yönden, Elena'nın aşk dolu bakışıyla.

Almodovar'ın Ruth Rendell'in romanının haklarını satın aldığı ve kaldırıp bir kenara attığı yönünde genel bir kanı var. Fakat bu açılış sahnesi, Almodovar'ın versiyonunun onun yoğunluğu ve belirginliğini artırdığını saklı tutmak koşuluyla, kitap ve filmdekine çok benzemektedir. Çünkü Almodovar Rendell'den farklı olarak filmin kurgusunu, uğruna mücadele verilen kızı (Elena) yaralı polise (David) âşık ederek bütünlemekte ve her zaman olduğu gibi görselliği göz önünde bulundurarak, kendisini Rendell gibi sadece, genç ve ruhsal sorunları olan Victor'un bakış açısıyla sınırlamamakta, daha çok, samimi ve karmaşık bir kolaj oluşturarak beş karakterin bakış açıları arasında çapraz kurgulamaya gitmektedir. *Canlı Et*'in kusursuz kurgusu (kuşkusuz Almodovar'ın dövmeli, X kuşağının yazarlarından olan ortak senaryo yazarı Ray Loriga'nın yardımlarıyla) daireyi tamamlayan bir anlatım çizgisine sahiptir: Ölümle sonuçlanan iki silahlı kavga, iki ölü ve her biri mutlak kesinlikle planlanmış iki doğum olayı yer alacaktır.

'Mutlak kesinlik', Victor'un Noel'de ve evli olmayan bir anne tarafından dünyaya getirildiği, jenerikten önceki sekansta otobüsün üzerinde yer alan ironik bir reklam sloganıdır. Yeni bir İsa'nın doğuşu olan bu olay (İsa'nın ölümsüzlüğünün yerini alan bir otobüsle birlikte) ölümcül bir yerde ve ölümcül bir zamanda gerçekleşmektedir: Franco rejiminin can çekiştiği günlerde ve terk edilmiş hayalet bir şehir haline gelen ve sadece, insana hiç zevk vermeyen parıltılı neon dekorlarıyla aydınlatılan



Francesca Neri (Elena), *Canlı Et*, 1997 (fotoğraf: Daniel Martinez).

Madrid'de var olan bir 'istisnai durum'. Victor'un annesinin kısa fakat unutulmaz rolünü, Almodovar'ın kadrosuna yeni dahil ettiği, İngiltere'de Bigas'ın *Jamon, Jamon*'undaki (1992) genç hamile kız olarak çok iyi tanınan ve İspanyol izleyicilerin gözdesi olan *jolie laide* Penélope Cruz tarafından oynanmaktadır. Oyuncu kadrosu başka yerlerde de sürpriz olarak karşılanmıştır. Önemli bir ülke olan İtalya'ya selam gönderilen filmde Elena'yı, Francesca Neri oynamaktadır; sanatçı İspanya'da Bigas Luna'nın tartışmasız *Las edades de Lulû*'sunda (Lulu Çağları, 1990) filme adını veren rolüyle (genital bölgenin tıraş edilmesiyle ilgili tekrarlanan yakın çekimleriyle ünlü) tanınır. Burada film boyunca, süzülüp duran bir uyuşturucu bağımlısından çekici bir eş ve sosyal hizmetler görevlisine kadar olağanüstü ölçüde değişik kimliklere bürünür. Clara, bir zamanlar Buñuel'in *Cet obscur object du désir*'inin (Arzunun O Karanlık Nesnesi, 1977) güneyli baştan çıkarıcı kadını olan, Carole Bouquet'in kuzeyli buz kraliçesinin karşılığı Angela Molina'dır. Uzun bir geçmişi olan saygın meslek hayatında Almodovar için aldığı ilk rolünde, uzmanlaşmış Molina kötü muameleye maruz kalan ve sevgisiz bir

evliliğin dışında cinsel bir teselli arayışına giren kadına kırılgan bir saygınlık kazandıracaktır.

Burada bize sorulacak olursa, Almodovar için alışılmadık olan şey, tamamen bu kadın karakterlerin duygularına yer vermekle işe başlayıp, sonra daha da şaşırtıcı biçimde masküliniteyi yeniden keşfetmesidir. *Kika* ve *Sırrımın Çiçeği*'ndeki Erkek rolleri kaba ve ruhsuzdu. Burada ise Pepe Sancho'nun fena halde itici Sancho'su, saklı ve etkileyici derinlikler sağlamak için, ustaca bir kurgu kıvrılmasıyla karşımıza çıkarılmaktadır; filmin çoğu bölümünde tekerlekli sandalyeye mahkûm bir karakteri oynayan Javier Bardem (*Jamon, Jamon*'da Cruz'la birlikte oynayan) gibi böylesine sağlam bir bedensel oyuncuya sahip olan esinlenmiş bir oyuncu kadrosu vardı. Belki de İspanya'nın en yetenekli erkek starı olan Bardem, Almodovar'ın ilk dönem filmlerinin duygusal aşırılıklarından daha etkileyici olan kaderinin sonucuna karşı bir dayanıklılık ve ağırbaşlılık örneği göstermektedir. Son olarak, asıl oyunculardan genç Victor'u çömez Liberto Rabal oynamıştır. Almovovar'ın 'İspanyol sinemasının en etli dudakları' olarak nitelendirdiği Rabal'ın daha önceki filmlerdeki kadar önemli olmayan rolleri, karizmayı taşıma özelliğine sahip yumuşak yüzlü bir genç olarak varlık göstermenin çok az ötesine geçebilecektir. Ancak o Almodovar'ın eziyete varan şartları sağlama ve dört kilo verme talimatlarının ardından, Almodovar'ın hâlâ çok açık bir şekilde Hollywood'a kaptırmanın yasını tuttuğu Antonio Banderas'ın yerini almaya hazırdı. Dış dünyada uğradığı zararların hıncını alma düşüncesiyle hapishaneden çıkan masum bir genç olan Rabal'ın canlandırdığı Victor, Banderas'ın oynadığı *Bağla Beni!*'de Victoria Abril'i aşk konusunda bir ders vermek amacıyla yatağa bağlayan Rick'ye benzerliği dikkat çekmektedir. Ancak Banderas'tan farklı olarak (ve Almodovar'ın rahatsızlık duyan gey izleyicilerine bir selam gönderilerek) Rabal, ön cepheden yansıtılan çıplaklık konusunda cömert davranmaya razı olmuş görünmektedir: Duşun altından fırlayıp elindeki havluyla mutfaktaki yangını söndürmek için kan ter içinde kalarak alevlerle ve dumanla boğuşur.



Cecilia Roth (Manuela) ve Eloy Azorın (Esteban), *Annem Hakkında Her Şey*, 1999 (fotoğraf: Teresa Isasi).

Anlatımdan amaçlananın çok ötesine geçen böyle bir sahnenin görsel etkisi, Almodovar'ın aynı ölçüde stilize edilmiş *Sırrımın Çiçeği* 'nin *lenser*'ı Brezilyalı Affonso Beato'nun görüntülerinin huzursuz edici müstehcenliğinin tipik bir özelliğidir. Ancak Beato'nun kamera çalışması, *stakeout* olarak bu tür aksiyon sahnelerinde akıcı ve huzursuz edici olsa da, sakin kalmayı ve geri durmayı da bilmektedir. Dolayısıyla doğum sahnesindeki otobüse, kamera sanki o anın mahremiyetini ihlal etme konusunda tereddüde düşmüş gibi çaktırmadan ilerlediği aşırı derecede uzun bir çekimde yer verilmektedir. Öte yandan başlarda gördüğümüz Elana'nın evinin gösterişli mizanseni, Victor'la evli olarak kaldığı şık ve mütevazı bir eve dönüşmektedir; kesinlikle Almodovar ilk kez çok belirgin bir şekilde Habitat'a yer vermektedir. Soundtrack bir kez daha Almodovar'ın gözdesi olan alkol müptelası Latin Amerikalı şarkıcısı Chavela Vargas'dan muhteşem bir duygusal balad ortaya koymaktadır. Yine de ustalıklı ve denemeye yönelik partituru, yaylı aranjman grubu entelektüel olarak Julio Medem (*La ardilla roja*, Kırmızı Sincap, 1993; Tierra, 1996) ka-

dar ne yaptığını bilen bir yönetmenin psikolojik heyecan filmlerine benzerlik gösteren Alberto Iglesias tarafından ortaya konmaktadır. Tekerlekli sandalyede basketbol oynama sekansı, dinamik bir biçimde Afro Celt Sound System'den kaynaklanan bir vurucu müzikle kurgulanmıştır; fakat en basit ve en etkili sekanslardan birisi sessizliktir: Victor'un uğraşa uğraşa arabaya binmesi (hareketli parçalardan oluşan tekerlekli sandalyesini katlaması yer almaktadır), hareketsiz bir kamera ve acılı zaman elipslerini gösteren sıçramalı kurgularla yapılan bir çekimdir.

İspanyol sinemasında daha önce görülmeyen böyle bir sahne, Almodovar'ın toplumsal sorunlara karşı ilgisindeki yeni bir ciddiyeti ve hatta vakarı gösterir. Onun sakatlık karşısındaki bu yaklaşımı, kusursuzdur. Rendell'in engelli kahramanını karısını cinsel olarak tatmin edemez bir konuma soktuğu (internet yoluyla şikâyetlerini bildiren özürlü okuyucuları ciddi şekilde gücendiren iktidarsızlık) yerde Almodovar, hoş bir banyo sahnesinde David'i, Elana'ya oral seks yaparken görüntüler. Diyelim ki, *Arzunun Kanunu*'nda lezbiyen ve gey aile birlikleri günlük ev hallerinde gösterilirken, burada özürleri ve sevenleri olan insanların günlük hayatları gösterilmekte ve saygı duyulmaktadır.

ULUSAL ANLATIMLAR

> VICTOR: *"Hace tiempo que en España la gente ha perdido el miedo."*
>
> VICTOR: İspanya'daki insanların korku içinde yaşadıkları günler geride kaldı.

Canlı Et'in afişi, sarılıp kucaklaşan iki kusursuz bedeni ve ellerini göstermektedir; Chavela'nın bir şarkısındaki sevişme olayının yer aldığı sekans görüntüsünü andıran 'iki su damlası' gibidir. Ayrıca *Canlı Et*, aşkın karşılıklılık ihtimali, zor elde edilirliği ve kırılganlığına yapılan vurgusuyla, Almodovar'ın külliyatında görülen bir yenilikçiliktir. Ancak film, yaptıklarımızın sorumluluğunu üslendiğimizde (David, Victor, Elena ve Sancho silahla vurma olayıyla ilgili gerçeği söylediklerinde) mutluluğu yakalayıp

yakalayamayacağımız konusuna parmak basmaktadır. Sağlıklı ve engelli arasındaki gibi seksüel ilişkiler karşısında herhangi bir açıklayıcı diyaloga gerek duymayan filmde çok berrak bir şekilde ortaya koyulan etik bir yaklaşımdır bu.

Bununla birlikte, Almodovar görüntüyü çerçevelemek ve izleyiciyi yönlendirmek için iki kez üstsese başvurmaktadır. *Canlı Et*'in ilk ve son sekanslarında yer almaktadır bu. Film, Franco'cu bakan Manuel Fraga'nın (bugün de hâlâ önde gelen bir politikacıdır), İspanyolların Franco döneminde kullandıkları az sayıda özgürlüğün kaldırılmış olduğunu bildiren uğursuz sesiyle açılır ve çeyrek asırdan daha uzun bir zaman sonra, bir Noel gününde, Victor'a ait üstsesin hiç çekinmeden bildirdiği, "İspanya'da korkulu günlerimiz geride kaldı," sözüyle kapanır. Neredeyse yirmi yıldır İspanyolların, genç izleyicileri için hiçbir tınısı olmayan bir Diktatörlük'ü zar zor hatırlamalarına isyan eden Almodovar, burada kendi ülkesinin tarihini bildiğini göstermekte ve ülkesinde yapılan sinemaya çok açık bir düşmanca tavırla yaklaşan sağcı bir hükümetin yönettiği bir ulus adına söz söyleme cesaretini göstermektedir.

Ancak bu nefes kesen politika değişikliğinden daha da önemlisi, *Canlı Et*'in yarattığı arzular silsilesidir. Kişisel melodramın siyasal çerçevesi Almodovar'ın kolektif başrol oyuncusunu (beş temel figür), ana teması bir on dokuzuncu yüzyıl romanının hatırlanması olan bir ulusal anlatım yapısı haline getirmektedir: diktatörlükten demokrasiye doğru gerçekleşen belirleyici değişim. Burada belirtilmesi gereken, doğum motifi üzerine odaklanmadır. Daha önceki Almodovar filmleri (*Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*'dan *Matador*'a ve *Kika*'ya kadar) bıkkınlık verici bir ısrarcılıkla, ilişkilere kafa yormaya fazla eğilim gösteren karakterler arasında tecavüz olayına odaklanırken Almodovar burada, Redell'in kendisine sunduğu tecavüz motifini reddetmekte (Almodovar'ınkinden farklı olarak, onun Victor'u seri bir tecavüzcüdür) ve Rendell'in beraberindeki psikolojisini de kabul etmemektedir (onun Victor'u en başta yaşanan bir paternal cinsel ilişkiye tanık olarak travma geçirmiştir). Elena yolculuğun sonunda, tıpkı daha önce Victor'un an-



Javier Bardem (David) ve Liberto Rabal (Victor), *Canlı Et* (fotoğraf: Daniel Martinez).

nesinin yaptığı gibi, Noel gününün kalabalık caddelerinde doğum yapmak için yol alırken kayıp ruhları yerine gelmekte ve bir başkasının bakımını üslenmek gibi yeni bir etikle kendisini kutsamaktadır. Burada romanla film arasında görülen fark -bir kez daha- etkileyiciliktir: Rendell'de zamanın geçişi, aynı dönemde İspanya'da gerçekleşen zaman değişiklikleriyle kıyaslanması mümkün olmayan 20 penilik madeni paraların gösterilmesi gibi ayrıntılarla ifade edilmektedir. Yine aynı şekilde Rendell'in Londrası da uykuya dalmış kenar mahallelerden ibarettir: Kensal Rise'dan Theydon Bois'e kadar. Almodovar'ın Madrid'iyse, tarihsel mücadelelerle dolu canlı bir şehirdir: Victor evine döndüğünde, Alex de la Iglesias ın vahiysel komedisi *El dìa de la bestia*'sından (Vahşi Günler, 1995) aşina olduğumuz dramatik bir şehir gelişmesi olan, KIO kuleleri olarak bilinen yatık gökdelenlerin vahşi gölgelerinin ıpıssız bıraktığı bir eski prefabrik evler bölgesidir.

Buradaki yapısal düzen daireseldir: Oğlan baba, kız ise anne olur. Daha önce de gördüğümüz gibi, bir otobüste dünyaya gelen bebek Victor, yaramaz bir siyah-beyaz *NoDo* komedisi ya da onun Madrid'in kendi dairesel güzergâhını izlemek için kullanacağı,

ömür boyu sürecek bir otobüs yolculuğunun yer aldığı Franco'cu haber sunumu şeklinde ortaya koyulmaktadır. Otobüsün ve tekerlekli sandalyenin dönen tekerlekleri, Almodovar'ın kamerasını açılış sekansında dikip kapanışta indirdiği gökyüzünün yıldızlarla donatılmış dekorlarını biraraya getirmektedir. Aynı dairesellik kurgusu oyuncular için de söz konusudur: Buñuel'in ikonu Angela Molina, *plot*'u, bir silahla vurma olayının üslenilmesi meselesi *Canlı Et*'teki gibi gelişme gösteren fetişistik bir anlatım olan, ustanın Meksikalı melodramı *Ensayo de un crimen*'iyle (Archibaldo Cruz'un Suçlu Hayatı, 1955) biraraya getirilmektedir. Yine aynı şekilde, İspanya'nın ateşli yeni seks sembolü olarak başarılı bir başlangıç yapan ve motosiklet üstünde kollarını, bacaklarını geren ya da bir divanın üstünde tahrik edici bir şekilde uzanıp pozlar veren Liberto Rabal, Buñuel'in *Virdinia*'sında (1961) genç *senorito*'yu oynayan emektar oyuncu Francisco Rabal'ın gerçek hayattaki torunu olarak çok iyi tanınmaktadır. Yeni yeni olgunlaşan Almodovar kıyaslama ilkesine bağlı kalabilmektedir; gerçekten de onun *Canlı Et*'te İspanyol kurumlarını ustaca ele alması Buñuel'in *alışıldık* kadın düşmanlığı ve anti-klerikalizminin, Elana'nın TV ekranında gözümüze ilişen bir *Archibaldo* sekansında öne çıkan manken kadar mekanik ve cansız bir hale gelmesini sağlamaktadır.

Dolayısıyla bu stilistik dairesellik doğrultuya, hatta yaşanan gelişmeye güven duyulmasına yol açmaktadır: Hem İspanya hem Victor filmin sonuna gelindiğinde kesinlikle başlangıçtaki durumlarından daha farklı ve iyi durumdadır. Ve dolayısıyla uzun zamandır kendisini mükemmeliyetçi bir post-modernist olarak ortaya koyan Almodovar, son zamanlardaki sert ve şefkatli karakterlerinde sadece masküliniteyi değil, modernliği de yeniden keşfetmektedir. *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'dakine benzer bir komedi ironiyi, parçalanmayı ve yüzeyselliği tercih ederken, *Canlı Et* daha çok karakterler, *plot*'unun uyumlu bütünlüğü ve psikolojik, sosyal ve tarihsel bir derinlik duygusuyla doğrudan ilgili olma eğilimi göstermektedir. İspanya'daki bazı kimseler de Franco sonrası dönemde işlerin pek de iyi git-

mediğinin kanıtı olarak Bask terörizminden söz ederek Almodovar'ın mevcut koşullarla ilgili iyimserliğini çürütmeye çalışırken, en azından sistematik olarak, Almodovar'ın mucizevi bir sentez yarattığı konusunda çok az kuşku duyulmaktadır; muhteşem ticari markasından ve modaya uymaktan vazgeçmeden, Carlos Saura gibi yönetmenlerin ilk dönem ve daha dengeli bir İspanyol karakteristiği konusundaki ilgi ve endişelerini birleştirmeyi başarmıştır. *Canlı Et*'in temeli, tarihte yaşanan korkularla yıpranmış da olsa, acı çekmiş birey ve toplumun gelişimine Sauravari bir ilgi gösterilmesidir. Dolayısıyla, *Canlı Et* yüzeysel değil göz kamaştırıcı değil ciddidir.

Canlı Et endüstriyel bir bağlamda da ciddi derecede önemlidir. Almodovar ancak çok az sayıda filmin İngiltere ve ABD'de dağıtım başarısı elde edebildiği bir zamanda, sanatsal tutku ve ticari etki yaratma konusundaki iddiasında eşsiz bir konuma sahip olmuştur. Almodovar'ın bağımsız bir Fransız şirketi olan Ciby 2000'le uzun süreli bir yapım ilişkisine girmesiyle 4.4 milyon dolar gibi nispeten yüksek bir bütçeyle (Avrupa standartlarına göre) yapılan *Canlı Et*, giderek daha az rastlanır hale gelen estetik ve endüstriyel bir bağımsızlık örneğidir. Gerçekten de Almodovar'ın yapımcı kardeşi Agustin'in de *Screen International*'a söylediği gibi, onun şirketi El Deseo'nun filmleri, alışılmadık bir şekilde, önceden satılmamakta ve dolayısıyla Pedro'yu çekim sırasında mali baskıdan kurtarmaktadır. Hatta Lynch'in *Kayıp Otoban* ve Wenders'in *Şiddetin Sonu* gibi İngilizce diyalogların önemli ölçüdeki avantajlarına sahip olanları dahil olmak üzere, Ciby'nin öteki filmlerinin ticari ve eleştirel olarak çeşitli şekillerde algılanması, küresel düzeyde dağıtım başarısı sağlayan son dönem yabancı dilde film yazarlarından birisi olan Almodovar'ın giderek artan tek başınalığını göstermektedir. Ve sempatiyle yaklaşan İşçi Partisi hükümeti İngiltere'deki yerli filmlerin pazar payını yüzde 5'ten yüzde 10'a çıkarmayı amaçlarken, nispeten sağlıklı bir İspanyol sineması sağ kanat bir yönetim tarafından çok açık bir şekilde taciz edilse de, geçen yıl iç pazardaki payını etkileyici bir şekilde yüzde 17'ye çıkarmıştır. Almodovar'ın başarısının itici

gücü Juanma Bajo Ulloa'nın çılgın farsı *Hava Yastığı* (*Airbag*, 1997) (geçen yıl Londra Film Festivali'nden çekilen) ve de la Iglesia'nın *Perdita Durango*'su (1997) (Javier Bardem'in de başrolde oynadığı) gibi bu türden karışık yerel motifleri benimseme konusunda izleyicileri yüreklendirmiştir. Bu üç filmin üçü de açılış haftalarında sadece Madrid ve Barcelona'da olmak üzere birkaç milyon dolarlık gişe hasılatı elde etmiştir. Bunun tam tersine, İtalya ve Almanya gibi ülkelerin bir zamanlar göğsü kabaran yapımcılarının artık uluslararası piyasalarda neredeyse görünmez olmaları çok anlamlıdır.

O halde, çok sayıda kişi yarı yolda kalırken yirmi yıldan uzun bir zamandır Avrupalı bir kariyer sürdürmesi Almodovar'ın başarısı olmaktadır. Ve o, *Canlı Et*'le 1990'ların sonunda kendisini muzaffer bir edayla, ciddi bir ton taşıyan kusursuz bir stilist olarak yeniden keşfetmeyi başarmıştır. Ciby yapım şirketi yeniden müzakerelere başlamış ve *Canlı Et* bir kez daha Almodovar'ın İspanyol Oscarları'na (*Goya*'lar) göz dikmesiyle yoluna devam ederken, Almodovar'ın geleceği konusunda kuşku duyulmuyorsa, biz şahsına münhasır iki tipik proje (Uma Thurman'ın oynadığı bir Marlene Dietrich biyografisi ve bir gay Western) için umutla ileriye bakabiliriz. *Canlı Et*'in bu ikiz motifi güneş gibi parlamaktadır. Noel yıldızı ve tekerlekli sandalye umut vaat etmeye, krize girmiş Avrupa film endüstrisi için umut tazelemeye ve en ciddi kısıtlamalar altında bile sanatsal hareketlilik konusunda umut vermeye devam etmektedir. Londra Film Festival'ndeki gösterimler sırasında etrafıma bakınırken, sayıları on yıl önce bir Almodovar galasına koşarak gelen gençlerin sayısını bulan, benim gibi kırklı yaşlarda çok sayıda kişi buldum. Belki de Almodovar'la birlikte büyüyen ve Hollywood'un aşırılıklarından bıkan İngiliz İzleyiciler onun gibi daha ustalıklı sertlik cazibeleriyle baştan çıkarılacaktır. Muhteşem bir oluşum ortaya çıkıyor, *Canlı Et* bundan azına layık değildir.

(*Sight and Sound*, Nisan 1998)

13
SİLİKON VE HİSSETME
(*Annem Hakkında Her Şey*, 1999)



PEMBEDEN MAVİYE GEÇİŞ

LA AGRADO: *"Una mujer es mas autentica cuanto mas se parece a lo que ha sonado de si misma."*

LA AGRADO: "Bir kadın kendisiyle ilgili düşlerini gerçekleştirdiği ölçüde gerçek bir kadındır ancak."

Annem Hakkında Her Şey'in iklimsel sekansında Manuela (Cecilia Roth) nihayet, ölen oğlunun transseksüel babası Lola'yla (Toni Cantó) karşılaşır. Ölmek üzereyken filmde yer alan bütün kadınların hayatlarına silinmez bir şekilde damga vuran Lola ona şöyle söyler: "Ben hep ölçüsüz yaşadım, ama artık çok yoruldum."

Almodovar da aşırılıklara dayanan bir meslek hayatı sürdürdüğüne göre, yaratıcı ve ticari olarak onun da yorulduğu kesin bir şeydir. *Annem Hakkında Her Şey* geçen yılın *hit*'i *Canlı Et*'in izinden yürümeye çalışmakta ve kendisinden öncekilerden daha başarılı olduğu konusunda umut vaat etmektedir. Cannes'daki yarışmalarda gösterilen, Almodovar'ın on üç uzun metrajlı filminden biri olan *Annem Hakkında Her Şey* kendisine sadece en iyi yönetmen ödülü kazandırmakla kalmayıp, Cannes'ın genellikle sinik olan izleyicilerinin uzun süre ayakta alkışlamasıyla, Festival'in popüler hit'i olduğunu da kanıtlamıştır. Sadece Fransa'da 1 milyonun üzerinde izleyiciye ulaşan *Annem Hakkında Her Şey*, bütün Avrupa'da Connery ve Zeta Jones'un filmi *Entrapment* (Kurda Tuzak) gibi anaakımdan rakipleriyle yarışmış, dolayısıyla bu da Almodovar'ın İtalyan basınına söylediği, Hollywood'un büyük bütçeli filmlerinin ancak Avrupalılara rahatça ulaşacak bir şeyle (hayal gücü) alt edilebileceği şeklindeki öngörüsünü doğrulamıştır.

Annem Hakkında Her Şey Almodovar'ın olgunluk çağı olan 'mavi dönem'inin (daha gösterişli olan ilk zamanlardaki 'pembe' filmlerine karşı) gevşek üçlüsü diye görebileceğimiz dizinin son bölümüdür. Aynen *Sırrımın Çiçeği*'nde olduğu gibi o da bir kadının üzüntüsü (bu örnekte Manuela'ın kaybettiği sevgili oğlu söz konusudur) üzerine odaklanır; ancak *Canlı Et* gibi o da karmaşık bir konu ve bir saat dakikliğiyle ömür sürdürüp müthiş bir etkileme gücüne sahip karakterler galerisiyle kendisini ortaya koymaktadır. *Annem Hakkında Her Şey* bir 'Almodrama' (Kübalı eleştirmen Cabrera Infante'nin Almodovar'ın yarattığı yeni tarz için kullandığı sözcük) ise, alışılmadık ölçüde ilgiyle karşılanmasının bir sebebi de şudur: Film teorisyenlerine, moda olana bağlılığı ve yeni bir toplumsal eleştiri yükümlülüğü taşıması açısından olduğu kadar müthiş sinemasal tekniği nedeniyle de çekici gelmiştir. İlk dönem filmlerinde olduğu gibi üçlemenin filmlerinde de görüntü yönetmeni Affonso Beato'dur ve besteci (uzun süredir entelektüel Julio Medem'le işbirliği içerisinde olan) Alberto Iglesias ciddi anlamda etkili ve güçlü bir duygusal ton verme konusunda ona yardımcı olmuştur.

Annem Hakkında Her Şey'in açılış jeneriğinde titrek ışıklar yayılmakta ve kamera sağlık malzemelerinin (damlalar ve mavi, kırmızı ve sarı renkli kablolar) üzerinde ağır ağır dolaşırken kaybolmaktadır. Tipik bir tutumluluk ve şıklık kombinezonu olan bu renk kodlaması film boyunca devam edecektir. Manuela'nın (Cecilia Roth) oğlu diva Huma Rojo'dan (emektar Marisa Paredes) bir imza almak için peşinden koşarken, Madrid'deki karanlık ve yağmurlu gecede temel renkler taşıyan bir şemsiyenin altına sığınacaktır. Ve ilk defa görülen bu tıbbi andan sonra gelen filmin ikinci bir teatral kesiti daha stilize edilmiştir: On sekiz yıl önce hamileyken Barcelona'ya kapağı atan Manuela kısa bir süre içinde acımasız bir fahişe olan La Agrado (yeni dahil olan Antonio Sun Juan), hamile bir rahibe olan Rahibe Rosa (genç yıldız Penelope Cruz) ve Katalan bölgesinin başkentinde oynanan *A Streetcar Named Desire* (Arzu Tramvayı) adlı oyunun başrol oyuncusu Huma'nın kendisiyle karşılaşır.

Müthiş yapım değerlerine sahip değilse de marjinal bir ortam, parodik biçimde Almodovar'm ilk dönemdeki 'pembe' renkli tarzını hatırlatmaktadır. *Annem Hakkında Her Şey* de yoğun bir şekilde kendine atıfta bulunan bir filmdir. Son on yıldır doğum yeri olan Arjantin'de çalışan Cecilia Roth, 1982'deki *Arzunun Kanunu*'ndan beri bir Almodovar filminde yıldızlaşamamıştır ve buradaki cesur performansından dolayı garip bir biçimde akıllarda, heyecan verici ve duygusallıktan uzak, nimfomanyak Sexilia olarak kalmıştır. Canlandırdığı Manuela karakteri, muhtemel organ bağışları için aileleri ikna etme konusunda düzenlenen eğitim seminerine katılan bir hemşiredir. Bu, *Sırrımın Çiçeği*'nden bu yana neredeyse kelimesi kelimesine tekrarlanan bir sekanstır, fakat burada ölüm simülasyonu gerçek bir olay için yinelenmektedir. Almodovar takipçileri hayranlarına yönelik küçük ek hareketlerden hoşlanacaklardır: La Agrado'nun Kanal'a ait elbisesi *Yüksek Topuklar*'daki Victoria Abril'inkiyle uyuşmaktadır ve onun 'Ben sahiciyim' şeklindeki meydan okuyan sözü *Kika*'daki Rossy de Palma'nm lezbiyen hizmetçisinin bir yansımasıdır. Sahne ve sahne arkası hayatın ironilerine yönelik bir gözle bakılarak çekilen *Arzu Tramvay*'ının tiyatro sah-

neleri *Arzunun Kanunu*'ndaki Cacteau'nun *La Voix Humaine*'dekileri (İnsan Sesi) akla getirirken, *All About Eve* (Eve Hakkında Her Şey, Joseph L. Mankiewicz, 1950) dublajlı ilaveleri *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'daki *Johnny Guitar*'dan (Nicholas Ray, 1954) alınma Joan Crawford klibinin bir yansımasıdır. Kendi kendine atıf, Almodovar'ın film yapımcılığıyla geçen yirmi yılı aşkın bir zamanda yarattığı zengin, çeşitli ve benzersiz evreni akla getiren yeni çalışmanın sıklığını ve yoğunluğunu artıran bir anlatım stenografisi olarak kullanılmaktadır.

Ancak bu anlatım sentezi (Almodovar'ın erken dönem külliyatının yoğunlaşması ve yer değiştirmesi), sinemasal kaynakların son zamanlardaki bir analitik kullanımıyla uyumlu hale gelmektedir. Konu melodramatik ve teatral bir ambiyans olabilir, ancak Almodovar aktrislerine, İspanyol eleştirmenlerin az şeyle çok şey anlatma yöntemi dedikleri bir 'İsveç' performans tarzını uygulamayı öğretmektedir. Almodovar'ın, "En iyi kadınlar ağlar," şeklindeki inancına uygun olarak, gözyaşı dökmeye eğilimli *Annem Hakkında Her Şey*'in kadınlar topluluğu da, stoacı ve statik bir üzüntü maskesinin arkasında ölüm, felaket ve terk edilme olayıyla karşılaşmakta, daha çok duygusuzluk öne çıkmaktadır. Ve transseksüel San Juan ve diva Paredes'in, teatral olarak korunmuş olsa da, bitkin bir yüzde zamanın izlerini ortaya koyan bazı acımasız yakın çekimleri yer almaktadır. Yine de, Rahibe Rosa'nın, "Prada Rahibeler için mükemmeldir," dediği zamanki gibi, komedinin çok iyi bir şekilde değerlendirilmesi açısından melez bir 'saçma drama'da (Almodovar'ın kendi tanımlaması) hâlâ bir alan vardır.

Bu son zamanlarda genişleyen performans tarzı yelpazesi Almodovar'ın çekim yeri konusunda değişikliğe gitmesiyle uyuşmaktadır. Bugüne kadar emperyal başkent Madrid'le sınırlı kalan filmleri, İngiltere'nin daha yeni girıştiği bir anayasal deneyimi, yani kendisinin çalıştığı dönem boyunca büyük bir demokrasi kazanımı olan İspanyol devletinin desantralizasyonunu göz ardı etmektedir. Bir deniz kıyısı metropolü olan Barcelona da, denize kıyısı olmayan La Mancha'nın yetiştirdiği ve oradan gelmekle hiç pişmanlık duymayan Almodovar'ın objektifinden yansıyandan

asla daha güzel değildir. Tibidabo tepesinden aşağıdaki körfezin gece ışıklarına bakılarak yapılan baygın bir helikopter çekimiyle ortaya konan İspanya'nın ikinci kenti, Almodovar'ın 'film setlerinin en büyüğü' şeklindeki nitelendirmesine haklılık kazandırmaktadır. Gaudi'nin Sagrada Familia'sının kendine özgü kuleleri (ışıkları özel olarak film için yeniden yakılan) suda yüzmekte ve Manuela'nın bindiği taksinin penceresine bir tarafa eğilmiş olarak yansımaktadır. Rahibe Rosa'nın hoşgörüden yoksun annesi son zamanların Katalan sanat *modernismo*'su tarzıyla dekore edilen muhteşem bir evde otururken, La Agrado için seçilen yer vahşi görünümlü fakat çeşitli ırkları barındıran heyecan verici eskiden Barrio Chino olarak bilinen Raval'dır. Montjuic'in bayır aşağı, karmakarışık mezarlığının görüntüsü, Hospital del Mar'ın dümdüz camları ve çelik malzemelerinin görüntüsüyle dengelenmektedir; deniz kenarında bulunan şehrin eski ve modern yüzlerinin ikiz görünümleridir bunlar.

Ancak performans ve sahicilik ne kadar keyif verici bir karışıklığa sahipse, mekân ve mekân değişikliği de o ölçüde el ele gitmektedir. Otomobillerin sanki bir banliyö cehennemi ortamındaymış gibi fahişelerin arasında yavaş yavaş ilerlediği görsel olarak çarpıcı sahne, her ne kadar bu amaç için ektsradan dahil edilen Katalan transseksüelleri (Kastilyalı rahibelerinden daha gösterişli) yer alsa da, Barcelona'da değil Madrid'de çekilmiştir. Sagrada Familia'da, asıl karakter Manuela'ya uyan, fakat bu Katalan bağlamında büyük ölçüde uygun olmayan Arjantin *bandoneon*'unun verdiği duyguyu artırmak amacıyla gösterilmektedir. Barcelona'nın iki dilli statüsü de, oyuncuların yerel dildeki basit selamlama sözcüklerini kullanmaya çalışmasıyla yetinilerek teslim edilmektedir ancak. Yerel politikaya karşı kayıtsız kalan Almodovar gene de Katalan başkentine, kendisine genellikle memleketindekinden daha dostça yaklaşan Katalan basınının olumlu karşıladığı görsel bir aşk mektubu yazmaktadır. Barcelona ve Madrid arasında mekik dokuyan Manuela kadar hareketli olan Almodovar da onun kadar azimli, aşk ve kaybetme konularına eğilmesinde tutarlıdır.

DAYANIŞMA DUYGUSU

MANUELA (Leyendo a Truman Capote): *"Cuando Dios te entregra un don, también te da un latigo. Y el latigo es unicamente para autoflagelarte."*

MANUELA (Truman Capote'u okuyor): "Tanrı sana bir hediye sunarken aynı zamanda bir de kırbaç verir; kırbaçla amaçlanan tek şey de kendi kendini kırbaçlamaktır."

Bu hareket ve hareketsizliğin birbirini kovalaması Almodovar'ın çekimlerinde ve kurgulama tarzında da kendini gösterir. Artık iyi bir sebebi olmadan kamerasını hareket ettirme konusunda ne kadar isteksiz olduğunu belli etmektedir. Oğul Esteban'ın geçirdiği kaza gibi böylesi kilit anlar maksatlı bir sadelikle çekilmiştir: Kamera ölmek üzere olan oğulun bakış açısından, yere doğru sadece yanlara eğilmektedir ve biz yağmurdan sırılsıklam olmuş Manuela'nın çekime girdiğini görürüz. Yine de üç özellik, filmin anlatım ve estetik gücüne gerçek anlamda katkıda bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, çok sayıda sekansta ortaya koyulan duvarlar, döşemeler ve perdeler boyunca devam eden yavaş *pan*'lardır. Konunun gerektirmediği, Ozu'nun ilave çiçek ya da baca çekimleri gibi Almodovar'ın *pan*'ları da, karakterlerinin artık günlük hayatın bir parçası haline gelen ve yer aldıkları ileri derecede renkli mekânlardan ayrılması mümkün olmayan kazalar ağına takıldığını göstermektedir. İkinci teknikse gözden kaybetmedir. Esteban'ın defterinin spirali, farkında olmadan genç adamın ölümüne neden olunmasına trajik ve ironik bir gönderme olarak, Huma'nın rol aldığı tiyatronun parlayan ışıklarında kaybolup gider. Almodovar bir kez daha kapkara bir kanalizasyon girişinden Manuela'nın şehri terk ederken kullandığı giderek derinleşen demiryolu tüneline yönelmektedir. Anlatımın temposu, bir bıçak gibi keskin olan elips, kaba kurguyla hızlandırılır: Manuela'nın kafasının içine girmişiz gibi, onun ilk kayıp ve nihai kurtuluşla ilgili dramına doğru ilerleyen sadece bu temel unsurları tıpkı onun gibi görürüz.

Buradaki final tekniği, ikili çekimdir. Sürekli geniş perde kullanan ve televizyona uygun kompozisyonlarını küçümseyen Al-

modovar'ın çerçeveleri karakterler arasındaki ilişkiyi ayrıcalıklı hale getirir. Başlangıçta anneyle oğlu, televizyonda Bette Davis'i ya da sahnedeki Huma Rojo'yu izlerken olsun, devamlı birarada tutulmaktadır. Daha sonra asıl figür Manuela çerçeveyi cömert bir şekilde yardımcı oyuncularla paylaşacaktır: Huma, Rosa, La Agrado ve Nina, Huma'nın uyuşturucu bağımlısı sevgilisi. Çoklu karakterler, övünülen hızlı çekim ve kurgu arasındaki ilişkilere de odaklanan *Canlı Et*'e yüzeysel bir benzerlik gösteren *Annem Hakkında Her Şey*, burada kendisinden öncekilerden önemli ölçüde farklılık gösterecektir. Çünkü ikili çekimlerin de ortaya koyduğu gibi, karakterler arasındaki bağ cinsellik değil, daha çok dayanışma unsurudur. Belki de Almodovar'ın yarattığı yeniliklerin en çarpıcı olanı Katolik ikonografisini ve ideolojisini laikleştirmesidir. Manuela, yeni bir Kutsal Aile (Sagrada Familia'nın görüntüsüne bu yüzden yer verilmektedir) içindeki Meryem Ana, kuşkulu bir babalıkla dünyaya gelen bir evladın kederli annesidir. Şık kıyafetli Rahibe Rosa (İspanya'nın genç ve gözde oyuncusu Penélope Cruz tarafından kusursuz bir şekilde oynanmıştır) günümüzün, evlilik konumuna sahip olmama ve AIDS'ten kaynaklanan acılar sonucunda ölecektir. Son olarak da, İncil'e dayalı "komşularınızı seviniz" öğüdü, Manuela tarafından canlıları, sevgilileri ve hatta karşılaştığı kadınların bebeklerini bağrına basmakla tam olarak yerine getirilecektir. Fakat o bütün bunları İsa adına değil, Huma'nın sahnede oynadığı Blanche Dubois adına yapmaktadır: Hepimiz yabancıların şefkatine muhtacız.

Bu dayanışma duygusu engellerin ortadan kaldırılmasına dayanır. Oyuncular çerçeve içindeki alanı paylaşıp Manuela tesadüfen karşılaştığı o insanların hayatlarına eğilirken ağır fakat asla sıkıcı olmayan filmin temaları da sınırları olmayan bir birlikte yaşamaya işaret etmektedir. Esteban'ın kalbi hayatın sunduğu nihai bir hediye olan bir başkasının göğsünde çarpar. Tam tersine, babası Lola (aslında Estaban olarak bilinir) Rosa'ya öldürücü bir virüs bulaştıracaktır. Fotoğraflar ve çocuklar oyuncular arasında dolaşırken nihayet mektuplar adreslerine ulaşır. Esteban babasının resmini asla görmez, fakat babası kendi ölümünden önce hiç



Pedro Almodovar *Annem Hakkında Her Şey*'de Antonia San Juan'a (La Agrado) rol gösteriyor (fotoğraf: Teresa Isasi).

görmediği oğlunun bir resmini görür. Huma, Esteban'a o ölümlü gecede verilmeyen imzayı atar. Ve Manuela'nın bakımında, kaybedilmiş babasıyla kardeşinin yerini almak üzere üçüncü bir Esteban (Rosa'nın oğlu) dünyaya gelecektir. Sayfadaki bu türeden karmaşıklıklar şeklindeki saydamsızlık perdede açıkça görülmektedir: Bu, başkalarına yaklaşma tarzımızın doğrudan ve öldürücü sonuçlar doğurmasının gösterildiği açık kalpli bir sinema türüdür. Dolayısıyla yaratıcılık ve doğurma (sinema ve annelik), insanların kendi kendilerini kırbaçlaması için verilmiş Tanrı-hediyesi kırbaçlar olan zorlu unsurlardır.

'Adreslerine ulaşan mektuplar' şeklindeki Lacancı nitelemeyi *Cahiers du Cinéma*'da yer alan, film üzerine yazılmış bir yazıdan aldım. Almodovar'ın başkalarından farklı bir yanı da, filmlerinin nasıl olup da, büyük çoğunluğu *Cahier*'in psikanalitik yaklaşımlarından haberdar bile olmayacak böylesine geniş bir izleyici yelpazesine hitap edebildiği konusudur. İzleyici kitlesi bulma başarısına rağmen *Annem Hakkında Her Şey* kendisini kolaylıkla, özellikle de artık tarzı kimlik olarak değil daha çok performans olarak

gören pek çok eleştirmene akademik bir yorum malzemesi şeklinde sunmaktadır. Antonia San Juan'ın La Agrado'su keyif verici bir sekansta (Huma'nın performansına son verilmiştir), kendi hayat hikâyesini adamakıllı erkek ve kadın özelliklerine sahip bir transseksüel olarak ortaya koymaktadır. Siki olan alçakgönüllü ve cömert bir hatun olarak sahiciliğin gerçek bedellerini ödemeye doğru yol alır: Bedenini oluşturan her parçanın plastik cerrahide bir fiyatı vardır. O ayrıca en gerçek parçalarının silikonu ve duygulan olduğunu da söylemektedir. Fakat bu monologu Almodovar'ın var olduğu söylenen 'post-modernizm'inin, tarz ve yüzey hayranlığının kanıtı olarak almak yanlış olur. Daha çok kıyılarda sürdürülen hayatlara dikkat çekme sevdası olan Almodovar, hümanist olarak adlandırılabilecek, ilginç ve zengin olabilecek başka kimselere karşı bir saygı gösterisi ortaya koymaktadır.

Son zamanların bu radikal hümanizminin Almodovar'ın kendi ülkesi İspanya'da açıkça görülen siyasal sonuçları vardır. Çünkü 'mavi dönem' üçlüsünün final karakteristiklerinden birisi de, en görkemli görsel hazların ortasında bile giderek sosyal meselelerle daha fazla ilgili olmalarıdır. *Sırrımın Çiçeği*'nin duygusal draması, grevler ve hükümet aleyhtarı protestolarla hırpalanmış bir Madrid'de gerçekleşmektedir. *Canlı Et,* Franco rejiminin dayattığı sokağa çıkma yasağıyla başlayıp İspanya demokrasisinin yirminci yılının kutlanmasıyla son bulmaktadır. *Annem Hakkında Her Şey* daha da ileri gitmektedir: Rosa'nın çocuğunun doğumunun Arjantinli bir generalin hapsedilmesiyle çakıştığı söylenmektedir ve AIDS'in Almodovar'ın dayanışma zincirine dahil edilmesi, HIV vürüsü bulaşma oranının İngiltere'dekinden çok daha yüksek olduğu bir ülkede rastlantı olamaz. Sinema dergisi *Fotogramas* tarafından binyılla ilgili düşünceleri sorulan Almodovar, gezisine ilişkin değil, Pinochet'nin eninde sonunda yargılanacağına olan en ciddi arzusuyla cevap vermektedir. Dahası, İspanya'da röportajlar genelde kabul görürken, bazı eleştirmenler Almodovar'ın marjinal karakterlerine sert tepki göstermektedirler. Liberal olduğu söylenen günlük gazete *El Mundo*'daki bir eleştirmen, sadece lezbiyenler, *drag queen*'ler ve uyuşturucu bağımlılarından

meydana gelen bir ulusun yaşadığı Almodovar'ın İspanyasında kendisini heteroseksüel bir adam olarak 'tanımlayamadığı'nı yazmaktadır. *Annem Hakkında Her Şey*, bir yarısı fazla *straight* olan *Canlı Et*'in, Almodovar'ın ilk dönemdeki karşı cinsiyetin rollerini benimseme çalışmasına bir ihanet olduğunu düşünen az sayıdaki yabancı izleyiciyi daha iştahlandırıcı olduğunu gösterebilir. Ancak bazı izleyiciler pek çok yabancının modern İspanya'yı algılamalarını biçimlendiren, aşırı derecede kendine özgü bir film dünyasından ayrı düşünülmesi gerektiğini söylese de, Almodovar'ın adı bir filmi 'açabilen' tek yönetmen olarak bulunduğu bir piyasada, onun anaakım statüsü hâlâ gösterim problemlerini ortaya koymaya devam etmektedir.

Son olarak belki de, *Annem Hakkında Her Şey*'in ABD'de yarattığı etkiler konunun başka yöne çekilmesine hizmet edici niteliktedir. *Eve Hakkında Her Şey*'deki Eve Harrington'dan farklı olarak, iyi kalpli Manuela hayatına sızdığı yıldıza ihanet etmeyecektir ve *Arzu Tramvayı*'ndaki Blanch'dan farklı olarak, Almodovar'ın kahramanları aklı başında olma özelliklerini sonuna kadar korumaktadırlar. Üstelik, *Annem Hakkında Her Şey* oldukça İspanyol bir referansla bitmektedir: Huma, Lorca'nın *Kanlı Düğün*'ündeki anaerkil yasla ilgili rolün provasını yapmaktadır. Prada ve Lorca'yla da aynı ölçüde rahat bir ilişki içinde olan *Annem Hakkında Her Şey*, tarzla duyguyu, silikonla hissetmeyi kolaylıkla kaynaştırmaktadır. Son zamanların olgun ve sınır tanımaz bir yaratıcısı olan Almodovar, İspanya'nın en büyük drama yazarıyla kıyaslanma düzeyine ulaştığını göstermektedir.

(*Sight and Sound*, Eylül 1999)

1993

KİKA

Yapım şirketi: El Deseo S.A. ve Ciby 2000

Baş yapımcı: Agustin Almodovar

Yapım amiri: Alejandro Vazquez

Senaryo: Pedro Almodovar

Görüntü yönetmeni: Alfredo Mayo

Kurgu: José Salcedo

Set tasarımı: Javier Fernandez – Alain Baniee

Kostüm tasarımı: Jean-Paul Gaultier – José Maria Cossio – Gianni Versace

Ses: Jean-Paul Mugel

114 dakika

Oyuncular: Veronica Forque (Kika), Peter Coyote (Nicholas), Victoria Abril (Andrea Caracortada), Alex Casanovas (Ramon), Rossy de Palma (Juana), Santiago Lajusticia (Pablo), Anabel Alonso (Amparo), Bibi Andersen (Susana), Charo López (Ramon'un annesi)

Kika, kataleptik 'ceset'ine makyaj yaptırmak için çağırdığı sırada tanıştığı içine kapalı, iç çamaşırı fotoğrafçısı Ramon'la birlikte yaşayan, hep iyimser bakan bir güzellik uzmanıdır. Ramon'un yurtdışından dönen üvey babası Amerikalı romancı Nicholas Pearce üst kattaki eve taşınır. Ramon'la Nicholas, Ramon'un intihar ettiği günden beri takıntılı olduğu annesinden miras kalan bir malikânede (Youkali) birlikte yaşamaktadırlar. Ramon'la ilişkisinden hoşnut olmayan Kika fırsat buldukça, gizemli ve baştan çıkarıcı bulduğu Nicholas'la sevişmektedir.

Ramon'un da sırları vardır: Kika'dan önce, eski bir psikolog olan polis muhabiri Andrea Caracortada'yla (Yaralı Yüz) ilişkisi olmuştur. Andrea'nın yüzündeki bir yara ve yüreğindeki müthiş kinle ayrılmasıyla, ilişkileri dramatik bir şekilde sona erer. Bir motosikleti ve siyah renkli plastik bir kıyafeti olan Andrea, televizyonda "Günün En Kötüleri" adıyla yayınlanan bir reality show için seçilen suç dosyaları üzerinde durur, kurbanlarla ve işlenen suçların failleriyle sansasyonel görüşmeler yapar.

Andrea memleketinde düzenlenen bir dini festivale katılmak için izin aldığı sırada hapishaneden kaçan tecavüz suçu hükümlüsü ve akli dengesi bozuk Pablo'nun peşine düştüğü sırada Kika'yla karşılaşır. Kika'nın hizmetçisi Juana, Pablo'nun kız kardeşidir (Kika bu durumu bilmez) ve Kika'nın evi, Pablo'nun hapishaneden kaçtığı sırada kapısını çaldığı ilk evdir. Kika'ya âşık ve dobra dobra konuşan bir lezbiyen olan Juana, uyuyan hanımefendisini Pablo'nun doymak bilmez cinsel ilişki iştahından korumak için elinden geleni yapar ve ona, ihtiyaçlarını kendisinin karşılayacağı şeklinde söz verir. Pablo'nun saklanmak için oradan gitmesine karar verir ve ona Ramon'un kameralarından birini çal-

masını söyler; olaya hırsızlık süsü vermek için de kendisine sert bir yumruk atmasını ve bir sandalyeye bağlamasını ister. Juana bağlı ve baygın haldeyken Pablo, polis gelip Kika'yı kurtarana kadar ona defalarca tecavüz eder. Andrea'nın sahneye geldiği sırada Pablo oradan kaçar. Kika, Andrea'nın ısrarcı sorularına cevap vermeyi öfkeli bir şekilde reddeder ve olayı geride kalmış bir konuya dönüştürmeye çalışır; ancak komşu bir dikizcinin çektiği video görüntülerini göndermesi ve bunların TV'de yayınlanmasıyla aşağılanır, oradan uzaklaşıp gider.

Andrea'nın, Ramon'un videoları ve Nicholas'ın son günlerde yazdığı elyazıları üzerinde yaptığı araştırmalar, Nicholas'ın birden fazla cinayet işlemiş olabileceği konusunda kuşku duymasına yol açar; sansasyon amaçlı röportaj yapma umudunu yitirip onu, Ramon'un daha önce ölü birini bulduğu ve kendisine annesinin öldürülmesiyle ilgili kanıt sağladığı Youkali'ye kadar takip eder. Ramon bir başka kataleptik baygınlık halinde yerde yatarken Andreas içeriye dalar ve Nicholas'la giriştiği mücadelede ölür. Kika, Ramon'un bir mektubundan hareketle Nicholas'ın ölmeden önce yapacağı itirafları duyma şansı yakalayacağı bir zamanda eve gelir ve Ramon'u ayıltır. Ancak onu hastaneye götüren ambulansı takip ederken yolda kalmış bir otostopçuyu arabasına alır ve günbatımına doğru yola devam eder. (Rikki Morgan)*

1995

LA FLOR DE MI SECRETO (SIRRIMIN ÇİÇEĞİ, 1995)

Yapım şirketi: El Deseo S.A. ve Ciby 2000

Baş yapımcı: Agustin Almodovar

Yapım amiri: Esther Garcia

Senaryo: Pedro Almodovar

Görüntü yönetmeni: Affonso Beato

Kurgu: José Salcedo

Müzik: Alberto Iglesias

Set tasarımı: Wolfgang Burmann – Miguel Lopez Pelegrin

*) *SS*, Eylül 1994.

Kostüm tasarımı: Hugo Mezcua – Max Mara ve Sportmax – Ermenegildo Zegna

Ses: Bernardo Menz

107 dakika

Oyuncular: Marisa Paredes (Leo), Imanoal Arias (Paco), Juan Echanove (Angel), Carmen Elias (Betty), Rossy de Palma (Rosa), Chus Lampreave (Anne), Joaquin Cortés (Antonio), Manuela Vargas (Blanca)

Leo Macias, Amanda Gris takma adıyla çok satan bir roman dizisi yazmaktadır. Ancak yaptığı yazılı anlaşmanın gerektirdiği şekilde mutlu sonla biten hikâyeler yazıp veremez. Bunun yerine ağır ve acımasızlıklarla dolu kaza ve cinayet konularının yer aldığı hikâyeler yazar. NATO görevlisi olarak Brüksel'deki barış gücünde yer alan Paco'yla evliliğinden kaynaklanan sorunların etkisi altındadır; kendisini genellikle fena halde yalnız hisseder.

Bir akşam psikolog arkadaşı Betty, Leoy'ya, yayıncılık işine girmesine ve *El Pais*'nin kültürel yayınlar departmanının editörü Angel'le görüşmesini tavsiye eder. Leo evindeki bazı müsveddeleri gözden geçirir. Sadık hizmetçisi Blanca'nın, eski işi olan Flamenko dansçılığına geri dönmesini isteyen oğlu Antonio annesini ziyaret eder. Bu sırada Loe'nun bir roman müsveddesiyle damarlı akikten küpelerini çalar.

Angel'le buluşan Leo, yanında farklı bir roman ve iki yazı getirir. Angel ona Amanda Gris üzerine bir yazı yazmasını teklif eder, ancak Leo yazardan nefret ettiğini söyler. Sonra, aralarındaki bitmek bilmez kavgalardan şikâyet ederek evhamlı annesiyle birlikte yaşayan kız kardeşini ziyaret eder. Rosa miskin bir kocayla uğraşıp dururken, anneleri Madrid'te kendisini boşlukta hisseder ve doğduğu toprakları özler. Angel, Leo'nun çalışmasını çok beğenir ve ona bir ücret ödemeyi teklif eder; ancak Leo bu konuda bilgi vermek üzere Paco'yu aradığında, o soğuk ve ters cevaplar verir. Derken Leo'nun yayıncıları onu, daha keyifli bir şey yazmazsa gerçek kimliğini açıklamakla tehdit ederler. Bıkmış usanmış haldeki Leo bir başka takma isim altında Amanda Gris hakkında sert bir eleşti-

ri yazısı kaleme alır. Paco bir günlük izni olduğunu söyler ve bunun üzerine Leo'nun hemen keyfi yerine gelir. Fakat Paco'nun duş alıp elbisesini ütülettikten sonra gitmesi gerektiğini söylemesiyle her şey biter. Çift aralarında tartışır ve Paco, evliliklerinin bittiğini söyleyerek evden ayrılır. Umutsuzluğa kapılan Leo yarım kutu uyuşturucu hap yutar; ancak köyüne dönmeye karar verdiğini söyleyen annesinden gelen bir telefon mesajıyla kendine gelir. Bir öğrenci gösterisinin ortasından güçlükle ilerleyen Leo, Angel'le karşılaşır ve kendisini onun kollarına bırakır. Leo, Angel'in evinde gözlerini açarak, kendisinin Amanda Gris olduğunun ifşa edilmesinin şaşkınlığını yaşar. Betty, Leo'nun yanma gelerek ona, Paco'yla ilişkisinin olduğunu fakat Leo'yu düşünerek bu ilişkiyi bitirdiğini itiraf eder. Leo kederli bir şekilde annesiyle birlikte köyüne döner ve orada yavaş yavaş güç toplayıp kendine gelir.

Sonra, yayıncı yeni romanlarının coşkusunu yaşaması için ona telefon eder; şaşkınlık içerisinde kalan Leo, romanları yayınladığını itiraf eden Angel'den bilgi alır. Angel'in aşkını itiraf etmesinin ardından, Blanca ve Antonio'nun Madrid'deki muhteşem dans gösterisine katılırlar. Bir akşam Leo'yu ziyaret eden Antonio, gösterisinin finansmanını sağlamak için onun eşyalarını çaldığını itiraf eder. Leo onun özrünü kabul eder, fakat cinsellikle ilgili talebini geri çevirir. Leo çok geçmeden Angel'in evine uğrar; karşılıklı kadeh kaldırıp öpüşürler. (Peter Matthews)*

1997

CARNE TRÉMULA (CANLI ET)

Yapım şirketi: El Deseo S.A. ve Ciby 2000/France 3

Baş yapımcı: Agustin Almodovar

Yapım amiri: Esther Garcia

Senaryo: Pedro Almodovar (Ray Loriga ve Jorge Guerricaechevarria'yla birlikte)

Görüntü yönetmeni: Affonso Beato

Kurgu: José Salcedo

*) SS, Şubat 1996.

Müzik: Alberto Iglesias
Sanat tasarımı: Antxon Gomez
Kostüm tasarımı: José Maria de Cossio
Ses: Bernardo Menz
100 dakika
Oyuncular: Francesca Neri (Elena), Javier Bardem (David), Liberto Rabal (Victor), Angela Molina (Clara), José Sancho (Sancho), Penélope Cruz (Victor'un annesi)

Madrid 1970. Genç bir fahişe, sokağa çıkma yasağının uygulandığı sırada bomboş sokaklarda yol alan bir otobüsün içinde Victor adında bir çocuk doğurur. Yirmi yıl sonra Victor bir İtalyan diplomatın uyuşturucu bağımlısı kızıyla ilişkiye girmiştir, fakat kız bu olayı zar zor hatırlar. Eve David ve Sancho adında iki polis gelir. David vurulur, Victor ise hapishaneye girer. İki yol sonra Victor, David'i görür; belden aşağısı tutmamaktadır ve artık aklı başında bir kadın olan Elena'yla evlidir, Barcelona Özürlüler'de basketbol oynamaktadır. Victor intikam almaya karar vermiştir.

Victor hapishaneden çıktıktan sonra, babasının cenaze töreninde Elena'yı görür ve daha sonra gönül ilişkisi sürdüreceği, Sancho'nun karısıyla karşılaşır. Victor, Elena'nın çalıştığı çocuk yuvasında işe girer. David, Victor'la hesaplaşmaya çalışırken Victor ona, kendisini vuran (David'in Clara'yla ilişkisi nedeniyle intikam almak istediğinden) kişinin gerçekte Sancho olduğunu açıklar. Elena, Victor'la yatağa girer. Bu arada Clara, Victor'la birlikte olmak için, evden ayrılmasını engellemeye çalışan Sancho'yu vurmaya karar verir. Elena, David'e, Victor'la olan ilişkisini itiraf eder. Bunun üzerine David, Clara'nın Victor'la ilişkisinin olduğunu söylemek için onun evine gider ve duyduklarından ciddi şekilde yaralanan Sancho rakibini öldürmeye gider. Ancak evde Victor'u değil, Clara'yı bulur ve birbirlerini vururlar. Bir süre sonra Elena bir taksede Victor'un oğlunu doğurur. Victor çocuğuna, yeni bir İspanya'da dünyaya gelmekle ne kadar şanslı olduğunu söyler. (José Arroyo)*

*) *SS*, Mayıs 1998.

1999

TODO SOBRE Mİ MADRE (ANNEM HAKKINDA HER ŞEY)

Yapım şirketi: El Deseo S.A. ve Ciby 2000/France 3

Baş yapımcı: Agustin Almodovar

Yardımcı yapımcı: Michel Ruben

Yapım amiri: Esther Garcia

Senaryo: Pedro Almodovar

Görüntü yönetmeni: Affonso Beato

Kurgu: José Salcedo

Müzik: Alberto Iglesias

Sanat tasarımı: Antxon Gomez

Kostüm tasarımı: José Maria de Cossio ve Sabine Daigeler

Ses: Miguel Rejas

101 dakika

Oyuncular: Cecilia Roth (Manuela), Marisa Paredes (Huma Rojo), Candela Peña (Nina), Antonia San Juan (La Agrado), Penelope Cruz (Rahibe Rosa), Rosa Maria Sardá (Rosa'nm annesi), Toni Cantó (Lola, 'Öncü'), Eloy Azorín (Esteban), Fernando Fernán Gómez (Rosa'nın babası)

Manuela, Madrid'de yaşayan yalnız bir kadındır. Oğlu Esteban'ı on yedinci doğum gününde, Huma Rojo'nun baş rol oynadığı *Arzu Tramvayı* adlı oyunu izlemeye götürür. Oyunun bitiminde bir imza almak için beklerler. Esteban'a babası hakkında, kendisinin doğumundan önce öldüğü bilgisi dışında hiçbir şey anlatmayan Manuela oğluna, bir zamanlar babasının Stanley'inde Stella'yı oynadığını itiraf eder. Eve döndüklerinde bu konuyu daha uzun boylu anlatacağına ilişkin söz verir. Huma ve birlikte oynadığı Nina dışarıya çıkıp bir taksiye binerler. Peşlerinden koşan Esteban'a bir araba çarpar. Esteban ölür ve Manuela onun organlarını bağışlar. Ardından Esteban'ın son arzusu olan, Barcelona'da babasını bulup ona oğlundan söz etme düşüncesini gerçekleştirerek onu onurlandırmaya karar verir. Gittiği bir yerde Esteban'ın babasını ararken, müşterisi tarafından dövülen bir travestiye yardım eder. Travesti yirmi yıl önce Manuela'yla birlikte yaşayan La

Agrado çıkar ve cinsiyet değiştirip Öncü Lola adını almadan önce, Esteban'ın babasının adı da Esteban'dır. La Agrado, Manuela'ya sırf La Agrado'ya ait olan şeylerden kurtulmak için Lola'dan hastalık kaptığını söyler. Manuela, Rajo'nun yanında asistan olarak iş bulurken La Agrado hayatını değiştirmeye ve akıl danışmak için Rahibe Rosa adında bir hemşireyle görüşmeye karar verir. Rahibe Rosa, Lola'dan hamiledir ve HIV vürüsü kapmıştır. Manuela hamilelik sürecinde, doğum sırasında ve nihayet ölüm döşeğinde Rosa'nın bakımını üslenir. Sonunda AIDS'in Lola'yı yiyip bitirdiği görülür. Çocuk HIV+ olarak dünyaya gelir. Manuela, Esteban adını alan çocuğu büyütmeye karar verir. Manuela, ölümünden önce Lola'yı yeni doğan Esteban'la tanıştırır ve ölen Esteban'dan bahseder. Daha sonra Üçüncü Esteban virüsü doğal bir şekilde nötralize etmiştir. (José Arroyo)*

*) *SS*, Eylül 1999.

GÜNCELLEŞTİRİLMİŞ KAYNAKÇA

Bu kitabun ilk basımından bu yana, popüler ve akademik çalışmalar olarak Almodovar üzerine yayınların sayısında büyük bir artış oldu. Buna paralel ve hoş bir gelişme olarak, El Deseo her filmin gösterimiyle ilgili yazılar yayınlamaya başladı ve bunlar İngilizce'ye çevrildi. Bu çalışmalar Almodovar'ın kamuoyuna ulaşmayan uzun uzadıya yazılmış yazılarıyla biraraya getirilerek basın bültenleri şeklinde yayınlanmaya devam etmektedir. Bu güncelleştirilmiş kaynakça, bu alana önemli katkısı olan bazı çalışmaların bir listesinden ibarettir. Vernon ve Morris'in mükemmel yazı koleksiyonu (bkz. aşağıda), ABD'de çıkan yayınlarla sınırlı geniş bir kaynakçayı kapsamaktadır.

Almodovar, Pedro, *The Flower of My Screet* (senaryo), Londra, 1997.
———, *Todo sobre mi madre* (senaryo), Madrid, 1999.
Arroyo, José, "The Auteur and the National Cinema" (eleştiri yazısı), *Tesserae*, 2, 1996, s. 169-174.
———, *Canlı Et*'le ilgili eleştiri yazısı, *Sight and Sound*, Mayıs 1998, s. 50-51.
———, *Annem Hakkında Her Şey*'le ilgili eleştiri yazısı, *Sight and Sound*, Eylül 1999, s. 40.
Caughie, John, "Becoming European: Art Cinema, Irony, and Identity", ed. Duncan Petrie içinde, *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*, Londra, 1992, s. 32-44.
Colmeiro, José F., "Del rosa al negro: Subtextos culturales en *La flor de mi secreto*", *Arizona journal of Hispanic Cultural Studies*, 1, 1997, s. 115-128.l
Deleyto, Celstino, "Post-modernism and Parody in Pedro Almodovar's *Mujeres al borde de un ataque de nervios*", *Forum for Modern Language Studies*, 31.1, 1995, s. 49-63.
Eng, David, "Fractured by Voices: Technologies of Gender in Pedro Almodovar's *Mujeres al borde de un ataque de nervios*", ed. George Cabello Castellet, Jaume Marti Olivella ve Guy H. Wood, *Cine-Lit II: Essays on Hispanic Film and Fiction*, Portland, Oregon, 1995, s. 146-154.
Escudero, Javier, "Rosa Montero y Pedro Almodovar: miseria y estilizacion de la movida madrileña", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2, 1998, s. 147-161.
Evans, Peter, "Almodovar's *Matador*: Gender, Subjectivity, and Desire", *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, 1993, s. 325-335.
———, *Women on the Verge of a Nervous Breckdown*, Londra, 1996.
Fuentes, Victor, "El cine de Almodovar y la postmodernidad española (logros y limitites)", ed. George Cabello Castellet, Jaume Marti Olivella ve Guy H. Wood, *Cine-Lit: Essays on Hispanic Film and Fiction*, Portland, Oregon 1995, s. 209-218.
Hanson, Ellis, "Technology, Paranoia and the Queer Voice", *Screen*, 35.2, 1993, s. 137-161.
Holguin, Antonio, *Pedro Almodovar*, Madrid 1994.
Keown, Dominic, "Ethics and Aesthetics in Almodovar's *Matador*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 69, 1992, s. 345-353.
Matthews, Peter, *Sırrımın Çiçeği*'yle ilgili eleştiri yazısı, *Sight and Sound*, Şubat 1996, s. 40.

Morgan, Rikki, "Dressed to Kill" [*Tacones lejanos* üzerine], *Sight and Sound*, Nisan 1992, s. 28-9.

———, *Kika*'yla ilgili eleştiri yazısı, *Sight and Sound*, Temmuz 1994, s. 48.

Mudrovic, William Michael, "The Law of the Father in Pedro Almodovar's *La ley del deseo*", *Letras Peninsulares*, 7.1, 1994, s. 333-350.

Smith, Paul Julian, "Almodovar's Women", *Vision Machines: Cinema/Media/Representation*, Durham NC 1997, s. 178-195.

Strauss, Frédéric, ed., *Almodovar on Almodovar*, Londra, 1996.

Triena Toribio, Nuria, "Almodovar's melodramatic Misé-en-Scène: Madrid as a Setting for Melodrama", *Bulletin of Hispanic Studies*, 73.2, 1997, s. 179-189.

Varderi, Alejandro, *Severo Sarduy y Pedro Almodovar: Del barroco al kitsch enla narrativa y el cine postmodernos*, Madrid, 1996.

Vernon, Katleen, "Melodrama against itself: Pedro Almodovar's *What have I Done to Deserve This?*", *Film Quarterly*, 46.3, 1993, s. 28-40.

———, "Scripting a Social Imaginary: Hollywood in/and Spanish Cinema", ed. Jenaro Talens ve Santos Zunzunegui, *Modes of Representation in Spanish Cinema*, Minneapolis, 1998, s. 319-329.

———, ve Barbara Morris, ed., *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodovar*, Westport, Conn., 1995.



ALMODOVAR SINIRSIZ ARZU

"Almodovar'ın bugüne kadar çektiği filmler, karmaşık ve sofistike bir tarzda pek çok hayati konuyu (toplumsal cinsiyet, milliyet, eşcinsellik) ele alan bir gövde meydana getirmektedir. Ve bu konuların hepsi tartışma yaratmıştır. Dolayısıyla Almodovar, sinemasında kadını sürekli olarak merkeze alan bir 'kadın yönetmeni' (sıklıkla iltifat gibi görünen bir eleştiri) diye bilinmektedir; oysa Almodovar çok sık bir şekilde, aynı kadınları aşağılayıp fetişize ederek kadın düşmanlığı yapmakla da suçlanmaktadır...

"Akıcılığı ve performansıyla, her türden sabit konuma düşmanca karşı çıkışıyla tanınan Almodovar, özün akademik feminist, azınlık ve queer teorisinde çok bildik bir hale geldiği sezgisiyle, kimlik ve öz konusundaki eleştiriyi önceleyen bir yerde durmaktadır."

agora kitaplığı • 335
ISBN 978-605-103-130-9
sinema • 49
www.agorakitapligi.com