

ACI VARSA ALMODÓVAR

Cem Kayalığıl

Acı ve Zafer (Dolor y Gloria)

Yönetmen: Pedro Almodóvar

Senaryo: Pedro Almodóvar

Görüntü Yönetmeni: José Luis Alcaine

Kurgu: Teresa Font

Oyuncular: Antonio Banderas, Penélope Cruz, Asier Etxeandia,
Nora Navas, Leonardo Sbaraglia

2019 / 113' / İspanya



Almodóvar *Acı ve Zafer*'de, film yönetmeni Salvador Mallo'nun (**Antonio Banderas**) içinde olduğu yaratım bunalımını gösteriyor ve bunu aşmasının hikayesini anlatıyor. Açılışla birlikte Salvador'u arazlı cismiyle tanıyoruz: Bize, sırtını yukarıdan aşağıya kat eden bir ameliyat izi gösteriliyor. Sonrasında, ruhsal, sinirsel ve kassal nice sorun yaşadığını Salvador'un ağzından (anlatıcı dış ses)

duyuyoruz. Hareket kısıtlılıklarının görsel betimleri, onun, tutuk ve katı bir bedene hapsediğini vurguluyor; belli ki Salvador'un gündelik deneyimini, yaşadığı kapsamlı sancı ırılıyor. Filmin ileri bir noktasındaki bir replikten öğreneceğimiz üzere kahramanımız, annesinin dört sene önceki vefatı üzerine hal değiştirmiş ve iki sene önce geçirdiği omurga füzyonu ameliyatıyla da bu yeni hale çakılmış kalmış. Artık film çekemeyeceğini düşünüyor, çünkü bunun fiziksel gerekliliklerini sırtlayacak güçten yoksun. Profesyonel hayatından sorumlu olan, özverili ve deryadil asistanı Mercedes, Salvador Mallo isminin dünyaca hâlâ önemsendiğini kanıtlayan teklifleri yönetmene iletiyor. "*Haydi! Yaz, çiz, bir şeyler yap; geliştirilmeyi bekleyen onlarca fikrin var, istersen ben bir dökümünü çıkarayım.*" diyerek onu hareketlendirmeye, güdülemeye çalışıyor. Ama nafile; aldığı cevap "*Filmini çekemeyeceğim şeyi niye yazayım ki?*" oluyor. Doğrusu bu ya, **Almodóvar**'ın yönetimi ve **Banderas**'ın oyunculuğu bu konuda şüpheye yer bırakmıyor: Sahiden öyle, bitmiş bu adam. Hem de o kadar bitmiş ki karakter olarak ne vaat ettiğini anlayamıyoruz. Veya şöyle diyelim: Salvador'un bu filmin evreninde ne etkinlikte bulunacağını önce saf bir merakla sorgulasak da zamanla, onun motivasyonsuzluğu bize de bulaşıyor ve bu günkü haline, filmin şimdisinde tuttuğu yere kayıtsızlaşıyoruz. **Almodóvar** bize, izlemesi gerçekten sıkıcı olan bir karakter sunuyor. Neyse ki Salvador'un bir de geçmişi var. Filmin ağırlık merkezi Salvador'un çocukluk döneminde ve yönetmenlik kariyerinin ilk yıllarında konumlandırılıyor ve orası, filmin şimdisinde gördüklerimizden daha ilginç hikayeler barındırıyor.

Nitekim, malum: Geçmiş, **Almodóvar** filmlerinin anlatısal düğümlerinin yuvasıdır. Bazen standart geriye dönüş yöntemleriyle aktarılır (ör. *İçinde Yaşadığım Deri*), daha sıklıkla film karakterinin ağzından veya kaleminden dökülen bir metinle, hikayenin şimdisine eklemlenir (örn. *Annem Hakkında Her Şey, Kötü Eğitim, Dönüş, Kırık Kucaklaşmalar, Julieta*).¹ Bunlara kıyasla daha yaratıcı bir işleme tabî tutulduğu da olur: Geçmiş, önce, hikaye zamanını geriye doğru genişletiyormuş izlenimi yaratacak şekilde (filmin gerçekliğinde bir düzey değişikliği yapılmıyormuş gibi) tanıtılır. Ama sonra burada bir kurmaca hilesine başvurulduğu açık edilir: Gösterilen geçmişin, film karakterlerinin eliyle, film evreninin içerisinde kurgulanmış, kurmaca bir metin olduğu ortaya çıkar (örn.

¹ Andığım sırayla filmlerin özgün isimleri ve yapım yılları: *La Piel Que Habito* (2011), *Todo Sobre Mi Madre* (1999), *La Mala Educación* (2004), *Volver* (2006), *Los Abrazos Rotos* (2009), *Julieta* (2016).

Kötü Eğitim). Adını andığım bütün **Almodóvar** filmlerinde geçmiş, bu yöntemlerden hangisiyle önümüze getirildiğinden bağımsız olarak, hayatın güzel akışını temelli değiştirmiş bir(kaç) acılı sırta yüklüdür. Merkezde daima insan kaybı vardır; birileri ölmüştür, birileri de karakterin hayatından çıkmıştır ve film evreninde uzak bir köşededir (ama illa çıkıp karakterin yanına gelecektir veya bir şekilde karaktere ulaşacaktır). İzlediğimiz şimdideki çatışma, çelişki ve tıkanmaların çözüm imkanı, çoğunlukla, karakterlerin geçmişle yüzleşmelerinde saklıdır. Bu da onların, bilinmeyen sırları birilerinden öğrenmeleri ve/veya o sırları dışsallaştırmaları yoluyla (sözle, yazıyla, film yapısıyla) olacaktır. Son 20 senelik filmografisine baktığımızda **Almodóvar** filmlerini tipik kılan şeyin işte bu kalıp olduğunu söylemek, büyük olmadığı gibi özgün de sayılamayacak bir iddiadır.² Böyle olduğu için, yeni bir **Almodóvar** filmi ile onu karşılayan birçok eleştiri ve çözümleme yazısı arasındaki ilişkiyi de mutfağımızdaki herhangi bir tencereye ve onun kapağına bakarak görselleştirebiliriz.

Acı ve Zafer'e dönelim, buradaki yüzleşmeye gelelim. Salvador'un 32 sene önce çektiği filmi "Sabor"un yeniden gösterimi söz konusu. Yönetmenin, o günden beri kavgalı olup görüşmediği oyuncusu Alberto Crespo'yla buluşması ve onu, bu gösterimin galasına davet etmesi gerekiyor. Bu vesileyle gerçekleşen yüzleşme, Salvador'un ağır uyuşturucularla tanışma hevesini kamçılıyor (Alberto'nun "*Bu yaşta mı?*" sorusuna Salvador'un cevabı: "*Meraktan.*") ve son tahlilde, olay örgüsünde, asıl yüzleşmelere giden yolu açmaya yarıyor. Hayata küskünlüğü yönünden Salvador, **Kırık Kucaklaşmalar**'ın Mateo'sunu ve **Julieta**'ya adını veren karakteri anımsatıyor, ama uyuşturucu kullanımı onu bunlara kıyasla daha marjinalleştiriyor. Salvador bu yeni alışkanlığıyla, hayatın karşısında şalteri indirme deneyleri yaparken Alberto, onun gün yüzüne çıkarmadığı bir metnine ulaşıyor ve bunu tiyatrodaki tek başına sahnelemek istiyor. "Bağımlılık" adını taşıyan bu metinde Salvador, gençlik yıllarındaki sevgilisi Federico ile yaşadığı aşkı anlatıyor. Bu ihtiraslı ilişkiyi, Federico'nun uyuşturucu bağımlılığı biçimlendirmiş ve sonlandırmış; Salvador da ancak sinemaya bağlanarak acısının üstesinden gelebilmiş. Fazlasıyla otobiyografik olan bu metni, aslında "olanları unutmak için" yazdığını söyleyerek, Alberto'nun onu sahneye koyma teklifini önce kabul etmiyor.

² Burada aklımdan geçen istisna, atipikliğini uyarlandığı kitaba bağladığım **İçinde Yaşadığım Deri**. Ama herhalde o filmin çözüm getirmeyen sonu, zaten yüzleşmenin *gerçekleşmemesiyle* (Robert'in geçmişi kabul edememesiyle, geçmişiyle -"yapıtı" üzerinden- saplantılı bir bağ kurmasıyla) açıklanmalı.



Ama sonra, hem Alberto'yla arası bir kez daha açılınca onunla yeniden barışmak için hem de **Fernando Pessoa**'dan okuduğu şu cümlenin etkisiyle "Bağımlılık"ı tüm haklarıyla Alberto'ya devrediyor:

Hayatı işe yaramaz bir ilaç gibi tatsız buldukça şunu açıklıkla anlıyor ve hissediyorum ki, kurtulmayı gerçekten isteseydim, bu basit istence sahip olsaydım, şu can sıkıntısından kurtulmak ne kadar kolay olurdu.
(*Huzursuzluğun Kitabı*, İngilizcesinden kendi çevirim)

Bu devrediş önemli: Salvador "Bağımlılık"tan imzasını çektiği gibi (Alberto isterse kendi imzasını atabilir veya sahte yazar ismi kullanılabilir) oyunun yönetmeni olmayı da reddediyor. Böylece geçmişini reddetmenin etkili bir yöntemini bulduğunu düşünüyor; onun sahipliğinden tümünden vazgeçerek, kendisini ona yabancılaştırarak, hayattan kurtulma istenci sergiliyor (olmalı).

Gelgelelim, ne hoş, ne müthiş, ne inanılmaz bir tesadüftür ki, 30 küsür yıldır Madrid'e uğramamış Federico'nun tam da oyunun sahneleneceği gün orada olacağı ve o tiyatronun önünden geçeceği tutuyor. Afişteki Alberto Crespo ismi ilgisini çekince girip izlemek istediği monolog, bir bakıyor, kendisini anlatıyormuş. Göz yaşları, duygulu anlar... Salvador'a erişme, geçmişin üzerinden şöyle bir geçme, ayaküstü güzelce öpüşme, cinsel uyarılma, gülüşmeler... Bunlar tabii ki Salvador'a çok iyi geliyor. Elindeki uyuşturucudan kurtuluyor; asistanı Mercedes'i arayıp

kendisine doktor randevusu ayarlamasını istiyor. Tamam, "şalter" kalktı, Salvador insanın kendi geçmişine yabancılaşmaması gerektiğini anladı. Hayata yeniden bağlanmanın ilk adımını attı. Zafere giden yolu yarıladı.

Diğer yarıyı da hoş, müthiş ve inanılmaz bir tesadüf sonucu halledecek ve film öyle sonlanacak. Öyleyse biz önce şunu hatırlayalım: **Almodóvar**'ın önceki filmlerinde de tesadüfler önemli roller oynuyordu. Örneğin **Julieta**'da olay örgüsünü başlatan şey, karakterin, kayıp kızının gençlik döneminden dostu Bea'yla yolda karşılaşmasıydı. Böylece Julieta, uzun zamandır haber alamadığı kızına ilişkin bir şey duyuyor ve kendi geçmişini hatırlıyordu. Sonra, filmin bitişine yakın, Bea'yla ikinci kez karşılaşılıyordu (yine büyük bir tesadüf), Bea ile kızı arasındaki -geçmişte kalmış- yakınlığın içyüzünü öğreniyordu. **Dönüş**'te ise, Raimunda'nın eşinin cesedini saklaması gerekiyordu ve tam da o noktada, komşusu kapısını çalıp Barcelona'ya gideceğini söylüyor ve restoranının anahtarlarını ona bırakıyordu. Böylece ceset bir süre restoranın soğutucusunda bekletilebiliyordu. Böyle tesadüflerin, kurmacanın kendi gerçekliğinde hikayelere viraj aldırın öğeler olarak kullanımları çok yaygın, bunu iyi biliyoruz (elbette **Almodóvar**'a özel bir şey değil). İzleyici (veya okur) olarak bizler, bunları anlaşılabilir mucizeler olarak görmeme alışkanlığına sahibiz. Ama bir yere kadar! Tesadüfler hikayedeki kritik düğümlerin dolaysız çözümü olarak sunulduğunda (*deus ex machina*) kurmacanın gerçekliğine olan inancımız sarsılıyor. Kurmaca, fazlasıyla etkili, evrenin düzenini bütünüyle değiştiren bir idealizasyona meylettiğinde ikna edicilik zemini altından kayıp gidiyor.



Acı ve Zafer'de olan şey de bu. Federico "Bağımlılık"a denk gelmese Salvador'un yolu yol değil. Kahramanımız o kadar tutuk ve bezgin ki onu çekip kurtarmak için senaryoya mucize şırınga edilmesi ihtiyacı doğmuş. "Bağımlılık"ın Salvador'dan çıkıp Federico'ya ulaşması, bir mektubun alıcısına varması mecaz kalıbıyla okunmalı tabii. Zaten daha sonra bunun simetrik karşılığı olarak bir mucize daha gerçekleşiyor: 50 sene önce çizilmiş ve kendi çocuk halini tasvir eden, arkasında da kendisi için yazılmış bir mektup taşıyan suluboya resim, Salvador'un kucağına düşüyor. Bunun nasıl gerçekleşebildiğine kafa yoramayacağını bilen Salvador, "Önemli olan, alıcısını bulmuş olması." diyerek filmin çözümlenme diyalektiğini deşifre ediyor. O da şu: **Almodóvar** Salvador'u seviyor. Aslında özgönderimsel bir film yapıyor. Aslında o mektuplar **Almodóvar**'dan gelip **Almodóvar**'a gidiyor. Bu film **Almodóvar**'ın en kişisel filmiymiş; zaten Salvador, **Almodóvar**'mış; Salvador'un filmi "Sabor" **Almodóvar**'ın eski bir filminin *Acı ve Zafer* evrenine taşınmış modeliymiş; Salvador'un ev eşyaları ve kıyafetleri aslında **Almodóvar**'ın gerçek hayatta kullandığı nesnelere veya onların replikalarıymış; **Banderas**'ın saç modeli aynı **Almodóvar**'ın saç modeliymiş, vs. İdeal **Almodóvar** izleyicisinden beklenen şey, filme bu bilgiler ışığında bakması. Böyle bakan bir izleyici, Salvador'un "İlk Arzu"sunu (hikayenin sonunda, çekmeye başladığını gördüğümüz film) ile **Almodóvar**'ın *Acı ve Zafer*'ini eşleştirecek. Benim "mucize" gördüğüm yerde, **Almodóvar**'ın aslında kendi filminin kurmaca yapısının (yapaylığının) altını çizdiğini söyleyecek. Ve buradan bakarak şu tezi savunacak: Zafer, kendi geçmişini metinleştirebilenlerindir; yaşasın sanat.

Bu çözümlenme hattı yanlış değil doğru, ama artık standartlaşmış bir ezber olarak doğru ve o kadar da sıkıcı. Ayrıca anlamını bu ezberden devşiren bir **Almodóvar** metni olarak *Acı ve Zafer*, ideal izleyicisi için bile ilginç bir şey sunmuyor ki. Bunalmış, bıkkın sanatçının, geçmişleriyle, kayıplarıyla, acısıyla yüzleşmesi ve bu yolla hayatla barışması hikayesinde hiçbir yenilik yok. Bunun başka yönetmenlerin elinden çıkma veya edebiyat mecrasındaki türdeşlerini geçelim; bizzat **Almodóvar**'ın *Kırık Kucaklaşmalar*'ı bu minvalde dönmüyor muydu? Daha geriye gidersek *Kötü Eğitim* de aşağı yukarı aynı hikaye hattını izlemiyor muydu? *Acı ve Zafer*'in film içi film hilesi de pek ilginç değil; yine *Kötü Eğitim*'den tanıdığımız bir yöntem. Ezkaza hâlâ bilmeyenler kalmışsa not edebilirler, **Almodóvar** izlerken işe yarıyor: Bu özgönderimsel oyunbazlığın estetik etkisi, neyin gerçek neyin kurmaca olduğunun belirsizleşmesi ve sanat yapıtıyla gerçek

hayat arasındaki geçişkenliğin vurgulanması oluyor. Aslında hiç uzatmadan Şunu söylemeli: **Almodóvar**'ın son 20 senedir yaslandığı hikaye-anlatı kalıpları ve hilelerinin hepsinin en zengin kullanımını **Kötü Eğitim**'de bulabiliyoruz. Bu da **Kötü Eğitim**'i, yönetmenin filmografisindeki en geç tarihli özgün halka kılıyor. Sonrası, söyleyecek sözü bitmiş bir yönetmenin tribünlere oynamasından ibaret. Yani heteronormativiteyi iplemeyen arzu, sevimli renkler, Őeker dekorlar. Ve tabii, acı. Anladık.

İntihale hiç iyi gözle bakmıyoruz. Ya sanatçının kendinden intihal yapmasını (*self-plagiarism*) nasıl değerlendirmeli?³ Yeni bir **Almodóvar** filmine yeni bir yaklaşımla bakma iddiasında olacaksak, bence rotamızı bu soru belirlemeli.

³ Bkz. Goldblatt, David. "Self-Plagiarism," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43 (1984), 71-77.