

## PEPPERMINT FRAPPÉ

Cem Kayalığıl

Julián (José Luis López Vázquez) doğup büyüdüğü İspanyol kasabası Cuenca'da kalmayı seçmiş, yalnız yaşayan, orta yaşlı ve iyi halli bir doktordur. Çocukluk arkadaşı Pablo'nun (Alfredo Mayo) büyük şehirden Cuenca'ya gelmesi üzerine buluşurlar. Pablo'nun annesine ve Julián'a bir sürprizi vardır: Kendisinden epey genç bir kadınla evlenmiştir. Eşi Elena (Geraldine Chaplin), yaşıyla gelen neşeli girginliğinin ötesinde, günün modasını yansıtan kıyafetleri, makyajı ve sarışınlığıyla da çarpıcı birisidir. *Adeta*, filmin girişinde gösterilen (Julián için olan önemlerini sonradan göreceğimiz) moda dergilerinden çıkıp gerçek dünyaya gelmiş *gibidir* – desek tam doğru olmayacak: Çünkü Saura'nın kamerası Elena'yı bize, Julián'ın öznel dünyasının içinden tanıtır; bu bakışta (Julián'ın bakışı, bize verilen bakış) Elena, *sahiden* moda dergilerinden çıkmadır, “gibi”si fazladır. Taşralı kalmış Julián'ın baskılanmışlığı, düşlenen kadının sahiden karşısına çıkması —somutlaşması— ama halen ulaşılır olmaması olgusallığında bir kriz durumu yaratır. *Peppermint Frappé* buradaki gerilimi ve bunun öznel çözümünü işler.



Elena'nın filmde görüldüğü ilk sahnesine girişi evin merdivenlerinden inmesiyle olur; aşağı katta oturan Julián'ın durduğu noktadan yapılan çekimde çerçevenin sabit tutulması, Elena'nın bedenini —hemen değil— adım adım ortaya çıkartır, yüzünün gözükmemesini en son ana bırakır ve onun Julián'ın dünyasına ayak basmasına bir törensellik kazandırır. Julián'ı Elena'ya şaşkınlıkla bakar halde izleriz. Filmi seyrederken kısa bir süre için bu şaşkınlığı iki şekilde yorumlayabiliriz: Julián şaşkıncıdır, çünkü Elena'nın güzelliğiyle büyülenmiştir veya Julián şaşkıncıdır, çünkü Elena Julián'ın yanında çalışan hemşire-sekreter Ana'ya çok benzemektedir (Elena'nın aksine esmer ve tutuk olan Ana'yı da **Geraldine Chaplin** oynamaktadır). Ama bu iki yorum da geçersizdir; Julián'ın bu sahne bağlamındaki şaşkınlığı başka bir şeye dayanmaktadır: Araya giren ve hikaye zamanı ve dünyasına yabancı olan siyah beyaz bir dış mekan çekiminde **Saura**, kadın oyuncusunu bize, sarışın haliyle ve aynı beyaz elbise içerisinde, kalabalık bir erkek grubuyla birlikte bando davulu çalarken gösterir. Yani —galiba— Julián Elena'yı daha önce görmüştür (gördüğümüz çekim —galiba— bir geriye dönüştür). İkisi baş başa kaldığında Julián önceden tanışıp tanışmadıklarını Elena'ya sorar. Elena böyle bir şey hatırlamıyor gibidir ama bu o noktada pek de net kılınmaz; Elena belki yalan söylüyordur, belki gerçekten hatırlayamamıştır, kimbilir? Julián'ın yanısıra biz de şüpheyeye düşeriz.



Mesele ancak bir sonraki baş başa kalışlarında detaylandırılacaktır. Julián Elena'ya anlatır: Bir keresinde Calanda'ya gitmiştir. O kasabadaki paskalya

kutlaması geleneği, erkeklerin (sadece erkeklerin) 24 saat boyunca sürekli davul çalmasına dayanıyordu; ama Julián izlediği kutlamada, erkeklerin arasında bir başına davul çalan beyaz elbiseli sarışın bir kadın görmüştür ve o kadının da Elena'dan başkası olması mümkün değildir. Zaten Elena'nın elindeki yara da o kadar süre baget sallamış olmasından kaynaklı olmalıdır. Elena bu hikayeyi eğlenceli bulur ama doğrulamaz; Calanda'ya hiçbir zaman gitmemiştir ve yarasının baget tutmakla bir ilgisi yoktur. Julián ile Elena arasındaki bu anlaşmazlık filmde bir-iki kez daha yinelenecek, ama herhangi bir değişiklik göstermeyecektir.



**Saura** buradaki hassas denge noktasında yalpalamadan durmayı, iki başoyuncusunun zarif oyunculuklarının da yardımıyla çok iyi kotarır: Anlaşmazlığı doğru bir sıklık ve zamanlamayla yineler, fazla zorlamadan değerlendirmeyi bilir. Buna koşut olarak, bize göre bariz olan Elena-Ana benzerliğini, filmin karakterlerinin gözünde neredeyse önemsiz bir öğeymiş gibi kullanır: Pablo Ana'yla bir kez karşılaşır ve onu Elena'ya benzeyen birisi olarak görmez; Ana'nın Elena'nın fotoğraflarına bakarkenki tepkisi bize gösterilmez, yani filmde konu edinilmez; Julián'sa kadınlar arasında bir benzerlik yakalamış gibi davranır ama aslında fark ettiği, Ana'nın Elena'ya *dönüştürülebilme* potansiyelidir ki bu da, malum, Ana'nın Elena'ya *benzemeyişinin* ön kabulünü içerir (egzersiz aletinde ileri geri giderek kürek çeken Ana'nın bedensel rahatsızlığı ile pistte uçarıca dans eden Elena'nın coşkun rahatlığı arasında, her ikisinde de aynı dairesel kamera hareketinin kullanımıyla, açık bir karşıtlık kurulur). Hatta, bence, ortada *diegetic*

bir benzerliğin bulunmadığını söylemek de pekala meşrudur (aksi halde Pablo'nun da fark etmesi, yahut Julián'ın Calanda'dayken veya hemen Calanda dönüşünde dikkatini çekmesi gerekirdi). Öyleyse, **Saura**'nın aynı oyuncuyu iki ayrı rolde oynatması, *bir*, teknik rahatlık sağlar (Ana'nın Elena'ya dönüşmesini yapımsal açıdan kolaylaştırır ve dönüşümün kabul edilirliliğini güçlendirir) ve *iki*, Julián'ın arzu nesnesi olan kadınların Julián'ın *gördüğü biçimle* bize yansıtıldığını vurgular.



Bu yönetmenlik hünerleri sayesinde, Calanda'da görülen kadının Pablo'yla evlenmiş olan Elena olmadığına ikna oluruz. Bununla birlikte işin polisiye boyutunun, yani o kadının nesnel kimliğinin ve varlığının önemsizliğini de kavrarız. Soru, arzulanabilir birisinin Julián'ın bencil düşselliğine boyun eğip eğmeyeceğidir ve —bunun karşı açısında— gerçek, ancak cevaz verenin Julián tarafından arzulamakla ödüllendirileceğidir. Bir adım geriye çekilip toplama baktığımızda **Saura**'nın hanesine yazmamız gereken başarı, Julián'ın gerçekliğini yaratan saplantının, ağdalı bir stilizasyona başvurulmadan ve ahlaki bir pozisyon alınmadan işlenebilmiş olmasıdır.

Filmin sinema tarihindeki yeri, kâh anekdotal çerçevede kâh **Saura**'nın profesyonel ve romantik beraberlikleri bağlamında saptanır. İyi bilinen anekdot; **Saura**'nın **Buñuel**'in memleketi Calanda'ya yaptığı ziyarette, paskalya kutlamasında bir kadının davul çaldığını görmesi, gerçekten istisnai olan bu durumdan çok etkilenmesi ve **Peppermint Frappé**'nin fikrinin buradan doğmuş olmasıdır. **Saura**'nın çok saygı duyduğu **Buñuel**'e zaten bir film adama sözü vardır,



taş böylece gediğini bulmuştur (film içi göndermeler de cabasıdır). Başka bir anekdot ise (aşağıda anacağım **Eichenlaub** kitabından aktarıyorum), Mayıs '68 olayları patlak verince **Saura**'nın sokak hareketine destek vermek için kendi filmi Cannes FF'den çekmeye çalışmasıdır. Talep kabul görmeyince yönetmenin duruma yerinde müdahale etmesi, gösterim sırasında projeksiyon odasına dalması ve makineyi zorla durdurması gerekmiştir. Profesyonel ve romantik beraberlikler cephesine baktığımızda senaryo yazarı **Rafael Azcona**'nın (gerçi bu filmdeki katkısı kısıtlı tutulmuştur) ve tabii ki **Geraldine Chaplin**'in anıldığını görürüz: **Peppermint Frappé**, **Saura** filmografisinin (ve biyografisinin) bu iki önemli isminin yönetmenle ilk kez bir araya gelişini temsil eder (**Saura Azcona**'yla 7, **Chaplin**'le 12 yıl süresince birlikte çalışacaktır).

Bunlar bir tarafa, film **Saura**'nın bir önceki işi **Av**'ın (La Caza, 1966) ardından uluslararası çevrede kendisinden bekleneni *özellikle vermediği* ilk film olduğu için de önemlidir. **Franco**'ya ve onun artık eli ayağı tutmamaya başlamış totaliter rejimine ne olacağının öngörülemediği dönemde gerçekçi İspanyol filmleri, çürümüş düzeni tam içinden dışarıya yansıtmaları yönünden onay görürler. Beklenti, yeni İspanyol sinemasının **Av** gibi —veya **Miguel Picazo**'nun **Tula Teyze**'si (La Tía Tula, 1964), **Basilio Martin Patino**'nun **Berta'ya Dokuz Mektup**'u (Nueve Cartas a Berta, 1965) gibi— *alegorik siyasal şamarlar* olarak yorumlanan filmleri üretmeyi sürdürmesidir. (Yorumun haklılığı, yani bu filmlerin ne kadar alegorik olduğu tartışmalıdır ve tartışılmalıdır.) Doğrudan böyle olmasa da buna yakın bir şeyin gerçekleşebilmesi için yönetmenlerin sansür mekanizmasını baypas edecek yöntemleri içselleştirmeleri, onun için de 1970'lerin gelmesi gerekecektir. Ama **Saura** örneğinde **Peppermint Frappé** ve onu takip eden iki filmde siyasal dile veya imalara olabildiğince sırt çevrilmiş olmasında, sansürlenme çekincesinden ziyade, başka bir şeyler söyleme, kendini **Franco**'yla ve İspanya gerçeğiyle sınırlamama, yani *o kadar da İspanyol olmama* isteği baskındır (bunu **Saura**'nın söyleşilerinden biliyoruz). Denebilir ki **Peppermint Frappé**'deki yüzeysel tarihdışılık (yüzeysel, çünkü biraz kazıyınca belli bir ölçüde tarihsellik saptanabilir) ve toplumsallaştırılmaz veya siyasallaştırılmaz öznellik/öznelik, varlıklarını, sansürden çok önce **Buñuel**'in etkisine borçludur. 50 yıl sonra geriye dönüp baktığımızda, **Saura**'nın bu etkiyi, bireyin zihinsel gerçekliğine ilişkin özgün işitsel-görsel ifade yollarını keşfetme çağrısı olarak yorumlamış olduğunu gözlemliyoruz. **Lezzetler Bahçesi**'yle (El Jardín de las

Delicias, 1970) başlayan bir sonraki dönemde buradaki biçeminden ödün vermeden *siyasal da olabilen* yapıtlar kurabilmesi de bizim için, **Saura'nın *Peppermint Frappé***'yle adımlamaya koyulduğu sahanın verimliliği hakkında bir göstergedir.

Bulabilenler için **Hans M. Eichenlaub**'un **Carlos Saura**'sındaki (AFA, 1985) ilgili bölüm, **Peppermint Frappé** hakkında Türkçe kaynak gereksinimini bir nebze giderebilir (kitabın özgün dili Almancadır). İngilizce kaynak olarak **Marvin D'Lugo** imzalı **The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing**'in (1991) **Peppermint Frappé** bölümü, bu film üzerine doğru derinliğe inebilmiş iyi bir çözümler sunar. **Linda M. Willem** "Encircling Linearity in Carlos Saura's *Peppermint Frappé*" isimli makalesinde (**Romance Languages Annual**, 1999 [[bağlantı için tıklayın](#)]) filmin anlatısal yapısının görüldüğü kadar basit olmadığını teşhir ederek dikkate değer bir iş çıkarır.