

50. YILINDA PORTABELLA'NIN UMBRACLE'SI: HALKÇI DEĞİL DEVRİMCİ SİNEMA!

Onur Keşaplı

Bir sinemacının aynı anda **Resnais** veya **Antonioni** kadrajlarına, **Ayzenştayn**'ın kurgu zekâsına, **Fellini**'nin sofistike ukalalığı ve aşırılığına ve de **Rocha**'nın şiddetine sahip olma ihtimali, olsa olsa bir yeniyetmenin gündüz düşlerindeki “auteur all star”ı ya da büyüme eyleminden bihaber bir genç eskisinin “voltran”ı şeklinde vuku bulabilir. Fakat film eleştirmeni **Ezequiel Schmoller** için İspanyol – ya da Katalan mı demeliydik – yönetmen **Pere Portabella** tam olarak bu hayalin somutlaşmış hali (pereportabella.com [[bağlantı](#)]). Böylesine zıtlıklar içeren bir karışımın, çiğ bir postmodernliği veyahut eğreti bir dokuyu aşıp kendi sinematografik diline varabilmesiye imkânsızlık çağırıyor. Ne var ki **Portabella**, **Buñuel**'in her yeni filmde seyren gerçeküstücülüğü ve **Almodóvar**'ın her yeni filmde aşırılaşan Akdeniz melodramcılığı gölgesindeki İspanyol sinemasının en özgün ve özerk yaratıcılarından birine dönüşmeyi başarmanın ötesinde sinema tarihinin ayrıksıları arasında.

Barcelona Okulu olarak adlandırılan ve çoğunlukla *Fluxus* ve *Yeni Dalga* akımlarının etkisinde tutulan toplamın bir parçası olarak **Portabella**'nın sinemasal özünün 1960'ların yenilikçi sinemasından daha eskilere uzanarak, 1920'ler ve 1930'ların avangardına yaklaştığı pekâlâ söylenebilir. Biçim ve türleri buharlaştıran tarzında görsel ve işitsel deformasyonlara başvurmaktan ve çoklu medya yöntemlerini kullanmaktan çekinmeyen yönetmen, dolaysızca ekran üzerinde ve ekranla çalışarak boşluklardan film ürettiğini ifade etmektedir (MUBI, [[bağlantı](#)]). **Stephen Marsh**'a göreyse,¹ **Portabella** “akustik imaj ve akustiğin

¹ Aktaran: Ledesma, E. (2014). “Intermediality and Spanish experimental cinema: text and image interactions in the lyrical films of the Barcelona School”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 14:3, 268.

imajı”nı yaratmaktadır. Bu betimleme, yönetmenin ham görüntüler, buluntular, kamera arkaları, yeniden kurgulanmış kurgu dolu görüntü parçaları ile işleyen, yer yer *kolajlaşan*, kimi zamansa *asalaklaşan* sinemasını anlatabilme gayretlerinden yalnızca biridir.

20. yüzyıl İspanyasında yaşamış her yurttaş gibi ömrünün hatırı sayılır bir kısmını **Franco** ve ona bağlı faşist Falanjistlerin diktasında geçiren **Portabella**, her ne kadar baskıcı rejime karşı şekillenen *Encuentros*'a dâhil olmasa da² sinemasını siyasetten uzak tutmamıştır. Bu uğurda başta **Miro** olmak üzere **Picasso** ve benzeri muhalif sanatçıların resimlerini sinemayla harmanlayarak belgeselden öte yeni belgeler/yapıtlar üreten yönetmen **Nocturno 29** (1968) ile edebiyatı ve bilhassa şiiri sinemasının merkezinde konumlandırmıştır.

Yarattığı tedirginlik hissi ve anlamsızlık eşliğinde tanımlanamaz hali nedeniyle “koru” türüne iliştilen bu filmde **Portabella**, şair **Joan Brossa** ile işbirliği halinde metni, olay örgüsünü ve kurguyu parçacıklara ayırdığı gibi filmi kaydetme ve izletme imkânı sağlayan aygıtları da pelikülde parçalarına ayırarak “deneysel” sinema bağlamında öncü bir noktaya yerleşmektedir. **Nocturno 29**'un kesmeli geçişleri ve fazlasıyla eksik, boş, sessiz kalan devinimi ilk bakışta apolitiklik izlenimi verse de filmin adı örtülü bir politik ifade içermektedir.³ Filmin gösterime girdiği yıl, İspanya İç Savaşı'nın Cumhuriyetçilerin yenilgisiyle sonuçlanarak **Franco** tiranlığının başladığı 1939'dan sonraki 29. yıldır ve muhalifler için bu durum İspanya'nın *nocturnal* bir karanlıkta, bitmeyen gecede geçirdiği süreyi imlemektedir.

Kısa, orta ve uzun metraj çalışmalarıyla hemen her on yılı son derece üretken geçiren **Portabella** için **Vampir-Caudecuc** (1970), yalnızca ilk uzun metraj belgeseli olmanın ötesinde biriciklik ihtimali olan bir yapım sürecine, içeriğe ve yönetmenin dünyada ses getirecek bir sonraki filmi müjdeleyen bir üsluba sahiptir. Başrolündeki **Christopher Lee**'yi korku türünde kült mertebesine eriştiren, **Jesús Franco**'nun yönettiği **Kont Drakula**'nın (Nachts, Wenn Dracula Erwacht, 1970) yapım sürecine **Portabella**'nın adeta sızmasıyla kotarılan **Vampir**, yukarıda bahsi geçen asalaklaşan sinemanın nitelemesinin de yegâne nedenidir. Konvansiyonel sinema anlayışı ve yıldız sistemiyle çekilen bir filmin üzerine

² Bener, V. J. (2014). “Radical Politics and Experimental Film in Franco’s Spain: Los encuentros de Pamplona, 1972”. *Hispanic Review*, Volume 82:2, 167.

³ Ledesma (2014), 269.

yapışıp, kamera ile filmin kanını emercesine çekilen “saçma” görüntüler, setin iğdiş edilmesi, Drakula kültünün hafif meşrep ve uçarı bir hüviyete büründürülüşü ile **Vampir - Kont Drakula**'dan bir yıl önce izleyiciyle buluşmayı başararak - bir nevi “vampir film” etiketini hak etmektedir. Bu tuhaf seyre rağmen belgesel filmin kendi hudutlarında korkutuculuğa sahip oluşu ise, **Portabella**'nın bir sonraki filmi, bu yazının omurgası halindeki, **Christopher Lee**'nin başrolünde oynadığı **Umbracle**'nın (1972), esasında 1970 yapımı olup gösterim sürecinde maruz kalınan sorunlar nedeniyle iki yıl gecikmeli gösterime girdiği gerçeğiyle birleştiğinde iyice karmaşık bir hal alıyor. Zira bir vampir/asalak film olarak **Vampir**, **Umbracle**'yı kronolojik ve sinematografik olarak doğurduysa, **Umbracle**'nın aslında **Vampir**'den bir yıl önce çekilmiş olması bizi, herkesi, tıpkı **Terminatör** serisinde John Connor'un ebeveynleri misali gibi bir çıkmaza sokmaz mı? En iyisi bir es vermeli ve aklımıza mukayyet olup **Umbracle**'nın 50. yaşını kutlamaya başlamalı...

İstilacı Bir Örtü Olarak *Umbracle*

Huzursuz bir ses, bir müzenin gişe memuru, dondurulmuş hayvanları dingin bir hayranlıkla seyreden ziyaretçi bir vampir, Barcelona sokaklarında devinirken susmak bilmeyen bir telefon, boş bir vagondaki eril istila, “beyaz Toros” işlevi gören bir araba, **Franco** ve Falanjizmin sansür yasaları üzerine belge söylevler, din ve militarizme bulanmış faşizan film parçacıkları, iki saray soytarısının gülünçlükleri, **Christopher Lee**'nin çok dilli müzikal manevraları ve **Poe**'nun *Kuzgun*'unu iştahla okuması, sessize alınmış bir çiftin ev halleri, güpegündüz flanörleşen bir vampir, sessiz sinema komedyenlerinin araya karışmaları, bir piliç fabrikasının “seri” üretimi/tüketimi, takılan plağın döngüsüne kapılan imajlar ve öldüre öldüre ancak bir karasineği öldürebilen vampir... **Umbracle**'nın sürprizi bozulamayacak ölçüde manasız ve süreklilik yoksunu sekansları, filmi özet ve açıklamadan muaf kılmaya pekâlâ yetebilir. Filmin adı, Barcelona'daki Ciutadella Park'ında yer alan, gölgeleme ve koruma işlevi gören bir asma çatı, metal bir örtüden gelmektedir.⁴ Filmin çeşitli seslerle bezeli olmasına karşın sessiz bir film atmosferi sağlamasında

⁴ Sözcük Katalanca'da *şemsiye* demek ve “umbrakl” şeklinde okunuyor. Yazıda sözcüğe getirilen eklerde (-sı, -nin, -da, -yı) bu okunuşu esas aldık. (ed. n.)

sözcük anlamıyla “umbracle”nın yol açtıkları ve bu uğurda hangi “şeylerin” alegorisine dönüştüğü belirleyicidir.



Matt Losada için film, klasik korku sinemasının “istilacı öteki”ne yaslanarak ilerlemekte ve **Franco**’nun ötekileştirici uygulamalarını ters yüz ederek, ürpertici bir görünüme sahip ötekinin sistem için en ufak bir tehdit içermemesi halinde aslında istilacı ve korkutucu olanın sistemin ta kendisi olup olmadığını tartışmaya açmaktadır.⁵ Ona göre **Umbracle**’nin avangart biçiminin bambaşkalığı, eleştirmenler ve seyirciler nezdinde filmin politik göstergeleriyle muhafazakâr ve şoven hegemonyayı deşifre yetisini gölgede bırakma riskini taşımaktadır.

Umbracle’da **Portabella**, **Antonioni**’nin **Monica Vitti**’nin bakış boşluklarıyla işaretlenen dönemi ve **Resnais**’nin estetik modernist evresindeki mizansen ve resimlerin benzerlerini üretmekte ve sahneler arası bağların belirsizliğinin üzerine sahne içlerini eksilterek izleyiciyi boşlukları doldurma noktasında etkinleştirmekte ve anlam üretimi konusunda dayanışmacı bir üretime davet etmektedir. **Portabella**, tür ve biçimleri durmaksızın kolajlarken, **Kuleşov** efekti ve çatışmacı Sovyet montajına başvurarak görüntü dilini oyunbaz kılar. Kamera hareketlerinde aktüel kullanımların yer yer özçekimlere evrilmesi ise **Fellini**’den **Sorrentino** ve **Östlund**’a uzanan patikanın aşırılıklarını çağrıştırmaktadır.

⁵ Losada, M. (2012). “Pere Portabella's Umbracle and the Francoist crusade narrative”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 13:4, 339.

Görselliğin böylesine parçalı ve farklı olduğu bir filmin teknik açıdan en dikkat çekici yönü ise ses kanalındaki uygulamalardır. Ses, kimi zaman görüntüyü bozma, etkisizleştirme, hafife alma aygıtı iken, kimi zamansa görüntüyü kuklaştıran bir despotu andırmaktadır. **Umbracle**'nin nevi şahsına münhasır işitselliği, korku dolu notalarda absürt komediye varan gevelemelere varan bir zenginlik sergilemesine rağmen filmde rolünden çıktığı anlar haricinde **Christopher Lee** haricinde hiçbir "oyuncu"nun sesi işitilmemektedir. Filmin gürültülü sessizliği, **Eduardo Ledesma**'ya göre **Franco** diktatörlüğü altında sesi kısılan İspanyol halkının tezahürüdür.⁶

Klasik korku türünde sıklıkla yinelenen, bir ev, okul, mahalle ya da şehrin ne ve kim olduğunu belirsiz bir yabancı/öteki tarafından istilasının **Umbracle**'da çağdaş korku sineması içinde işlendiğini vurgulayan **Losada** için bu yöntem, İspanya'yı yeniden fetheden lider olarak "Katoliklik, aşırı milliyetçilik ve aile" üçlemesine başvuran **Franco**'nun İç Savaş'tan ölümüne dek sürdürdüğü Haçlı seferini sinematik yapıbozumuna uğratmaktadır.⁷ Ona göre vampir kılığındaki **Christopher Lee**'nin kimseyi öldürememesi, içi boş bir tehdit halini alması ve tehdidin verili olandan, faşizan sistemden - olanca gücü ve nüfuzuna rağmen - örtülü olarak gelmesi, geleceğe dair umutlandırıcı bir tona sahiptir.

Tüm bunlara rağmen - **Portabella**'nın saygısız ve yıkıcı auteur'lüğünün akıllara "punk" etiketini getirdiğini ancak olağanca parçalayıcılığına rağmen yönetmenin punk'taki dağınıklıktan ziyade bütüncüllüğe sahip olduğunu ve bu durumun da **Portabella**'yı punk'ın en zarif haline dönüştürdüğünü belirten - **Schmoller**'in (pereportabella.com [[bağlantı](#)]), yönetmeni diğer maestro'larla eşleştirirken andığı **Glauber Rocha** adı, **Portabella**'nın ideolojik hamlelerinin, politik sinema anlayışında nereye yerleştirilmesi gerektiğini muğlaklaştırmaya yetmektedir. Bu da yazının başlığında yer alan "halkçı-devrimci" uyuşmazlığına yönelmeyi gerektirmektedir.

⁶ Ledesma (2014), 268.

⁷ Losada (2012), 351.

Üçüncü Sinema ve *Umbracle*

Sinemanın politikayla etkileşiminde en bağdaştırıcı yanıtların başında, hiç şüphesiz “her filmin esasında politik” olduğun önermesi yatmaktadır. Ancak bu ön kabulün ötesinde, sinemayı alenen politik bir aygıt, devrimci mücadelenin bir parçası olarak gören akımlar da mevcuttur. Bunlar arasında nispeten kuramsallaşmış haliyle öne çıkan Üçüncü Sinema hareketi, iki kutuplu dünya düzeninde birinci dünya olarak nitelenen kapitalist blok ile ikinci dünya olarak nitelenen sosyalist blok dışında kalan coğrafyalara atfedilen “üçüncü dünya” sıfatına atıf taşımaktadır. Başta Latin Amerika olmak üzere Afrika ve Asya ülkelerinde meydana gelen devrimci başkaldırıları, Batı Bloğu ve Doğu Bloğu ülkelerinden özerkleşerek özgürleşmiş bir üçüncü yol iddiası taşımaktadır. Üçüncü Sinema ise bu arzunun sanatsal dışavurumlarından biridir ve izleyiciyi etkinleştirerek yeni bir öznellik üretimi babında, “olay”lara yaslı bir sinemadır⁸ zira Küba Devrimi başta olmak üzere söz konusu coğrafyalardaki olaylar, izleyiciyi tetikleyecek niteliktedirler.

Üçüncü Sinema, kapitalist bloğa ait olup Hollywood anlatısı ağırlıklı olmak üzere ana akım sinema kodlarıyla ve en önemlisi hegemonyanın tarafında yer alan Birinci Sinema’ya karşıdır. Bunun yanı sıra Avrupa’da veyahut sosyalist blokta konumlanıp, çağdaş anlatılar geliştiren, hegemonyaya eleştirel yaklaşan ancak estetik ve modernist tutumu baskın İkinci Sinemanın da karşısında konumlanan Üçüncü Sinema, devrimci bir tavırla hegemonya ile savaşı beyazperdede sürdürmeyi amaçlayan bir yapıdadır. Arjantinli sinemacılar **Solanas** ve **Gettino**’nun 1968 yılında *Üçüncü Bir Sinemaya Doğru* başlıklı manifestolarıyla ilk defa somut olarak kavramsallaştırılmaya girişilen Üçüncü Sinema, mücadele çağının en önemli kültürel, bilimsel ve sanatsal tezahürü olarak özgürleşmiş kişilikler ve kitleler oluşturmayı ve kültürün sömürgeleştirilmesine son vermeyi⁹ hedeflemektedir. Yönetmenlerin aynı yıl çıktıkları dört saatlik deneysel, kurmaca ve belgesel türlerinin harmanı halindeki *Fırınların Saati* (La Hora de Los Hornos, 1968) adlı filmle birlikte yorumlanması gereken manifesto, baskıcı bir yönetim

⁸ Acar, F. (2019). “Üçüncü Sinema Hareketi’nde Öznellik Üretimi”. *SineFilofofi*, özel sayı no. 1: 359-360.

⁹ Solanas, F. ve Gettino, O. (2008). “Üçüncü Bir Sinemaya Doğru”. *Sinemasal Yazıları 1 – Sinema İdeoloji Politika* içinde (ed. B. Bakır, Y. Ünal, S. Saliji), Nirengi Kitap, 171.

altında devrimci bir yapıtın nasıl kotarılacağı ve en önemlisi seyirci ile nasıl bir etkileşime geçilmesi gerektiğine dair süreci anlatmaktadır.¹⁰ Üçüncü Sinema'yı birinci ve ikinci sinemaların kodlarından ayıran en önemli olgu, seyircinin tüketici olmaktan çıkarılmasıdır ki Üçüncü Sinema seyirciye yönelik ideolojik ve entelektüel bir meydan okumadır.¹¹ Solanas ve Gettino'ya göre bunu sağlamanın ve sinemasal hegemonyadan hem sanatçıları hem seyircileri çıkarmanın yolu sistemin benimsemeyeceği, onun gereksinimlerine yabancı filmler yapmaktan ve sistemle doğrudan, açıkça savaşan filmler üretmekten geçmektedir.¹² Üçüncü Sinema sinemanın geleneksel üretim süreçlerine de tüketilme tarzına da karşı çıkmaktadır ve klasik anlatının eğlence hedefi gibi çağdaş sinemanın hantal ve sıradan polemik ağırlıklı anlayışını da kendisine yasaklamaktadır.¹³



Üçüncü Sinema hareketi, özneleştirdiği karakterler ve kalabalıkların ortak paydalarının yoksulluk, yoksunluk ve mağduriyet olması nedeniyle, bu çerçeveye uygun motifler geliştirmiştir. 1960'ların başında Brezilya'da, sosyal temalar ve

¹⁰ Solanas ve Gettino'nun filmi 2018'de 50. yaş dolayısıyla Sekans'ta anılmıştı. Bkz. Yatarkalkmaz, Ş. (2018). "Sinemanın Devrimci Ateşi: 50. Yılında Fırınların Saati". *Sekans* e8, 110-123 [[bağlantı](#)]. (ed. n.)

¹¹ Erus, Z. Ç. (2007). "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları". *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* içinde (ed. E. Biryıldız, Z. Ç. Erus), Es Yayınları, 28-29.

¹² Solanas ve Gettino (2008), 177.

¹³ Wayne, M. (2011). *Politik Film* (çev. E. Yılmaz), Yordam Kitap, 14.

estetik yenilikler çerçevesinde Yeni Dalga biçimciliğini daha toplumsal içerikler ile mekân ve karakterlerin kent dışında seçerek Üçüncü Sinema'yı öncüleyen Yeni Sinema Hareketi, akımın en önemli anlayışlarını birini ortaya koymuştur. **Rocha**'nın "Açlığın Estetiği" olarak adlandırdığı ve açıkladığı yöntem, kıtanın özgünlüğünü açıklıkta, açlığın en soylu kültürel bildirgesini ise şiddette kodlamaktadır.¹⁴

Az ve hafif ekipmanla bir nevi "gerilla sineması" tabirini çağrıştıran ve uygulayan Açlığın Estetiği, baskıyla ezilen kesimlerin vaziyetlerinin farkına varmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Birinci Sinemanın gerçekliği maskeleyen ve sömürü düzenini örten arınık kurmacaları karşısında Açlığın Estetiği sayesinde Üçüncü Sinema, kıtanın ve toplumun estetize edilmesi güç haldeki gerçekliğini aktarmaktadır. Öfkeli, bağırğan ve sinematografik açıdan aç bırakılmış filmlerde, biçimsel yokluğun gerçek yaşamdaki yokluğa işaret etmesi öngörülmektedir.

Stam ve **Johnson**'a göre **Rocha**'nın katkıları sayesinde Üçüncü Sinema, auteur anlayışının bireyi özneleştirilmesine karşı kıtaya özgü yeni bir auteur anlayışıyla bireysel göreliliğin yerine kiteselleşmiş ve ulusallaştırılmış bir özneyi koymaktadır.¹⁵ O zamana dek geliştirilmiş sinemasal içerik ve biçimlere yönelik yıkıcılaşarak yeni bir yapı inşa etme isteğinin altını çizen Üçüncü Sinema sanatçıları, filmlerini eylem haline getirmek uğruna üst perdecı bir tona taşınan politika ile kişisel ve küçük olan arasındaki ilişkileri açık ederek ikisi arasındaki ayrımı buharlaştırmaktadır.

Kültürün emperyalizmle, yoksulluğun zenginlikle, sömürülenin sömürgeciyle kaçınılmaz çatışması ve şiddeti **Rocha**'nın tarif ettiği sinemanın eylemci doğasını oluşturmaktadır. **Gökçek**'e göre,¹⁶ **Rocha**'nın manifestosunda altını en çok çizdiği tespit, aç bırakılmış kitlelerinin zihniyet açısından sömürülmeye ve yanıltılmaya daha çok yatkınlaşması karşısında devrimci bir sinemacı ve sinemaya düşen görevdir. Endüstriyel sinemanın gerçeği yalanlar ve yanılsamalarla gizlemesi karşısında Yeni Sinema Hareketi ve ardılı olan Üçüncü Sinema'nın yapacağı şey hakikati açığa çıkarmak ve toplumun gerçek ile gerçeğin ardında yatan nedenleri

¹⁴ Green, J. N. ve Skidmore, T. E. (2021). "Brazil: Five Centuries of Change", Brown University Library [\[bağlantı\]](#).

¹⁵ Stam, Robert ve Johnson, R. (2005). "Brazil renaissance, introduction Beyond Cinema Novo". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* [\[bağlantı\]](#).

¹⁶ Gökçek, Z. (2017). "Üçüncü Sinema'ya Fernando Solanas Sineması Üzerinden Bakış", Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 75.

anlayabilmesini sağlamaktır. **Rocha**, ayrıca yerelliği övmek ve sinemaya yedirmek ile bunun oryantalist bir biçimde ele alınması arasındaki farka yönelik uyarıda bulunarak ıskellik övgüsünün emperyalist ve etnosentrik bir temelden hareket ettiğini hatırlatmaktadır. Ayrımı belirgin kılmaya yönelik **Rocha**'nın önerisi ise **Fanon**'un tarif ettiği şiddettir ki söz konusu şiddet, şiddeti uygulayana yönelik şiddetin eşit düzeyde anlaşılabilir olacağı bir zeminde konumlanmaktadır.¹⁷ Açlığın Estetiği anlayışıyla **Rocha**, Üçüncü Sinema akımına işitsel ve görsel bağlamda bağırğan ve saldırgan olabilecek bir motif dâhil etmiştir. Bu yaklaşıma göre, küresel hegemonyanın şiddet uygulayarak yarattığı ve topluma dayattığı gerçeklik yanılgısının ancak ve ancak tersine yöneltilecek - seyri güçleştirmek pahasına - aç ve şiddetli bir sinematografiyle sağlanabileceğini düşünülmektedir.

Bu noktada devrimci ve halkçı gayelerle hareket eden sinemacılarla yapıtlarına getirilen, **Sara Nadal-Melsió**'nun özetlediği üç temel eleştiriye bakmak yerinde olacaktır. Duruma ve vaziyete göre konumlanan tutuma göre bu filmler fazla erken ya da fazla gecikmiş olabilmektedir. Estetik yargılar içinse söz konusu filmler ya aşırı deneysel ya da deneysellik düzeyi yetersizdirler. Ortodoks politik eleştiride ise bu filmlerin aşırı politik ya da apolitik görerek yermek yaygındır.¹⁸ Politik sinemayı adeta çıkmaza sürükleyen bu öz çerçevesinde **Rocha** ve **Portabella**'yla Üçüncü Sinema ve **Umbracle**'yı yanyana getirmek de güçleşmektedir. **Rocha**'nın "aç" imajları **Portabella**'da yerini - deformasyona rağmen - estetiğe, Üçüncü Sinema'nın anlaşılır ve tetikleyici önermeciliği **Umbracle** örneğinde yerini en hafif tabirle anlaşılmaııza bırakmaktadır.

Kapatırken

Dadaizm ve gerçeküstüçülikle sanatını ören ve de sanatsal açıdan **Man Ray** ve **Maya Deren**lere daha yakın duran **Portabella**'nın, klişe tabirle "halkın anlayacağı filmler" yapmadığı - yapmasının mümkün olmadığı görülmektedir. Ne var ki **Portabella**'nın bu çalışmada bahsi geçen üç filmi ve **Franco**'nun ölümünden hemen sonra izleyiciyle buluşan belgeseli **General Report** (1977) göz önüne alındığında, yönetmenin kendisine yakıştırılan tüm etiketlerin yanı sıra "politik

¹⁷ Aktaran: Gökçek, Z. (2017), 75.

¹⁸ Nadal-Melsió, S. (2017). "Anachronism and the militant image: temporal disturbances of the political imagination", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 18:4, 335.

sinemacı” olduğunu aşikârdır. **Franco** sonrası demokrasiye geçiş aşamalarında bilfiil siyasete de atılan **Portabella**’yı **Umbracle** özelinde devrimciliğe yaklaştıran kanı ise filmin katı biçimciliğindeki devrimciliktir. Edebiyat ve tiyatro “istilası”ndaki sinemayı özerkleştirerek, anlatı boyunduruğundan kurtaran ve yedinci sanatın bir imaj sanatı olduğunun altını çizen **Portabella**, **Umbracle**’daki yaratıcı rejisiyle biricik bir öncüye, devrimci bir sinematografiye imza atmıştır.



Baskıcı bir aygıtın röntgenini **Umbracle**’da epey soyutlamacı bir biçimle kotaran **Portabella**’ya bakıldığında, ister istemez Türkiye’nin 21. yüzyılına örtülü değinen, sunduğu tekinsiz atmosferle “politik” olduğu iddiasında bulunulan **Abluka** (Emin Alper, 2015), **Hayaletler** (Azra Deniz Okyay, 2020), **Kurak Günler** (Emin Alper, 2022) ve benzeri yapımlar gelmekte ki aynı durum 12 Eylül’e eğilme gayretindekiler için de geçerli; fakat bu filmler, her ne kadar sansür nedeniyle alegorik ve değişmeceli tercihleriyle “çağdaş”laşsalar da ülkenin haletiruhiyesini “halkçı” veya sinematografik açıdan devrimci bir hüviyete oturtamamaktadırlar. Sanatın ve sinemanın giderek daha fazla ölçülebilir formüllere indirildiği bir çağda - Türkiye’de ve dünyada - **Portabella** gibi yaratıcıların ve **Umbracle** gibi yaratıların çığır açıcılığına, sınır tanımazlığına yönelik ihtiyaç da her geçen geçen gün artmaktadır.